

P E S
Q U I
R E C H E R
H U I S

A PESQUISA-CRIAÇÃO
FRANCO-BRASILEIRA:
CONTEXTOS ACADÊMICOS E PROTOCOLOS DE DIVULGAÇÃO

RECHERCHE-CREATION
FRANCO-BRESILIENNE:
CONTEXTES ACADEMIQUES ET PROTOCOLES DE DIFFUSION

C R I A
Ç Ã O

(ORGS.) FERNANDA AREIAS DE OLIVEIRA
JOSÉ FLÁVIO GONÇALVES DA FONSECA
MARTA ISAACSSON



EDUFMA



(orgs.)
Fernanda Areias de Oliveira
José Flávio Gonçalves da Fonseca
Marta Isaacson

**PESQUISA-CRIAÇÃO FRANCO-BRASILEIRA:
CONTEXTOS ACADÊMICOS E PROTOCOLOS
DE DIVULGAÇÃO**

**RECHERCHE-CREATION FRANCO-
BRESILIENNE: CONTEXTES ACADEMIQUES ET
PROTOCOLES DE DIFFUSION**

São Luís



EDUFMA

2023

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO

Prof. Dr. Fernando Carvalho Silva
Reitor
Prof. Dr. Leonardo Silva Soares
Vice-Reitor

EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO

Prof. Dr. Sanatiel de Jesus Pereira
Diretor

CONSELHO EDITORIAL

Prof. Dr. **Antônio Alexandre Isídio Cardoso**
Prof. Dr. Elídio Armando Exposto Guarçoni
Prof. Dr. André da Silva Freires
Prof. Dr. Márcio José Celeri
Prof.^a. Dra. Diana Rocha da Silva
Prof.^a. Dra. Gisélia Brito dos Santos
Prof. Dr. Edson Ferreira da Costa
Prof. Dr. Marcos Nicolau Santos da Silva
Prof. Dr. Carlos Delano Rodrigues
Prof.^a. Dr. Felipe Barbosa Ribeiro
Prof.^a. Dra. Maria Aurea Lira Feitosa
Prof. Dr. Flávio Luiz de Castro Freitas
Bibliotecária Dra. Suênia Oliveira Mendes
Prof. Dr. José Ribamar Ferreira Junior

Copyright © 2023 by EDUFMA

Revisão

Donny dos Santos

Editoração

João Victor da Silva Pereira (Victor Silper)

Projeto Gráfico

Ruid Oliveira

Tradução Português/Francês Francês/Português

Franck Wirlen Quadros dos Santos

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

P472 Pesquisa- criação franco brasileira [Recurso eletrônico]: contextos acadêmicos e protocolos de divulgação = recherche-creation franco-bresilienne: contextes academiques et protocoles de diffusion/Fernanda Areias de Oliveira; José Flávio Gonçalves da Fonseca; Marta Isaacson Sousa e Silva (organizadores).– São Luís: Edufma, 2023.

1 Livro Digital: il.color.

Formato: Portable Document Formant

Requisitos do Sistema:

Modo de acesso: world wide web

ISBN: 978-65-5363-329-2

1.Arte- Pesquisa- Criação. 2. Escola Superior de Arte – Teatro 3. Pesquisa artística- Acadêmica I. Título.

CDD: 370

Elaborada pela Bibliotecária Ivanilde Cordeiro – CBR 13/85

PRODUZIDO NO BRASIL [2023]

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte deste livro pode ser reproduzida, armazenada em um sistema de recuperação ou transmitida de qualquer forma ou por qualquer meio, eletrônico, mecânico, fotocópia, microimagem, gravação ou outro, sem permissão do autor.

| EDUFMA | EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO Av. dos Portugueses, 1966 | Vila Bacanga

CEP: 65080-805 | São Luís | MA | Brasil

Telefone: (98) 3272-8157

www.edufma.ufma.br | edufma.sce@ufma.br

Este e-book compõe as atividades do Seminário “Pesquisa-criação: França-Brasil”, ocorrido entre os dias 22 e 27 de novembro de 2022, em formato on-line, envolvendo os programas de pós-graduação em Artes Cênicas da UFMA e o da UFRGS e da Especialização em Estudos Teatrais Contemporâneos da UNIFAP, por meio do Edital de Apoio a Eventos Científicos Franco-brasileiros no Nordeste 2022, do Consulado Geral da França em Recife. A tradução teve apoio da UNIFAP, através da Chamada Interna do Programa de Auxílio ao Pesquisador - PAPESQ/UNIFAP - 2021.



APRESENTAÇÃO



Pesquisar para o desenvolvimento das artes é a pulsão que move todos os artigos apresentados neste volume. Com textos oriundos dos Brasil, França e Canadá, esse livro reúne uma diversidade de experiências atuais de investigação que nos auxiliam a visualizar os percursos trilhados em cada país para a institucionalização da pesquisa-criação. A discussão de algumas recentes experiências de pesquisa que empregam essa metodologia dão as cores do estado atual desta metodologia nos diferentes territórios.

A pesquisadora francesa, Mireille Losco-Lena partilha conosco o estado atual da pesquisa-criação em seu país. Atuante na orientação de doutorados na Universidade de Lyon 2 e mestrados na Escola Superior de Técnicas Teatrais ENSATT, sua carreira a impulsionou a pensar a pesquisa voltada para o fazer artístico, principalmente após sua inserção como docente da ENSATT. Em seu texto, apresenta o processo complexo discutido enfrentados em escolas superiores de arte e universidades francesas no momento da chegada desta metodologia, colocando luz sobre os últimos dez anos. O diagnóstico da institucionalização explicitado pela autora, nos conta de um reflexo do modelo aplicado no Québec e reflete sobre apropriações dela em diferentes territórios. Uma das questões levantadas por Losco-Lena é a desvinculação da pesquisa-criação de métodos científicos tradicionais, destacando que o lugar da pesquisa para as artes no contexto do ensino superior deve atender a demandas próprias do saber e fazer artístico.

Com larga trajetória de pesquisa artística-acadêmica no campo da dança telemática, Ivani Santana identifica na origem de toda investigação uma inquietação nascida da observação apurada do mundo e reconhece ser no fluxo da subjetividade e da experimentação que a pesquisa-criação se desenvolve. É porque ela prefere se autodenominar de «experimentadora». Ao relatar o processo de criação de uma de suas últimas investigações, Casa Parangolé realizada na plataforma Zoom, Ivani Santana faz ver a importância na pesquisa-criação da existência de um «eixo condutor» capaz de operar como ponto de partida da experimentação. Embora sensível e criativa, a pesquisa-criação carece, para ela, de objetividade, de uma «coluna vertebral» que propicie o caminho a fazer e aponte onde se deseja chegar.

A pesquisadora Marie Christine Lesage apresenta a experiência de mais de duas décadas da prática da pesquisa-criação no âmbito da formação de mestrado e doutorado em Artes da UQAM/Canada. Embora a pesquisa criação constitua hoje procedimento consolidado na sua instituição, Lesage reconhece

haver ainda desafios metodológicos e questionamentos acerca do conhecimento produzido por investigações dessa natureza. Depois de destacar as especificidades da pesquisa-criação (ou pesquisa na arte), Marie Christine Lesage apresenta algumas abordagens metodológicas adotadas, inspiradas em práticas de pesquisa das ciências humanas, entre as quais se destacam a perspectiva fenomenológica que valoriza os saberes encarnados e a reflexão autopoética e os estudos etnográficos que fundamentam a observação participante.

Em um olhar retrospectivo sobre suas experiências de vida e arte, Bya Braga partilha com o leitor os fatores determinantes de sua inserção na prática da pesquisa-criação, o processo longo e delicado de « fabricação » de seu corpo de pesquisadora-atriz. Nesse processo de “transformar-se”, de aceder à “artesanaria” da pesquisadora-atriz, Bya Braga destaca a relevância, em particular, dos encontros com outros pesquisadores, de seus olhares e colocações sensíveis. E a esse propósito, lembra o ensinamento de Decroux, para quem “as práticas criadoras podem auxiliar a pesquisa-criação, ainda que para processos e objetivos distintos”.

A reflexão apresentada por Cleilson Lopes se concentra sobre o processo de criação da dramaturgia de *Odisseia 116*, de sua autoria, cujo início se deu em uma longa viagem pessoal de retorno do Rio de Janeiro ao interior do Ceará. Além da obra clássica de Homero e de questões autobiográficas associadas ao contexto do retorno, é nos apontamentos, fotografias e vídeos de entrevistas com outros passageiros, realizados durante os três dias de viagem, que Cleilson Lopes encontra a base de sua criação. E no espaço desta publicação, ele contempla de forma particular a relação dramaturgia e vídeo no processo de criação.

A artista-pesquisadora-docente, Fany Magalhães, apresenta um relato reflexivo sobre sua experiência de dois anos enquanto docente substituta no Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Amapá (UNIFAP) e dos processos criativos desenvolvidos com docentes e discentes neste período, especialmente no contexto do ensino remoto praticado durante a pandemia de COVID-19. Seu texto indaga sobre como a criação e a pesquisa, em contextos de formação docente, podem produzir conhecimentos em direções decoloniais? Nesse sentido, a autora traz uma discussão atual e pertinente, que tem como foco na região Norte do Brasil.

Thaise Nardim traz em seu texto um relato de experiência acerca da construção do Projeto Pedagógico do Curso de Especialização em Arte e Educação Contemporânea ofertado pela Universidade Federal do Tocantins (UFT), especialmente no que se refere a proposição do que a autora vem chamando de pesquisa-docência-criação. Apesar de se distinguirem no âmbito das suas filiações teóricas, o termo apresentado tem por base as abordagens tanto da pesquisa-criação, como da pesquisa baseada em artes (PBA), cujo

contato da autora se deu a partir de suas interlocuções no Canadá, e refletem no Projeto Pedagógico do Curso, a possibilidade de uma abordagem que se propõe, além de se fazer pesquisa e criação, se fazer educação.

No seu texto, Abenilson Bessa, apresenta o treinamento denominado de “5 círculos”, que vem sendo investigado durante sua pesquisa de mestrado em andamento no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão (PPGAC/UFMA). O treinamento em questão, baseia-se na preparação corporal a partir de recursos advindos da cultura oriental, especificamente, hindu e japonesa. Cada círculo comporta em si a representação de um elemento da natureza e propõe determinadas práticas respiratórias, meditativas e posturais, além do uso de objetos e técnicas de artes marciais, a serem trabalhadas pelos artistas participantes do processo, que nessa investigação vem sendo realizado por estudantes de graduação em teatro.

No texto de Kai Henrique Silva Fernandes, o autor traça um relato acerca do processo de pesquisa-criação que resultou na obra (TRANS)miático, um trabalho autobiográfico que aborda a transição de gênero do artista, criado em 2019, inicialmente como uma cena curta, onde foram utilizados elementos da cena expandida e intermedial como disparadores criativos, além dos materiais resgatados pelo autor, como fotografias de infância e cartas escritas para si mesmo durante a transição de gênero. Contribuindo para a presença de pesquisas realizadas por artistas-pesquisadores/as transgêneros no ambiente acadêmico, o texto apresenta reflexões entre vida e arte, onde o autor partilha seus momentos da infância e juventude de homem transgênero e os meios encontrados no teatro e na vida acadêmica como estratégias de sobrevivência através da criação cênica.

Convidamos à leitura desse universo de pesquisas que traduz as inúmeras variáveis do discutidas ainda no contexto do Seminário Franco-brasileiro de Pesquisa-criação realizado em novembro de 2021. Na ocasião vivíamos confinados, em razão da pandemia de COVID-19. Pensar um futuro para pesquisa em artes era um desejo, mas também era estratégia de sobrevivência. Desejamos que retomada a esses textos em 2023, com a situação mundial já estabilizada, sirva como trampolim para novas trocas entre pesquisadores.

SUMÁRIO

A PESQUISA-CRIAÇÃO NA FRANÇA: uma paisagem diversificada.....12
Mireille Losco-Lena

LA RECHERCHE-CRÉATION EN FRANCE: un paysage diversifié.....23
Mireille Losco-Lena

A PESQUISA NO ÂMBITO DE UMA ARTISTA-ACADÊMICA: reflexões sobre as experiências de investigar as Artes da Cena.....34
Ivani Santana

LA RECHERCHE DANS LE DOMAINE D'UNE ARTISTE-ACADÉMIQUE: réflexions sur les expériences de recherche dans les arts vivants.....46
Ivani Santana

QUESTÕES E DESAFIOS METODOLÓGICOS DA PESQUISA-CRIAÇÃO UNIVERSITÁRIA NAS ARTES CÊNICAS.....58
Marie-Christine Lesage

ENJEUX ET DÉFIS MÉTHODOLOGIQUES DE LA RECHERCHE-CRÉATION À L'UNIVERSITÉ DANS LES ARTS VIVANTS.....71
Marie-Christine Lesage

A PESQUISA-CRIAÇÃO ENTRE PRÁTICAS EXPERIMENTAIS CÊNICAS, INVESTIGAÇÕES ACADÊMICAS E ENCONTROS DE VIDA E MÁSCARA.....84
Bya Braga

LA RECHERCHE-CRÉATION ENTRE LES PRATIQUES EXPÉRIMENTALES SCÉNIQUES, LES RECHERCHES ACADÉMIQUES ET LES RENCONTRES DE VIE ET MASQUE.....100
Bya Braga.

**VÍDEOS COMO DISPARADORES NA CONSTRUÇÃO DRAMATÚRGICA
ODISSEIA 116.....117**
Cleilson Queiroz Lopes

***VIDÉOS COMME LES DÉCLENCHEURS DANS LA CONSTRUCTION DE LA
DRAMATURGIE ODYSSEÉ 116.....132***
Cleilson Queiroz Lopes

**MOVIMENTOS DECOLONIAIS ENTRE CRIAÇÃO E PESQUISA NA
LICENCIATURA EM TEATRO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO
AMAPÁ.....148**
Fany Magalhães

***MOUVEMENTS DECOLONIAUX ENTRE LA CRÉATION ET LA RECHERCHE
DANS LA LICENCE EN THÉÂTRE DE L'UNIVERSITÉ FÉDÉRALE DE
L'AMAPÁ.....163***
Fany Magalhães

**INTRA-AÇÕES CURRICULARES EM PESQUISA-DOCÊNCIA-CRIAÇÃO:
aspectos da invenção do projeto político pedagógico do curso de
especialização em Arte e Educação Contemporânea da Universidade
Federal do Tocantins.....177**
Thaise Luciane Nardim

***INTRA-ACTIONS CURRICULAIRES EN RECHERCHE-ENSEIGNEMENT-
CRÉATION : aspects de l'invention du projet Politique Pédagogique du
Cours de Spécialisation en Art et Education Contemporaine de L'université
Fédérale de Tocantins.....193***
Thaise Luciane Nardim

OS CINCO CÍRCULOS: diálogos e reorientações.....208
Abenilson Jatahy Bessa

LES CINQ CERCLES : dialogues et réorientations.....222
Abenilson Jatahy Bessa

(TRANS)MIDIÁTICO: relato de um processo de pesquisa-criação a partir de elementos autobiográficos.....237
Kai Henrique Silva Fernandes

(TRANS)MÉDIATIQUE : récit d'un processus de recherche-création à partir d'éléments autobiographiques.....255
Kai Henrique Silva Fernandes

A PESQUISA-CRIAÇÃO NA FRANÇA: uma paisagem diversificada.

Mireille Losco-Lena¹

DO CONFRONTO INSTITUCIONAL À PACIFICAÇÃO

A expressão “pesquisa-criação” propagou-se rapidamente em França nos últimos dez anos. Importada do Quebec, foi objeto de numerosas reflexões e de debates vivos. Os primeiros escritos e colóquios franceses sobre a pesquisa-criação, na virada dos anos 2010, mostraram como o terreno era conflituoso. Na França, a paisagem do ensino superior em arte está dividida entre, por um lado, as escolas de prática artística com fins profissionais e, por outro, as universidades que desenvolvem uma reflexão e conhecimentos teóricos.

Quando se começou a falar de pesquisa-criação, os professores das escolas de arte temiam ter de se submeter às normas científicas em vigor no mundo universitário; por seu lado, os professores das universidades, Eles, por sua vez, temiam perder sua hegemonia em fazer pesquisa, e viveram a chegada das escolas de arte na pesquisa-criação como uma competição. De ambos os lados, todos temiam perder sua identidade e seus valores.

Este conflito institucional e político entre as escolas de arte e as universidades traduziu-se em definições, em primeiro lugar, muito divergentes da pesquisa-criação: nas escolas de arte, afirmou-se espontaneamente que toda a prática artística é uma pesquisa, enquanto nas universidades se definia a pesquisa-criação como a teorização, por um artista, da sua prática. Hoje, em retrospectiva, parece que os dois lados estavam errados. Toda a prática artística, mesmo que exija reflexão e maturação, não é pesquisa-criação se não renovar hipóteses fundadoras, se não modificar modos de fazer.

Do mesmo modo, a teorização de uma prática também não é suficiente para fazer pesquisa-criação, se a prática artística reconduz modos de fazer existentes e se a teorização não produz novos eixos de pensamento. A pesquisa-criação não está do lado da prática, nem do lado da teorização: está no meio, e em um modo bem específico de conduzir uma prática e produzir pensamento.

A situação evoluiu nos últimos dez anos e, embora não se possa dizer hoje que a definição de pesquisa-criação esteja verdadeiramente estabilizada, o debate apaziguou-se longe disso. Muitas universidades francesas criaram, nos

¹ Professora de Estudos Teatrais na ENSATT (Ecole Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre), França.

últimos anos, mestrados de pesquisa-criação que atraem os estudantes. Quanto às escolas de arte, desenvolveram programas de pesquisa, muitas vezes em parceria com as universidades, e conduziram políticas de publicação. De ambos os lados se deu um passo em direção ao outro: para a prática ou para a teorização. Agora que a hora já não é para os confrontos entre as escolas e as universidades, podemos dedicar-nos melhor às questões epistemológicas e metodológicas da pesquisa-criação.

Ora, temos de nos render à evidência: temos sempre alguma dificuldade em definir o que realmente faz “pesquisa” na pesquisa-criação, e em clarificar a natureza da hibridação entre a criação e a pesquisa. A denominação quebequense que retomamos na França, “pesquisa-criação”, com o travessão entre as duas palavras, indica que teríamos um encontro, uma interseção entre esses dois campos: mas como é esse encontro?

Apresento aqui três maneiras diferentes de responder a esta pergunta. São três tipos de respostas que se juntam hoje na paisagem das escolas e das universidades em França, bem como no campo cultural e artístico; ora, elas envolvem práticas sensivelmente diferentes da pesquisa-criação. Tentarei destacar as dificuldades e ambiguidades de cada posição.

TRABALHO ARTÍSTICO E TEORIZAÇÃO

A resposta mais clássica ao que é uma pesquisa-criação, no mundo acadêmico, é, como já disse, considerar que se trata de uma teorização de uma prática artística. A pesquisa-criação funciona através de uma viagem de ida e volta permanente, ou o mais frequente possível, entre dois regimes de pensamento no artista-pesquisador: o regime criativo e o regime reflexivo. O problema desta compreensão da pesquisa-criação é que pode sugerir que o momento da pesquisa propriamente dita só corresponde verdadeiramente ao momento da teorização.

E que é essa teorização que validaria a pesquisa. Há que lutar contra esta interpretação, que exclui a prática artística do ato da pesquisa. Recentemente, a rede das escolas de doutoramento francesas em arte (RESCAM²) propôs uma denominação alternativa à “recherche-création”: “pesquisa em criação”. A vantagem desta formulação é que permite situar a pesquisa na prática artística e, portanto, opor-se à ideia segundo a qual é a teorização que faria,

² <https://www.res-cam.com> Esta rede publicou recentemente uma obra coletiva: Monique Martinez Thomas e Catherine Naugrette (dir.), *Doutorado e Pesquisa em Criação*. Paris, L'Harmattan, coleção “Artes e Mídia”, 2020.

essencialmente, a pesquisa. A pesquisa-criação situa-se também e em primeiro lugar na prática.

Esta mudança de nome só resolve uma parte do problema: é preciso ainda definir o que procura num trabalho artístico. Trata-se do ponto mais delicado e do ponto sobre o qual deveremos concentrar os nossos esforços no futuro. Os trabalhos mais interessantes, no domínio francês, são, a meu ver, os do filósofo do design Pierre-Damien Huyghe (2017). Segundo ele, o artista só se torna investigador quando enfrenta problemas, obstáculos, impensados do seu campo de criação; quando renova hipóteses ou pressupostos do seu campo. Não é suficiente, para ser um artista pesquisador, ser um artista que pensa o que faz - e eu não conheço nenhum artista que não pense em sua prática! Um artista que está num processo de pesquisa é um artista que, durante a sua formação, durante o seu percurso, durante a sua vida artística, conheceu limites ao saber-fazer, aos procedimentos, aos quadros de pensamento do que é, por exemplo, o som no teatro ou a escrita da comédia (DESHAYA, 2006). Ele decide reservar um tempo para explorar e encontrar gestos e maneiras de pensar que lhe permitirão ultrapassar esses limites, deslocar os quadros, concretos, técnicos ou conceituais da prática de seu campo artístico.

Isto exige maturidade e - esta é a minha convicção pessoal - um verdadeiro percurso profissional. São os artistas aguerridos, ou um pouco experientes, que podem realmente se envolver em um processo de pesquisa, em algum momento de sua jornada, porque tiveram tempo para tropeçar em problemas, identificar falhas, refinar seu desejo. Numa obra coletiva recentemente publicada na França, Recherche Création Théâtre (Pesquisa-Criação Teatro), encontra-se um testemunho muito interessante de Lena Paugam, que foi a primeira doutoranda francesa do programa SACRe, doutoramento em pesquisa-criação em teatro, no seio do Conservatório Nacional Superior de Arte Dramática³ (ROQUES; STARKIER, 2021).

Quando obtive a bolsa para fazer este doutoramento, Lena Paugam tinha feito um curso universitário em estudos teatrais e um curso de comédia no Conservatório, mas nunca tinha feito encenação e não tinha “profissão”. Ela explica muito claramente que sua falta de experiência artística foi um problema para realizar seu doutorado e que ela precisaria de mais maturidade para entender melhor o que ela queria procurar (PAUGAM, 2021). Estou convencida de que, se se pode contratar um doutoramento teórico aos 25 anos, é preciso, em contrapartida, ter tido uma verdadeira maturação artística para fazer um doutoramento em pesquisa-criação.

Em minha própria prática como professora-pesquisadora na Escola Nacional Superior de Artes e Técnicas do Teatro (ENSATT), acompanho jovens

³ Para saber mais, recomendamos: <https://collegedoctoral.psl.eu/doctorat-psl/programme-doctoral-sacre/>

estudantes de mestrado, mas considero seu trabalho mais como iniciações à pesquisa-criação - da mesma forma que os mestrados teóricos universitários são, na maior parte dos casos, iniciações à pesquisa. No entanto, eu já segui alunos que já haviam identificado um campo de pesquisa real em sua disciplina. É o caso, por exemplo, de Coline Ménard, estudante de direção de som formada em 2017, que descobriu que os circassianos sempre trabalhavam com uma trilha sonora musical pré-gravada, mas nunca com designers de som como no teatro.

Ela estava atualizando lá um campo de pesquisa real, novo, que era um impensado da prática do circo. Para realizar seu trabalho de pesquisa-criação, ela realizou uma pesquisa com circassianos para entender como eles pensavam (ou não pensavam) o som em seus números de circo, e ela, paralelamente, começou a trabalhar com uma circassiana que praticava a corda lisa. Eles exploraram juntos como um número poderia ser construído ao mesmo tempo que uma criação sonora. Ambas inventaram as modalidades de uma escrita a dois, corpo e som. Foi para mim um excepcional trabalho de pesquisa-criação de mestrado, já surpreendentemente maduro artisticamente. Coline Ménard (2020) apresentou mais tarde este trabalho num colóquio sobre as investigações em circo (MÉNARD, 2020).

Para concluir este desenvolvimento em torno da primeira compreensão do que é a pesquisa-criação, insistirei, portanto, na importância de saber definir uma problemática de investigação própria da sua prática, e na sua prática artística. Mas é preciso acrescentar que, para que este trabalho seja plenamente da pesquisa no sentido acadêmico do termo, isto é, permitindo ser validada por diplomas, é ainda necessário que os resultados sejam reproduzíveis e transmissíveis: que outros artistas possam apropriar-se delas, que os investigadores teóricos se possam informar e refletir sobre elas.

A questão do meio de transmissão das pesquisas é, portanto, um desafio muito importante, sabendo que o saber artístico nem sempre se transmite bem por escrito sozinho: para apresentar uma pesquisa sobre o jogo do ator, por exemplo, um workshop será muito mais eficaz do que um livro ou uma tese escrita, embora estes possam ser úteis. No que diz respeito ao trabalho de Coline Ménard, a sua defesa artística foi um momento essencial em que pudemos ver de perto o dispositivo sonoro concebido e testar o seu interesse artístico. Vemos então muito claramente que não é a teorização (a memória de mestrado desta aluna, neste caso) que faz o coração da pesquisa: a teorização é uma ferramenta para difundir e compartilhar a pesquisa.

Uma segunda compreensão do que é a pesquisa-criação, na França hoje, é o trabalho em equipes interdisciplinares. Para abordar esta questão, partirei de um exemplo concreto: os laboratórios temporários “LaboMobiles”. Arnaud Chevalier, artista plástico e iluminador de teatro, criou, desde há alguns anos, tempos de “laboratório” reunindo uma dezena de pessoas, em torno de uma temática que ele escolheu previamente e preparou a montante. Em 2021, por exemplo, o tema era a questão dos cinco sentidos. Arnaud Chevalier seleciona os participantes, que devem enviar um currículo e uma carta de apresentação, e que serão pagos por seu trabalho durante essas duas semanas.

As pessoas escolhidas são de horizontes artísticos diferentes (dança, artes plásticas, teatro, vídeo); estão igualmente presentes investigadores nas ciências sociais ou nas ciências “duras” como a física. As duas semanas são dedicadas a experimentações em todos os sentidos e à elaboração de pequenas formas, de instalações, de protótipos; são pontuadas por encontros, momentos reflexivos. Nenhum resultado é exigido; a ideia é colocar no coração do laboratório a experimentação aberta e livre. A experimentação é assim entendida à maneira de John Cage (*apud* JEANPIERRE, 2009, p. 309): “A palavra experimental pode ser aceite desde que se compreenda que designa não um ato destinado a ser julgado em termos de sucesso ou de fracasso, mas simplesmente um ato cujo resultado é incomum.”

Neste caso, trata-se de uma pesquisa-criação que não conduz a uma validação acadêmica: nenhum diploma é emitido aos participantes. Pelo contrário, estes laboratórios procuram preservar a sua independência e liberdade, precisamente para que os participantes se atrevam a aventurar-se em terras desconhecidas. Poder-se-ia dizer que a pesquisa-criação se define então como um espaço-tempo de experimentação e não de pesquisa propriamente dita, pois não é obrigada a chegar a resultados compartilháveis e válidos. No entanto, os LaboMobiles obtiveram em 2020 um financiamento do Ministério da Cultura francês, o qual, desde 2019, concede subvenções para projetos de pesquisa levados por artistas⁴. Existe, portanto, uma forma de reconhecimento institucional deste tipo de pesquisa-criação, mesmo que não se trate de diplomas. Os critérios do convite à apresentação de projetos do Ministério da Cultura são mais flexíveis do que os do mundo do ensino superior, e não podemos deixar de nos regozijar com isso, pois os artistas têm hoje verdadeiramente necessidade de espaços de liberdade e de tempo de experimentação! Mas é evidente que não se pode sobrepor este sentido da

⁴ Para saber mais, recomendamos: <https://www.culture.gouv.fr/Aides-demarches/Appels-a-projets/Appel-a-projets-Recherche-en-theatre-cirque-marionnette-arts-de-la-rue-conte-mime-et-arts-du-geste-2022>

pesquisa-criação no primeiro sentido, que correspondia à concepção das universidades e das escolas, isto é, das instituições que concedem diplomas de doutoramento e de mestrado. O laboratório experimental é um espaço de respiração, de alimentação e de abertura que atinge o seu objetivo pela sua própria existência, pela possibilidade que oferece aos participantes de tentarem, sem terem concluído uma obra.

É importante salientar que este tipo de laboratório experimental é interdisciplinar. A interdisciplinaridade tem sido promovida no mundo acadêmico e artístico há cerca de vinte anos, e tem sido apresentada como uma promessa de fabricação de novos saberes e formas inéditas. Em alguns livros sobre pesquisa-criação, por exemplo, a obra coletiva publicada em 2010 por Lysiane Lechot-Hirt (2010), a interdisciplinaridade é apresentada como um critério necessário de pesquisa-criação. Esta afirmação é discutível, pois é perfeitamente possível realizar uma pesquisa-criação sólida e aprofundada em uma disciplina artística circunscrita. Os laboratórios e estúdios de teatro que existiram durante o século XX concentravam-se assim no jogo do ator (2014). A interdisciplinaridade deve ser considerada menos como um fator necessário da pesquisa-criação, do que como um fator circunstancial, ligado ao contexto intelectual e cultural contemporâneo.

Portanto, há que sublinhar que as práticas de pesquisa-criação em equipas interdisciplinares apresentam sempre um risco, sobre o qual há que estar muito vigilante: que se considere que os artistas estão lá para a parte criativa, mas que são os acadêmicos que fazem a pesquisa. Por outras palavras, os universitários seriam, no final, os “verdadeiros” investigadores da equipa. Este não é o caso dos LaboMobiles, onde as praças são empurradas e movidas. Mas quando lemos alguns artigos sobre a pesquisa-criação em França, hoje, encontramos um lapso muito frequente: fala-se dos “artistas” e dos “investigadores”, deixando supor que os artistas também não são investigadores. É preciso prestar muita atenção não só às relações de força que se constroem ou se reconduzem nos laboratórios interdisciplinares, mas também às palavras que se empregam para descrever essas equipas. Na pesquisa-criação, o artista de laboratório deve ser parte integrante da pesquisa e reconhecido como tal.

UMA PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO NAS CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

A terceira e última maneira de entender hoje a pesquisa-criação está sendo objeto de uma pequena polémica na França. A pesquisa-criação, nesta concepção, define-se pela capacidade que a arte tem de produzir, à sua maneira, saberes em ciências humanas e sociais, e, portanto, de participar da produção dos conhecimentos nestes campos. A pesquisa-criação não serve então mais

para fazer investigação para renovar a prática artística, como vimos em primeiro lugar; não se destina aos artistas e àqueles que pensam a arte, mas coloca-se no campo das ciências humanas que se fazem na universidade.

Para abordar essa compreensão, gostaria de fazer um pequeno desvio. Uma conquista importante dos últimos anos, não só em França, mas no conjunto dos países que desenvolvem a pesquisa-criação, foi, em minha opinião, permitir à pesquisa-criação renunciar à ideia - absurda - de uma abordagem científica aplicada à criação. Como dizia há muito tempo o diretor francês Jacques Lassalle (1997, p 157): “O perigo seria acreditar que existe na teoria a capacidade imediata de suscitar uma prática artística. Eu não acredito nisso.”. Mesmo que tenha havido uma “moda” do vocabulário científico em arte - falou-se muito, desde há uma dezena de anos, de “protocolos” por exemplo, para descrever uma abordagem artística -, não se pode seriamente defender a ideia de que criar, em arte, é feito com a ajuda de protocolos comparáveis aos que se desenvolvem em ciência. Isso não significa que não haja rigor artístico: os artistas não fazem nada de errado! Eles têm uma abordagem e um pensamento crítico trabalhando em seu trabalho; eles se documentam e alimentam seus trabalhos; eles dialogam entre si (especialmente no teatro, que é uma arte do coletivo).

Mas o processo de criação releva, em parte, de um regime noturno do pensamento, tecido de sonhos, de intuições, de ligação ao sensível e que Jean Lancri (2006) designa por “desassossego”⁵. É uma grande conquista para a pesquisa-criação poder fazer valer esta singularidade própria do pensamento artístico. No prefácio à obra Pesquisa Criação Teatro, Josette Féral escreve assim como a pesquisa-criação exige que “[...] se ponham à escuta de outros modos de funcionamento e de outros modos de raciocínio [que não os das ciências, e que passem por] ensaios e erros, por experimentação sem valor absoluto.” (ROQUES; STARKIER, 2021, p. 25).

Ora, esta conquista cria hoje uma clivagem nova, da qual dá conta um livro polêmico recentemente publicado pela filósofa Carole Talon-Hugon (2020), O artista em vestes de investigador. Constata que a figura do artista-investigador ganhou muita visibilidade no campo da arte e da cultura (teatros, museus, mundo editorial), onde é agora muito valorizada. As universidades participam igualmente neste reconhecimento, abrindo formações em pesquisa-criação. Ora, os trabalhos dos artistas-investigadores constituiriam doravante, segundo Carole Talon-Hugon (2020), uma ameaça para o investigador “profissional”, isto é, o investigador que se formou longamente em métodos, exigências, rigores da sua disciplina na universidade, por exemplo, em etnologia ou em sociologia.

Quando os artistas, através de espetáculos, exposições, publicações de livros, dizem, por exemplo, que contribuem para uma reflexão etnológica ou sociológica, na realidade propagam, Segundo ela, uma prática mais

⁵ Sobre a inibição, recomendamos ver também Didi-Huberman (1998).

impressionista do que rigorosa da etnologia ou da sociologia; eles desafiam a exigência de verdade objetiva que os métodos dessas disciplinas forjaram. A pesquisa-criação, no fim das contas, poria em perigo as ciências humanas, praticando formas demasiado pouco rigorosas, demasiado pouco científicas.

O que mostra Talon-Hugon (2020) é que algumas obras de arte misturam, sem dizer claramente, a pesquisa objetiva, a contestação do conhecimento acadêmico e o ativismo político. Ora, não se pode, pensa ela, querer apoderar-se de campos disciplinares sem respeitar as epistemologias e as metodologias. O risco seria o de chegar àquilo a que ela chama uma “pós-disciplinaridade”, onde tudo se misturaria sem rigor: a ciência, a arte e a militância político. A filósofa inscreve mais amplamente a sua reflexão no contexto atual da “pós-verdade” propagada pelas redes sociais e do relativismo dos saberes.

Este livro tem o mérito de nos obrigar a refletir sobre as possíveis ligações entre pesquisa-criação e ciências humanas, e de nos convidar a clarificar o posicionamento artístico em relação ao posicionamento acadêmico, evitando confusões. Em nenhum caso a pesquisa-criação pode ser uma prática em que um dramaturgo se torne literalmente um etnólogo, em que um escritor faça o mesmo que o historiador, em que um diretor de cena rivalize com um sociólogo.

Se a pesquisa-criação começa, felizmente, a admitir que a sua abordagem não se alinha por uma abordagem de ordem científica, não deve ser para pretender colocar-se no mesmo terreno que as ciências humanas e sociais. Em vez disso, é preciso conseguir que a arte produza, à sua maneira, um pensamento sobre a sociedade, a psicologia, a história. Que pode inventar modalidades próprias para interrogar o mundo. Mas que essas modalidades não dependem do mesmo regime de verdade que as ciências.

É a estes regimes de verdade que deveríamos refletir, para que os trabalhos de pesquisa-criação que se apoderam de temáticas e de objetos comuns às ciências humanas e sociais não se misturem confusamente. Não se trata de proibir a pesquisa-criação de se interessar por estas temáticas e objetos, mas de pensar e formular o seu próprio regime de verdade⁶.

Em seu livro, Talon-Hugon (2020) se concentra no desenvolvimento contemporâneo da arte documental, em seus olhos sintomáticos da confusão entre as práticas do artista e as do pesquisador em ciências humanas e sociais. Citarei um exemplo que, com efeito, levanta muitas questões. No outono de 2021, foi apresentado em Lyon, no Festival Sens Interdit, um espetáculo, *Retratos sem Paisagem* do Nimis Grupo, coletivo de atores de uma escola de teatro francesa (TNB) e de um conservatório de teatro belga (Liège). Este espetáculo abrange a política migratória da União Europeia e os campos de detenção de migrantes às portas da Europa. Os membros do coletivo realizaram

⁶ Um trabalho de reflexão poderia inscrever-se no seguimento da obra de Pierre Bayard, *Como falar dos fatos que não se verificaram?* Paris: Minuit, 2020.

um inquérito junto de “aqueles que organizam, constroem, gerem e coordenam os campos de confinamento de migrantes e refugiados: presos, exilados, mas também trabalhadores sociais, trabalhadores humanitários” ⁷etc. O programa especifica também: “Fruto de uma pesquisa-criação, o espetáculo está a ser elaborado: a versão final será representada em maio de 2022 no Teatro Nacional Valónia-Bruxelas”. Esta designação de “pesquisa-criação” não remete para uma parceria com o mundo acadêmico, e os financiamentos provêm de estruturas artísticas.

No entanto, ela dá uma forma de legitimidade científica ao discurso realizado no espetáculo. Se o programa especifica ainda que o Grupo Nimis quer “deixar ao espectador o cuidado de discernir ele próprio as apostas ideológicas”, na realidade o espetáculo é claramente militante. Se seguirmos o raciocínio de Carole Talon-Hugon (2020), o problema desta pesquisa-criação não é propor teatro militante, é um perfeito direito artístico e político — e felizmente! O problema é a caução científica que dá a denominação “pesquisa-criação”, que torna porosa a fronteira entre a arte ativista e uma abordagem de ciências sociais. O programa do espetáculo sugere que este trabalho é realizado seguindo um rigor de pesquisa e uma preocupação de objetividade que não correspondem minimamente à realidade cênica.

Podemos então fazer duas hipóteses. Ou o coletivo Nimis grupo sabe muito bem que faz um teatro militante, mas disfarça esse objetivo no programa do espetáculo. Ou ele não percebe que esta pesquisa-criação não é objetiva e confunde o processo de envolvimento político com a abordagem do inquérito. Estas duas hipóteses são igualmente problemáticas e mostram que a designação de “pesquisa-criação” cria uma grande perturbação quanto ao regime de verdade que o espetáculo desenvolve.

Por fim, podemos sublinhar que outro problema deste espetáculo era a sua pobreza artística: faltava-lhe a invenção de forma, a escrita. Não sendo verdadeiramente uma pesquisa em ciências sociais, nem realmente uma pesquisa em arte, a pesquisa-criação, neste exemplo, resulta em um resultado informe e insatisfatório em todos os níveis, tanto científico quanto artístico.

No entanto, este espetáculo goza de uma importante coprodução e parece corresponder a uma definição da pesquisa-criação que as instituições culturais procuram promover. Há aqui um perigo real: não se pode permitir que a pesquisa-criação se transforme numa fábrica de objetos infundados, que não sejam, em última análise, nem arte nem ciência.

As três percepções do que é a pesquisa-criação, que analisei neste artigo, mostram como a paisagem atual é diversificada e complexa, para além do reconhecimento progressivo e da aceitação desta nova forma de pesquisa.

⁷ Programa do espetáculo, outubro de 2021. Teatro da Croix-Rousse, Festival Sentido Único.

Tentei também mostrar que cada uma delas coloca questões específicas e levanta problemas específicos. É desejável que estas questões sejam object de reflexões e debates nacionais e internacionais nos próximos anos, para permitir à pesquisa-criação adquirir não só uma plena legitimidade, mas também uma sólida base epistemológica.

REFERÊNCIAS

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Phasmes**: ensaios sobre a aparição. Paris: Minuit, Paradoxos, 1998.

JEANPIERRE, Laurent. Introdução às condições da arte experimental. *In*: DURING, Elie *et al.* (org.). **Do experimental na arte**. Dijon: Anecy, Publications des Marquisats, 2009.

LASSALLE, Jacques. Entrevistas. *In*: FÉRAL, Josette. **Encenação e atuação**. Montreal; Carnières: Éditions Jeu; Éditions Lansman, 1997, p. 157. (v. 1).

LANCRI, Jean. Como a noite trabalha em estrela e porquê. *In*: GOSSELIN, Pierre; GOGUIEC, Eric (org.). **A pesquisa criação**: para uma compreensão da investigação na prática artística. Québec: Presses da Universidade do Québec, 2006.

LECHOT-HIRT, Lysianne (org.) **Pesquisa-criação em design**: modelos para uma prática experimental. Genebra: Métis Presses, 2010.

MÉNARD, Coline. **Rumo a um circo não musical**. *In*: Colóquio Que música para a pista. Centro Nacional de Artes do Circo, Châlons-en-Champagne, 2020.

ROQUES, Sylvie; STARKIER, Isabelle. **Pesquisa Criação Teatro**: saber ou saber-fazer? Montpellier: L'Entretemps, 2021.

TALON-HUGON, Carole. **O Artista em trajes de investigador**. Paris: PUF, 2020.

WARNET, Jean-Manuel. **Os laboratórios, outra história do Teatro**. Lavérune: Entretemps, Coll, 2014.

LA RECHERCHE-CRÉATION EN FRANCE: un paysage diversifié.

Mireille Losco-Lena⁸

DE L’AFFRONTMENT INSTITUTIONNEL À LA PACIFICATION

L’expression « recherche-création » s’est propagée avec une vitesse fulgurante en France ces dix dernières années. Importée du Québec, elle a fait l’objet de réflexions nombreuses et de vifs débats. Les premiers écrits et colloques français sur la recherche-création, au tournant des années 2010, ont fait apparaître combien le terrain était conflictuel. En France, le paysage de l’enseignement supérieur en art est divisé entre, d’un côté des écoles de pratique artistique à visée professionnelle, et de l’autre côté, les universités qui développent une réflexion et des connaissances théoriques. Quand on a commencé à parler de recherche-création, les enseignants des écoles d’art ont craint de devoir se soumettre aux normes scientifiques en vigueur dans le monde universitaire ; de leur côté, les enseignants des universités ont, quant à eux, eu peur de perdre leur hégémonie à faire de la recherche, et ils ont vécu l’arrivée des écoles d’art dans la recherche-création comme une concurrence. De part et d’autre, tout le monde a craint de perdre son identité et ses valeurs.

Ce conflit institutionnel et politique entre les écoles d’art et les universités s’est traduit par des définitions d’abord très divergentes de la recherche-création : dans les écoles d’art, on a spontanément affirmé que toute pratique artistique était une recherche, alors que dans les universités on définissait la recherche-création comme la théorisation, par un artiste, de sa pratique. Il apparaît aujourd’hui, avec le recul, que des deux côtés on se trompait. Toute pratique artistique, même si elle exige réflexion et maturation, n’est pas une recherche-création si elle ne renouvelle pas des hypothèses fondatrices, si elle ne modifie pas des façons de faire. De la même façon, la théorisation d’une pratique ne suffit pas non plus à faire recherche-création, si la pratique artistique reconduit des façons de faire existantes, et si la théorisation ne produit pas de nouveaux axes de pensée. La recherche-création n’est ni du côté de la pratique, ni du côté de la théorisation : elle est entre les deux, et dans une façon bien spécifique de conduire une pratique et de produire de la pensée.

La situation a évolué depuis dix ans, et si on ne peut pas dire aujourd’hui que la définition de la recherche-création soit véritablement stabilisée, loin de là,

⁸ Professeure en Études théâtrales à l’ENSATT (Ecole Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre), France.

le débat s'est apaisé. Beaucoup d'universités françaises ont, ces dernières années, créé des masters de recherche-crédation qui attirent les étudiants. Quant aux écoles d'art, elles ont développé des programmes de recherche, souvent en partenariat avec les universités, et elles ont mené des politiques de publication. De chaque côté, on a fait un pas vers l'autre : vers la pratique ou vers la théorisation. Maintenant que l'heure n'est plus aux affrontements entre les écoles et les universités, nous pouvons mieux nous consacrer aux enjeux épistémologiques et méthodologiques de la recherche-crédation. Or, il faut se rendre à l'évidence : nous avons toujours une certaine difficulté à définir ce qui réellement fait « recherche » dans la recherche-crédation, et à clarifier la nature de l'hybridation entre la création et la recherche. L'appellation québécoise que nous avons reprise en France, « recherche-crédation », avec le tiret entre les deux mots, indique qu'on aurait une rencontre, une intersection entre ces deux champs : mais à quoi ressemble cette rencontre ?

Je présente ici trois façons différentes de répondre à cette question. Ce sont trois types de réponses qui se côtoient aujourd'hui dans le paysage des écoles et des universités en France, ainsi que dans le champ culturel et artistique ; or, elles engagent des pratiques sensiblement différentes de la recherche-crédation. J'essaierai de mettre en évidence les difficultés et ambiguïtés de chaque position.

TRAVAIL ARTISTIQUE ET THÉORISATION

La réponse la plus classique à ce qu'est une recherche-crédation, dans le monde universitaire, est, comme je l'ai déjà dit, de considérer qu'il s'agit d'une théorisation d'une pratique artistique. La recherche-crédation fonctionne par un aller-retour permanent, ou le plus fréquent possible, entre deux régimes de pensée chez l'artiste-chercheur : le régime créatif et le régime réflexif. Le problème de cette compréhension de la recherche-crédation, c'est qu'elle peut laisser supposer que le moment de la recherche proprement dite ne correspond véritablement qu'au moment de la théorisation. Et que c'est cette théorisation qui validerait la recherche. Il faut lutter contre cette interprétation, qui exclut la pratique artistique de l'acte de la recherche. Récemment, le réseau des écoles doctorales françaises en art (RESCAM⁹) a proposé une appellation alternative à la « recherche-crédation » : « recherche en création ». L'avantage de cette formulation est qu'elle permet de situer la recherche *dans* la pratique artistique, et donc de s'opposer à l'idée selon laquelle c'est la théorisation qui ferait, essentiellement, la recherche. La recherche-crédation se situe *aussi* et *d'abord*

⁹ <https://www.res-cam.com/> Ce réseau a récemment publié un ouvrage collectif : Monique Martinez Thomas et Catherine Naugrette (dir.), *Le Doctorat et la recherche en création*, Paris, L'Harmattan, coll. « Arts et médias », 2020.

dans la pratique.

Ce changement d'appellation ne résout qu'une partie du problème : il faut encore parvenir à définir ce qui fait recherche dans un travail artistique. C'est le point le plus délicat, et celui sur lequel il faudra faire porter nos efforts à l'avenir. Les travaux les plus intéressants, dans le domaine français, sont à mon sens ceux du philosophe du design Pierre-Damien Huyghe. Selon lui, l'artiste ne devient chercheur que lorsqu'il affronte des problèmes, des obstacles, des impensés de son domaine de création ; lorsqu'il renouvelle des hypothèses ou des présupposés de son champ¹⁰. Il ne suffit pas, pour être un artiste-chercheur, d'être un artiste qui pense ce qu'il fait – et je ne connais pas d'artiste qui ne réfléchisse pas à sa pratique ! Un artiste qui est dans une démarche de recherche est un artiste qui a rencontré, pendant sa formation, pendant son parcours, pendant sa vie artistique, des limites aux savoir-faire, aux procédures, aux cadres de pensée de ce qu'est, par exemple, le son au théâtre¹¹ ou l'écriture de la comédie. Il décide de prendre du temps pour explorer et trouver des gestes et des façons de penser qui vont lui permettre de franchir ces limites, de déplacer les cadres, concrets, techniques ou conceptuels de la pratique de son champ artistique.

Cela exige une maturité et – c'est ma conviction personnelle – un vrai parcours professionnel. Ce sont les artistes aguerris, ou un minimum expérimentés, qui peuvent véritablement s'engager dans une démarche de recherche, à un moment de leur cheminement, parce qu'ils ont eu le temps de buter sur des problèmes, d'identifier des manques, d'affiner leur désir. Dans un ouvrage collectif récemment publié en France, *Recherche Création Théâtre*¹², on trouve un très intéressant témoignage de Lena Paugam, qui a été la première doctorante française du programme SACRe, doctorat de recherche-création en théâtre, au sein du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique¹³. Quand elle a obtenu la bourse pour faire ce doctorat, Lena Paugam avait fait un cursus universitaire en études théâtrales et un cursus de comédienne au Conservatoire, mais elle n'avait jamais fait de mise en scène et n'avait pas de « métier ». Elle explique très clairement que son manque d'expérience artistique a été un problème pour mener son doctorat et qu'elle aurait eu besoin de plus maturité

¹⁰ Voir Pierre-Damien Huyghe, « Devenir chercheur », in MARTINEZ THOMAS Monique et NAUGRETTE Catherine (dir.), *Le Doctorat et la recherche en création*, op. cit., p. 17-25 ; « Quelques repères pour une recherche « en » arts », in LOSCO-LENA Mireille (dir.), *Faire théâtre sous le signe de la recherche*, Rennes, PUR, coll. « Le Spectaculaire », 2017p. 199-210.

¹¹ Voir les travaux de Daniel Deshays, créateur sonore qui a développé dans sa pratique une pensée originale du son, transmise dans ses publications. Voir notamment : DESHAYS Daniel, *Pour une écriture du son*, Paris, Klincksieck, 2006.

¹² Sylvie Roques et Isabelle Starkier, *Recherche Création Théâtre : savoir ou savoir-faire ?*, Montpellier, L'Entretemps, 2021.

¹³ <https://collegedoctoral.psl.eu/doctorat-psl/programme-doctoral-sacre/>

pour mieux saisir ce qu'elle voulait chercher¹⁴. Je suis convaincue que, si on peut engager un doctorat théorique à 25 ans, il faut en revanche avoir eu une réelle maturation artistique pour faire un doctorat en recherche-création.

Dans ma propre pratique d'enseignante-chercheuse à l'Ecole Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre (ENSATT), j'accompagne de jeunes étudiants de master, mais je considère que leurs travaux sont plus des *initiations* à la recherche-création – de la même manière que les masters théoriques universitaires sont, la plupart du temps, des initiations à la recherche. Il m'est pourtant arrivé de suivre des étudiants qui avaient déjà identifié un véritable champ de recherche dans leur discipline. C'est le cas par exemple de Coline Ménard, étudiante en réalisation sonore diplômée en 2017, qui avait constaté que les circassiens travaillaient toujours avec une bande-son musicale pré-enregistrée, mais jamais avec des concepteurs sonores comme au théâtre. Elle mettait à jour là un véritable champ de recherche, neuf, qui était un impensé de la pratique du cirque. Pour conduire son travail de recherche-création, elle a à la fois mené une enquête auprès de circassiens pour comprendre comment ils pensaient (ou ne pensaient pas) le son dans leurs numéros de cirque, et elle a, parallèlement, commencé à travailler avec une circassienne qui pratiquait la corde lisse. Elles ont exploré ensemble comment un numéro pouvait se construire en même temps qu'une création sonore. Elles ont toutes les deux inventé les modalités d'une écriture à deux, corps et son. C'était à mes yeux un exceptionnel travail de recherche-création de master, déjà étonnamment mûr artistiquement. Coline Ménard a d'ailleurs présenté plus tard ce travail dans un colloque sur les recherches en cirque¹⁵.

Pour clore ce développement autour de la première compréhension de ce qu'est la recherche-création, j'insisterai donc sur l'importance de savoir définir une problématique de recherche *propre à sa pratique*, et *dans sa pratique* artistique. Mais il faut ajouter que, pour que ce travail soit pleinement de la recherche au sens académique du terme, c'est-à-dire permettant d'être validée par des diplômes, il faut encore que les résultats soient reproductibles et transmissibles : que d'autres artistes puissent se les approprier, que des chercheurs théoriques puissent s'en informer et y réfléchir. La question du médium de transmission des recherches est de ce fait un enjeu très important, sachant que le savoir artistique ne se transmet pas toujours bien par l'écrit seul : pour présenter une recherche sur le jeu de l'acteur, par exemple, un workshop sera beaucoup plus efficace qu'un livre ou une thèse écrite, même si ces derniers peuvent être utiles. Concernant le travail de Coline Ménard, sa soutenance artistique a été un moment essentiel où nous avons pu voir de près le dispositif

¹⁴ Lena Paugam, « Participer à la recherche de ce que peut être un doctorat de recherche-création en mise en scène », in Sylvie Roques et Isabelle Starkier, *Recherche Création Théâtre*, op. cit., p. 231-249.

¹⁵ Coline Ménard, « Vers un cirque non musical », colloque *Quelles musique pour la piste*, février 2020, Centre national des arts du cirque, Châlons-en-Champagne.

sonore conçu et en tester l'intérêt artistique. On voit alors très clairement que ce n'est pas la théorisation (le mémoire de master de cette étudiante, en l'occurrence) qui fait le cœur de la recherche : la théorisation est un *outil* pour diffuser et partager la recherche.

LE LABORATOIRE INTERDISCIPLINAIRE

Une deuxième compréhension de ce qu'est la recherche-crédation, en France aujourd'hui, est le travail en équipes interdisciplinaires. Je partirai, pour approcher cette question, d'un exemple concret : les laboratoires éphémères « LaboMobiles ». Arnaud Chevalier, artiste plasticien et éclairagiste de théâtre, a mis en place depuis quelques années des temps de « laboratoire » rassemblant une dizaine de personnes, autour d'une thématique qu'il a choisie au préalable et préparée en amont. En 2021, par exemple, la thématique était la question des cinq sens. Arnaud Chevalier sélectionne les participants, qui doivent envoyer un curriculum vitae et une lettre de motivation, et qui seront payés pour leur travail pendant ces deux semaines. Les personnes choisies sont d'horizons artistiques différents (danse, arts plastiques, théâtre, vidéo) ; sont également présents des chercheurs en sciences sociales ou en sciences « dures » comme la physique. Les deux semaines sont dévolues à des expérimentations tous azimuts et à l'élaboration de petites formes, d'installations, de prototypes ; elles sont ponctuées par des rencontres, des moments réflexifs. Aucun résultat final n'est exigé ; l'idée est de mettre au cœur du laboratoire l'expérimentation ouverte et libre. L'expérimentation est ainsi comprise à la façon de John Cage : « Le mot *expérimental* peut convenir pourvu qu'on le comprenne comme désignant non pas un acte destiné à être jugé en termes de succès ou d'échec, mais simplement un acte dont l'issue est inconnue¹⁶. »

Dans ce cas, il s'agit d'une recherche-crédation qui n'aboutit pas à une validation académique : aucun diplôme n'est délivré aux participants. Ces laboratoires cherchent au contraire à préserver leur indépendance et leur liberté, justement pour que les participants osent s'aventurer en terres inconnues. On pourrait dire que la recherche-crédation se définit alors comme un espace-temps d'*expérimentation* plutôt que de *recherche* à proprement parler, puisqu'elle n'est pas obligée d'aboutir à des résultats partageables et validables. Néanmoins, les LaboMobiles ont obtenu en 2020 un financement du Ministère de la Culture français, lequel, depuis 2019, accorde des subventions pour des projets de

¹⁶ John Cage cité par JEANPIERRE Laurent, « Introduction aux conditions de l'art expérimental », in Elie During, Laurent JEANPIERRE, Christophe KIHM, Dork ZABUNYAN (dir.), *In Actu : de l'expérimental dans l'art*, Annecy, Publications des Marquisats, Dijon, les Presses du réel, 2009, p. 309.

recherche portés par des artistes¹⁷. Il y a donc bien une forme de reconnaissance institutionnelle de ce type de recherche-crédation, même s'il ne s'agit pas de diplômes. Les critères de l'appel à projets du Ministère de la Culture sont plus souples que ceux du monde de l'enseignement supérieur, et on ne peut que s'en réjouir car les artistes ont vraiment besoin aujourd'hui d'espaces de liberté et de temps d'expérimentation ! Mais il est clair que l'on ne peut pas superposer ce sens de la recherche-crédation au premier sens, qui correspondait à la conception des universités et des écoles, c'est-à-dire des institutions qui délivrent des diplômes de doctorat et de master. Le laboratoire expérimental est un espace de respiration, de nourriture et d'ouverture qui atteint son but par son existence même, par la possibilité qu'il offre aux participants de pouvoir essayer, sans faire aboutir une œuvre.

Le fait que ce type de laboratoire expérimental soit interdisciplinaire est important à souligner. L'interdisciplinarité a été promue dans le monde universitaire comme dans le monde artistique depuis une vingtaine d'années, et elle a été présentée comme la promesse de fabrication de nouveaux savoirs et de formes inédites. Dans certains livres sur la recherche-crédation, par exemple l'ouvrage collectif publié en 2010 par Lysiane Lechot-Hirt¹⁸, l'interdisciplinarité est présentée comme un critère nécessaire de la recherche-crédation. Cette affirmation est discutable, car on peut parfaitement mener une recherche-crédation solide et approfondie dans une discipline artistique circonscrite. Les laboratoires et studios de théâtre qui ont existé au cours du XX^e siècle se concentraient ainsi sur le jeu de l'acteur¹⁹. L'interdisciplinarité doit être moins considérée comme un facteur nécessaire de la recherche-crédation, que comme un facteur circonstanciel, lié au contexte intellectuel et culturel contemporain.

Enfin, il faut souligner que les pratiques de recherche-crédation en équipes interdisciplinaires présentent toujours un risque, sur lequel il faut être très vigilant : que l'on y considère que les artistes sont là pour la partie créative, mais que ce sont les universitaires qui font la recherche. Autrement dit, les universitaires seraient, au bout du compte, les « vrais » chercheurs de l'équipe. Ce n'est pas du tout le cas dans les LaboMobiles, où les places sont bousculées et déplacées. Mais lorsqu'on lit certains articles sur la recherche-crédation en France, aujourd'hui, on y trouve un lapsus très fréquent : on y parle des « artistes » et des « chercheurs », en laissant supposer que les artistes ne sont pas eux aussi des chercheurs. Il faut faire très attention non seulement aux rapports de force qui se construisent ou se reconduisent dans les laboratoires interdisciplinaires, mais également aux mots qu'on emploie pour décrire ces

¹⁷<https://www.culture.gouv.fr/Aides-demarches/Appels-a-projets/Appel-a-projets-Recherche-en-theatre-cirque-marionnette-arts-de-la-rue-conte-mime-et-arts-du-geste-2022>

¹⁸ LECHOT-HIRT Lysiane (dir.), *Recherche-crédation en design. Modèles pour une pratique expérimentale*, Genève, Métis Presses, 2010.

¹⁹ WARNET Jean-Manuel, *Les Laboratoires, une autre histoire du théâtre*, Laverune, l'Entretiens, coll. « Les voies de l'acteur », 2014.

équipes. En recherche-crédation, l'artiste de laboratoire doit être partie prenante de la recherche et reconnu en tant que tel.

UNE PRODUCTION DE CONNAISSANCE DANS LES SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES.

La troisième et dernière façon de comprendre aujourd'hui la recherche-crédation fait actuellement l'objet d'une petite polémique en France. La recherche-crédation, dans cette conception, se définit par la capacité qu'a l'art de produire à sa manière des savoirs en sciences humaines et sociales, et donc de participer de la production des connaissances dans ces champs. La recherche-crédation ne sert alors plus à faire de la recherche pour renouveler la pratique artistique, comme nous l'avons vu en premier lieu ; elle n'est pas destinée aux artistes et à ceux qui pensent l'art, mais elle se place sur le terrain des sciences humaines qui se font à l'université.

Pour aborder cette compréhension, je voudrais faire un petit détour. Un acquis important de ces dernières années, non seulement en France mais dans l'ensemble des pays qui développent la recherche-crédation, a été selon moi de permettre à la recherche-crédation de renoncer à l'idée – absurde – d'une démarche scientifique appliquée à la création. Comme le disait il y a déjà longtemps le metteur en scène français Jacques Lassalle : « Le danger serait de croire qu'il y a dans la théorie la capacité immédiate de susciter une pratique artistique. Je n'y crois pas »²⁰. Même s'il y a eu une « mode » du vocabulaire scientifique en art – on a beaucoup parlé, depuis une dizaine d'années, de « protocoles » par exemple, pour décrire une démarche artistique –, on ne peut pas sérieusement défendre l'idée que créer, en art, se fait à l'aide de protocoles comparables à ceux qui se développent en sciences. Cela ne veut pas dire qu'il n'y a pas de *rigueur* artistique : les artistes ne font pas n'importe quoi ! Ils ont une démarche et une pensée critique à l'œuvre dans leur travail ; ils se documentent et nourrissent leurs travaux ; ils dialoguent entre eux (d'autant plus au théâtre, qui est un art du collectif). Mais le processus de création relève partiellement d'un régime nocturne de la pensée, tissé de rêves, d'intuitions, de branchement sur le sensible et que Jean Lancry nomme un « dessaisissement ²¹ ». C'est un grand acquis pour la recherche-crédation de pouvoir faire valoir cette singularité propre

²⁰ Jacques Lassalle in Josette Féral, *Mise en scène et jeu de l'acteur. Entretiens*, tome 1, éditions Jeu/éditions Lansman, Montréal/Carnières, 1997, p. 157.

²¹ LANCRI Jean, « Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi », in Pierre GOSSELIN et Eric LE GOGUIEC (dir.), *La Recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Québec, Presses de l'université du Québec, 2006, p. 15. Voir aussi, sur le dessaisissement, DIDI-HUBERMAN Georges, *Phasmes. Essais sur l'apparition*, 1, Paris, Minuit, coll. « Paradoxes », 1998, p. 9-11.

à la pensée artistique. Dans la préface à l'ouvrage *Recherche Création Théâtre*, Josette Féral écrit ainsi que la recherche-crédation exige de « se mettre à l'écoute d'autres modes de fonctionnement et d'autres modes de raisonnement » que ceux des sciences, et qui passent par « essais et erreurs, par expérimentation sans valeur absolue »²².

Or, cet acquis crée aujourd'hui un clivage nouveau, dont rend compte un livre polémique récemment publié par la philosophe Carole Talon-Hugon, *L'artiste en habits de chercheur*²³. Elle y fait le constat que la figure de l'artiste-chercheur a beaucoup gagné en visibilité dans le champ de l'art et de la culture (théâtres, musées, monde éditorial), où elle est désormais très valorisée. Les universités participent également à cette reconnaissance en ouvrant des formations en recherche-crédation. Or, les travaux des artistes-chercheurs constitueraient désormais, selon Carole Talon-Hugon, une menace pour le chercheur « professionnel », c'est-à-dire le chercheur qui s'est, lui, longuement formé aux méthodes, exigences, rigueurs de sa discipline à l'université, par exemple en ethnologie ou en sociologie. Quand les artistes, par des spectacles, expositions, publications de livres, disent, par exemple, qu'ils contribuent à une réflexion ethnologique ou sociologique, en réalité ils propagent, selon elle, une pratique plus impressionniste que rigoureuse de l'ethnologie ou de la sociologie ; ils mettent à mal l'exigence de vérité objective que les méthodes de ces disciplines ont forgées. La recherche-crédation, au bout du compte, mettrait en danger les sciences humaines en en pratiquant des formes trop peu rigoureuses, trop peu scientifiques. Ce que montre Carole Talon-Hugon, c'est que certaines œuvres d'arts mélangent, sans le dire clairement, la recherche objective, la contestation des savoirs académiques et l'activisme politique. Or, on ne peut pas, pense-t-elle, vouloir s'emparer de champs disciplinaires sans en respecter les épistémologies et les méthodologies. Le risque serait d'aboutir à ce qu'elle appelle une « postdisciplinarité », où tout se mélangerait sans rigueur : la science, l'art et le militantisme politique. La philosophe inscrit plus largement sa réflexion dans le contexte actuel de la « post-vérité » propagée par les réseaux sociaux et du relativisme des savoirs.

Ce livre a le mérite de nous obliger à réfléchir aux liens possibles entre recherche-crédation et sciences humaines, et de nous inviter à clarifier le positionnement artistique par rapport au positionnement académique, en évitant les confusions. En aucun cas la recherche-crédation ne peut être une pratique où un dramaturge deviendrait *littéralement* un ethnologue, où un écrivain ferait *la même chose* que l'historien, où un metteur en scène *rivaliserait* avec un sociologue. Si la recherche-crédation commence heureusement à faire admettre que sa démarche ne se calque pas sur une démarche d'ordre scientifique, ce ne doit pas être pour prétendre se placer sur le même terrain que les sciences

²² Josette Féral, in Sylvie Roques et Isabelle Starkier, *Recherche Création Théâtre*, op. cit., p. 25.

²³ Carole Talon-Hugon, *L'Artiste en habits de chercheur*, Paris, PUF, 2020.

humaines et sociales. Il faudrait plutôt parvenir à faire reconnaître que l'art produit à sa façon une pensée sur la société, la psychologie, l'histoire. Qu'il peut inventer des modalités qui lui sont propres pour interroger le monde. Mais que ces modalités ne relèvent pas du même régime de vérité que les sciences. C'est à ces régimes de vérité qu'il nous faudrait réfléchir, pour que les travaux de recherche-crédation qui s'emparent de thématiques et d'objets communs aux sciences humaines et sociales ne s'y amalgament pas confusément. Il ne s'agit pas d'interdire à la recherche-crédation de s'intéresser à ces thématiques et objets, mais de penser et formuler son propre régime de vérité²⁴.

Dans son livre, Carole-Hugon se focalise sur l'essor contemporain de l'art documentaire, à ses yeux symptomatique de la confusion entre les pratiques de l'artiste et celles du chercheur en sciences humaines et sociales. Je prendrai un exemple qui pose en effet largement question. A l'automne 2021, a été présenté à Lyon, au festival Sens Interdit, un spectacle, *Portraits sans paysage* du Nimis groupe, collectif d'acteurs issus d'une école de théâtre française (TNB) et d'un conservatoire de théâtre belge (Liège). Ce spectacle porte sur la politique migratoire de l'Union Européenne et sur les camps de détention des migrants aux portes de l'Europe. Les membres du collectif ont mené une enquête auprès de « ceux qui organisent, construisent, gèrent et coordonnent les camps d'enfermement des migrants et réfugiés : des détenus, des exilés, mais aussi des travailleurs sociaux, des travailleurs humanitaires »²⁵ etc. Le programme précise aussi : « Issu d'une recherche-crédation, le spectacle est en cours d'élaboration : la version finale sera représentée en mai 2022 au Théâtre National Wallonie-Bruxelles ». Cette appellation de « recherche-crédation » ne renvoie pas à un partenariat avec le monde académique, et les financements viennent de structures artistiques. Pourtant, elle donne une forme de légitimité scientifique au propos tenu dans le spectacle. Si le programme spécifie encore que le groupe Nimis veut « laisser au spectateur le soin de discerner lui-même les enjeux idéologiques », en réalité le spectacle est très clairement militant. Si l'on suit le raisonnement de Carole Talon-Hugon, le problème de cette recherche-crédation n'est pas de proposer du théâtre militant, c'est un parfait droit artistique et politique – et heureusement ! – ; le problème est la caution scientifique que donne l'appellation « recherche-crédation », qui rend poreuse la frontière entre l'art activiste et une démarche de sciences sociales. Le programme du spectacle laisse à supposer que ce travail est mené suivant une rigueur d'enquête et un souci d'objectivité qui ne correspondent pas du tout à la réalité scénique. Nous pouvons faire alors deux hypothèses. Soit le collectif Nimis groupe sait très bien qu'il fait un théâtre militant, mais il travestit cet objectif dans le programme du spectacle. Soit il ne se rend pas compte que cette recherche-crédation n'est pas objective et qu'elle confond la démarche d'engagement politique avec la

²⁴ Un travail de réflexion pourrait s'inscrire dans le sillage de l'ouvrage de Pierre Bayard, *Comment parler des faits qui ne se sont pas produits ?*, Paris, Minuit, 2020.

²⁵ Programme du spectacle, octobre 2021. Théâtre de la Croix-Rousse, Festival Sens interdit.

démarche de l'enquête. Ces deux hypothèses sont également problématiques et elles montrent que l'appellation de « recherche-crédation » crée un grand trouble quant au régime de vérité que développe le spectacle. On peut enfin souligner qu'un autre problème de ce spectacle était sa pauvreté artistique : il y manquait d'invention de forme, d'écriture. En n'étant ni vraiment une recherche en sciences sociales, ni vraiment une recherche en art, la recherche-crédation, dans cet exemple, aboutit à un résultat informe et insatisfaisant sur tous les plans, aussi bien scientifique qu'artistique. Et pourtant, ce spectacle jouit d'une importante co-production et semble correspondre à une définition de la recherche-crédation que cherchent à promouvoir les institutions culturelles. Il y a là un réel danger : il ne faut pas que la recherche-crédation devienne une fabrique d'objets informes, qui ne soient au final ni de l'art ni de la science.

Les trois compréhensions de ce qu'est la recherche-crédation, que j'ai passées en revue dans cet article, montrent combien le paysage actuel est diversifié et complexe, par-delà la reconnaissance progressive et l'acceptation de cette nouvelle forme de recherche. J'ai essayé de montrer également que chacune d'entre elle pose des questions spécifiques et soulève des problèmes particuliers. Il est à souhaiter que ces questions fassent l'objet de réflexions et débats nationaux et internationaux dans les années qui viennent, pour permettre à la recherche-crédation d'acquérir non seulement une pleine légitimité, mais encore une assise épistémologique solide.

REFERÊNCIAS

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Phasmes**: ensaios sobre a aparição. Paris: Minuit, Paradoxos, 1998.

JEANPIERRE, Laurent. Introdução às condições da arte experimental. *In*: DURING, Elie *et al.* (org.). **Do experimental na arte**. Dijon: Anecy, Publications des Marquisats, 2009.

LASSALLE, Jacques. Entrevistas. *In*: FÉRAL, Josette. **Encenação e atuação**. Montreal; Carnières: Éditions Jeu; Éditions Lansman, 1997, p. 157. (v. 1).

LANCRI, Jean. Como a noite trabalha em estrela e porquê. *In*: GOSSELIN, Pierre; GOGUIEC, Eric (org.). **A pesquisa criação**: para uma compreensão da investigação na prática artística. Québec: Presses da Universidade do Québec, 2006.

LECHOT-HIRT, Lysianne (org.) **Pesquisa-criação em design**: modelos para uma prática experimental. Genebra: Métis Presses, 2010.

MÉNARD, Coline. **Rumo a um circo não musical**. *In*: Colóquio Que música para a pista. Centro Nacional de Artes do Circo, Châlons-en-Champagne, 2020.

ROQUES, Sylvie; STARKIER, Isabelle. **Pesquisa Criação Teatro**: saber ou saber-fazer? Montpellier: L'Entretemps, 2021.

TALON-HUGON, Carole. **O Artista em trajes de investigador**. Paris: PUF, 2020.

WARNET, Jean-Manuel. **Os laboratórios, outra história do Teatro**. Lavérune: Entretemps, Coll, 2014.

A PESQUISA NO ÂMBITO DE UMA ARTISTA-ACADÊMICA: reflexões sobre as experiências de investigar as Artes da Cena.

Dra. Ivani Santana²⁶

RESUMO

O foco do artigo é discutir alguns aspectos da pesquisa nas artes da cena, atentando para a importância tanto do primeiro momento de inquietação, como do processo implicado com as escolhas e caminhos percorridos e a percorrer. Trata-se de uma reflexão sobre o processo de investigar a partir da perspectiva de uma artista-acadêmica vinculada ao campo da dança com mediação tecnológica. A coluna-vertebral é utilizada como metáfora para apresentar uma proposta de eixo estruturante, o qual tanto delimita um corpo, como também lhe oferece suporte. Ao restringir as imensas possibilidades de um campo, o recorte tanto direciona como centraliza a atenção estimulando uma investigação mais focada, profunda e complexa. No final do texto, um exemplo é oferecido para demonstrar como tal "coluna-vertebral" pode colaborar para o desenvolvimento de um processo de trabalho artístico.

Palavras-chave: investigação, processo, coluna vertebral, experiência, dança.

INTRODUÇÃO

Muitas vezes um possível objeto de estudos já está ali, ao nosso alcance, e nunca paramos para refletir sobre ele. A artista e pesquisadora portuguesa Grada Kilomba (2019), quando precisou traduzir sua tese *Memórias da Plantação: Episódios de Racismo Cotidiano* percebeu o quanto a língua portuguesa carrega, segundo ela, implicações com o sistema patriarcal, dando protagonismo para o gênero masculino. Apesar desse não ser o foco principal de estudos de Kilomba, ela dedicou uma extensa parte na edição portuguesa da tese para apresentar uma forte e contundente reflexão sobre esse tema. Aliás, temática que vem sendo discutida em vários campos e comunidades.

Sabemos que o texto, não apenas em sua escrita, mas também em sua forma, tem poder. Essa foi a razão, por exemplo, da estadunidense bell hooks

²⁶ Departamento de Arte Corporal e Programa de Pós-Graduação em Dança - Universidade Federal do Rio de Janeiro.

(1952-2021) escrever seu nome sempre em minúsculas, fato percebido apenas no texto e não na leitura. Inspirada na sua avó materna, Bell Blair Hooks, e tendo seu nome de registro Gloria Jean Watkins (1952), essa estudiosa dos feminismos, afirma que a importância deve estar no conteúdo do que ela escreve e não em sua autoria.

Para além de ser uma discussão meramente gramatical e linguística, podemos utilizar a reflexão acima como exemplo para pensar em pesquisa. Elementos que podem parecer tão mínimos, mas que carregam posicionamentos importantes para todo um contexto. Portanto, a pesquisa demanda esse olhar aguçado, pois um simples "detalhe", pode trazer discussões complexas.

Este artigo é fruto da minha palestra no Seminário Franco Brasileiro De Pesquisa Criação Em Artes Cênicas. Para organizar qual seria minha abordagem no evento, primeiro refleti sobre o título para encontrar pistas de qual caminho seguir. Então, algo me chamou atenção. A princípio a temática me parecia muita tranquila, uma vez que conto com quase 20 anos de docência no ensino superior e 32 anos como artista profissional, considerando aqui a data do meu DRT, ou seja, o Registro Profissional de bailarina na Delegacia Regional do Trabalho, São Paulo, Brasil. Mas, por incrível que pareça, fiquei intrigada com uma parte do título, refletindo sobre o que, para mim, parecia uma ausência.

Entre as palavras pesquisa e criação não havia nada. Contudo, dependendo do símbolo que poderia ter sido colocado entre os termos — dois pontos, hífen ou mesmo ponto final — a compreensão seria direcionada. Se existissem dois pontos, talvez o interesse estivesse em focar a criação em artes cênicas, e este seria o assunto desse seminário de pesquisa. Mas fiquei imaginando se não haveriam esquecido de colocar um "e" para separar, tal como 'pesquisa "e" criação', sendo assim, o objetivo seria tratar de dois processos então considerados distintos, por um lado falaríamos de pesquisa e, somado a isso, como uma outra parte do caso, trataríamos da criação. Entretanto, não poderia garantir que existia um "e" ausente. Mas se utilizássemos "em", ao invés de "e", portanto 'pesquisa "em" criação' significaria que não se trata de dois processos distintos, mas que há uma forma de pesquisa quando se está criando em artes cênicas.

Bom, poderíamos argumentar que minhas inquietações e consequente reflexões acima estão em demasia. Um preciosismo até! Talvez realmente seja, talvez não. Quero utilizar da minha inquietação para refletir se uma investigação não partiria justamente daí, de uma curiosidade. Não seria assim que algo nos move, algo que pode até ser irrelevante para outras pessoas, mas que para nós se apresenta como necessário fazer tal reflexão? A pesquisa não estaria aí nesse lugar de colocar nossa inquietação como um caminho para investigação? Algo nos impacta e é sobre isso, sobre essa nossa possibilidade de investigar

aquela inquietação que queremos nos dedicar.

Poderíamos ilustrar essas argumentações com o filme *A Beautiful Mind* (2001), dirigido por Ron Howard e estrelado por Russel Crowe que interpretava o brilhante matemático John Nash (1928-2015), ganhador de vários prêmios, o qual conseguia decodificar o que para nós seriam apenas letras ou números. Talvez tenhamos menos genialidade que Nash, mas com certeza contamos com igual sinceridade no olhar e na busca, pois investigar algo significa, na minha perspectiva, perceber que naquele ponto (seja de uma presença ou de uma ausência) uma reflexão poderá contribuir com o conhecimento coletivo.

Investigar é observar, e para observar é preciso estar atento para além de ver, ouvir e sentir, pois é preciso saber o "que" e o "como" olhar para aquela inquietação, como na minha provocação inicial, em que questiono se faltava um sinal, um "e" ou um "em" entre as palavras 'pesquisa' e 'criação' colocadas no título.

Pesquisadoras da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP) realizaram um vídeo sobre o tema "de onde vem um conhecimento?"²⁷, no qual abordam as descobertas de plantas medicinais, apontando os caminhos acadêmicos convencionais e também outros, advindos através dos povos originários, denominados etnobotânica e etnofarmacologia. Isso nos leva a pensar no verbo investigar e, conseqüentemente, como a escolha de um foco de investigação pode determinar o objeto a ser estudado. Pode-se ainda, por outro lado, pensar que um objeto de estudos pode demandar um tipo específico de investigação.

A etimologia deste verbo vem do latim *investigare*, "procurar, ir atrás, tentar descobrir", de *in*, "em", mais *vestigare*, "seguir a pista, ir atrás", de *vestigium*, "pegada, marca deixada no chão"²⁸. Compreender que esse é o processo que estamos atravessando, que essa é nossa ação durante uma pesquisa, pode parecer meio óbvio, contudo, percebemos o quanto muitos estudantes sentem dificuldade de compreender que estão "em" processo, ou seja, não percebem os vestígios do seu próprio processo de buscar pistas. Justamente é isso que faz a diferença entre pesquisas do mesmo tema, pois cada pessoa é uma e seus processos serão sempre únicos mesmo utilizando a mesma metodologia.

Articulando com a minha provocação inicial, vale ressaltar que não há nada de equivocado no título proposto do seminário, o que nos leva a outro ponto, ou seja, a perspectiva de cada uma. Do meu ponto de vista, algo foi

²⁷ De onde vem o conhecimento? Uma resposta a essa pergunta é formulada nesse vídeo sobre o estudo de plantas medicinais, apresentando as várias formas de se iniciar uma pesquisa sobre o tema. Produção: Peripécia Filmes. Coordenação da série: Pedro Fiori Arantes e Lia Bittencourt. Universidade Federal de São Paulo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UINZKMhWIRk>.

²⁸ Disponível em:

[https://origemdapalavra.com.br/palavras/investigar/#:~:text=2\)%20Do%20Latim%20INVESTIGARE%2C%20E2%80%9C,%2C%20marca%20deixada%20no%20ch%C3%A3o%20E2%80%9D](https://origemdapalavra.com.br/palavras/investigar/#:~:text=2)%20Do%20Latim%20INVESTIGARE%2C%20E2%80%9C,%2C%20marca%20deixada%20no%20ch%C3%A3o%20E2%80%9D).

intrigante pelo que compreendi como ausência, coube a mim decidir se aquele poderia ser um bom caminho de reflexão ou não. Somos das Artes da Cena e temos consciência das distintas formas que já foram investigadas e propostas quanto a formação, processo ou ação performativa, e temos certeza de que muitas outras existirão, tão variadas como as diversas subjetividades existentes na sociedade.

Considerando então esse ponto de vista situado, contextualizado, que nos faz ver algo que, em algum nível sempre será único, por sermos subjetividades únicas, e compreendendo a necessidade de saber observar, é preciso, portanto, saber caminhar com tudo isso. Como declamou o poeta espanhol Antonio Machado (1835 - 1979) em "Cantares"²⁹.

Caminhante, são tuas pegadas
o caminho e nada mais;
caminhante, não há caminho,
se faz caminho ao andar.

Ao andar se faz caminho
e ao voltar a vista atrás
se vê a senda que nunca
se há de voltar a pisar³⁰

Percebemos que o processo é em si mesmo um lugar que promulga o objetivo dessa caminhada, promulgação não por uma legalidade, mas pela publicização que aquele encontro oferece para levantar sua questão ou reflexão. Mas lembre-se que não significa um tatear às cegas, mas uma abdução como diria o filósofo Charles Sanders Peirce (1839-1914), algo que tornamos factível, que ainda não sabemos, mas a partir daquilo que já conhecemos. Complementando ainda com John Dewey (1859-1852), conhecemos através da nossa experiência. Da observação atenta, levantamos hipóteses para explicar processos empíricos, conhecimentos adquiridos e, a partir daí, sugerir possibilidades daquilo que poderá ser.

Há uma passagem de Peirce no livro Comunicação e Pesquisa de Lúcia Santaella, na qual ela explica que, para o filósofo, temos 3 tipos de seres humanos, e que cito aqui:

²⁹ Para o poema completo <https://blogs.utopia.org.br/poesialatina/cantares-antonio-machado/>.

³⁰ *Caminante, son tus huellas / el camino y nada más; / caminante, no hay camino, / se hace camino al andar. // Al andar se hace camino / y al volver la vista atrás / se ve la senda que nunca / se ha de volver a pisar.*

A primeira consiste naqueles para quem a primeira coisa está na qualidade de sentimentos. Esses homens criam a arte. A segunda consiste nos homens práticos, que levam à frente os negócios do mundo. Estes não respeitam outra coisa senão o poder, e o respeitam na medida em que ele pode ser exercido. A terceira espécie consiste nos homens para quem nada parece grande a não ser a razão. Se a força lhes interessa, não é sob o aspecto do seu exercício, mas porque ela tem uma razão e uma lei. Para os homens da primeira espécie, a natureza é uma pintura; para os homens da segunda, ela é uma oportunidade; para os homens da terceira, ela é um cosmos, tão admirável que penetrar nos seus caminhos lhes parece a única coisa que faz a vida valer a pena. Esses são os homens que vemos estarem possuídos pela paixão por aprender, do mesmo modo que outros homens têm paixão por ensinar e disseminar sua influência. Se não se entregam totalmente à paixão por aprender é porque exercitam o autocontrole. Estes são os homens científicos; e eles são os únicos homens que têm qualquer sucesso real na pesquisa científica. (C. Peirce, I, p.43. apud Santaella, 2001, p. 103-104).

Relacionando com a Teoria Geral dos Signos de Peirce, pode-se dizer então que as artistas estariam para a primeiridade (monádica), o signo da possibilidade, da qualidade; assim como as pessoas dos negócios estariam para a secundidade (relação diádica), a referência no confronto com o outro, a relação de alteridade que concede a existência; e as acadêmicas estariam para a terceiridade (relação triádica), estando esta última voltada para a generalidade. A exemplificação muito citada é da qualidade do azul (primeiridade) que, ao ser percebida e, então, colocada como azul celeste ou #000ff, estaria na sua relação de enfrentamento com o real, na relação diádica da secundidade. Por fim, alcançamos a terceiridade, quando interpretamos como o céu azul, graças à forma como a luz se espalha pelas moléculas de nitrogênio e oxigênio existentes na atmosfera por ser o azul a cor com menor comprimento de onda.

Sendo artistas e acadêmicas poderíamos dizer por uma inferência abduziva que nossa condição — do fazer arte e pesquisa acadêmica — significaria trazer a generalidade dessa relação triádica às qualidades daquilo que experienciamos em primeira pessoa. A qualidade dos sentimentos que a nós é tão própria por sermos artistas, humanas da primeiridade como afirma Peirce, em articulação com a nossa condição de investigadoras, aquelas que compreendem tal qualidade e conseguem trazê-la para a razão.

Façamos um primeiro resumo até aqui destes pontos levantados sobre o ato de investigar:

- 1) algo chama a atenção graças a nossa experiência no mundo;
- 2) essa atenção está relacionada com a perspectiva de quem a percebe por sua experiência;
- 3) observar não é um simples olhar, mas saber enxergar algo em

- específico e, com isso, poder falar sobre ele;
- 4) o processo não é a esmo uma vez que a observação não é ao acaso, mas ainda assim é construído enquanto se realiza aquela experiência;
 - 5) artistas-pesquisadoras estão na academia tanto pelos aspectos da primeiridade (qualidade) como da terceiridade (generalidade). Talvez seja essa a diferença da artista no mercado cultural com a acadêmica. Sem dúvida ambas são pesquisadoras, contudo, podemos compreender que a artista esteja mais (ou exclusivamente) implicada com o primeiro tipo apontado por Peirce, não existindo necessariamente interesse ou compromisso com os aspectos da terceiridade.

Meu campo não é metodologia e nem esse texto tem o interesse de tratar das ferramentas desse campo. Minhas reflexões acima são de uma artista-pesquisadora, a qual prefere ser compreendida como experimentadora, ou ainda, experimentadeira, como lavadeira, passadeira, padeira, e assim por diante. Os dois sufixos fazem referência a profissão e ofício, além de outras construções. O "eira" parece trazer o cotidiano e popular para mais perto e esse aspecto me importa. De qualquer forma, vale dizer que minhas observações acima são provenientes da minha experiência de artista e de acadêmica e não como especialista em metodologia.

O objetivo deste artigo não é descrever os processos de criação/investigação dos diversos projetos que já realizei, mas colocar de forma mais geral o que penso sobre a pesquisa nas artes da cena. Espero que colabore principalmente com estudantes que sentem dificuldade de olhar para seu campo ou objeto de interesse e escolher qual caminho trilhar. Pós-graduandos normalmente apresentam dúvidas do que fazer com o material levantado, ou ainda e anterior a isso, não sabem por onde ir, qual caminho trilhar, mesmo estando ciente do "algo" que lhe chamou atenção. Sobre isso, gosto sempre de brincar com a mesma anedota: o gato de Cheshire em Alice no País das Maravilhas³¹.

Na primeira parte do diálogo, quando se encontram na floresta, ele diz que se ela não sabe onde quer ir, então, tanto faz o caminho. Podemos compreender aqui que o processo é o que importa, pois se aproveitar bem o caminho já será válido e sempre chegará em algum lugar. Ou ainda, de uma outra forma, colocando a ênfase na importância de saber onde se quer chegar, pois isso ajudará a determinar que rota tomar. Na segunda parte, quando ele enfatiza que, se ela quer encontrar o Coelho Branco, pode ir pelo caminho em direção ao Chapeleiro Maluco ou, pelo lado oposto, em direção a casa da Lebre, mas deve lembrar que, seja por um caminho ou por outro, estará sempre

³¹ Um trecho do desenho animado *Alice in Wonderland* (1951) criado pelos estúdios Disney pode ser assistido em: <https://www.youtube.com/watch?v=IhTsGPp2IZ0>.

implicada com o que ali está, no caso, tudo ali é maluco, inclusive ela por falar com o sorriso de um gato sem corpo. A metáfora pode ser compreendida da seguinte forma: estamos imersos na nossa "maluquice", na nossa inquietação e pela nossa própria experiência e temos de levar isso em consideração. Isso não quer dizer que estamos presos a um imaginário, sem objetividade. Justamente temos de perceber os vestígios, o contexto, pois ali estão os traços da concretude da nossa experiência.

Conforme perguntou a pesquisadora Marília Velardi, em seu artigo 'Pensando sobre a pesquisa em Artes da Cena: "_ como é que você pensa?'. Ela afirma que:

Os dilemas da construção da pesquisa acadêmica no campo das Artes trazem consequências importantes para os cursos de pós-graduação e para a produção científica. Não é rara a crença de que é necessário "cientificizar" o fazer artístico ou mesmo de que é fundamental reverter as experiências dos artistas/pesquisadores para uma linguagem academicamente normatizada, para que a pesquisa em artes cênicas seja configurada.

O fazer artístico é, muitas vezes, amarrado em "camisas de força" epistemológicas para que se configure como pesquisas e, como tal, atenda às características de construção de conhecimento próprias ao meio acadêmico. (Velardi, 2015, pp. 97-98)

A pesquisadora afirma que a primeira transgressão que devemos fazer é nos questionar: "– Como pensamos?". Responderei que eu penso a partir da coluna vertebral, é ela que nos coloca no eixo, liga as partes, torce, flexiona, retorce, enverga e amortece a caminhada. O que me faz lembrar de *Material for the spine*, de Steve Paxton³², um estudo iniciado 1986 e compilado num DVD em 2008. Nesse período, ele observou intensamente a relação da coluna nos movimentos do contato improvisação para, com isso, refletir sobre a relação entre o corpo, o movimento, a consciência e o potencial artístico.

A minha perspectiva é a de quem investiga, reflete e cria - nem sempre nessa ordem - sobre o mundo e sobre si, e sobre si implicada nesse mundo, mas sempre a partir da dança, mais especificamente do processo de improvisação em dança mediada pelas tecnologias digitais. Para mim, utilizar essa analogia da coluna vertebral como ponto de partida, serve para ter um eixo condutor que, apesar de ainda não me dizer sobre o todo (de um artigo, de uma dissertação, de uma tese, de um espetáculo etc.), já carrega uma estruturação. Ressalto mais uma vez que não se trata de uma fórmula ou estrutura de base, mas apenas a

³² Steve Paxton. *Material for the Spine*. Contradance. 2008. Disponível em: <https://contradance.org/product/material-for-the-spine-une-etude-du-mouvement-a-movement-study/>

maneira que eu, particularmente, preciso para pensar numa investigação e que, talvez, também sirva para alguma leitora.

Esta forma de compor serve tanto para a criação de um espetáculo, como para a escritura de um texto, seja ele um artigo ou um livro. Assim como num fractal, percebo que a estrutura que me conforta está em todas as esferas, de microestruturas como um parágrafo a um artigo completo ou mesmo uma obra artística. Por essa razão, utilizo e exército com minhas orientandas o hábito de elaborar mapa conceituais que nos possibilita falar dessa coluna vertebral da pesquisa. Isso não significa reprimir ou engessar o caminho, muito pelo contrário. Tal mapa de navegação serve como um veleiro que se relaciona com os ventos que sopram nesse mar de criação, investigação e reflexão, estará sempre implicado com o meio.

Para finalizar, colocarei apenas o exemplo de uma das minhas investigações partindo da ideia de coluna vertebral.

CASA PARANGOLÉ - UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE PROPOSIÇÃO, CRIAÇÃO, INTERAÇÃO E NARRATIVA

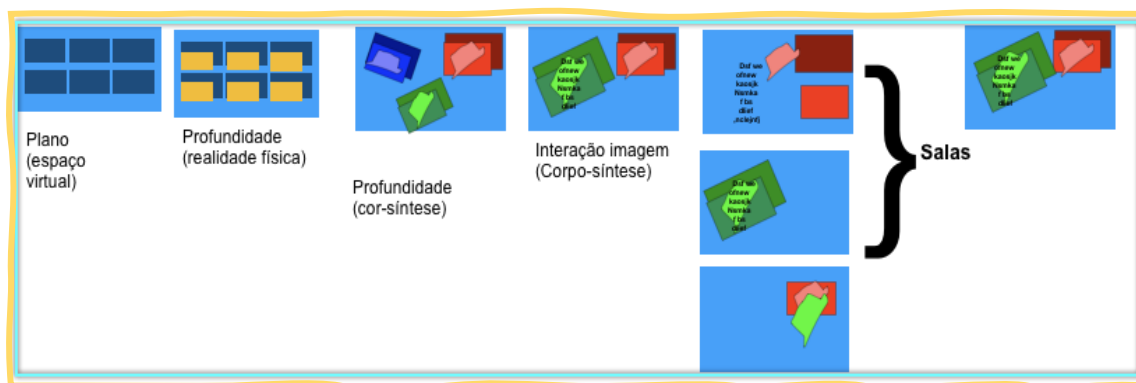
No final de 2020, fui convidada para ministrar uma residência artística, para o projeto denominado Casa Parangolé, contemplado com a Lei Aldir Blanc e proposto por Luiz Thomaz Sarmiento e Thiana Barbosa. O interesse era fazer um paralelo entre a obra *Parangolé* (1964) de Hélio Oiticica (1937-1980) com a situação do isolamento social em virtude da COVID-19. O Parangolé de Oiticica é uma vestimenta que depende do movimento de quem a veste para revelar suas cores, formas, texturas e mensagens. A proposta do projeto era perceber que na pandemia nossas casas teriam se tornado Parangolés no sentido proposto pelo artista.

Apesar dos proponentes considerarem o conceito por trás dos Parangolés apenas um estímulo para a residência, resolvi utilizar a própria trajetória de Oiticica como 'coluna vertebral' do trabalho artístico que seria desenvolvido com as participantes. De forma resumida, meu interesse foi partir da fase neoconcretista com, por exemplo, a série *Metaesquemas* (1965-1958), composto por mais de 400 pinturas criadas em guache sobre cartão nas quais experimentava cores e formas abstratas geométricas com o espaço; passando para um outro momento em que o espaço e a tridimensionalidade se tornaram seu foco de interesse, tal como na instalação "Grande Núcleo" (1960), na qual o público tinha a experiência de transitar entre grandes placas presas ao teto; até chegar nos Parangolés (1964), os quais Oiticica considerava como

"manifestações ambientais".

O esquema da Figura 01 demonstra a construção da narrativa ao longo do tempo. Conforme nossa leitura no mundo ocidental, a temporalidade é registrada da esquerda para a direita. O fluxo temporal conta com um eixo horizontal em que todas participam, e um eixo vertical (três retângulos / salas simultâneas) no qual o público é subdividido sendo redistribuído em cada uma das salas. Retornam ao final para a mesma sala, ou seja, para o eixo horizontal.

Figura 01 – "Coluna vertebral" da obra Casa Parangolé.



Fonte: Arquivo pessoal (2021).

Toda a residência artística e a criação da obra foram estruturadas por mim a partir dos estudos sobre Hélio Oiticica. Desta forma, cada bloco (retângulo azul) do diagrama carrega indicações do que ensinar aos participantes quanto ao uso do aplicativo zoom utilizado na residência, bem como já indicava uma proposta estética, como também dramaturgica. De certa forma, para mim a obra já estava "pronta" desde o início, mesmo antes da chegada dos participantes, precisava agora apenas moldá-la, preenchê-la com as descobertas a serem conquistadas ao longo do processo.

Como conto com uma experiência longa no campo da dança telemática, ou seja, criar danças entre corpos remotos, distantes geograficamente, neste projeto queria investigar algo para além disso. Com o uso constante do zoom em conferências de todos os tipos, de reunião de trabalho, aulas ministradas e até encontro com amigos, percebi que a plataforma oferecia algo que poderia ser bem explorado do ponto de vista artístico: as salas simultâneas. Isso fez com que eu desenvolvesse a dramaturgia de mergulho ou de imersão, como resolvi denominar esse tipo de narrativa. O público participa de uma mesma temática ao mesmo tempo e, em determinado momento, são surpreendidos com a mudança de sala e redistribuídos em subgrupos. Um tema específico da concepção do trabalho é desenvolvido nesse ambiente sendo considerado assim um mergulho.

Na Casa Parangolé, o público era "teletransportado" para uma das três salas: cozinha, banheiro e jardim. Quando retornavam para a sala principal, eram convidados a contar o que vivenciaram durante essa imersão. Em outros trabalhos, como no [In]Submersas que desenvolvi junto com a conexão Mulheres da Improvisação e que foi apresentado na Bienal de Artes do Ceará em 2021, o público era 'teletransportado' a cada 10 minutos, vivenciando 5 experiências sensoriais distintas. Esse esquema de circulação entre as salas, eu já havia desenvolvido com a turma do Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) na disciplina de intermedialidade que ministrei em 2020. Podemos verificar nesse relato o quanto uma investigação pode levar a várias outras, aprofundando, bifurcando, contrastando e assim por diante.

Do ponto de vista estético, a 'coluna vertebral' da Casa Parangolé foi estruturada pensando na disposição geométrica reticulada das janelas com a imagem da câmera de cada participante e, a cada cena, ganhava novas camadas e uma maior sensação de tridimensionalidade até chegar no final quando o público era convidado a abrir a câmera e dançar com seus Parangolés. Considerando essa estrutura pretendida, cada cena explorou diferentes formas tecnológicas e corporais da plataforma zoom para construir as propostas já vislumbradas pelo estudo prévio com a coluna vertebral da obra.

Vale a pena ressaltar que essa interação com o público também foi construída desde o início da obra, primeiro estimulando que falassem seus nomes a partir da frase imortalizada "Mariele presente!", assim como outras situações que foram convocados para algum tipo de participação.

Para o meu processo de investigação, a coluna vertebral (Figura 1) propicia um caminho a seguir e indica o ponto em que eu quero chegar. Ao mesmo tempo, é um processo aberto que permite a participação criativa de cada um do grupo. Desde o início, eu já conseguia ver a obra (e a própria residência) como um todo, tendo uma indicação clara e objetiva de cada passagem, a qual era construída a partir do frescor de cada momento durante o caminho definido.

Improvisar é criar estratégias de acordo com propósitos impostos por si próprio (ex: quero explorar as quedas por conta de alguma relação que associei com o contexto, consciente ou inconscientemente), ou por regras definidas através de um direcionamento externo (ex.: solicitação de um diretor, os conceitos da obra etc.). Diferente de uma partitura de música ou de uma coreografia, essa 'notação' do diagrama oferece uma enorme flexibilidade de exploração seletiva, ou seja, delimita um escopo e, ao fazer isso, permite que a investigação sobre aquele aspecto busque por maior complexidade. Então definir, recortar, delimitar, significa também conduzir à um mergulho intenso, pois possibilita investigar sem se perder por vários caminhos.

Para além da experiência artística e de metodologia para a prática artística da residência, a investigação foi sempre sendo analisada, ganhando novas inferências, indagações e reflexões conceituais e teóricas que geraram artigos e contribuíram para a escrita de novos processos e projetos.

CONCLUSÃO

Compreender como pensamos ou como nos organizamos, conforme perguntou Marília Velardi no artigo mencionado, é um primeiro passo para se encontrar "em" um processo de investigação. Neste relato sobre minha experiência como artista e acadêmica, procurei apresentar a forma que organizo e estruturo meus projetos, seja para a escrita de um capítulo ou para a criação de uma obra artística. Compreender um eixo estruturante, por mais tênue que se apresente no início é, para mim, fundamental para o processo acontecer. Essa elaboração de uma coluna vertebral da obra cria um caminho ao mesmo tempo que oferece liberdade sobre como percorrê-lo.

Para investigar é preciso então sentir-se "em" meio aos vestígios que são encontrados no caminho ou por conta dele. Tanto artistas como pesquisadoras acadêmicas fazem investigação. Enquanto as primeiras estão voltadas para abordar as várias possibilidades de uma realidade, possíveis reais, as outras precisam, além disso, aprender a observar, analisar e refletir sobre seu próprio fazer para poder verter tal experiência em escrita, colaborando assim para construir outros vestígios e pistas para os investigadores que estão por vir.

REFERÊNCIAS

CAMPOS, M. D., SULear vs NORTEar: Representações e apropriações do espaço entre emoção, empiria e ideologia II. *In*: SILVA, Wallesson Gomes; OLIVEIRA, Heli Sabino de. **Educação Decolonial e Pedagogia Freiriana**: desafios de uma educação emancipatória em um cenário político conservador. Belo Horizonte: Sararé, 2021. p. 36-68.

FAVARETTO, Celso, BRAGA, Paula. Hélio Oiticica. **Estrutura, corpo, cor**. Catálogo da exposição. Espaço Cultural Ayrton Queiroz, Universidade Federal de Fortaleza, 26 de janeiro a 01 de maio de 2016.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação**: Episódios de Racismo cotidiano. Tradução Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MARENGO, Mayana, MUNIZ, Zilé. A Glance Upon Material for the Spine, by Steve Paxton. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 8, n. 1, p. 151-165, Jan./Mar. 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbep/a/XNTMVdrJgmxxgCGPLLY4qmpr/?format=pdf&lang=em>.

PAXTON, Steve. **Material for the Spine**: um estudo do movimento. Bruxelas: Contredanse, 2008. DVD.

SANTAELLA, Lucia. **Comunicação e pesquisa**: projetos para mestrado e doutorado. São Paulo: Hacker Editores, 2001.

VELARDI, Marília. Pensando sobre a pesquisa em Artes da Cena. *In*: SILVA, Charles Roberto *et al.* (org.). **Resumos do 5o Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP**. São Paulo: PPGAC-ECA/USP, 2015. (v. 3.1). Disponível em: [https://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/spa/Pensando%20sobre%20pesquisa%20em%20artes%20da%20cena%20\(Mari%cc%81lia%20Velardi\).pdf](https://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/spa/Pensando%20sobre%20pesquisa%20em%20artes%20da%20cena%20(Mari%cc%81lia%20Velardi).pdf). Acesso em: 25 nov. 2021.

LA RECHERCHE DANS LE DOMAINE D'UNE ARTISTE-ACADÉMIQUE : RÉFLEXIONS SUR LES EXPÉRIENCES DE RECHERCHE DANS LES ARTS VIVANTS

Dra. Ivani Santana³³

RÉSUMÉ

L'objet de l'article est de discuter de certains aspects de la recherche dans les arts vivants, en tenant compte de l'importance du premier moment d'inquiétude, ainsi que du processus impliqué dans les choix et les chemins parcourus et à parcourir. Il s'agit d'une réflexion sur le processus de recherche dans la perspective d'une artiste académique liée au domaine de la danse avec médiation technologique. La colonne vertébrale est utilisée comme métaphore pour présenter une proposition d'axe structurant, qui à la fois délimite un corps et le soutient. En limitant les immenses possibilités d'un champ, le recadrage dirige et concentre l'attention en stimulant une recherche plus ciblée, profonde et complexe. À la fin du texte, un exemple est proposé pour démontrer comment une telle "colonne vertébrale" peut collaborer au développement d'un processus d'illustration.

Mots-clés : recherche, processus, colonne vertébrale, expérience, danse.

INTRODUCTION

Souvent, un objet possible d'étude est déjà là, à notre portée, et nous ne nous arrêtons jamais pour y réfléchir. L'artiste et chercheuse portugaise Grada Kilomba (2019), au moment où elle a dû traduire sa thèse *Mémoires de la Plantation : Épisodes de Racisme Quotidien* a réalisé combien la langue portugaise comporte, selon elle, des implications avec le système patriarcal, donnant un rôle au genre masculin. Bien que ce ne soit pas l'objet principal des études de Kilomba, elle a consacré une grande partie de l'édition portugaise de la thèse à présenter une réflexion forte et énergique sur ce sujet. D'ailleurs, le thème a été discuté dans divers domaines et communautés.

Nous savons que le texte, non seulement dans son écriture, mais aussi dans sa forme, a du pouvoir. C'était la raison, par exemple, pour laquelle les

³³ Département d'art corporel et Programme d'études supérieures en danse - Université Fédérale de Rio de Janeiro.

cloches américaines (1952 - 2021) écrivaient toujours leur nom en minuscules, un fait perçu uniquement dans le texte et non dans la lecture. Inspirée par sa grand-mère maternelle, Bell Blair Hooks, et portant son nom de plume Gloria Jean Watkins (1952), cette érudite féministe affirme que l'importance doit être dans le contenu de ce qu'elle écrit et non dans sa paternité.

En plus d'être une discussion purement grammaticale et linguistique, nous pouvons utiliser la réflexion ci-dessus comme exemple pour penser à la recherche. Des éléments qui peuvent sembler si minimes, mais qui portent des positions importantes pour tout un contexte. Par conséquent, la recherche demande ce regard aigu, car un simple "détail" peut entraîner des discussions complexes.

Cet article est le fruit de ma conférence au Séminaire Franco Brésilien de Recherche Création dans les Arts Vivants. Pour organiser mon approche de l'événement, j'ai d'abord réfléchi au titre pour trouver des indices sur la voie à suivre. Quelque chose a attiré mon attention. Au début, le thème me semblait très calme, puisque je compte près de 20 ans d'enseignement dans l'enseignement supérieur et 32 ans en tant qu'artiste professionnel, compte tenu de la date de mon DRT, c'est-à-dire le registre professionnel de ballerine au poste régional du travail, Sao Paulo, au Brésil. Mais, aussi incroyable que cela puisse paraître, j'ai été intriguée par une partie du titre, réfléchissant à ce qui, pour moi, ressemblait à une absence.

Entre les mots recherche et création, il n'y avait rien. Cependant, selon le symbole qui aurait pu être placé entre les termes - deux points, tiret ou même point final - la compréhension serait dirigée. S'il y avait deux points, peut-être, que l'intérêt serait de se concentrer sur la création dans les arts du spectacle, et ce serait le sujet de ce séminaire de recherche. Mais je me suis demandé si vous n'aviez pas oublié de mettre un "et" pour séparer, comme la recherche "et" création, donc le but serait de traiter deux processus alors considérés comme distincts, d'une part, nous parlerions de recherche et, en plus, comme une autre partie de l'affaire, on s'occuperait de la création. Cependant, il ne pouvait pas garantir qu'il y avait un « et » manquant. Mais si nous utilisions "dans", au lieu de "et", donc 'recherche "dans" la création' signifierait qu'il ne s'agit pas de deux processus distincts, mais qu'il y a une forme de recherche quand on crée dans les arts du spectacle.

Eh bien, nous pourrions soutenir que mes inquiétudes et mes réflexions conséquentes ci-dessus sont trop nombreuses. Une précieux même ! Peut-être, oui, peut-être, non. Je veux utiliser mon inquiétude pour réfléchir à la question de savoir si une enquête ne partirait pas de là, d'une curiosité. N'est-ce pas ainsi que quelque chose nous bouge, quelque chose qui peut être sans importance pour les autres, mais qui pour nous apparaît comme nécessaire de faire une telle réflexion? La recherche ne serait-elle pas là à placer notre inquiétude comme un

chemin d'investigation ? Quelque chose nous affecte et c'est à propos de cela, de notre possibilité d'enquêter sur cette inquiétude que nous voulons nous consacrer.

Nous pourrions illustrer ces arguments avec le film *A Beautiful Mind* (2001), réalisé par Ron Howard et mettant en vedette Russell Crowe, qui interprétait le brillant mathématicien John Nash (1928 - 2015), lauréat de plusieurs prix, qui pouvait décoder ce qui pour nous n'était que des lettres ou des chiffres. Peut-être avons-nous moins de génie que Nash, mais nous possédons certainement la même sincérité dans le regard et la recherche, car enquêter sur quelque chose signifie, selon moi, réaliser qu'à ce moment-là (c'est une présence ou une absence) une réflexion peut contribuer à la connaissance collective.

Enquêter signifie observer, et pour observer, il faut être attentif au-delà de voir, entendre et sentir, car il faut savoir ce "quoi" et le "comment" regarder cette inquiétude, comme dans ma provocation initiale, où je me demande s'il manquait un signe, un "et" ou un "dans" entre les mots 'recherche' et 'création' placés dans le titre.

Les chercheurs de l'UNIFESP ont réalisé une vidéo sur le thème "d'où vient une connaissance?"³⁴, dans lequel ils abordent les découvertes de plantes médicinales, en indiquant les voies académiques conventionnelles et aussi d'autres, provenant des peuples originaires, appelés ethnobotanistes et ethnopharmacologies. Cela nous amène à penser au verbe d'étudier et, par conséquent, comment le choix d'un sujet de recherche peut déterminer l'objet à étudier. D'autre part, on peut penser qu'un objet d'études peut nécessiter un type spécifique de recherche.

L'étymologie de ce verbe vient du latin INVESTIGARE, "chercher, aller derrière, essayer de découvrir", de IN, "dans", plus VESTIGARE, "suivre la piste, aller derrière", de VESTIGIUM, "empreinte laissée sur le sol"³⁵. Comprendre que c'est le processus que nous traversons, que c'est notre action au cours d'une enquête, peut sembler évident, mais nous réalisons combien de nombreux étudiants éprouvent des difficultés à comprendre qu'ils sont "en" processus, c'est-à-dire qu'ils ne remarquent pas les traces de leur propre processus de recherche d'indices. C'est précisément ce qui fait la différence entre les recherches sur le même sujet, car chaque personne est une et ses processus seront toujours uniques, même en utilisant la même méthodologie.

³⁴ D'où vient la connaissance? Une réponse à cette question est formulée dans cette vidéo sur l'étude des plantes médicinales, qui présente les différentes façons de commencer une recherche sur le sujet. Production : Peripécia Filmes. Coordination de la série : Pedro Fiori Arantes et Lia Bittencourt. Université fédérale de São Paulo. <https://www.youtube.com/watch?v=UINZKMhWIRk>

³⁵[https://origemdapalavra.com.br/palavras/investigar/#:~:text=2\)%20Do%20Latim%20INVESTIGARE%2C%20%E2%80%9C,%2C%20marca%20deixada%20no%20ch%C3%A3o%E2%80%9D](https://origemdapalavra.com.br/palavras/investigar/#:~:text=2)%20Do%20Latim%20INVESTIGARE%2C%20%E2%80%9C,%2C%20marca%20deixada%20no%20ch%C3%A3o%E2%80%9D).

En articulant avec ma provocation initiale, il convient de souligner qu'il n'y a rien d'erroné dans le titre proposé du séminaire, ce qui nous amène à un autre point, à savoir la perspective de chacune. De mon point de vue, quelque chose était intrigant pour ce que j'ai compris comme absence, c'était à moi de décider si cela pouvait être une bonne voie de réflexion ou non. Nous sommes des Arts vivants et nous sommes conscients des différentes formes qui ont déjà été étudiées et proposées en matière de formation, de processus ou d'action performative, et nous sommes certains que beaucoup d'autres existeront, aussi variées que les diverses subjectivités existant dans la société.

En considérant alors ce point de vue situé, contextualisé, qui nous fait voir quelque chose qui, à un certain niveau, sera toujours unique, parce que nous sommes des subjectivités uniques, et en comprenant le besoin de savoir observer, il faut donc savoir marcher avec tout cela. Comme l'a déclaré le poète espagnol Antonio Machado (1835 - 1979) dans "Cantares"³⁶.

Marcheur, ce sont tes empreintes
Le chemin et rien d'autre;
Marcheur, il n'y a pas de chemin,
Il fait son chemin en marchant.

En marchant il y a un chemin
Et en regardant en arrière
On voit le chemin que jamais
S'il faut marcher à nouveau³⁷

Nous nous rendons compte que le processus est en soi un lieu qui promulgue le but de cette marche, promulgation non pas par une légalité, mais par la publication que cette rencontre offre pour soulever votre question ou votre réflexion. Mais rappelez-vous que cela ne signifie pas un tâtonnement à l'aveuglette, mais un enlèvement comme dirait le philosophe Charles Sanders Peirce (1839 - 1914), quelque chose que nous rendons faisable, que nous ne connaissons pas encore, mais de ce que nous connaissons déjà. En plus de John Dewey (1859-1852), nous avons fait connaissance grâce à notre expérience. De l'observation attentive, nous soulevons des hypothèses pour expliquer les processus empiriques, les connaissances acquises et, à partir de là, suggérer des possibilités de ce qui pourrait être.

Il y a un passage de Peirce dans le livre *Comunicação e Pesquisa* de Lucia Santaella, dans lequel elle explique que, pour le philosophe, nous avons 3 types

³⁶ Pour le poème complet <https://blogs.utopia.org.br/poesialatina/cantares-antonio-machado/>.

³⁷ *Caminante, son tus huellas / el camino y nada más; / caminante, no hay camino, / se hace camino al andar. // Al andar se hace camino / y al volver la vista atrás / se ve la senda que nunca / se ha de volver a pisar.*

d'êtres humains, et je cite ici:

La première consiste en ceux pour qui la première chose est dans la qualité de sentiments. Ces hommes créent l'art. La deuxième consiste en des hommes pratiques, qui font avancer les affaires du monde. Ceux-ci ne respectent que le pouvoir, et le respectent dans la mesure où il peut être exercé. La troisième espèce se compose des hommes pour qui rien ne semble grand à part la raison. Si la force les intéresse, ce n'est pas sous l'aspect de son exercice, mais parce qu'elle a une raison et une loi. Pour les hommes de la première espèce, la nature est une peinture; pour les hommes de la seconde, elle est une opportunité; pour les hommes de la troisième, elle est un cosmos, si admirable que pénétrer dans ses voies leur semble la seule chose qui rend la vie digne d'intérêt. Ce sont les hommes que nous voyons possédés par la passion d'apprendre, tout comme d'autres hommes ont la passion d'enseigner et de répandre leur influence. S'ils ne s'adonnent pas totalement à la passion d'apprendre, c'est qu'ils exercent leur maîtrise de soi. Ce sont les hommes scientifiques; et ils sont les seuls hommes qui ont un réel succès dans la recherche scientifique (C Peirce I.43 apud Santaella, 2001, p. 103,104)

En relation avec la Théorie générale des signes de Peirce, on peut dire alors que les artistes seraient pour la priméité (monastique), le signe de la possibilité, de la qualité; de même que les gens d'affaires seraient pour la secondéité (relation dyadique), la référence dans la confrontation avec l'autre, la relation d'altérité qui donne l'existence; et les académiques seraient pour la tiercéité (relation triadique), cette dernière étant tournée vers la généralité. L'exemple le plus souvent cité est la qualité du bleu (première année) qui, en étant perçu et alors placé comme bleu céleste ou #000ff, serait dans sa relation d'affrontement avec le réel, dans la relation dyadique de la secondaire. Enfin, nous arrivons à la tergiversation lorsque nous interprétons le ciel bleu, grâce à la façon dont la lumière se propage à travers les molécules d'azote et d'oxygène de l'atmosphère en étant la couleur bleue avec la plus petite longueur d'onde.

En tant qu'artistes et aussi universitaires, nous pourrions dire par une inférence abductive que notre condition - de faire de l'art et de la recherche académique - signifierait apporter la généralité de cette relation triadique aux qualités de ce que nous vivons à la première personne. La qualité des sentiments qui nous sont propres parce que nous sommes des artistes, des humains de la première année, comme le dit Peirce, en liaison avec notre condition de chercheuses, celles qui comprennent cette qualité et parviennent à l'amener à la raison.

Résumons d'abord ici les points soulevés sur l'acte d'enquête :

- 1) quelque chose attire l'attention grâce à notre expérience dans le monde;
- 2) cette attention est liée à la perspective de celui qui la perçoit par son

- expérience;
- 3) observer n'est pas un simple regard, mais savoir voir quelque chose en particulier et pouvoir en parler;
 - 4) le processus n'est pas l'émerveillement, car l'observation n'est pas un hasard, mais il est néanmoins construit au fur et à mesure de l'expérience;
 - 5) les artistes-chercheurs sont dans l'académie à la fois pour les aspects de la priméité (qualité) et de la tiercéité (généralité). C'est peut-être la différence entre l'artiste sur le marché culturel et l'universitaire. Sans doute les deux sont des chercheurs, mais nous pouvons comprendre que l'artiste est plus (ou exclusivement) impliqué dans le premier type indiqué par Peirce, il n'y a pas nécessairement d'intérêt ou d'engagement pour les aspects de la tiercéité.

Mon domaine n'est pas la méthodologie et ce texte n'a pas non plus l'intérêt de traiter les outils de ce domaine. Mes réflexions ci-dessus viennent d'une artiste-chercheuse, qui préfère être comprise comme expérimentatrice, ou encore expérimentatrice, comme blanchisseuse, tapis de course, boulangère, et ainsi de suite. Les deux suffixes font référence à la profession et au métier, ainsi qu'à d'autres constructions. Le "eira" semble rapprocher le quotidien et le populaire et cet aspect m'importe. Quoi qu'il en soit, il convient de dire que mes observations ci-dessus proviennent de mon expérience d'artiste et d'universitaire et non pas en tant que spécialiste en méthodologie.

Le but de cet article n'est pas de décrire les processus de création/recherche des différents projets que j'ai déjà réalisés, mais de mettre plus généralement ce que je pense de la recherche dans les arts vivants. J'espère que vous collaborerez principalement avec des étudiants qui éprouvent des difficultés à regarder leur domaine ou objet d'intérêt et à choisir le chemin à suivre. Les diplômés présentent généralement des doutes de ce qu'il faut faire avec le matériau soulevé, ou même avant cela, ils ne savent pas où aller, quel chemin prendre, même s'ils sont conscients de ce "quelque chose" qui a attiré leur attention. À ce sujet, j'aime toujours jouer avec la même anecdote : le chat du Cheshire dans Alice au pays des merveilles³⁸.

Dans la première partie du dialogue, quand ils se trouvent dans la forêt, il dit que si elle ne sait pas où elle veut aller, alors peu importe le chemin. Nous pouvons comprendre ici que c'est le processus qui importe, car si vous utilisez bien le chemin, il sera déjà valable et arrivera toujours quelque part. Ou encore, d'une autre manière, en mettant l'accent sur l'importance de savoir où vous voulez aller, car cela aidera à déterminer quel itinéraire prendre. Dans la deuxième partie, quand il souligne que si elle veut trouver le Lapin Blanc, elle

³⁸ Un extrait du dessin animé Alice in Wonderland (1951) créé par les studios Disney <https://www.youtube.com/watch?v=IhTsGpp2lZ0>

peut aller sur le chemin vert, le Chapelier fou de l'autre côté, vers la maison du Lièvre, mais doit se rappeler que, soit par un chemin ou par un autre, elle sera toujours impliquée avec ce qui est là, dans ce cas, tout ici est fou, y compris elle qui parle avec le sourire d'un chat sans corps. La métaphore peut être comprise comme suit : nous sommes immergés dans notre "folie", notre inquiétude et notre propre expérience et nous devons en tenir compte. Cela ne veut pas dire que nous sommes attachés à un imaginaire, sans objectivité. Nous devons à juste titre percevoir les traces, le contexte, car là se trouvent les traces de la concrétisation de notre expérience.

Comme l'a demandé la chercheuse Marília Velardi, dans son article 'Penser à la recherche en arts vivants : "_ comment pensez-vous?'. Elle affirme que:

Les dilemmes de la construction de la recherche universitaire dans le domaine des arts ont des conséquences importantes pour les cours de troisième cycle et pour la production scientifique. Il n'est pas rare de croire qu'il est nécessaire de "scientifiser" le faire artistique ou même qu'il est fondamental de revenir les expériences des artistes/chercheurs à un langage normatif académiquement, afin que la recherche en arts vivants soit configurée.

La fabrication artistique est souvent attachée dans des "camisoles de force" épistémologiques afin qu'elle se configure comme des recherches et, par conséquent, réponde aux caractéristiques de construction de connaissances propres au milieu universitaire. (VELARDI, 2015, pp. 97-98)

La chercheuse affirme que la première transgression que nous devons faire est de nous demander : "Comment pensons-nous?". Je répondrai que je pense de la colonne vertébrale, c'est elle qui nous met sur l'axe, relie les parties, tord, fléchit, tord, porte et amortit la marche. Ce qui me rappelle Material for the spine de Steve Paxton³⁹, une étude commencée en 1986 et compilée en DVD en 2008. Au cours de cette période, il a observé intensément la relation de la colonne vertébrale dans les mouvements de contact improvisation pour réfléchir sur la relation entre le corps, le mouvement, la conscience et le potentiel artistique.

Mon point de vue est celui de ceux qui étudient, réfléchissent et créent - pas toujours dans cet ordre - sur le monde et sur eux-mêmes, et sur eux-mêmes impliqués dans ce monde, mais toujours à partir de la danse, plus précisément du processus d'improvisation en danse médiatisée par les technologies numériques. Pour moi, utiliser cette analogie de la colonne vertébrale comme

³⁹ Steve Paxton. Material for the Spine. Contradance. 2008
<https://contredanse.org/product/material-for-the-spine-une-etude-du-mouvement-a-movement-study/>

point de départ, sert à avoir un axe conducteur qui, bien qu'il ne me dise pas encore sur l'ensemble (d'un article, d'une dissertation, d'une thèse, d'un spectacle, etc.), porte déjà une structuration. Je souligne une fois de plus qu'il ne s'agit pas d'une formule ou d'une structure de base, mais seulement de la manière dont j'ai particulièrement besoin pour penser à une enquête et qui peut-être aussi convient à un lecteur. Cette façon de composer sert à la fois à la création d'un spectacle et à l'écriture d'un texte, qu'il s'agisse d'un article ou d'un livre. Tout comme dans une fractale, je me rends compte que la structure qui me réconforte se trouve dans toutes les sphères, des microstructures comme un paragraphe à un article complet ou même une œuvre d'art. Pour cette raison, j'utilise et j'exerce avec mes conseillers l'habitude d'élaborer des cartes conceptuelles qui nous permettent de parler de cette colonne vertébrale de la recherche. Cela ne signifie pas réprimer ou plâtrer le chemin, bien au contraire. Une telle carte de navigation sert comme un voilier qui se rapporte aux vents qui soufflent dans cette mer de création, de recherche et de réflexion, sera toujours impliquée dans le milieu.

Pour conclure, je ne donnerai que l'exemple d'une de mes recherches à partir de l'idée de la colonne vertébrale.

CASA PARANGOLÉ - UNE ENQUÊTE SUR LA PROPOSITION, LA CRÉATION, L'INTERACTION ET LE RÉCIT.

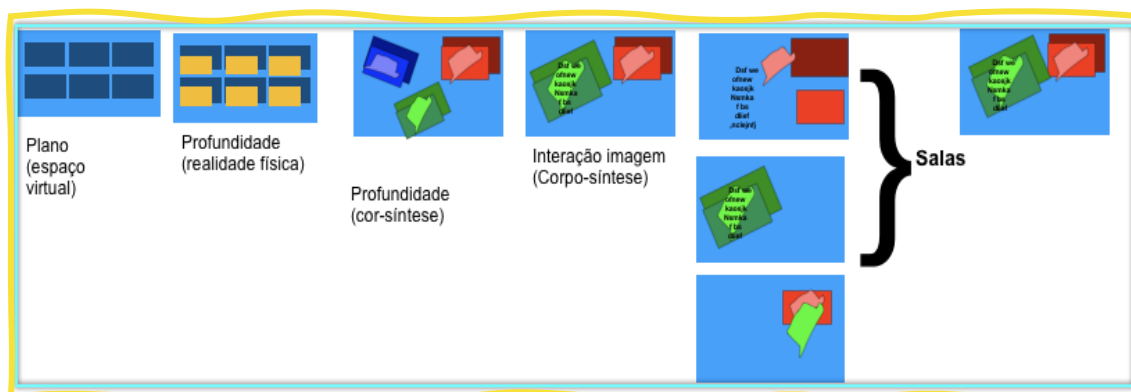
À la fin de 2020, j'ai été invitée à diriger une résidence artistique, pour le projet appelé Casa Parangolé, contemplé par la loi Aldir Blanc et proposé par Luiz Thomaz Sarmiento et Thiana Barbosa. L'intérêt était de faire un parallèle entre l'œuvre Parangolé (1964) d'Hélio Oiticica (1937-1980) et la situation de l'isolement social en raison de la COVID-19. Le Parangolé de Oiticica est un vêtement qui dépend du mouvement de celui qui le porte pour révéler ses couleurs, ses formes, ses textures et ses messages. La proposition du projet était de réaliser que dans la pandémie nos maisons seraient devenues Parangolés dans le sens proposé par l'artiste.

Bien que les partisans considèrent le concept derrière les Parangolés comme un simple stimulant pour la résidence, j'ai décidé d'utiliser la trajectoire même de Oiticica comme 'colonne vertébrale' de l'œuvre artistique qui serait développée avec les participantes. En résumé, je me suis intéressé à partir de la phase néo-concrète avec, par exemple, la série Métaschémas (1965-1958), composée de plus de 400 peintures créées à la gouache sur carton dans lesquelles j'expérimentais des couleurs et des formes géométriques abstraites avec l'espace; en passant à un autre moment où l'espace et la tridimensionnel

sont devenus son centre d'intérêt, comme dans l'installation "Grand Noyau" (1960), dans laquelle le public avait l'expérience de transiter entre de grandes plaques attachées au plafond; jusqu'à ce qu'il arrive à Parangolés (1964) que Oiticica considérait comme des "manifestations environnementales".

Le schéma de la Figure 01 démontre la construction du récit au fil du temps. Selon notre lecture dans le monde occidental, la temporalité est enregistrée de gauche à droite. Le flux temporel comporte un axe horizontal auquel toutes participent, et un axe vertical (trois rectangles / salles simultanées) dans lequel le public est sous-divisé et redistribué dans chacune des salles. Retour à la fin pour la même pièce, c'est-à-dire pour l'axe horizontal.

Figura 01 – " Colonne vertébrale " da obra Casa Parangolé.



Fonte: Arquivo pessoal (2021).

Toute la résidence artistique et la création de l'œuvre ont été structurées par moi à partir des études sur Hélio Oiticica. De cette façon, chaque bloc (rectangle bleu) du diagramme comporte des indications sur ce qu'il faut enseigner aux participants quant à l'utilisation de l'application de zoom utilisée dans la résidence, ainsi que l'indiquait déjà une proposition esthétique, ainsi que dramaturgique. D'une certaine manière, pour moi, l'œuvre était déjà "prête" dès le début, même avant l'arrivée des participants, il ne me restait plus qu'à la façonner, à la remplir avec les découvertes à accomplir tout au long du processus.

Comme je m'appuie sur une longue expérience dans le domaine de la danse télématique, c'est-à-dire des danses entre des corps éloignés, géographiquement éloignés, ce projet voulait étudier quelque chose d'autre. Avec l'utilisation constante du zoom dans les conférences de toutes sortes, des réunions de travail, des cours donnés et même des rencontres avec des amis, j'ai réalisé que la plate-forme offrait quelque chose qui pouvait être bien exploré d'un point de vue artistique : les salles simultanées. Cela m'a fait développer la

dramaturgie de plongée ou d'immersion, comme je l'ai décidé d'appeler ce genre de récit. Le public participe à une même thématique en même temps et, à un moment donné, est surpris par le changement de pièce et redistribué en sous-groupes. Un thème spécifique de la conception du travail est développé dans cet environnement et est donc considéré comme une plongée.

Dans la Casa Parangolé, le public était "téléporté" dans l'une des trois chambres : cuisine, salle de bains et jardin. Lorsqu'ils retournaient dans la salle principale, on leur demandait de raconter ce qu'ils avaient vécu pendant cette immersion. Dans d'autres travaux, comme dans le [In]Submersas que j'ai développé avec la connexion Femmes de l'improvisation et qui a été présenté à la Biennale des Arts du Ceará en 2021, le public était 'téléporté' toutes les 10 minutes, vivant 5 expériences sensorielles distinctes. Ce schéma de circulation entre les salles, j'avais déjà développé avec la classe du Programme d'études supérieures en danse de l'UFRJ dans la discipline de l'Intermedialité que j'ai enseignée en 2020. Nous pouvons voir dans ce récit combien une enquête peut conduire à plusieurs autres, approfondir, bifurquer, contraster et ainsi de suite.

D'un point de vue esthétique, la 'colonne vertébrale' de la Casa Parangolé a été structurée en pensant à la disposition géométrique réticulée des fenêtres avec l'image de la caméra de chaque participant et, À chaque scène, on obtenait de nouvelles couches et une plus grande sensation de tridimensionnelle jusqu'à ce qu'elle atteigne la fin lorsque le public était invité à ouvrir la caméra et à danser avec ses Parangolés. Compte tenu de cette structure prévue, chaque scène a exploré différentes formes technologiques et corporelles de la plate-forme zoom pour construire les propositions déjà entrevues par l'étude précédente avec la colonne vertébrale de l'œuvre.

Il convient de noter que cette interaction avec le public a également été construite dès le début de l'œuvre, encourageant d'abord à prononcer leurs noms à partir de la phrase immortalisée "Mariele présente!" ainsi que d'autres situations qui ont été convoquées pour une sorte de participation.

Pour mon processus d'investigation, la colonne vertébrale (fig.1) fournit un chemin à suivre et indique où je veux en venir. En même temps, c'est un processus ouvert qui permet la participation créative de chacun du groupe. Dès le début, je pouvais déjà voir l'œuvre (et la résidence elle-même) comme un tout, ayant une indication claire et objective de chaque passage, qui était construite à partir de la fraîcheur de chaque moment sur le chemin défini.

L'improvisation consiste à créer des stratégies selon les objectifs que vous vous êtes fixés (par exemple, je veux explorer les chutes en raison d'une relation que j'ai associée au contexte, consciemment ou inconsciemment), ou par des règles définies par un ciblage externe (par exemple, la demande d'un directeur, les concepts de l'œuvre, etc.). Contrairement à une partition de musique ou une

chorégraphie, cette notation du diagramme offre une grande flexibilité d'exploration sélective, c'est-à-dire qu'elle délimite une portée et, ce faisant, permet à la recherche sur cet aspect de rechercher une plus grande complexité. Ensuite, définir, découper et délimiter, signifie aussi conduire à une plongée intense, car il permet d'enquêter sans se perdre dans plusieurs chemins.

Au-delà de l'expérience artistique et de la méthodologie pour la pratique artistique de la résidence, la recherche a toujours été analysée, gagnant de nouvelles inférences, des recherches et des réflexions conceptuelles et théoriques qui ont généré des articles et contribué à l'écriture de nouveaux processus et projets.

CONCLUSION

Comprendre comment nous pensons ou comment nous nous organisons, comme l'a demandé Marília Velardi dans l'article mentionné, est une première étape pour trouver "dans" un processus d'enquête. Dans ce récit de mon expérience en tant qu'artiste et universitaire, j'ai cherché à présenter la forme que j'organise et structure mes projets, que ce soit pour l'écriture d'un chapitre ou pour la création d'une œuvre artistique. Comprendre un axe structurant, aussi ténu soit-il au début, est pour moi fondamental pour que le processus se produise. Cette élaboration d'une colonne vertébrale de l'œuvre crée un chemin tout en offrant la liberté sur la façon de le parcourir.

Pour enquêter, il faut alors se sentir "dans" au milieu des traces qui se trouvent sur le chemin ou à cause de lui. Les artistes et les chercheurs font de la recherche. Alors que les premiers s'efforcent de trouver de différentes possibilités d'une réalité, de réels possibles, les seconds doivent, en outre, apprendre à observer, analyser et réfléchir leur propre expérience, de façon à verser dans l'écriture, en collaborant ainsi à la construction de vestiges et indices pour les chercheurs à venir.

RÉFÉRENCES

CAMPOS, M. D., SULear vs NORTEar: Representações e apropriações do espaço entre emoção, empiria e ideologia II. *In*: SILVA, Wallesson Gomes; OLIVEIRA, Heli Sabino de. **Educação Decolonial e Pedagogia Freiriana: desafios de uma educação emancipatória em um cenário político conservador**. Belo Horizonte: Sararé, 2021. p. 36-68.

FAVARETTO, Celso, BRAGA, Paula. Hélio Oiticica. **Estrutura, corpo, cor**. Catálogo da exposição. Espaço Cultural Ayrton Queiroz, Universidade Federal de Fortaleza, 26 de janeiro a 01 de maio de 2016.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação: Episódios de Racismo cotidiano**. Tradução Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MARENCO, Mayana, MUNIZ, Zilé. A Glance Upon Material for the Spine, by Steve Paxton. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 8, n. 1, p. 151-165, Jan./Mar. 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbep/a/XNTMVdrJgmxgCGPLLY4qmpr/?format=pdf&lang=em>.

PAXTON, Steve. **Material for the Spine: um estudo do movimento**. Bruxelas: Contredanse, 2008. DVD.

SANTAELLA, Lucia. **Comunicação e pesquisa: projetos para mestrado e doutorado**. São Paulo: Hacker Editores, 2001.

VELARDI, Marília. Pensando sobre a pesquisa em Artes da Cena. *In*: SILVA, Charles Roberto *et al.* (org.). **Resumos do 5o Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP**. São Paulo: PPGAC-ECA/USP, 2015. (v. 3.1). Disponível em: [https://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/spa/Pensando%20sobre%20pesquisa%20em%20artes%20da%20cena%20\(Mari%cc%81lia%20Velardi\).pdf](https://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/spa/Pensando%20sobre%20pesquisa%20em%20artes%20da%20cena%20(Mari%cc%81lia%20Velardi).pdf). Acesso em: 25 nov. 2021.

QUESTÕES E DESAFIOS METODOLÓGICOS DA PESQUISA-CRIAÇÃO UNIVERSITÁRIA NAS ARTES CÊNICAS.

Marie-Christine Lesage⁴⁰

A pesquisa-criação é uma das abordagens fortalecidas nos últimos anos pelos Programas de pós-graduação em Arte da Université du Québec à Montreal. A Faculdade de Artes da UQAM está entre as primeiras do Canadá a ter estabelecido um programa de doutoramento em estudos e práticas artísticas (DEPA) nos anos 90, que reúne escolas e departamentos de dança, teatro, artes visuais e de comunicação, música, design, literatura e história da arte. Ao longo dos anos, os professores participantes desenvolveram experiências em pesquisa-criação (P-C⁴¹): uma primeira geração de professores refletiu sobre as abordagens e métodos a serem implementados neste programa, entre os quais Pierre Gosselin, Éric Le Coguiec, Monik Bruneau, Diane Laurier.

Desde 2013, tenho colaborado como professora neste programa, além de supervisionar várias teses de P-C em Artes cênicas. Nos últimos anos, tenho estado particularmente interessada em questões de pesquisa e metodologia criativa, em especial através do ensino de seminários de metodologia, que me permitiram pensar mais cuidadosamente sobre as questões levantadas por este tipo de pesquisa acadêmica. Além disso, na qualidade de diretora dos programas de Mestrado em Teatro, pude constatar que o interesse em P-C continuou a crescer, a tal ponto que, hoje, na Escola Superior de Teatro, a maioria dos mestrados se realiza nesta perspectiva, isso deixa uma pequena porção para estudos teatrais, que eram, não muito tempo atrás, o único modelo de pesquisa teatral.

BREVE HISTÓRICO: TURNO DE PRÁTICA E PÓS-POSITIVISMO

Esta virada nos estudos teatrais (e, mais amplamente, nas artes cênicas) em direção à P-C reflete uma grande mudança no paradigma da pesquisa, que pode ser associada à virada prática na teoria contemporânea (SCHATZKI *et al.*, 2001), a qual valoriza uma reflexão diretamente ancorada nas práticas sociais em geral e artísticas no que se refere a nós. Os pensadores do "conhecimento incorporado" (embodied knowledge) nas práticas sociais situadas, são

⁴⁰ Universidade de Québec à Montreal (UQAM).

⁴¹ Termo utilizado pela autora R-C – Recherche-Création em francês, pelo tradutor P-C – Pesquisa-Criação em português.

cautelosos com generalizações teóricas. “A central core, moreover, of practice theorists conceives of practices as embodied, materially mediated arrays of human activity centrally organized around shared practical understanding.” (SCHATZKI, 2001, p. 11). Nesse contexto, os estudos de pós-graduação em P-C se apresentam cada vez mais como um formidável laboratório experimental de metodologias novas, às vezes ousadas que, no entanto, exigem de serem refletidas com rigor.

Embora os estudos de mestrado e doutorado em arte não tenham mais de defender a pertinência da P-C dentro da universidade, permanecem ainda como importantes desafios a questão das metodologias e do tipo de conhecimento gerado pelas dissertações e teses de doutorado, enquanto produção de conhecimento. A P-C não reconduz o modelo científico do conhecimento, nem o desafia como um modelo dominante de pensamento acadêmico. As diversas teorias e práticas (as duas não sendo esboçadas) que ela explora se revelam como um campo privilegiado e inevitável de observação, reflexão e invenção nas artes cênicas contemporâneas.

A este respeito, é igualmente importante situar seu desenvolvimento no contexto do chamado paradigma pós-positivista (GREEN; STINSON, 1999; DENZIN, 2011): como seu nome sugere, desenvolveu-se de forma que vai além do pensamento positivista que durante muito tempo foi privilegiado nas humanidades, ou seja, a ideia de que existe uma realidade empírica observável e objetivamente interpretável; que o pesquisador enquanto sujeito deve estar separado do objeto da sua pesquisa; que a pesquisa deve visar verdades universais; que as análises são objetivas e escapam aos valores subjetivos.

O pós-positivismo opera um questionamento crítico dessa epistemologia para pesquisa nas humanidades e na arte. Para os defensores do pós-positivismo, a forma como percebemos a realidade e a verdade depende da perspectiva a partir da qual as concebemos. Donna Haraway desenvolveu esta crítica do conhecimento dominante da ciência ocidental, opondo a ela o que chama de objetividade feminista: “Feminist objectivity is about limited location and situated knowledge, not about transcendence and splitting of subject and object. It allows us to become answerable for what we learn how to see.” (HARAWAY, 1988, 2004, p. 583).

Trata-se de reconhecer no âmbito de uma pesquisa o ancoradouro de qualquer interpretação e representação nos valores culturais, ideológicos e éticos⁴² do pesquisador(ara). E mais, o valor dos saberes localizados e experiência dos é reconhecido como lugar de conhecimento válido. Todavia.

⁴² Recorde-se que os filósofos Merleau-Ponty e Gadamer (1960) figuram entre os primeiros a ter suscitado tal crítica ao modelo científico aplicado às ciências humanas. Em *O olho e o espírito* (1964), Merleau-Ponty escreve: “A ciência manipula as coisas e renuncia a habitá-las.”

Haraway (1988, p. 584) distingue os saberes localizados do relativismo pós-moderno, precisando que “The alternative to relativism is partial, locatable, critical knowledge sustaining the possibility of webs of connections called solidarity in politics and shared conversations in epistemology.”.

Assim, o conhecimento gerado pela P-C participa desses saberes localizados, os quais estão ligados a um contexto específico da prática artística que está enraizada em uma cultura, um contexto social de criação e de pensamento, em valores coletivos e subjetivos etc. A questão dos saberes localizados, é preciso lembrar, se refere a toda pesquisa qualitativa actual.

Em suma, a P-C se inscreve nesta virada epistemológica, tanto o *Practice Turn* como o pós-positivismo, o que não significa, de modo algum, que ela seja impressionista, pós-disciplinar, ou que ela se subscreva em a um relativismo pós-moderno.

A PESQUISA E CRIAÇÃO NAS ARTES NA UQAM: UM ESTADO DA QUESTÃO...

Embora existam diferentes formas de abordar a P-C na universidade em razão das particularidades de cada campo artístico, permanece ainda que seu ensino e suas práticas na UQAM sejam baseados em um primeiro corpus de referências compartilhadas. De acordo com Pierre Gosselin (2004), há uma distinção entre pesquisa *sobre* a arte, pesquisa em arte e pesquisa na arte. Se a primeira aborda as questões estéticas e teóricas, a segunda adota uma perspectiva mais aplicada, podendo investigar uma questão de desenvolvimento de materiais, dispositivos ou tecnologias para servir uma prática específica. Os campos de design, arquitetura ou tecnologias avançadas (pensemos à inteligência artificial aplicada às artes), por exemplo, se prestam bem a essa forma de P-C. A terceira, semelhante ao que os anglo-saxões chamam *de practice based research*, corresponde à P-C, pois é praticada essencialmente na arte, seja quando a pesquisa reflexiva se desdobra no e através do ato de criação e da performance, em constantes idas e vindas entre teoria e criação.

A coletânea *Traiter de recherche création en Arts* (2007), sob a direção de Bruneau e Villeneuve, sintetiza as questões epistemológicas bem como as primeiras reflexões metodológicas, da mesma forma que as obras de Gosselin e Laurier (2004) e Gosselin e Le Coguiec (2006). No capítulo "Abordagens de Pesquisa e Abordagens criativas", Le Coguiec (2007) constata a ausência de métodos adequados para a P-C na universidade. Desde seu início, essa tem favorecido uma abordagem autopoietica e heurística, que busca explicar o processo de criação ao longo de um caminho de descoberta. Como Danielle Boutet resume:

Esta pesquisa-criação que extrai seus dados da subjetividade e interioridade do artista não só gera obras autônomas, mas também uma constelação de pensamentos de ordem filosófica, íntima, ética, etc. E a produção «científica» que resulta é paradigmaticamente diferente daquela saída da pesquisa mais tradicional (tanto qualitativa quanto quantitativa) nessas áreas que Passeron (1994) chama de "ciências da arte" (BOUTET, 2018, p. 293).

O modelo do "praticante reflexivo", cunhado por Donald Schön em *Le praticien réflexif : à la recherche du savoir caché dans l'agir professionnel* (1994) é uma referência central: trata-se de defender a ideia de que a ação forma um saber e que o saber da ação precede os saberes teóricos. A arte como um modo de conhecimento e saber experiencial é destacada como referência a este modelo do praticante reflexivo. Conseqüentemente, a P-C segue naturalmente o método heurístico, uma vez que não é conduzido por uma hipótese de pesquisa: Ela segue o caminho da descoberta do que os artistas-pesquisadores não sabem necessariamente até que tenham iniciado seu processo de pesquisa na prática. O método heurístico opera *em ciclos iterativos* entre a intuição de um problema de P-C, a experimentação laboratorial ou qualquer outra forma apropriada ao campo da prática, que traz dados criativos e reflexões que vêm para especificar, invalidar ou dar uma nova orientação à intuição inicial, gerando um novo ciclo de explorações. Na P-C, a pessoa pesquisadora e criadora deve dar um passo no campo de sua prática para descobrir o que está procurando e, portanto, identificar mais claramente seu problema de pesquisa. O conhecimento é forjado na prática e através dela, a partir da qual surgem reflexões refinadas e que precisam ser colocadas em diálogo com noções, conceitos, teorias suscetíveis de ressoar com o conhecimento experiencial. Isso leva a retroceder e avançar entre a prática e a teorização, do campo da escrita e da reflexão ao campo da prática.

...PARA UMA REVISÃO DA QUESTÃO

Se a abordagem autopoietica parece ser autoevidente como método reflexivo, podemos nos perguntar hoje, depois de mais de 25 anos de P-C na universidade, se ainda é suficiente em termos de conhecimentos gerados, especialmente quando consiste em essência no desenvolvimento de uma narrativa da prática. Quais conhecimentos para o ou os campos da prática serão assim gerados? A este respeito, Boutet (2018, p. 298) faz uma observação que vai no mesmo sentido,

Mas há uma constante que faz com que uma escrita ou um dispositivo metodológico pertença à própria pesquisa criação e que é de se apoiar

em uma abordagem fenomenológica. Com efeito, a pesquisa não pode ser somente um discurso sobre si e sobre as suas práticas, por mais poéticas ou inspiradoras que possam ser, e neste sentido, será categoricamente diferente do texto de partida que cada artista é obrigado a escrever para instituições, organizações, produtores e público.

Se a abordagem fenomenológica pode ser um caminho possível, há vários outros que mereceriam ser desenvolvidos e especialmente consolidados, especialmente nas artes cênicas. A autopoietica se impôs em evidência nos primeiros anos do desenvolvimento da P-C na universidade, porém parece hoje importante que a universidade expanda e aumente a complexidade de seus métodos de investigação e divulgação de resultados.

Henk Borgdorff (2012), em seu livro *Perspective on Artistic Research and Academia*, explica que a P-C difere da criação artística, pois exige: 1) que os resultados da pesquisa vão além do desenvolvimento pessoal da artista. Tem de ter significado para um contexto mais amplo; 2) que a pesquisa criação deve ultrapassar os limites da disciplina, ou desenvolver novas vias na prática, novas perspectivas, obras inovadoras para o campo etc. Nesse sentido, a P-C distingue-se de um processo de criação nas artes cênicas, porque exige tanto uma contribuição para o conhecimento da prática em questão quanto uma capacidade para gerar novas reflexões.

Não se trata de segmentar os dois termos, a pesquisa e a criação, de pensar que existe, por um lado, uma criação que se desenrola de uma forma impermeável, e, por outro lado, um processo de reflexão de autopoietica que se realizaria *a posteriori* e que viria a explicar, contar a história da criação. A P-C trabalha na articulação dos dois termos, ativa o que acontece no hífen, na oscilação entre prática e teoria. Trata-se de reconhecer a força performativa do pensamento em ação na prática artística e, inversamente, da teoria de ser uma prática que apela à imaginação.

Como escreve Erin Manning e Brian Matsuci (2018, p. 35), a questão é: "Como a pesquisa sempre foi uma modalidade de prática, com sua própria tendência criativa, e como a prática criativa fomenta o pensamento de maneira inovadora –em que os dois se interpenetram mutuamente". Em seu livro, *Pensée en acte. Vingt propositions pour la recherche-création*, Manning e Matsuci (2018) falam de um regime de *imediação* para caracterizar sua abordagem de P-C que favorece um «sentimento-pensamento» relacional e ecológico que tenta resistir aos sistemas de captura capitalista e institucional.

No prefácio desse livro, Jacopo Rasmi (2018) compara com precisão o território de desenvolvimento da P-C com a forma inglesa de gerúndio ("ing"), que "[...] constitui por excelência o modo do processo, da ação que está sendo feita, de uma imanência ativa: por esta forma, estamos no meio de gestos, do

devir. O gerúndio, pode-se dizer, é o meio de ação, é a temporalidade imediata do processo de fazer – é a imediação”. (RASMI, 2018, p. 12) tal como praticada na universidade, procura agitar alguns dos modelos estabelecidos de pensamento e de formas de fazer as coisas, introduzindo métodos divergentes para introduzir o conhecimento, através e sobre práticas artísticas.

OS CONHECIMENTOS INCORPORADOS

O conteúdo da P-C, especialmente nas artes cênicas, é desenvolvido a partir de conhecimentos, implícitos ou não verbais, incorporados nas práticas: "Não só a compreensão prática, o modo de procedimento e até mesmo a preparação do ambiente material representam formas de conhecimento – o conhecimento proposicional pressupõe e depende deles." (SHARTZKI *et al.*, 2001, p. 12).

Em outras palavras, esse tipo de pesquisa requer uma explicação não apenas dos processos, mas mais precisamente das formas de conhecimento e pensamentos nelas incorporados, o que significa elaborar conceitualmente os saberes (adquiridos e novos) que sustentam uma prática. Dada a natureza experiencial e fundamentada em práticos, a P-C nas artes cênicas é o que se nomeia em inglês de *embodied knowledge*, que pode ser traduzido em francês como saberes incorporados ou incorporados em gestos e técnicas criativas. Laura L. Ellingson (2017), dans *Embodiment in Qualitative Research*⁴³, oferece uma vasta conceitualização da noção de pesquisa qualitativa; ela define especialmente o conhecimento incorporado da seguinte forma:

Os pesquisadores tendem a agir e falar como se o conhecimento fosse produzido na mente; isto é « o corpo do pesquisador é tipicamente considerado como um instrumento sensorial para a coleta de dados, que é então racionalizada e dado significado como conhecimento pela mente» (Brady, 2011, p. 323). Ao resistir à divisão mente-corpo, os pesquisadores podem entender a incorporação não como ações e práticas que nossos corpos fazem e que nossas mentes posteriormente dão sentido, mas sim como todo o nosso corpo fazendo sentido do mundo e produzindo conhecimento. Os corpos são sistemas complexos que incluem o cérebro e o sistema nervoso central, mas não são interpretados apenas por eles. Em vez disso, o conhecimento é um processo corpóreo que está ligado à nossa ontologia ou forma de « ser-no-mundo » (Merleau-Ponty, 1962), de tal forma que « a consciência é sempre e apenas incorporada, integrada holisticamente no sujeito envolto. (Hoel, 2013, p. 35). (ELLINGSON, p. 2017, p. 16)

⁴³ Laura L. Ellingson (2017), *Incorporação em Pesquisa Qualitativa* (2017)

O saber encarnado é ao mesmo tempo discursivo e corporal, ele forma um todo à imagem da P-C que põe em evidência a relação inseparável entre o reflexo (incorporado) e a criação (do pensamento em ato). Nem o corpo nem o pensamento são instrumentos para um e para o outro, eles compõem uma rede sensível de «sentir-pensar» ocorrendo num mesmo movimento e conectado a um meio. Esta abordagem encarnada para a P - C corresponde a uma mudança epistemológica que foi aberta no campo da pesquisa qualitativa e da etnografia pós-moderna. De acordo com Ben Spatz (2015, p. 26)., pesquisador norte-americano que trabalha no campo de Performance Studies,

A prática corporificada é epistêmica. É estruturada pelo e produtiva de conhecimento. Assim, um relato epistemológico da prática incorporada é aquele segundo o qual tal prática encontra ativamente e chega a conhecer a realidade através da técnica, em vez de simplesmente produzi-la ou construí-la.

Num texto intitulado “Embodied Research: A Methodology” (SPATZ, 2017), o autor desenvolve uma metodologia para a pesquisa incorporada nas artes performativas. Para o pesquisador, o corpo experiencial é simultaneamente uma representação (um “texto”), um modo de criação em curso (um “instrumento”) e um modo de pensamento. Além disso, o corpo se conecta às técnicas, materialidades e outras práticas, porque o pensamento encarnado é um estado que depende do ambiente e do contexto em que o corpo está localizado. Dentro de uma P-C em artes cênicas, o corpo do(a) pesquisador(a) será abordado tanto como um instrumento para a coleta de dados sensoriais quanto como um produtor de saber tal qual a mente.

O TERRENO E OS DADOS DE CRIAÇÃO

As abordagens metodológicas da P-C nas artes cênicas têm muito em comum com as formas da pesquisa-ação, quer sejam as pesquisas enraizadas num terreno de prática que visando a transformação e/ou a contribuição para certos componentes do meio. As suas estratégias são também emprestadas em parte das investigações em etnografia pós-moderna, entre outras, aquelas que incluem a observação participante, as observações de campo acompanhadas de narrações autoetnográficas, as enquetes coletivas em cocriação com as pessoas performando o terreno de estudo.

Segundo a abordagem crítica da etnografia pós-moderna, a explicitação da posição subjetiva do(a) pesquisador(a) afigura-se crucial a fim de ter em conta

distorções e posições de poder potenciais numa pesquisa que envolva participantes.

De acordo com Soyini Madison (2005, p. 6),

No entanto, agora somos cada vez mais críticos do pesquisador subjetivo e como essa subjetividade reflete em sua própria posição de poder, escolhas e efeitos. Esta « nova » ou etnografia pós-crítica é o movimento para contextualizar nossa própria posicionalidade, tornando-a acessível, transparente e vulnerável ao julgamento e avaliação. Desta forma, assumimos a responsabilidade ética pela nossa própria subjetividade e perspectiva política, resistindo à armadilha do egocentrismo gratuito [...].

A maioria da P-C desenvolvida em artes cênicas envolve um coletivo de pessoas, cujos papéis variam de colaboradores, participantes a cocriadores. Em todos esses casos, a pessoa responsável pelo projeto de pesquisa de mestrado ou doutorado deve fornecer certificação ética (a ser aprovada pelo Comitê de Ética da Universidade) na qual explicita as modalidades de participação e recolhe os acordos escritos de cada um.

Para além das questões éticas inerentes aos processos de P-C em artes cênicas, os campos de exploração artística que se desenvolvem em tempos frequentemente longos, com colaboradores ou cocriadores exigem estratégias precisas de coleta de dados no terreno.

A questão dos dados artísticos tem sido muitas vezes negligenciada nos trabalhos do P-C, como se fosse evidente e a narrativa autopoietica (geralmente uma narrativa prática) fosse suficiente para a discussão (BIENAISE *et al.*, 2021). Ora, a coleta de dados, os seus modos de documentação e a seleção dos dados pertinentes para a pesquisa (em função dos objetivos enunciados na tese) figuram no cerne do rigor metodológico de uma P-C de forma a evitar um tratamento subjetivo impressionista.

O projeto deve explicitar com precisão as modalidades de produção e de tratamento dos dados sensíveis e artísticos. Esses dados são incorporados por todas as materialidades que participam da P-C e que estão incluídas no tema da tese; eles constituem formas/forças emergentes dos processos de exploração, arranjos de matérias e de corpos, ou qualquer outra componente central da P-C. Na pesquisa qualitativa, os dados são definidos do seguinte modo:

Evidentemente, os dados, no sentido em que o ouvimos aqui, não são «pedaços de real» colhidos e conservados tal e qual pelo investigador (ilusão positivista), nem são meras construções da sua mente ou da sua sensibilidade (ilusão subjetivista). Os dados são a transformação em traços objetivados de «pedaços de real», de fragmentos do real de referência como foram solicitados, selecionados e percebidos pelo pesquisador. (DE SARDAN, 2008, p. 50)

A particularidade da P-C em artes cênicas reside no fato de o e da artista pesquisador (a) produzir constantemente dados sensíveis que não lhe são exteriores, mas que estão bem incorporados em cada um dos seus gestos; além disso, inclui frequentemente coletivos, o que complexifica ainda mais a quantidade de dados a serem coletados.

Essa produção de dados permite deixar irradiar o pensamento enraizado na prática (*embodied knowledge*). Muitas vezes multimodal, a produção de dados em artes cênicas rapidamente se torna abundante, daí a importância de realizar uma seleção relacionada precisamente aos objetivos da tese. Trata-se de responder às perguntas de pesquisa e criação, e não de desdobrar todo o processo de criação.

Por isso, é crucial para a pessoa pesquisadora-criadora identificar, em primeiro lugar, a natureza dos dados relevantes para o seu projeto: Trata-se de dados materiais e performativos, por exemplo, ou existem igualmente dados sensíveis, tais como os sentimentos e as experiências sensoriais dos participantes? O projeto prevê a realização de entrevistas de conteúdo subjetivo? Em qualquer caso, é importante implementar uma estratégia de coleta e documentação de dados, que pode recorrer a diferentes métodos no que diz respeito aos componentes materiais e performáticos: registos escritos ou desenhados (diário de criação) colagem de imagens ou outras (*storyboard*), arquivamento de processos através de *software* com *timeline* (*software* Rekall, <http://www.rekall.fr>), captações de vídeo, mapas heurísticos ou conceituais (*Coggle* ou *Mind Node*), mapas digitais, notações sob a forma de partições, diário de bordo digital (*Notability*) etc.

Nos casos em que o pesquisador ou a pesquisadora preveja a realização de entrevistas com relatos de experiência vivida (fenomenológica) ou de entrevistas sobre as modalidades da ação, o recurso às técnicas de explicitação, tais como as elaboradas por Vermersch (2017, p. 21), pode revelar-se de grande interesse: Esse método de entrevista, cada vez mais convocado nas pesquisas em artes cênicas, visa a explicitação, em particular, da vivência de ação da pessoa entrevistada sobre o que está implícito [ou pré-refletido] na realização de uma ação, mental ou material (BIENAISE *et al.*, 2021, p. 297). Essas entrevistas se tornam dados que serão posteriormente analisados e discutidos na tese.

Existe também um método de autoexplicitação, que permite ao ou à artista pesquisador(a) realizar uma análise da sua própria experiência de ação⁴⁴. Quer a abordagem seja fenomenológica (sentimentos perceptivos e sensoriais) ou centrada nas experiências de ação, as entrevistas, se elas recolhem informações

⁴⁴ Na UQAM, a professora Caroline Raymond, do Département de Danse, desenvolveu uma disciplina para formação e, entrevista de explicação e de autoexplicação no contexto das artes do espetáculo, porque esse método exige uma formação prévia a sua utilização.

que permitam discutir questões de pesquisa, fazem parte dos dados sensíveis (encarnados) recolhidos pelo (a) artista pesquisador(a), além daqueles que emergem diretamente do terreno da prática.

QUAIS FORMAS ADOTAM OS RESULTADOS DE UMA PESQUISA-CRIAÇÃO?

De um modo geral, pode-se dizer que os resultados (o termo, derivado das ciências, parece um pouco inadequado) de uma P-C adotam duas formas: performativas e discursivas. Em vez de «resultados», poder-se-ia empregar os termos de pensamentos e qualidades encarnados emergentes do processo, na medida em que as experiências e perspectivas proporcionadas pela P-C se incorporam nas práticas e obras resultantes, e que essas matérias são em parte não conceituais e não discursivas.

As modalidades de avaliação da parcela performativa de um projeto de tese variam em função dos temas e campos artísticos; isso, no Programa de Doutorado em Estudos e Práticas das Artes da UQAM que é responsável por 50% da avaliação final da tese. Por outro lado, importa perguntar quais pensamentos emergiram do terreno da prática e em que medida certos conceitos terão permitido esclarecer ou enriquecer parcelas da P-C?

Segundo Borgdorff (2012), a P-C pode ser comunicada, dentro da tese, adotando formas discursivas acadêmicas, mas também deve recorrer a outras formas mais inovadoras de discursividade que se alinham mais ao processo de criação artística. Spatz (2017), por sua vez, evoca o fato de que existem três modos de narrativas discursivas possíveis para a P-C: a narrativa de prática (que se relaciona com a autopoietica, a narrativa fenomenológica ou a manutenção da explicitação); a escrita performática — que Laurel Richardson (2011) nomeia *Creative Analytic Practice* (CAP) — e, finalmente, a escrita crítica e analítica como é praticada nas pesquisas teóricas. Estes três modos podem combinar-se facilmente na discussão escrita de uma tese, em função das componentes da reflexão final.

A escrita analítica é necessária quando a P-C é contextualizada historicamente, culturalmente, bem como em termos estéticos, críticos, políticos etc. Pode recorrer a teorias e inscrever-se numa epistemologia particular. O modo de análise privilegiado recorrerá eventualmente à análise em modo escrita, tal como definido por Paillé (2016) (falta aqui o espaço para detalhar estas abordagens analíticas).

A escrita da tese pode combinar reflexões em modo escrita sobre os dados e materiais produzidos pela P-C, com a inserção de fragmentos de narrativas fenomenológicas, narrativas explicativas ou ainda autoetnográficas, que permitem encarnar o conteúdo discursivo, oferecendo mergulhos no caráter

sensível e vivido da pesquisa. Além das reflexões experienciais, a forma da discussão ganhará ao tomar o caminho mais experimental das escritas criativas ou performativas (CAP), a fim de dar conta da maneira mais justa dos saberes incorporados emergentes da P-C: Não se trata apenas de descrever e analisar uma prática, mas de criar uma narrativa que a apresente de maneira sensível, incorporada e criativa, dando corpo a uma tessitura entre o discursivo e o sensível. O objetivo é tornar tangível o sensorial da pesquisadora, o conhecimento do corpo, a intersubjetividade, os arranjos materiais e humanos etc.

No texto intitulado “Writing, a Method of Inquiry”, Laurel Richardson (2011) critica as formas de escrita omniscientes e desencarnadas (*disembodied*) onde os narradores afirmam produzir um conhecimento generalizável e impessoal, o que vai ao encontro da crítica do modelo científico de Haraway (2004) referida no início deste texto. Richardson (2011)–defende e desenvolve o método CAP como um caminho de pesquisa e análise encarnada. Assim como na autoetnográfica pós-moderna ou crítica, essas abordagens analíticas criativas visam valorizar o saber parcial, local, mas localizado (uma subjetividade que é posicionada) como lugar de conhecimentos válidos no campo das humanidades e das artes em particular.

Finalmente, uma vez reconhecido o saber incorporado da P-C, surge uma última questão sobre o tipo de conhecimento e compreensão gerados pela P-C. Henk Borgdorff (2012) sugere que se trata de conhecimentos baseados em *insights* ou na perspicácia, na acuidade do olhar e em uma compreensão do gesto de criação interior. Este enriquecimento do saber e das habilidades acumuladas ao longo de uma ação e de uma prática, a qual inclui a apreensão pelos sentidos, deveria contribuir, segundo o pesquisador, para o campo das práticas em estudo, tanto no plano dos processos, da invenção de protocolos, do desenvolvimento de formas renovadas, como para a reflexão teórica e estética que dela emerge.

Embora tenha referido anteriormente que, por vezes, as teses de P-C em Artes cênicas não especificam os dados sensíveis, a contribuição para o domínio deveria igualmente ser sublinhada, na medida em que uma tese deveria propor um contributo que vá além do desenvolvimento do próprio gesto de criação ou da simples explicitação dele. Esses são requisitos metodológicos e reflexivos (pensamentos encarnados) que contribuem para a validação pelo mundo académico das teses em P-C. Dito isto, devemos ter em mente que há um conflito epistemológico entre modelos de conhecimento dentro da instituição, e que o modelo de pensamento defendido pela P-C inscreve-se num contexto mais vasto de questionamento do modelo científico e positivista sobre o qual se baseia a maior parte das exigências dos diplomas. O rigor, como tentei explicitar aqui, não se reduz de modo algum ao único modelo herdado das ciências.

REFERÊNCIAS

BIENAISE *et al.* *Comment la production de données issues de l'expérience artistique agit-elle sur l'écriture d'une thèse de type recherche-crédation en arts vivants?* In: FORGET, M. H.; MALO, A. **(Se) former à et par l'écriture du qualitatif**. Québec: Presses de l'université Laval, 2021.

BOUTET, C. *La création de soi par soi dans la recherche-crédation: comment la réflexivité augmente la conscience et l'expérience de soi*. **Approches inductives**, v. 5, n. 1, p. 289-310, 2018.

BORGdorFF, H. ***The Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia***. Leiden: Leiden University Press, 2012.

BRUNEAU, M.; VILLENEUVE, A. (org.). ***Traiter de recherche création en art***. Montréal: Presses de l'Université du Québec, 2007.

DE SARDAN, O. La politique du terrain. Sur la production de données en socio-anthropologie. **La rigueur du qualitatif. Les contraintes empiriques de l'interprétation socio-anthropologique**. Louvain-La-Neuve: Bruylant-Academia, 2008.

DENZIN, N. K.; Y. S. LINCOLN (org.). ***The Sage Handbook of Qualitative Research***. Thousand Oaks, Californie: Sage Publications, 2011.

ELLINGSON, L. ***Embodiment in Qualitative Research***. New York: Routledge, 2017.

GREEN, J.; S. W. STINSON. Postpositivist Research in Dance. In: HORTON; HANSTEIN, P. (org.). ***Researching Dance. Evolving modes of Inquiry***. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 1999.

GOSSELIN, P.; LE COGUEC, É. (org.). ***La recherche création: Pour une Compréhension de la recherche en pratique artistique***. Québec: Presses de L'université du Québec, 2006.

GOSSELIN, P.; LAURIER, D. (2004). Des repères pour la recherche en pratique artistique. In: D. LAURIER et P. GOSSELIN (org.), ***Tactiques insolites: Vers une Méthodologie de recherche en pratique artistique*** Montréal: Guérin Éd, 2004.

HARAWAY, D. *Situated Knowledge: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*. **Feminist Studies**, v. 14, n. 3, p. 575-599, 1988.

MADISON, S. ***Critical Ethnography: Method, Ethics, and Performance***. Thousand Oaks: Sage Publications, 2005.

MANNING, E.; MASSUMI, B. ***Pensée en acte, vingt propositions pour la recherche-crédation***. Dijon: Les presses du réel, 2018.

RASMI, J. Prefácio. Manuel d'immédiation. *In*: MANNING, E.; MASSUMI, B. ***Pensée en acte, vingt propositions pour la recherche-crédation***. Dijon: Les presses du réel, 2018.

RICHARDSON, L. Writing, a Method of Inquiry. *In*: DENZIN, N. K.; LINCOLN, Y. S. (org.). **The Sage Handbook of Qualitative Research**. Thousand Oaks (Californie): Sage Publications, 2011.

SCHATZKI *et al.* ***Practice Turn in Contemporary Theory***. New York: Routledge, 2001.

SCHÖN, D. ***Le praticien réflexif: à la recherche du savoir caché dans l'agir professionnel***. Montréal: Éditions Logiques, 1994.

SPATZ, B. *Embodied Research: A Methodology*. **Liminalities - A Journal of Performance Studies**, v.13, n. 2, p. 1-31, 2017.

SPATZ, B. ***What a Body can Do?*** Abingdon (Oxon): Routledge, 2015.

VERMESCH, P. ***L'entretien d'explicitation***. Issy-Les-Moulineaux: ESF, 2017.

ENJEUX ET DÉFIS MÉTHODOLOGIQUES DE LA RECHERCHE-CRÉATION À L'UNIVERSITÉ DANS LES ARTS VIVANTS.

Marie-Christine Lesage ⁴⁵

La recherche-création figure parmi les approches qui ont été privilégiées ces dernières années par certains programmes de cycles supérieurs en art de l'Université du Québec   Montréal. La Faculté des arts de l'UQAM compte parmi les premières au Canada à avoir mis sur pied un programme de doctorat en études et pratique des arts (DEPA) dans les années 1990, lequel rassemble les écoles et départements de danse, théâtre, arts visuels et médiatiques, musique, design, littérature, histoire de l'art. Au fil des ans, les professeur-e-s y participant ont développé une expertise en recherche-création (R-C⁴⁶) : une première génération de personnes a réfléchi aux approches et méthodes à mettre en place au sein de ce programme, parmi lesquels Pierre Gosselin, Éric Le Coguiec, Monik Bruneau, Diane Laurier. Je collabore comme professeure à ce programme depuis 2013 en plus de superviser plusieurs thèses en R-C en arts vivants. Je me suis, ces dernières années, plus particulièrement intéressée aux questions de méthodologie de recherche et de création, notamment à travers l'enseignement de séminaires de méthodologie, lesquels m'ont permis de réfléchir plus attentivement aux questions soulevées par ce type de recherche universitaire. De plus, à titre de directrice des programmes de 2 me cycle en théâtre, j'ai été à même de constater que l'intérêt pour la R-C n'a cessé de croître, au point où aujourd'hui, à l' cole supérieure de théâtre, la majorité des maîtrises se fait dans cette optique, ce qui laisse une portion congrue pour les études théâtrales qui étaient, il n'y a pas si longtemps encore, le seul modèle de recherches en théâtre.

BRÈVE MISE EN CONTEXTE : *PRACTICE TURN* ET POSTPOSITIVISME

Ce tournant pris par les études théâtrales (et plus largement les arts vivants) vers la R-C témoigne d'un changement majeur de paradigme de recherche, que l'on peut associer au tournant pratique dans la théorie

⁴⁵ Université du Québec   Montréal (UQAM).

⁴⁶ Terme utilisé par l'auteur R-C - Recherche-Création en français, par le traducteur P-C - Pesquisa-Cria o en portugais.

contemporaine (*Practice Turn in Contemporary Theory*, Schatzki et al, 2001), lequel valorise une réflexion directement ancrée dans les pratiques sociales en général, et artistiques en ce qui nous concerne. Ces penseurs du *Practice Turn* privilégient le « savoir incarné » (*embodied knowledge*) dans des pratiques sociales situées, en se méfiant des généralisations théoriques. « A central core, moreover, of practice theorists conceives of practices as embodied, materially mediated arrays of human activity centrally organized around shared practical understanding. » (Schatzki, 2001 : p. 11) Dans ce contexte, les études supérieures en R-C se présentent de plus en plus comme un formidable laboratoire d'expérimentations de méthodologies nouvelles, parfois audacieuses, qui demandent toutefois d'être réfléchies avec rigueur. Si les études supérieures des 2^e et 3^e cycles en art n'ont plus à défendre la pertinence de la R - C au sein de l'université, il n'en demeure pas moins que la question des méthodologies et du type de connaissances générées par ces maîtrises (masters) et doctorats ainsi que leur validation savante restent des enjeux importants. La R-C ne reconduit pas le modèle scientifique de la connaissance, voire elle le remet en question comme modèle de pensée universitaire dominant. Les théories et pratiques (les deux n'étant pas déliées) diversifiées qu'elle déploie se révèlent comme un champ privilégié et incontournable d'observation, de réflexion et d'invention dans les arts vivants contemporains.

À cet égard, il importe également de situer son développement dans le contexte de ce qu'on nomme le paradigme postpositiviste (Green et Stinson, 1999; Denzin, 2011) : comme son nom l'indique, il s'est développé dans un dépassement de la pensée positiviste qui a longtemps été privilégiée en sciences humaines, soit celle valorisant l'idée qu'il existe une réalité empiriquement observable et objectivement interprétable; que le chercheur en tant que sujet doit être séparé de l'objet de ses recherches; que la recherche doit viser des vérités universellement généralisables; que les analyses sont objectives et échappent aux valeurs subjectives. Le postpositivisme opère une remise en question critique de cette épistémologie pour la recherche en sciences humaines et en art. Pour les tenants du postpositivisme, la façon dont on perçoit la réalité et la vérité dépend de la perspective à partir de laquelle on les envisage. Donna Haraway a développé cette critique faite au savoir dominant de la science occidentale, en lui opposant ce qu'elle désigne une objectivité féministe : « Feminist objectivity is about limited location and situated knowledge, not about transcendence and splitting of subject and object. It allows us to become answerable for what we learn how to see. » (1988 [2004] : p. 583). Il s'agit de reconnaître, au sein d'une recherche, l'ancrage de toute interprétation et représentation dans les valeurs culturelles, idéologiques et éthiques⁴⁷ du ou de la . De plus, la valeur des savoirs locaux et expérientiels est admise comme lieu de connaissances valides.

⁴⁷ Rappelons que les philosophes Merleau-Ponty et Gadamer (1960) figurent parmi les premiers à avoir soulevé une telle critique à l'endroit du modèle scientifique appliqué aux sciences humaines. Dans *L'œil et l'esprit* (1964), Merleau-Ponty écrit : « La science manipule les choses et renonce à les habiter. »

Cependant, Haraway distingue les savoirs situés du relativisme postmoderne, en précisant que « The alternative to relativism is partial, locatable, critical knowledge sustaining the possibility of webs of connections called solidarity in politics and shared conversations in epistemology. » (1988 : p. 584). Ainsi, la connaissance générée par la R-C participe de ces *savoirs situés*, lesquels sont liés à un contexte spécifique de pratique artistique qui est enraciné dans une culture, un contexte social de création et de pensée, dans des valeurs collectives et subjectives, etc. La question des savoirs situés, faut-il rappeler, concerne toute la recherche qualitative actuelle.

En somme, la R-C s'inscrit dans ce tournant épistémologique, à la fois le *Practice Turn* et le postpositivisme, ce qui ne signifie aucunement qu'elle est impressionniste, postdisciplinaire, ou encore, qu'elle souscrit à un relativisme postmoderne.

LA RECHERCHE-CRÉATION EN ARTS À L'UQAM : D'UN ÉTAT DE LA QUESTION...

S'il existe différentes façons d'envisager la R-C à l'université en fonction des particularités de chaque domaine artistique, il n'en demeure pas moins que son enseignement et ses pratiques à l'UQAM se sont appuyées sur un premier corpus de références partagées. Selon Pierre Gosselin (2004), on distingue la recherche *sur* les arts, la recherche *pour* les arts et la recherche *dans* les arts. Si la première relève de la recherche esthétique et théorique, la seconde œuvre dans une perspective plus appliquée où il peut s'agir de développer des matériaux, dispositifs ou des technologies pour servir une pratique spécifique. Les domaines du design, de l'architecture ou des technologies de pointe (pensons à l'intelligence artificielle appliquée aux arts), par exemple, se prêtent bien à cette forme de R-C. La troisième, similaire à ce que les anglo-saxons appellent *practice based research*, correspond à la R-C telle qu'elle se pratique majoritairement en art, soit quand la recherche réflexive se déploie dans et à travers l'acte de créer et de performer, suivant des allers-retours constants entre théorie et création.

Le livre collectif *Traiter de recherche création en arts* (2007), sous la direction de Bruneau et Villeneuve, synthétise alors les enjeux épistémologiques ainsi que les premières réflexions méthodologiques, tout comme les ouvrages de Gosselin et Laurier (2004) et de Gosselin et Le Coguiec (2006). Dans le chapitre intitulé « Démarches de recherche et démarches de création », Le Coguiec (2007) fait le constat de l'absence de modes méthodologiques qui seraient propres à la R-C à l'université. Depuis ses débuts, celle-ci privilégie une approche

à la fois autopoïétique et heuristique, qui s'emploie à expliciter le processus de création suivant un chemin axé sur la découverte. Comme le résume Danielle Boutet :

Cette recherche-crédation qui puise ses données dans la subjectivité et l'intériorité de l'artiste ne génère pas seulement des œuvres autonomes, mais aussi une constellation de pensées d'ordre philosophique, intime, éthique, etc. Et la production « scientifique » qui en résulte est paradigmatiquement différente de celle issue des recherches plus classiques (tantôt qualitatives, tantôt quantitatives) qui appartiennent à ces domaines que Passeron (1994) appelle les « sciences de l'art » (Boutet, 2018 : 293).

Le modèle du « praticien réflexif » selon Donald Schön (*Le praticien réflexif : à la recherche du savoir caché dans l'agir professionnel* (1994)) s'avère alors une référence centrale : il s'agit de défendre l'idée selon laquelle l'action forme un savoir et que les savoirs d'action précèdent les savoirs théoriques. L'art comme mode de connaissance et savoir expérientiel est mis en exergue en référence à ce modèle du praticien réflexif. Conséquemment, la R-C épouse naturellement la méthode *heuristique*, étant donné qu'elle n'est pas conduite par une *hypothèse* de recherche : elle emprunte plutôt le chemin de la *découverte* de ce que l'artiste-chercheur·euse ne connaît pas nécessairement avant d'avoir amorcé son processus de recherche dans la pratique. La méthode heuristique opère par *cycles itératifs* entre l'intuition d'un problème de R-C, l'expérimentation en laboratoire ou de toute autre manière adéquate au champ de pratique, laquelle fait émerger des données de création et des réflexions qui viennent préciser, infirmer ou donner une nouvelle orientation à l'intuition de départ, ce qui démarre un nouveau cycle d'explorations. En R-C, la personne chercheuse et créatrice doit éprouver une démarche sur le terrain de sa pratique pour savoir ce qu'elle cherche et identifier ainsi plus clairement son problème de recherche. La connaissance se forge dans et par la pratique, d'où émergent éventuellement des réflexions qui s'affinent et demandent à être mises en dialogue avec des notions, concepts, théories susceptibles d'entrer en résonance avec le savoir-faire expérientiel. Il s'ensuit des allers-retours entre pratique et théorisation, du terrain vers l'écriture et de la réflexion écrite vers le terrain des pratiques.

...À UNE REMISE EN QUESTION

Si l'approche autopoïétique semble aller de soi comme méthode réflexive, on peut se demander aujourd'hui, après plus de 25 années de R-C à l'université,

si elle est encore suffisante sur le plan des connaissances générées, surtout lorsqu'elle consiste dans l'essentiel à l'élaboration d'un récit de pratique. Quelles connaissances pour le ou les champs de pratique seront ainsi générées? Boutet émet à cet égard une réserve qui va dans le même sens, lorsqu'elle écrit :

Mais il est une constante qui fait qu'un écrit ou un dispositif méthodologique appartiendra en propre à la recherche-création et c'est de reposer sur une approche phénoménologique. En effet, la recherche ne peut pas n'être qu'un discours sur soi et sur ses pratiques, aussi poétique ou inspirant soit-il, et dans ce sens, elle se distinguera catégoriquement du texte de démarche que tout artiste se doit de rédiger à l'intention des organismes, des producteurs et du public. » (Boutet, 2018 : 298)

Si l'approche phénoménologique peut constituer une avenue possible, il en existe plusieurs autres qui mériteraient d'être développées et surtout consolidées, notamment dans les arts vivants. L'autopoïétique s'est imposée avec évidence dans les premières années du développement de la R-C à l'université, mais il semble aujourd'hui important que cette dernière élargisse et complexifie ses méthodes d'investigation et de diffusion des résultats.

Henk Borgdorff, dans son ouvrage *Perspective on Artistic Research and Academia* (2012), explique que la R-C se distingue de la création artistique, en ce qu'elle demande : 1) que les résultats de la recherche aillent au-delà du développement personnel de l'artiste. Elle doit avoir une signification pour un contexte plus large; 2) que la recherche-création devrait repousser les frontières de la discipline, ou développer de nouvelles avenues dans la pratique, de nouvelles perspectives, des œuvres innovantes pour le champ, etc. En cela, la R-C se distingue d'un processus de création en arts vivants, car elle exige à la fois un apport dans les connaissances sur la pratique en question ET elle doit pouvoir générer des réflexions nouvelles.

Il ne s'agit pas de segmenter les deux termes, recherche ET création, de penser qu'il y a d'un côté la création qui se déploie de façon étanche, et de l'autre un processus de réflexion autopoïétique qui se ferait *a posteriori* et qui viendrait expliciter, faire le récit de la création. La R-C travaille à l'articulation des deux termes, elle active ce qui advient dans le trait-d'union, dans l'entre-deux oscillant de la pratique et de la théorie. Il s'agit de reconnaître à la pratique artistique la force performative de la pensée en acte et, inversement, à la théorie d'être une pratique qui fait appel à l'imagination. Comme l'écrivent Erin Manning et Brian Massumi : il faut plutôt se demander « en quoi la recherche a toujours été une modalité de la pratique, dotée de sa propre tendance créative, et en quoi la pratique créative déploie de la pensée de manière innovante – en quoi les deux se compénètrent déjà mutuellement. » (2018, p. 35) Dans leur ouvrage *Pensée*

en acte. *Vingt propositions pour la recherche-création*, Manning et Massumi parlent d'un régime d'*immédiation* pour caractériser leur approche de la R-C qui privilégie un « sentir-pensée » relationnel et écologique qui tâche de résister aux systèmes de captures capitalistes et institutionnels. Dans sa préface à cet ouvrage, Jacopo Rasmi compare avec justesse le territoire de déploiement de la R-C à la forme g rondive en anglais (« *ing* »), qui « constitue le mode par excellence du processus, de l'action en train de se faire, d'une immanence active : par cette forme, on est au milieu des gestes, de devenir. Le g rondiv, pourrait-on dire, c'est le milieu de l'action, c'est la temporalité immédiate de l'en-train-de-se-faire – c'est l'immédiation. » (2018 : p. 12) La R-C, telle qu'elle se pratique à l'université, s'emploie à ébranler certains modèles de pensée et manières de faire institués, en introduisant des méthodes divergentes pour faire advenir de la connaissance dans, par et sur les pratiques artistiques.

LES SAVOIRS INCARNÉS

Le contenu de la R-C, plus particulièrement en arts vivants, se développe à partir des savoirs, implicites ou non verbaux, incorporés dans des pratiques : « Not only do practical understandings, way of proceedings, and even setups of the material environment represents forms of knowledge – propositional knowledge presupposes and depends on them. » (Shartzki *et al.*, 2001 : p. 12). Autrement dit,

ce type de recherche exige une explicitation non seulement des processus mais plus précisément des formes de connaissances et de pensées incorporées dans ceux-ci, ce qui signifie d'élaborer conceptuellement les savoirs (acquis et nouveaux) qui fondent une pratique.  tant donné la nature expérientielle et ancrée dans des savoir-faire pratiques, la R-C en arts vivants relève de ce qu'on nomme en anglais l'*embodied knowledge*, que l'on peut traduire en français par savoirs incarnés ou incorporés dans les gestes et techniques de création. Laura L. Ellingson (2017), dans *Embodiment in Qualitative Research* (2017), offre une vaste conceptualisation de la notion pour la recherche qualitative; elle définit notamment l'*embodied knowing* de la façon suivante :

Researchers tend to act and speak as though knowledge is produced in the mind; that is « the researcher's body is typically regarded as an instrument for sensory data collection, which is then rationalized and given meaning as knowledge by the mind » (Brady, 2011, p. 323). In resisting the mind–body split, researchers can understand embodiment not as actions and practices that our bodies do and that our minds subsequently make sense of, but rather as our whole body-selves making sense of the world and producing knowledge. Bodies are

complex systems that include the brain and central nervous system but are not interpreted solely by them. Instead, knowing is a corporeal process that is tied up with our ontology or way of « being-in-the-world » (Merleau-Ponty, 1962), such that « consciousness is always and only embodied, holistically integrated into the enfolded subject » (Hoel, 2013, p. 35) (Ellingson, 2017 : p. 16)

Le savoir incarnée est à la fois discursif et corporel, il forme un tout à l'image de la R-C qui met de l'avant la relation insécable entre le réflexif (incorporé) et la création (de la pensée en acte). Ni le corps ni la pensée ne sont des instruments pour l'un et l'autre, ils composent un réseau sensible de « sentir-pensée » advenant dans un même mouvement et connecté à un milieu. Cette approche incarnée pour la R - C correspond à un changement épistémique qui a été ouvert dans le champ de la recherche qualitative et de l'ethnographie postmoderne. Selon Ben Spatz, chercheur américain travaillant dans le champ des *Performances Studies*, « *Embodied practice is epistemic. It is structured by and productive of knowledge. Accordingly, an epistemological account of embodied practice is one according to which such practice actively encounters and comes to know reality through technique, rather than simply producing or constructing it.* » (2015 : p. 26) Dans un texte intitulé « *Embodied Research : A Methodology* » (2017), l'auteur développe une méthodologie pour la recherche incorporée dans les arts performatifs. Pour le chercheur, le corps expérientiel est à la fois une représentation (un «texte»), un mode de création en cours (un «outil») et un mode de pensée. De plus, le corps se relie aux techniques, aux matérialités et à d'autres pratiques, car la pensée incarnée est un état qui dépend de l'environnement et du contexte dans lequel est situé le corps. Au sein d'une R-C en arts vivants, le corps du-de la chercheur-euse sera abordé à la fois comme un instrument pour la collecte de données sensorielles et comme un producteur de savoir au même titre que l'esprit.

LE TERRAIN ET LES DONNÉES DE CRÉATION

Les approches méthodologiques de la R-C en arts vivants ont beaucoup en commun avec les formes de la recherche-action, soit des recherches enracinées dans un terrain de pratique visant la transformation et/ou l'apport à certaines composantes du milieu. Ses stratégies sont également empruntées en partie aux recherches en ethnographie postmoderne, entre autres, lesquelles incluent l'observation participante, les observations de terrain accompagnées de narrations autoethnographiques, les enquêtes collectives en cocreation avec les personnes « performant » le terrain d'étude. Suivant l'approche critique de l'ethnographie postmoderne, l'explicitation de la position subjective du-de la

chercheur·euse apparaît cruciale afin de prendre en compte les biais et positions de pouvoir potentielles dans une recherche impliquant des participant·e·s. Selon Soyini Madison,

However, we are now more and more critical of the subjective researcher and how that subjectivity reflects upon its own power position, choices, and effects. This « new » or postcritical ethnography is the move to contextualize our own positionality, thereby making it accessible, transparent, and vulnerable to judgment and evaluation. In this way, we take ethical responsibility for our own subjectivity and political perspective, resisting the trap of gratuitous self-centeredness [...]. (2005 : p. 6)

Une grande majorité de la R-C développée en arts vivants engage un collectif de personnes, dont les rôles varient de collaborateurs, participants à cocréateurs. Dans tous ces cas de figure, la personne responsable du projet de recherche de maîtrise ou de doctorat doit prévoir une certification éthique (à être approuvée par le comité d'éthique de l'université) dans laquelle elle explicite les modalités de participation et recueille les accords écrits de chacun·e. Outre les questions éthiques inhérentes aux processus de la R-C en arts vivants, les terrains d'exploration artistique qui se déploient dans des temps souvent longs, avec des collaborateur·ice·s ou cocréateur·ice·s, demandent la mise en place de stratégies précises de collecte de données sur le terrain de la pratique. La question de la donnée artistique a souvent été négligée dans les travaux de R-C, comme si elle allait de soi et que le récit autopoïétique (en général un récit de pratique) suffisait à la discussion (voir à ce sujet Bienaise *et al.*, 2021). Or la collecte de données, ses modes de documentation et la sélection des données pertinentes pour la recherche (en fonction des objectifs énoncés dans la thèse) figurent au cœur de la rigueur méthodologique dont devrait faire preuve une R-C universitaire, en faisant en sorte d'éviter un traitement subjectif impressionniste. Le projet se doit d'explicitier avec précision les modalités de production et de traitement des données sensibles et artistiques. Ces données sont incarnées par toutes les matérialités participant à la R-C et qui sont incluses dans le sujet de thèse; elles se constituent comme formes/forces émergentes des processus d'exploration, agencements de matières et de corps, ou de tout autre composante qui est centrale au sujet de la R-C. En recherche qualitative, la donnée se définit de la façon suivante :

Bien évidemment, les données, au sens où nous l'entendons ici, ne sont pas des « morceaux de réel » cueillis et conservés tels quels par le chercheur (illusion positiviste), pas plus qu'elles ne sont de pures constructions de son esprit ou de sa sensibilité (illusion subjectiviste). Les données sont la transformation en traces objectivées de « morceaux de réel », de fragments du réel de référence tels qu'ils ont

été sollicités, sélectionnés et perçus par le chercheur. (De Sardan, 2008 : p. 50)

La particularité de la R-C en arts vivants réside dans le fait que l'artiste-chercheur·euse produit constamment de la donnée sensible qui ne lui est pas extérieure, mais bien incarnée dans chacun de ses gestes; de plus, elle inclut souvent des collectifs, ce qui complexifie encore la quantité des données à engranger. Cette production de données permet de laisser irradier la pensée ancrée dans la pratique (*embodied knowledge*). Souvent multimodale, la production de données en arts vivants devient rapidement foisonnante, d'où l'importance d'effectuer une sélection reliée précisément aux objectifs de la thèse. Il s'agit de répondre à des questions de recherche et création, et non de déplier l'entièreté du processus de création. Aussi est-il crucial pour la personne chercheuse·créatrice d'identifier dans un premier temps la nature des données pertinentes pour son projet : s'agit-il de données matérielles et performatives, par exemple, ou y a-t-il également des données sensibles telles que les ressentis et vécus sensoriels des participant·e·s? Le projet prévoit-il de mener des entretiens à contenu subjectif? Dans tous les cas, il importe de mettre en place une stratégie de cueillette et de documentation des données, laquelle peut recourir à différentes méthodes en ce qui a trait aux composantes matérielles et performatives : traces écrites ou dessinées (journal de création), collage d'images photos ou autres (storyboard), de l'archivage des processus grâce à des logiciels avec *timeline* (logiciel *Rekall*, <http://www.rekall.fr>), des captations vidéo, des cartes heuristiques ou conceptuelles (*Coggle* ou *Mind Node*), des cartographies numériques, des notations sous formes de partitions, journal de bord numérique (*Notability*), etc. Lorsque le·la chercheur·euse prévoit mener des entretiens d'explicitation du vécu (phénoménologique) ou des entretiens sur les modalités de l'action, le recourt aux techniques d'explicitation, telles qu'élaborées par Vermersch (2017), peuvent se révéler d'un grand intérêt : « Cette méthode d'entretien, de plus en plus convoquée dans les recherches en arts vivants, vise l'explicitation, en particulier, du vécu d'action de la personne interviewée concernant « ce qui est implicite [ou préréfléchi] dans la réalisation d'une action, qu'elle soit mentale ou matérielle » (Vermersch, p. 21) » » (Bienaise *et al.*, 2021, p. 297). Ces entretiens deviennent des données qui seront ensuite analysés et discutés dans la thèse. Il existe aussi une méthode d'autoexplicitation, qui permet à l'artiste-chercheur·euse de mener une analyse de son propre vécu d'action⁴⁸. Que l'approche soit phénoménologique (ressentis perceptifs et sensoriels) ou axée sur les vécus d'action, les entretiens, s'ils permettent de colliger de l'information permettant de discuter des questions de recherche, font partie des données sensibles (incarnées) recueillies par l'artiste-chercheur·euse, en plus de celles émergeant directement du terrain de la pratique.

⁴⁸ À l'UQAM, la professeure Caroline Raymond, du Département de danse, a développé un cours de formation à l'entretien d'explicitation et d'autoexplicitation dans le contexte des arts vivants. Car cette méthode requiert une formation préalable à son utilisation.

QUELLES FORMES ADOPTENT LES RÉSULTATS D'UNE RECHERCHE-CRÉATION?

De façon générale, on peut dire que les *résultats* (le terme, issu des sciences, semble un peu inadéquat) d'une R-C adoptent deux formes : performatives et discursives. Plutôt que de « résultats », on pourrait employer les termes de pensées et qualités incarnées émergentes du processus, dans la mesure où les expériences et perspectives livrées par la R-C s'incarnent dans les pratiques et les œuvres qui en résultent, et que ces matières sont en partie non conceptuelles et non discursives. Les modalités d'évaluation de la part performative d'un projet de thèse varient en fonction des sujets et des champs artistiques; cela dit, au programme de Doctorat en études et pratiques des arts de l'UQAM, elle compte pour 50% de l'évaluation finale de la thèse. D'autre part, il importe de se demander quelles pensées ont émergé du terrain de la pratique et dans quelle mesure certains concepts auront permis d'éclairer ou d'enrichir des pans de la R-C?

Selon Borgdorff (2012), la R-C peut être communiquée, au sein de la thèse, en adoptant des formes discursives académiques, mais elle devrait aussi recourir à d'autres formes plus innovatrices de discursivité qui épousent davantage le processus de création artistique. Spatz (2017), pour sa part, évoque le fait qu'il existe trois modes de récits discursifs possibles pour la R-C : le récit de pratique (lequel relève soit de l'autopoïétique, du récit phénoménologique ou de l'entretien d'explicitation); l'écriture performative (que Laurel Richardson (2011) nomme *Creative Analytic Practice* – CAP) et enfin l'écriture critique et analytique telle qu'elle est pratiquée dans les recherches théoriques. Ces trois modes peuvent aisément se combiner dans la discussion écrite d'une thèse, en fonction des composantes de la réflexion finale.

L'écriture analytique est nécessaire lorsque la R-C est mise en contexte historiquement, culturellement, ainsi que sur les plans esthétiques, critiques, politiques, etc. Elle peut faire appel à des théories et s'inscrire dans une épistémologie particulière. Le mode d'analyse privilégié recourra éventuellement à l'analyse en mode écriture, telle que définie par Paillé (2016) (l'espace manque ici pour détailler ces approches analytiques). L'écriture de la thèse peut allier réflexions en mode écriture sur les données et matériaux produits par la R-C, et insertion de fragments de récits phénoménologiques, de récits d'explicitations ou encore autoethnographiques, qui permettent d'incarner le contenu discursif en offrant des plongées dans le caractère sensible et vécu de la recherche. En plus des réflexions expérientielles, la forme de la discussion gagnera à emprunter la voie plus expérimentale des écritures créatives ou performatives (CAP), et ce afin de rendre compte de la façon la plus juste des savoirs incorporés émergents de la R - C : il ne s'agit pas seulement de décrire et d'analyser une pratique, mais

de créer une narration qui en rende compte de façon sensible, incorporée et créative, en donnant corps à un tissage entre le discursif et le sensible. La visée consiste à rendre tangible le sensorium du-de la chercheur·euse, le savoir du corps, l'intersubjectivité, les agencements matériels et humains, etc.

Dans un texte intitulé « Writing, a Method of Inquiry » (2011), Laurel Richardson critique les formes d'écriture omniscientes et désincarnées (*disembodied*) où les narrateurs affirment produire une connaissance généralisable et impersonnelle, ce qui rejoint la critique du modèle scientifique par Haraway évoquée au début de ce texte. Richardson défend et développe la méthode des CAP comme voie de recherche et d'analyse incarnée. Tout comme pour l'autoethnographie postmoderne ou critique, ces approches analytiques créatrices visent à valoriser le savoir partiel, local, mais situé (une subjectivité qui est positionnée) comme lieu de connaissances valables dans le domaine des humanités et des arts en particulier.

Finalement, une fois reconnu ce savoir incarné propre à la R-C, une dernière question se pose quant au type de connaissance et de compréhension que génère la R-C. Henk Borgdorff suggère qu'il s'agit de connaissances relevant de *l'insight* ou de la perspicacité, de l'acuité du regard et d'une compréhension du geste de création de l'intérieur. Cet enrichissement du savoir et des habiletés accumulées tout au long d'une action et d'une pratique, laquelle inclut l'appréhension par les sens, devrait contribuer, selon le chercheur, au champ des pratiques concernées, et ce, tant sur le plan des processus, de l'invention de protocoles, du développement de formes renouvelées, que sur celui de la réflexion théorique et esthétique qui en émerge. Si j'ai pointé plus haut que l'explicitation des données sensibles faisait parfois défaut dans les thèses en R-C en arts vivants, la contribution au domaine devrait également être soulignée en ce qu'une thèse devrait proposer un apport qui aille au-delà du développement de son propre geste de création ou de la simple explicitation de celui-ci. Ce sont là des exigences à la fois méthodologiques et réflexives (pensées incarnées) qui contribuent à la validation par le monde académique des thèses en R-C. Cela dit, il nous faut garder à l'esprit qu'il existe un conflit épistémologique entre des modèles de la connaissance au sein de l'institution, et que le modèle de pensée défendu par la R-C s'inscrit dans un contexte plus vaste de remise en question du modèle scientifique et positiviste sur lequel s'appuie la plupart des exigences reliées aux diplômes. La rigueur, comme j'ai tenté de l'explicitier ici, ne se réduit aucunement au seul modèle hérité des sciences.

BIBLIOGRAPHIE

BIENAISE *et al.* *Comment la production de données issues de l'expérience artistique agit-elle sur l'écriture d'une thèse de type recherche-crédation en arts vivants?* In: FORGET, M. H.; MALO, A. **(Se) former à et par l'écriture du qualitatif**. Québec: Presses de l'université Laval, 2021.

BOUTET, C. *La création de soi par soi dans la recherche-crédation: comment la réflexivité augmente la conscience et l'expérience de soi*. **Approches inductives**, v. 5, n. 1, p. 289-310, 2018.

BORGdorFF, H. **The Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia**. Leiden: Leiden University Press, 2012.

BRUNEAU, M.; VILLENEUVE, A. (org.). **Traiter de recherche création en art**. Montréal: Presses de l'Université du Québec, 2007.

DE SARDAN, O. La politique du terrain. Sur la production de données en socio-anthropologie. **La rigueur du qualitatif. Les contraintes empiriques de l'interprétation socio-anthropologique**. Louvain-La-Neuve: Bruylant-Academia, 2008.

DENZIN, N. K.; Y. S. LINCOLN (org.). **The Sage Handbook of Qualitative Research**. Thousand Oaks, Californie: Sage Publications, 2011.

ELLINGSON, L. **Embodiment in Qualitative Research**. New York: Routledge, 2017.

GREEN, J.; S. W. STINSON. Postpositivist Research in Dance. In: HORTON; HANSTEIN, P. (org.). **Researching Dance. Evolving modes of Inquiry**. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 1999.

GOSSELIN, P.; LE COGUEC, É. (org.). **La recherche création: Pour une Compréhension de la recherche en pratique artistique**. Québec: Presses de L'université du Québec, 2006.

GOSSELIN, P.; LAURIER, D. (2004). Des repères pour la recherche en pratique artistique. In: D. LAURIER et P. GOSSELIN (org.), **Tactiques insolites: Vers une Méthodologie de recherche en pratique artistique** Montréal: Guérin Éd, 2004.

HARAWAY, D. *Situated Knowledge: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*. **Feminist Studies**, v. 14, n. 3, p. 575-599, 1988.

MADISON, S. **Critical Ethnography: Method, Ethics, and Performance**. Thousand Oaks: Sage Publications, 2005.

MANNING, E.; MASSUMI, B. ***Pensée en acte, vingt propositions pour la recherche-création***. Dijon: Les presses du réel, 2018.

RASMI, J. Prefácio. Manuel d'immédiation. *In*: MANNING, E.; MASSUMI, B. ***Pensée en acte, vingt propositions pour la recherche-création***. Dijon: Les presses du réel, 2018.

RICHARDSON, L. Writing, a Method of Inquiry. *In*: DENZIN, N. K.; LINCOLN, Y. S. (org.). **The Sage Handbook of Qualitative Research**. Thousand Oaks (Californie): Sage Publications, 2011.

SCHATZKI *et al.* ***Practice Turn in Contemporary Theory***. New York: Routledge, 2001.

SCHÖN, D. ***Le praticien réflexif: à la recherche du savoir caché dans l'agir professionnel***. Montréal: Éditions Logiques, 1994.

SPATZ, B. *Embodied Research: A Methodology*. **Liminalities - A Journal of Performance Studies**, v.13, n. 2, p. 1-31, 2017.

SPATZ, B. ***What a Body can Do?*** Abingdon (Oxon): Routledge, 2015.

VERMESCH, P. ***L'entretien d'explicitation***. Issy-Les-Moulineaux: ESF, 2017.

A PESQUISA-CRIAÇÃO ENTRE PRÁTICAS EXPERIMENTAIS CÊNICAS, INVESTIGAÇÕES ACADÊMICAS E ENCONTROS DE VIDA E MÁSCARA.

Bya Braga⁴⁹

INTRODUÇÃO

Ser pesquisadora-atriz foi uma ideia de vida que se apresentou explicitamente a mim, dentro do fazer teatral, ao iniciar minha carreira como atriz, no final dos anos 80, na cidade de Belo Horizonte, Minas Gerais, recém formada em uma escola profissional de atuação teatral.⁵⁰ Mas, para que ela florescesse, houve um preparo disso sobre mim, em meu ser-corpo, que também contemplava o afeto e que reconheci, a posteriori, ter sido realizado desde minha infância.

Assim, o desejo pela pesquisa-criação foi alimentado em mim, inicialmente, em processos e situações que não diretamente a ela se relacionavam, mas que hoje os reconheço como tal. Posteriormente, ganhou força com meu trabalho de atriz e, de modo paralelo e contínuo, posso dizer que um corpo de pesquisadora-atriz vem sendo fabricado e aprimorado, em aprendizagens específicas de pesquisa no percurso de minha carreira como professora de teatro/atuação na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), iniciada em 1993.

⁴⁹ Nome artístico de Maria Beatriz Braga Mendonça. Bya Braga é atriz e diretora. Professora na área de teatro/atuação desde 1993 na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Pesquisadora do CNPq (Processo 315467/2020-7). Doutora em Artes Cênicas (UNIRio). Pós-doutora em Estudos da Performance (NYU). Publicou o livro "Étienne Decroux e a artesanaria de ator. Caminhadas para a soberania", pela Ed. UFMG. Integrou a diretoria da ABRACE. Foi diretora da Escola de Belas Artes da UFMG. Dirige e atua em "Ô, bença!" (2020). Possui pesquisa apoiada pela FAPEMIG (APQ-01825-21) (2021). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4420-6786>. E-mail: byabraga@ufmg.br.

⁵⁰ Refiro-me aqui ao curso de formação de atores Teatro Universitário, da Escola Básica e Profissional (EBAP), Universidade Federal de Minas Gerais, com 70 anos de história na formação de ator/atriz no Brasil.

Deste modo, o objetivo deste texto é discorrer sobre algumas práticas experimentais e processos de investigações acadêmicas, no âmbito cênico, que vivenciei, entre encontros de vida e jogos de máscara, marcos importantes para que eu pudesse, neste momento, refletir sobre o que aqui chamo de “fabricação do corpo da pesquisadora-atriz”, aqui autora. Desejo que a apresentação de tal reflexão, em um conjunto ensaístico amparado em referências sobre o tema (BRUNEAU, VILLENEUVE, 2007; HASEMAN, 2015; LORENZINI, 2018; MANNING, MASSUMI, 2018; PRETTE, BRAGA, 2021; SÁNCHEZ, 2009), possa colaborar para outras discussões necessárias para o desenvolvimento da pesquisa-criação no âmbito acadêmico brasileiro.

O ser pesquisadora-atriz em mim, esclareço, é uma busca continuada há vários anos e acontece em um constante movimento de criação, composição, reflexão, revisão, aperfeiçoamento e afirmação, não se tratando, portanto, de uma proposição de vida simples, como pretendo aqui expor, e nem de um corpo pleno de completude. Aliás, opto por uma poética da incompletude que fala sobre uma vontade de algo, um desejo de produção e um transbordamento.

Por isso, parto da exposição e reflexão de motivações que identifico terem existido em minha vida pessoal de infância e juventude para um futuro ato de pesquisa-criação, refletindo sobre a possível germinação e cultivo, neste contexto, da noção de artesanaria de atriz/ator/performer, trabalhada em minhas investigações acadêmicas. Sigo com a reflexão sobre processos de investigações acadêmicas vividos e encontros com pesquisadoras/es que, com algumas particularidades, entre exigências e desafios neles presentes, dialogam e ressoam experimentações cênicas anteriores que vivi como atriz profissional, em contextos específicos, em sistematizações de criação próprias, de rigor inventivo, antes mesmo de vivenciar, de fato, uma atividade de pesquisa acadêmica.

Apresento, ainda algumas vivências quanto ao acesso às referências para a pesquisa-criação, em meu percurso inicial na ação da pesquisa, mencionando ações de meu trabalho na pesquisa-criação no contexto acadêmico brasileiro mais atualmente. Isso realizo entre conteúdos e formas cênicas particulares, que focam o teatro ancorado no jogo, entre a fisicalidade e o mascaramento, o que me traz sentido de existência e possibilidades de diálogo ampliado hoje, repercutindo, assim, um trajeto de vida.

E já destaco a vital importância do apoio de agências de fomento à pesquisa cênica no país, como o CNPq e a FAPEMIG⁵¹, sem as quais a busca do meu ser pesquisadora-atriz seria muito dura, senão inviável, aproveitando também para elogiar e agradecer colegas docentes pesquisadores que me

⁵¹ Siglas para Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e a Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG).

antecederam no percurso da pesquisa realizando ações acadêmicas que me orgulham, animam e me ajudam a aprimorar meu fazer-pesquisar-atoar. Em especial, neste momento, meu obrigada para: André Carreira, Antônia Pereira, Antônio Januzelli, Armindo Bião (in memoriam), Arnaldo Alvarenga, Beti Rabetti, Bia Medeiros, Biange Cabral, Ciane Fernandes, Edelcio Mostaço, Gilberto Icle, Luiz Fernando Ramos, Luiz Sanz, Mário Bolognesi, Marta Isaacsson, Paulo Merisio, Renato Cohen (in memoriam), Sérgio Farias, Sílvia Fernandes, Veronica Fabrini, Wlad Lima e Zeca Ligiéro.

CRIANDO O CORPO CENICO-PESQUISADORA

“A Beleza não está ali à primeira solicitação. Ela necessita provas de amor”. (DECROUX, 1994, p. 117. Maiúscula do autor. Tradução minha)

Ao realizar a pesquisa de doutorado em artes cênicas, cuja tese se tornou o livro “Étienne Decroux e a artesanaria de ator. Caminhadas para a soberania” (BRAGA, 2013), elaborei a noção de artesanaria de ator/atriz/performer. Por meio dela reafirmei em mim o valor que dou à ação criadora, à prática artística cênica, percebendo e divulgando meu desejo pela pesquisa-criação nesta relação com o fazer criativo, atravessado pelas práticas corporais e em diálogo com o fazer artesanal. Neste sentido, valorizei, ainda, o conhecimento encarnado (HASTRUP, 2010) na pesquisa da materialidade e da cultura material (SENNETT, 2009) de atriz e, quando surgida em ato, a palavra encarnada no âmbito do conhecimento como uma aventura de encantamento. Com o mestre teatral Decroux, aprendi, em constante processo de reflexão crítica e intercultural, que as práticas criadoras podem auxiliar a pesquisa-criação, ainda que para processos e objetivos distintos. Decroux inventou um modo de atuar fisicamente, a Mímica Corpórea (Mímica Corporal), em uma relação poética com o espaço e com a cultura material. O artista nos diz:

“Para transformar as coisas, o homem as toca. Se sua mão não pode, as toca com a ferramenta; que as toca. [...] Eu queria ter sido escultor. O espírito só é válido se é filtrado pela pedra. A estatuária é uma arte esculpida no real e não em um hotel. O modelo do escultor é este transformador que se toca e toca, e cujo nome é homem. Transformando a pedra o estatuário a toca e, como obra acabada, podemos tocá-la. Eu queria ter sido poeta. A poesia rítmica é a minha preferida, porque me parece que para obter este ritmo, o verbo foi esculpido. Desejo que o ator, aceitando o artifício, esculpa o ar e faça

sentir onde começa e onde termina o verso.” (DECROUX, 1994, p. 29)
(Tradução minha. Grifos meus)

Minha infância foi alimentada e enriquecida por fazeres manuais, jogos físicos e teatralizações ligadas à cultura popular brasileira. Josette Braga Mendonça, primeira professora que tive, aos três anos de idade, artista múltipla amadora, cuidou desta minha iniciação, sendo também minha mãe de criação, cultivando a permanência da arte/artesania em mim. Mesmo que a arte contemporânea, cada vez mais, se volte para questões de sua própria desmaterialização e da virtualidade, sigo esta referência inicial para buscar sustentar um modo de fazer engajado por meio da experiência corporal. Neste sentido, continuo compreendendo que o modo de fazer indica o que será feito, bem como as habilidades ali presentes. O criar, o formar, é criar-se em busca do transformar-se (OSTROWER, 2007), de transfigurar-se.

A artesanaria é, portanto, um prazer para mim e uma ética do fazer e estar no mundo antes mesmo de indicar procedimentos ou definir uma atividade específica. A artesanaria se faz em movimento e, assim, incorpora uma performatividade gerando sentidos e também materialidades. Ela me fortalece na aquisição processual de conhecimentos, orientando-me na reflexão em ato. A referência da prática artesã me deu e dá, ainda, sustentação para um modo específico de fazer performativo na relação com abordagens particulares do teatro, tais como o teatro físico, o teatro de máscaras ou mesmo o teatro de tradição⁵² ancorado na cultura popular. E me ajuda, também, na observação, percepção e reflexão do mundo, seja por meio de outras formas de artesanaria, como a cerâmica popular, ou um olhar geral sobre ele e seu desenvolvimento. Ou seja, a artesanaria está bastante envolvida na minha busca pela pesquisa-criação.

As artesanarias vividas por mim educaram meu olhar para meu próprio corpo e o que ele pode fazer, bem como meu próprio ato de fabricar. E, tal povoamento diverso delas em meu ser, fabricou o meu corpo me fazendo também um pouco mais “lenta” nos processos de criação como atriz. Uma lentidão meticulosa, experimentando metodologias criadoras e não me desligando de outras artes. Entrei na escola Teatro Universitário da UFMG (TU-UFMG) em meados dos anos 80, levada por minha mãe biológica, fotógrafa, desenhista de mapas e poeta amadora. Paralelamente, eu iniciava, a graduação em Terapia Ocupacional, na mesma universidade⁵³.

⁵² Teatro de tradição é uma expressão que adoto para me referir às manifestações performativas de origem na cultura popular brasileira tais como o “Bumba-meu-boi”, suas variedades e correspondências, como o “Cavalo Marinho”, denominadas como folclore.

⁵³ Neste período, em Belo Horizonte, não havia sequer curso de graduação em teatro, que foi criado posteriormente, em 1999, processo do qual participei (lutei) ativamente desde meados dos anos 80.

Em vez de realizar iniciação científica na graduação, foi por meio do TU-UFMG que realizei, de modo informal, a iniciação à pesquisa. Pois, ali, me encontrei com o diretor-professor-pesquisador mineiro Paulo César Bicalho, quem não somente me acolheu em meus modos artesãos de criar, como me ajudou a aprimorá-los como atriz, a seu modo, se tornando, assim, meu primeiro orientador informal de pesquisa cênica com procedimentos que sinalizavam a experiência de uma “pesquisa prática” ou “pesquisa criadora”. Foi assim que eu, intuitivamente, passei a nominar, algum tempo depois deste convívio, o ato de fazer um tipo de pesquisa em teatro que se ligava à criação cênica⁵⁴.

Paulo César já era conhecido em Minas Gerais como um diretor de excelência, inovador, criativo, com procedimentos ousados e metodológicos de criação. Além disso, nos anos que trabalhamos juntos, ele também cursava mestrado em teatro na Universidade de São Paulo (USP)⁵⁵, integrando suas inquietações de pesquisa com a direção cênica realizada e, ainda, com uma pedagogia teatral de atuação que trabalhava com o grupo. Por meio de sua direção cênica, o desejo pela pesquisa-criação foi melhor entendido por mim, ganhando coragem para realizar, em alguns anos depois, propostas e tentativas mais localizadas. Com o trabalho criativo de Paulo César, experimentei procedimentos laboratoriais teatrais, circunstâncias sociais e condutas éticas de trabalho cênico que me parecem bastante próximas do que seria importante na ação de uma pesquisadora-criadora. Além disso, sob a coordenação e curadoria teatral de Paulo César nos Festivais de Inverno da UFMG, nos anos 80, pude estudar jogos de máscara e cena física em aulas com Maria Helena Lopes (Brasil) e Denise Namura (Brasil-França), entre outros.

Então, um trabalho de criação sistematizado, ancorado em procedimentos específicos, com uma boa orientação, podem auxiliar na composição de metodologias de pesquisa-criação. Sánchez (2009) menciona sobre a academia dever se deslocar em direção aos processos criativos para engendrar suas pesquisas artísticas.

Ainda ressalto que, no final dos anos 80, falar em atividade de pesquisa em teatro, no meu círculo de convívio, era algo visto com suspeição, ou riso velado, seja por colegas artistas cênicos ou mesmo por outros profissionais na universidade. Mas, Paulo César não demonizava a composição de metodologias, mesmo as de criação cênica. As entendia como ato criador e não um dogma. Ele orientava a organização do trabalho criativo em rotinas e treinamentos específicos, incentivava o uso da experiência de vida como matéria de composição, exercitando também o modo de atuar cenicamente sobre mim

⁵⁴ Esta denominação se inspirava na ideia de pesquisa-ação (Thiollent, 1986).

⁵⁵ A dissertação de Paulo César Bicalho foi defendida em 1986, na Escola de Comunicação e Artes da USP, e o título é: “Realidade e problemas do teatro profissional em Belo Horizonte”, não se tratando de uma pesquisa-criação, mas uma importante contribuição para a reflexão sobre o teatro mineiro.

mesma. Sua direção era para que eu não receasse correr riscos, provocando-me a me manter curiosa com tudo ao redor, fazendo-me alimentar em mim mesma de estímulos diversos para experimentar cenicamente até um avesso da cena.

Paulo César não dizia explicitamente para que eu arquivasse no corpo minhas ações, pois tal terminologia não era usada por ele, mas conduzia o trabalho criativo de modo que eu trouxesse para a composição cênica a coleta de materiais diversos, impressos no corpo ou na forma de objetos achados, podendo, depois, olhar e transformar tudo o que fosse coletado em algo que pudesse ser mostrado no conjunto das ações físicas criadas. A improvisação para ele se fazia a partir de um tema, ou de estruturas do texto ou gestuais, para o despertar e o elaborar do imaginário da atuação, provocando em nós o conhecimento incorporado que era, paralelamente, relacionado aos estudos práticos aprofundados sobre o que trabalhávamos, bem como à composição de ações físicas.

Paulo César valorizava o estudo criador da ação e nos indicava explicitamente caminhos de composição de uma personagem, estudos sobre as tarefas que lhe seriam primordiais, a fim de darem direção e sentido às ações físicas criadas. No processo de criação com ele, não faltava também a indicação para o procedimento da visualização na relação com o trabalho do imaginário desta atriz, sendo tudo permeado de organização, embora muito criativa, entre engajamento de procedimentos, treinamentos e estudos. Não eram raras as vezes que reflexões emergiam de nossos ensaios, com Paulo César nos apresentando noções e conceitos teatrais, geralmente relacionados ao trabalho das ações físicas a partir de referências de C. Stanislavski, mesmo que ele pudesse transformá-las na prática. A teoria estava ali também em nosso processo criativo, sendo que nossas ações criavam teorias, bem como referências vivificadas de procedimentos por ele estudados do teatro ocidental. Poderiam ser “teorias de produção” (FÉRAL, 2004, p. 22), algo não considerado como “verdadeira” teoria por alguns pesquisadores teóricos teatrais, mas contínuo desconfiada sobre fazer tal diferenciação.

Matilde Biadi, atriz e produtora italiana, e também esposa de Paulo César, era nossa parceira constante nos ensaios com uma disposição enorme de nos trazer o que de mais atual surgisse de publicação sobre teatro na Europa e que tivesse alguma relação com o que ali buscássemos na criação. Fazíamos, assim, no grupo, do nosso jeito, perguntas de pesquisa, alguma delimitação de objeto de investigação e traçávamos objetivos, mas tudo, no meu entender, inspirado no processo criador. Criávamos metodologias de pesquisa-criação? Talvez sim, penso eu, a posteriori, mas não com perspectivas de reutilização de sistematizações artísticas, mas para buscar compor com outras metodologias possíveis e realizar reinvenções. A documentação dos processos criativos era,

no entanto, mais rara, mas ocorria por meio de filmagens e Paulo César não me inibia quando me encontrava entre anotações e colagens, estudando minhas ações, as materialidades e as plasticidades visuais da atuação.

As reflexões e considerações provisórias do processo criativo vivido eram feitas oralmente, criando escrituras em nossos corpos e a produção de conhecimentos transmissíveis⁵⁶. Meu engajamento nas tarefas, sejam as minhas próprias como atriz, sejam as das personagens que atuava, me faz, hoje, associar o que vivi ao trabalhar com Paulo César com a prática artesã e também com um processo criativo atravessado por procedimentos que são próximos do que pretendo quando menciono e realizo como pesquisa-criação. E, deste modo, a artefania de atriz continuou a estar comigo.

Por fim, Paulo César e Matilde sabiam também o valor da pausa e do ócio criativo, estabelecendo com todas e todos um belo convívio alegre e festivo. Não nos constituíamos, ali, em um grupo teatral tradicional. Mas, a experiência laboratorial existente era forte e ancorada em pesquisas teatrais, o que poderia ter sido não somente mais um grupo de teatro, mas um grupo de pesquisa-criação em Minas Gerais, e produzindo espetáculos considerados, pela crítica local, inovadores.

Ao terminar minha graduação em Terapia Ocupacional e, paralelamente, o curso profissionalizante de atriz, decidi entrar formalmente no universo do ensino-aprendizagem em pesquisa no campo cênico, precisando, para isso, me mudar de cidade e estado. Assim, no início dos anos 90, me integrei à primeira turma do mestrado em teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRio), na cidade do Rio de Janeiro, mas não o concluí. Entre motivos relacionados à doença grave familiar na época, a alegria e o ânimo de ter passado em um concurso para ser professora de interpretação teatral na escola que estudei, o TU-UFMG, o que me fez também voltar à cidade de Belo Horizonte, percebi que não estava em um caminho coerente com meu desejo de pesquisa-criação.

O processo de orientação ali oferecido não vislumbrava a experiência de realização de uma pesquisa-criação, embora eu tivesse sinalizado tal desejo e tivesse conseguido, inclusive, uma parceria de realização da investigação com um grupo teatral diferente, “Andarilhos Mágicos”, do Instituto de Psiquiatria da Universidade Federal do Rio de Janeiro⁵⁷. Mas, uma pesquisa-criação, em um

⁵⁶ Em 2015, sua filha, Papoula Bicalho (Ana Paola Biadi Bicalho), defendeu tese de doutorado, na UNICAMP, tendo Paulo César Bicalho como seu co-orientador informal. A tese tem o título “Produção de vídeos que facilitem a abordagem do processo criador da vivência, em Stanislavski”. Trata-se de um trabalho no qual identifiquei traços de pesquisa-criação nas suas motivações e sistematizações.

⁵⁷ Cheguei a atuar com este grupo experimental, como única atriz profissional, em três espetáculos performativos, participando, com um deles, do 7º Festival Internacional do Teatro do Oprimido, em 1993, no Centro Cultural do Banco do Brasil, no Rio de Janeiro. O grupo “Andarilhos mágicos” se vinculava às pesquisas sobre “psicodramaturgia” do professor Rafael Infante, na UFRJ.

curso iniciante, talvez tivesse pouca escuta, pois também se tratava de algo que parecia bem novo nas pesquisas cênicas brasileiras. E eu não soube também, como estudante de mestrado, melhor organizar e propor tal projeto de pesquisa-criação, além de não ter referências sobre isso. Assim, não consegui ali, naquele mestrado, encontrar meios para a realização de um tipo de pesquisa que pudesse valorizar mais o jogo da atuação em detrimento de estudos narrativos do teatro ou mesmo historiográficos e teórico-críticos. Então, não tive força para permanecer pesquisando dentro do que era possível, à época.

Ao me desligar de uma atividade acadêmica de pesquisa formal, isso me abalou bastante. Por outro lado, neste mesmo período, eu já havia também recebido um convite do “Grupo Galpão”, de Minas Gerais, para trabalhar artisticamente com eles. Dei, assim, meu aceite e passei a buscar modos de entendimento sobre como poderia transformar esta experiência de atuação cênica vivida com este grupo, por alguns anos, em uma atividade de pesquisa, inspirando-me no que aprendi com Paulo César. Não consegui. Já professora na UFMG, esta minha atividade era entendida como extensão e, deste modo, a desenvolvi, com êxito, inclusive. E também, para os colegas do grupo, naquele momento, parecia bastante difícil a compreensão de conciliações entre a criação e a pesquisa, ou mesmo a criação e a docência por uma atriz do grupo.

O trabalho com o Grupo Galpão se encerrou para mim e pude, assim, voltar a planejar, como docente e, ainda, atriz, meu retorno à atividade de pesquisa formal, acadêmica, mantendo um desejo que já pensava como impossível, utópico, de concretizar uma pesquisa-criação. Para isso, resgatei a grande motivação recebida do professor Luiz Otávio Burnier (in memoriam), da Universidade Estadual de Campinas, que esteve em minha banca de concurso para professora, anos antes. Foi crucial em minha vida de pesquisadora uma conversa que tive com ele, após passar no referido concurso. Falei sobre isso em meu livro sobre Decroux (BRAGA, 2013).

Em 1996, fui convidada, como docente, a participar de uma reunião na cidade de São Paulo para a apresentação e discussão de um projeto que se chamava “Projeto integração-arte sem fronteiras”, no âmbito de uma discussão sobre os caminhos do teatro nacional. Eu me mantinha, naquela ocasião, trabalhando na UFMG também pela criação da graduação em artes cênicas nesta universidade, me manifestando publicamente pela importância disso, inclusive, para a abertura de portas à futura atividade de pesquisa-criação (que eu denominava, como já dito, como “pesquisa-prática”). A proposição geral do referido projeto paulista era da professora Mônica Allende Serra (UNICAMP) e a coordenação da área teatral do professor Antonio Januzelli (USP). Neste encontro, conheci pessoalmente colegas professoras e professores como Bia Medeiros (UnB), André Carreira (UDESC), Armindo Bião (UFBA), Sérgio Farias (UFBA). Ou seja, eu me encontrava junto de profissionais que já tinham um

percurso de pesquisa na universidade e com títulos em doutorado. Foi, então, um momento de grande aprendizagem para mim. Das anotações que ainda tenho desta reunião, destaco o seguinte quanto aos objetivos do projeto: a importância da integração do desenvolvimento da imaginação criativa com o desenvolvimento científico e tecnológico, a valorização dos bens artísticos de nosso país, e da América do Sul, em perspectiva descolonial e em interação com atividades de pesquisa no campo cênico, a necessidade de criação de uma rede de pesquisas e produções artísticas, com conselhos específicos, coordenada pela proposta da “arte sem fronteira” que viria a se tornar uma fundação.

Esta fundação, inclusive, auxiliaria na difusão de pesquisas em artes, realizaria eventos que também poderiam reunir pesquisadores em artes, podendo difundir atividades artística e também metodológicas em artes, promovendo uma real integração entre pesquisa e produção artística. Destaco também, das minhas anotações, a manifestação da preocupação, pelo grupo ali presente, com a valorização da regionalização dos possíveis encontros a se fazer, a capacitação tanto para produção artística como para a pesquisa no campo artístico, em especial quanto à linguagem cênica e também para a educação cênica, a criação de bancos de dados diversos, com informações, também, de grupos de pesquisa cênica do país, a interação com festivais de artes e a possibilidade de criação de uma reunião periódica de pesquisadores em artes cênicas como uma estratégia de ação imprescindível no país para o fortalecimento de graduações e pós-graduações em artes. Nas minhas anotações havia também a pergunta: no que se constitui uma arte que se pauta na pesquisa?

Trouxe aqui o relato deste evento porque, dois anos depois, em 1998, foi criada no Brasil a Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE), que realizou seu primeiro congresso em 1999⁵⁸. Isso é um marco muito importante da investigação cênica no país e, também, um incentivo concreto para a difusão dos diferentes caminhos de pesquisa que se faziam por aqui, incluindo a pesquisa-criação.

Voltando ao meu próprio percurso acadêmico, para efetivar uma atividade de pesquisa em um contexto institucional que a valorizasse, no final dos anos 90, tomei a decisão de me candidatar ao concurso para ser docente no novo curso de graduação em artes cênicas da UFMG, pois o sonho da criação deste curso tinha acabado de se realizar e ele seria, finalmente, implementado em breve. Passei neste novo concurso e me ingressei, assim, na Escola de Belas Artes da UFMG, saindo do Teatro Universitário.

No final dos anos 90 também ingressei no curso de mestrado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da UFMG, já reconhecido como de

⁵⁸ Vide portal abraçe em: <http://portalabraçe.org/4/>

excelência pela CAPES⁵⁹, na linha de pesquisa literatura brasileira e outros sistemas semióticos, propondo um projeto que sinalizava uma pesquisa-criação dentro da proposta como um todo. Recebi a orientação da Prof^a Vera Casa Nova, que é também poeta, ensaísta e tradutora, além de professora e pesquisadora. Este encontro me trouxe uma liberdade de pesquisar que foi fundamental para eu começar a revisar tudo o que eu já havia feito até então como atriz, como professora e também como pesquisadora, mas não sem organização. Tive paz, ainda que me mantivesse ansiosa sem referências mais especializadas para o que eu estava buscando no âmbito da sistematização de uma pesquisa em arte.

Ali, naquela Pós-Graduação, minha identificação maior era com a poesia e não necessariamente com a literatura teatral. Mas, a revisão que pude fazer, de vida e máscara, resultou em um modo de pesquisa que, mesmo não possuindo características específicas de, somente, pesquisa-criação, ela conseguiu fazer surgir algo nesta perspectiva. E meu corpo cênico-pesquisadora se configurou de modo mais prazeroso. Consegui, portanto, adotar um “funcionamento organizado” (BRUNEAU, VILLENEUVE, p. 385) que não matava a pesquisa ou a modificava tanto, retirando-a do meu campo do desejo e possibilidade. Para esta pesquisa, estudei referências metodológicas de pesquisa nas obras de Paul K. Feyrabend (1974), Michel Thiollent (1986) e Silvio Zamboni (1998).

Vera Casa Nova me incentivou na escrita criativa de um texto cênico de atriz, que foi inserido na dissertação, paralelo à escrita teórico-crítica da pesquisa realizada, valorizando a proposta de eu realizar, também, um resultado formalizado como espetáculo. Vera me acompanhava nos meus estudos paralelos, práticos, de atuação, na minha docência neste campo, demonstrando sensibilidade para o meu desejo de união entre a pesquisa e a criação. Afirmo que o trabalho de orientação cuidadosa e generosa que ela realizou comigo, mesmo não sendo uma artista da cena ou professora de teatro, me possibilitou a, finalmente, acreditar que eu poderia vir a conseguir engendrar uma pesquisa-criação no âmbito acadêmico dali para frente.⁶⁰

Uma artista-pesquisadora pode então, se fazer assim, com a criação de um corpo cênico-pesquisadora, cuja fabricação deste corpo vai se realizando

⁵⁹ Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

⁶⁰ A dissertação, cujo título é “Texto como utopia da cena. A morta [de Oswald de Andrade] em decomposição”, com o texto cênico criado “Beatriz não foi pra skole?”, inserido no capítulo “4-Pequenas cinzas de um teatro incendiado”, foi defendida em fevereiro de 2001. O espetáculo, denominado “No país da gramática”, relacionado à pesquisa da dissertação, foi realizado e apresentado com um grupo de estudantes do novo curso de graduação em artes cênicas da UFMG neste mesmo ano. Este grupo foi inaugural no âmbito do curso e da Escola de Belas Artes para a realização de atividade de pesquisa-criação, denominado por mim como “GRUPA-Grupo de Pesquisa-prática em Atuação”. O GRUPA encerrou suas atividades em 2004, tendo produzido mais dois espetáculos de pesquisa-criação independente (“Os cupins”, 2002, e “Nossa Pequena Mahagonny”, 2003), nos quais havia o trabalho com a cena física e o jogo de máscara, sem apoios financeiros institucionais ou vínculos a programas de pós-graduação.

lentamente, sob e com o olhar de algumas pessoas sensíveis e competentes, no parentesco que fazemos com elas, para lembrar aqui da fabricação dos corpos na perspectiva ameríndia amazônica. Nesta visão do ser humano, acredita-se na fabricação dos corpos uma vez que estes não se nascem completos (TAYLOR, VIVEIROS DE CASTRO, 2007).

A complexidade desta proposição ameríndia me impacta, interferindo, também, na ideia de sociedade que possuo, de comunidade e de parentesco. Mas, como não pensar nela, estando no Brasil, para falar da noção de humanidade que ela traz cuja formação (do ser humano) se faz na qualidade de uma relação entre seres, antes mesmo da característica humana ser tratada como um atributo essencial? Possuo, assim, uma sensação, digamos, de parentesco com aquelas e aqueles que me olharam neste percurso da fabricação de meu corpo cênico-pesquisadora. Sinto-me construída com elas e eles, como se meu corpo tivesse sido manipulado, massageado, a fim de que uma carne específica se desenvolvesse a partir das relações que estabeleci, como ocorre em algumas fabricações de corpos no mundo ameríndio. Houve e há, nesta interação humana, um conjunto de afetos, cuidados e competências. E, por isso, existe, para mim, neste corpo cênico-pesquisadora de hoje, uma corporeidade criada deste compartilhamento entre ações, memórias de interações e experiências de vida e máscara.

Tornar-se pesquisadora-atriz se dá com a transfiguração do próprio corpo. E, para isso, posso também calçar uma máscara confeccionada especialmente, individualmente, para este fim, de modo que ela me transporte e me revele o que for necessário neste caminho. É como se minhas orientadoras e orientadores tivessem confeccionado esta máscara comigo e em mim. E esta máscara criada, uma vez colocada em meu corpo, porque trata-se de corpo-máscara, quer também produzir e transmitir conhecimento pelo corpo, pela vida em experiência, mais do que pelas palavras (HASTRUP, 2010, p.75).

PESQUISANDO-CRIADORAMENTE ENTRE A VIDA E A MÁSCARA: SONHO MATERIAL?

Com meu corpo de pesquisadora-criadora, fabricado em partes, o que se revela na pesquisa-criação buscada?

Revela-se, primeiramente, a necessidade de se fazer ajustes teórico-práticos e aprimoramentos. Assim, é necessária a busca de compreensão sobre referências existentes de pesquisa-criação que circulam no Brasil. Consultando materiais da “Memória ABRACE” dos primeiros anos de existência da

associação, e que consegui ter acesso, destaco os seguintes: “A dança-teatro de Pina Baush: princípios e processos da pesquisa coreográfica” (FERNANDES, 2000), com a autodeclaração da autora de que estabeleceu método teórico-prático de pesquisa, seguindo um caminho conceitual próprio e aproximando a pesquisa do próprio método da artista pesquisada; “Bailarino-pesquisador-intérprete” (RODRIGUES, 2001), uma apresentação de pesquisa que já contava com publicação pela FUNARTE em 1997; e “A prática como pesquisa na formação do professor de teatro” (CABRAL, 2003), texto que traz questões da pesquisa-criação, ainda que seu foco seja na pesquisa prática centrada na relação professor estudante, com referências bibliográficas importantes. Depois disso, no livro “Memória ABRACE IX” (CARREIRA, CABRAL, RAMOS, FARIAS, 2006), temos um material no qual são apresentadas, em diferentes modos, questões quanto à pesquisa-criação, na contribuição do Grupo de Trabalho (GT) “Processos de criação e expressão cênicas”.

Após este período, e já pertencente ao Programa de Pós-Graduação em Artes da UFMG, na linha de pesquisa artes da cena, pude perceber a busca de revisões metodológicas que pudessem, talvez, sinalizar, ainda que sem muita segurança ou eficácia, propostas de pesquisa-criação. Neste sentido, observo na prática de estudantes e de orientandas/os a busca de revisão da metodologia da pesquisa-ação, da etnografia, autoetnografia e da cartografia. E incentivo os estudos mais recentes relacionados à pesquisa-criação, já mencionados aqui no início deste texto, e à pesquisa performativa (PRETTE, BRAGA, 2020), quando é o caso da investigação proposta.

Por fim, a pesquisa-criação que busco configurar se realiza nestes ajustes metodológicos constantes, mas não escapa de alguns protocolos como a realização de estudos inspirados na sistematização do estado da arte de um tema, na criação de pergunta e definição do objeto da pesquisa, sem me inibir para a atitude laboratorial cênica, com a qual faço também surgir informações e adotar uma disposição de interpretação criadora do que vejo surgir. Conceitos e noções advindos de outros modos de produção teórica são bem-vindos e, com eles, é buscado o diálogo. Preocupo-me na geração de produções cênicas que apresentem algo novo, agregando a isso práticas e teorizações.

Os modos de documentação que utilizo são, sobretudo, artesanais, entre a feitura de diários de pesquisa, físicos, mas me utilizo de fotografias e gravações em vídeo. Busco, assim, tentar explicitar como me relaciono com o principal objeto de investigação que possuo, que é o corpo e suas práticas, entre técnicas cênicas específicas como o jogo de máscara, a Mímica Corpórea e o jogo de ator com a máscara corporal, especialmente oriunda da cultura popular brasileira. Valorizo, assim, o pensamento que se ancora na prática, o conhecimento encarnado, a pesquisa corporificada, criativa, a investigação dos elementos plásticos de uma cena a começar pela própria visualidade produzida

pelas ações corporais gerando, assim, uma escrita performativa que se apoia em base ensaística, mostrando uma escrita da prática da pesquisa-criação.

É importante, também, que se consiga, por meio de uma pesquisa-criação, apresentar algo prático e criativo para alguém. Neste sentido, em 2018, realizei o espetáculo “It takes two to tangle” (Dois em laço), fruto da pesquisa-criação realizada no âmbito de meu pós-doutoramento na Universidade de Nova York, no Departamento de Estudos da Performance. E, em 2020, realizei o espetáculo “Ô, bença!”, fruto das atividades laboratoriais de pesquisa-criação que busco desenvolver, com alguma continuidade, no âmbito do Grupo de pesquisa LAPA-UFMG/CNPq (Laboratório de pesquisa em atuação cênica), que lidero. Optei aqui neste texto por não trazê-los para uma reflexão, pois tenho publicações sobre ambos que poderão ser consultadas.⁶¹

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste texto, apresentei algumas práticas experimentais cênicas e pesquisas acadêmicas, entre vida e máscara, para mostrar minha busca à condição de pesquisadora-atriz, um desejo antigo que me conduz em variadas tentativas naquela direção. Busquei, também, refletir brevemente sobre alguns fatos e referências que, no meu entendimento, foram importantes para eu identificar a pesquisa-criação ou mesmo compreender o próprio desenvolvimento do ato de pesquisar no país. Por fim, discorri sobre alguns pontos que percebo serem importantes na proposição e realização de pesquisas-criação.

Poderemos, portanto, continuar a conversar, com alegria, como já propus na ocasião da discussão sobre metodologias de pesquisa em artes cênicas na ABRACE (BRAGA, 2006) e, se possível experimentarmos e atuarmos juntas, juntas, juntos, sem temermos a metamorfose que a máscara pode trazer, pois ela, de algum, modo, se apresentará em minhas pesquisas-criação.

Por fim, como diz Sánchez (2009), se experimentamos um ato indisciplinar na pesquisa-criação, isso tenderá à uma prática transdisciplinar. E a pesquisa-criação deve desejar isso ao tocar na fabricação dos corpos almejando abordagens e ações mais complexas.

⁶¹ Vide referências no final do texto.

REFERÊNCIAS

BRAGA, Bya. **A artesanaria da intimidade na criação de ações poéticas performativas em Ô, bença!** In: SILVA, José Eduardo; LOURO, Filomena; MORA, Teresa; PORTEIRO, Tiago (Ed.). Artes performativas e intimidade. Coimbra (Portugal): Coimbra University Press, 2022. PP. 33-58.

BRAGA, Bya. Étienne Decroux e a artesanaria de ator. **Caminhadas para a soberania**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

BRAGA, Bya. **Experiências cênicas para um laboratório de pesquisa prática em atuação**. In: Pós, Belo Horizonte, v. 3, n. 6, PP. 75-85, nov. 2013.

BRAGA, Bya. **Raspas e restos me interessam**. In: CARREIRA, A. et al. (org.). Metodologias de pesquisa em artes cênicas. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. PP. 78-81. Disponível em: http://portalabrace.org/impessos/1_metodologias_de_pesquisa_em_artes_cenicadas.pdf. Acesso em: 12 mar. 2022.

BRAGA, Bya. **Reconhecimento de artesãs do Vale do Jequitinhonha no mascaramento expandido de Ô, bença!**. Anais ABRACE, v. 21, 2021. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/5369>

BRAGA, Bya Braga, CORREA, Alexandre. **A Mímica Corporal em brasa: intimidade, ateliê performativo e intervenção na criação do Duo Mimexe**. In: Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 12, n. 2, e111281, 2022. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2237-2660111281>

BRUNEAU, Monik, VILLENEUVE, André. **Traiter de recherche création en art. Entre la quête d'un territoire et la singularité des parcours**. Québec: Presses de l'Université du Québec, 2007.

CARREIRA, André; CABRAL, Biange, RAMOS. Luiz Fernando; FARIAS, Sérgio Coelho (Org.). **Metodologias de pesquisa em artes cênicas**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

DECROUX, Étienne. **Paroles sur le mime**. Paris: Librairie Théâtrale, 1994.

FÉRAL, Josette. Teatro, **teoría y práctica: más allá de las fronteras**. Buenos Aires: Ed. Galerna, 2004.

HASEMAN, B. **Manifesto pela Pesquisa Performativa**. In: Seminário de pesquisas em andamento. PPGAC/USP, 5., 2015, São Paulo. Resumos [...]. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, 2015. Disponível em: http://www3.eca.usp.br/ppgac/spa/conferencias_5oSPA. Acesso em: 13 março 2022.

LORENZINI, M. J. C. **La práctica como investigación: nuevas metodologías para la academia latinoamericana**. In: REVISTA POIÉSIS, v. 14, n. 21-22, p. 71-86, 27 set. 2018.

MANNING, Erin, MASSUMI, Brian. **Thought in the Act: Passages in the Ecology of Experience**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014.

MENDONÇA, M. Beatriz (Bya Braga). **Texto como utopia da cena. A morta em decomposição**. Orientadora: Vera Casa Nova. 2001, 103f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Pós-Graduação em Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG. Belo Horizonte, 2001.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

PRETTE, Nailanita; BRAGA, Bya. **Pesquisa performativa: o corpo como meio de investigação**. In: DAPesquisa, Florianópolis, v. 15, p. 1-18, out 2020. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/17962/12126>. Acesso em: 20 mar. 2022.

RAMOS, Luiz Fernando. **Pesquisa performativa: uma tendência a ser bem discutida**; In: Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento. PPGAC/USP / (Org): Charles Roberto Silva et al. São Paulo: PPGAC-ECA/USP, 2015.

RAMOS, Luiz Fernando. (org). **Arte e ciência: abismo sobre rosas**. São Paulo: ABRACE, p. 256, 2012. Disponível em: http://portalabrace.org/impresos/2_arte_e_ciencia_abismo_de_rosas.pdf. Acesso em: 30 abr. 2022.

REPERTÓRIO, T. & D. **O conhecimento incorporado**; [Kirsten Hastrup]. In: Repertório, [S. I.], n. 14, p. 74–79, 2010. DOI: 10.9771/r.v0i14.4668. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/4668>. Acesso em: 20 abr. 2022.

SÁNCHEZ, José Antonio. **Investigación y experiencia. Metodologías de la investigación creativa en artes escénicas**. Estudis Escénics. In: Quaderns del Institut del Teatre. Barcelona, n. 35, p. 327-335, 2009.

SENNETT, Richard. **El artesano**. Trad. Marco A. Galmarini. Barcelona: Anagrama, 2009.

THIOLLENT, Michel. **Metodologia da pesquisa-ação**. São Paulo: Cortez, 1986.

TROTTA, R. **A Pesquisa em Artes Cênicas pelo Grupo Tercer Abstracto**. In: Cena, [S. l.], n. 35, p. 76–85, 2021. DOI: 10.22456/2236-3254.117854. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/117854>. Acesso em: 24 abr. 2022.

TAYLOR, Anne-Christine e VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Un corps fait de regards**. In: Qu'est-ce qu'un corps? Paris, Musée du Quai Branly Flammarion, 2007. pp. 149-198.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência**. Campinas: Autores Associados, 1998.

LA RECHERCHE-CRÉATION ENTRE LES PRATIQUES EXPÉRIMENTALES SCÉNIQUES, LES RECHERCHES ACADÉMIQUES ET LES RENCONTRES DE VIE ET MASQUE.

Bya Braga⁶²

INTRODUCTION

Être chercheuse-actrice était une idée de vie qui s'est présentée explicitement à moi, au sein de la fonction théâtrale, lorsque j'ai commencé ma carrière d'actrice à la fin des années 80 dans la ville de Belo Horizonte, Minas Gerais, nouvellement diplômée à l'une école professionnelle de théâtre⁶³. Mais pour qu'elle s'épanouisse, il y avait une préparation sur moi, dans mon être-corps, qui contemplait aussi l'affection et que j'ai reconnu, a posteriori, avoir été réalisée dès mon enfance.

Ainsi, le désir de recherche-crédation a été nourri en moi, au départ, dans des processus et des situations qui ne s'y rattachaient pas directement, mais que je reconnais aujourd'hui comme tels. Par la suite, mon travail d'actrice a pris de l'ampleur et, parallèlement et continuellement, je peux dire qu'un corps de chercheuse-actrice a été fabriqué et amélioré, dans des apprentissages spécifiques de recherche sur le parcours de ma carrière en tant que professeur de théâtre/performance à l'Université fédérale de Minas Gerais (UFMG), initiée en 1993.

Ainsi, le but de ce texte est de discuter de certaines pratiques expérimentales et des processus de recherches académiques, dans le domaine professionnelle (EBAP), Université fédérale de Minas Gerais, avec 70 ans d'histoire dans la formation des acteurs au Brésil.

⁶² Nom de scène de Maria Beatriz Braga Mendonça. Bya Braga est actrice et réalisatrice. Professeur dans le domaine du théâtre/acteur depuis 1993 à l'UFMG. Chercheur au CNPq (Processus 315467/2020-7). Doctorat en arts du spectacle (UNIRio). Post-doctorat en Performance Studies (NYU). Il a publié le livre "Étienne Decroux et le savoir-faire d'un acteur. Marche vers la souveraineté", aux Ed. UFMG. Il a été membre du conseil d'administration d'ABRACE. Elle a été directrice de l'École des Beaux-Arts de l'UFMG. Dirige et agit dans "Oh, bénédiction!" (2020). Il a des recherches soutenues par la FAPEMIG (APQ-01825-21) (2021). ORCID : <https://orcid.org/0000-0002-4420-6786>. Courriel : byabraga@ufmg.br

⁶³ Je me réfère ici au cours de formation des acteurs Théâtre universitaire, École de base et

scénique, que j'ai vécus, entre rencontres de vie et du jeu masqué, des étapes importantes pour que je puisse, en ce moment, réfléchir à ce que j'appelle ici "fabrication du corps de la chercheuse-actrice", auteur ici. Je souhaite que la présentation d'une telle réflexion, dans un ensemble essayistique soutenu par des références sur le sujet (BRUNEAU, VILLENEUVE, 2007; HASEMAN, 2015; LORENZINI, 2018; MANNING, MASSUMI, 2018; PRETTE, BRAGA, 2021; SÁNCHEZ, 2009), puisse collaborer à d'autres discussions nécessaires pour le développement de la recherche-crédation dans le domaine académique brésilien. L'être chercheur-actrice en moi, la clarification, est une recherche continue depuis plusieurs années et se déroule dans un mouvement constant de création, de composition, de réflexion, de révision, de perfectionnement et d'affirmation, et n'est donc pas une proposition de vie simple, comme je l'entends ici, ni d'un corps complet. En fait, j'opte pour une poétique de l'incomplétude qui parle d'un désir de quelque chose, d'un désir de production et d'un débordement.

Par conséquent, je pars de l'exposition et de la réflexion des motivations que j'ai identifiées comme ayant existé dans ma vie personnelle d'enfance et de jeunesse pour un futur acte de recherche-crédation, en réfléchissant à la germination possible et à la culture, dans ce contexte, de la notion d'artisanat d'actrice/acteur/performer, travaillé sur mes recherches académiques. Je continue la réflexion sur les processus de recherches académiques vécues et les rencontres avec des chercheuses/chercheurs, qui, avec quelques particularités, entre les exigences et les défis présents en eux, dialoguent et résonnent des expériences scéniques antérieures que j'ai vécues comme actrice professionnelle, dans des contextes spécifiques, dans des systématisations de création propres, de rigueur inventive, avant même de faire l'expérience, en fait, d'une activité de recherche académique.

Je présente encore quelques expériences concernant l'accès aux références pour la recherche-crédation, dans mon parcours initial dans l'action de la recherche, en mentionnant les actions de mon travail dans la recherche-crédation dans le contexte académique brésilien plus actuellement. Cela se réalise entre les contenus et les formes scéniques particulières, qui concentrent le théâtre ancré dans le jeu, entre la physicalité et le jeu masqué, ce qui m'apporte un sens d'existence et des possibilités de dialogue élargi aujourd'hui, répercutant ainsi un chemin de vie.

Et j'ai déjà souligné l'importance vitale du soutien d'agences de promotion de la recherche scénique dans le pays, comme le CNPq et la FAPEMIG⁶⁴, sans lesquelles la recherche de mon être de chercheuse-actrice serait très dure. Puis, je profite également de l'occasion pour féliciter et remercier mes collègues enseignants-chercheurs qui m'ont précédé dans le parcours de la recherche en

⁶⁴ Sigles pour le Conseil national de développement scientifique et technologique (CNPq) et la Fondation de soutien à la recherche de l'État du Minas Gerais (FAPEMIG).

effectuant des actions académiques qui me rendent fier, m'encouragent et m'aident à améliorer ma recherche-action. En particulier, en ce moment, je remercie André Carreira, Antônia Pereira, Antônio Januzelli, Armino Bião (in memoriam), Arnaldo Alvarenga, Beti Rabetti, Bia Medeiros, Biange Cabral, Ciane Fernandes, Edelcio Mostaço, Giliclo, Luiz et Ramos, Luiz Sanz, Mário Bolognesi, Marta Isaacsson, Paulo Merisio, Renato Cohen (in memoriam), Sérgio Farias, Silvia Fernandes, Veronica Fabrini, Wlad Lima et Zeca Ligiéro.

CRÉATION DU CORPS SCÉNIQUE-CHERCHEUR

"La Beauté n'est pas là à la première demande. Elle a besoin de preuves d'amour". (DECROUX, 1994, p. 117)

En effectuant des recherches de doctorat en arts vivants, dont la thèse est devenue le livre "Étienne Decroux et l'artisanat d'acteur. Des marches vers la souveraineté" (BRAGA, 2013), j'ai élaboré la notion d'artisanat d'acteur/actrice/performer. Grâce à elle, j'ai réaffirmé en moi la valeur que je donne à l'action créatrice, à la pratique artistique scénique, en percevant et en diffusant mon désir de recherche-crédation dans cette relation entre le faire créatif, traversé par les pratiques corporelles et le faire artisanal. En ce sens, j'ai également valorisé la connaissance incarnée (HASTRUP, 2010) dans la recherche de la matérialité et de la culture matérielle (SENNETT, 2009) de l'actrice et, lorsqu'elle est apparue dans l'acte, la parole incarnée dans le domaine de la connaissance comme une aventure d'enchantement. Avec le maître de théâtre Decroux, j'ai appris, dans un processus constant de réflexion critique et interculturelle, que les pratiques créatrices peuvent aider la recherche-crédation, même pour des processus et des objectifs distincts. Decroux a inventé un mode opératoire physique, le mime corporel, dans une relation poétique avec l'espace et la culture matérielle. L'artiste nous dit :

"Pour transformer les choses, l'homme les touche. Si sa main ne peut pas, il les touche avec l'outil ; qui les touche. [...] Je voudrais avoir été sculpteur. L'esprit n'est valable que s'il est filtré par la pierre. La statuaire est un art sculpté dans le réel et non dans un hôtel. Le modèle du sculpteur est ce transformateur qui se touche et touche, et dont le nom est homme. En transformant la pierre, le statuaire, le terrier et, en tant que travail fini, nous pouvons le toucher. Je voudrais avoir été poète. La poésie rythmique est ma préférée, car il me semble que pour obtenir ce rythme, le verbe a été sculpté. Je souhaite que l'acteur, en

acceptant l'artifice, sculpte l'air et fasse sentir où il commence et où se termine le verset." (DECROUX, 1994, p. 29, c'est moi qui souligne).

Mon enfance a été nourrie et enrichie par des manuels, des jeux physiques et des théâtralisations liés à la culture populaire brésilienne. Josette Braga Mendonça, la première enseignante que j'ai eue, à l'âge de trois ans, artiste multiple amateur, a pris soin de mon initiation, étant aussi ma mère de création, cultivant la permanence de l'art/artisanat en moi. Même si l'art contemporain se tourne de plus en plus vers les questions de sa propre dématérialisation et de la virtualité, je suis cette référence initiale pour chercher à soutenir une façon de faire engager à travers l'expérience corporelle. En ce sens, je continue à comprendre que la manière de faire indique ce qui sera fait, ainsi que les compétences qui y sont présentes. Le créer, le former, c'est se créer à la recherche de se transformer (OSTROWER, 2007), de se transfigurer.

L'artisanat est donc un plaisir pour moi et une éthique du faire et être dans le monde avant même d'indiquer des procédures ou de définir une activité spécifique. L'artisanat se fait en mouvement et intègre ainsi une performativité générant des sens et aussi des matérialités. Elle me renforce dans l'acquisition procédurale des connaissances, me guidant dans la réflexion en action. La référence de la pratique artisanale m'a donné et donne, en outre, un soutien à une manière spécifique de faire performatif dans la relation avec des approches particulières du théâtre, telles que le théâtre physique, le théâtre de masques ou même le théâtre de tradition⁶⁵ ancré dans la culture populaire. Et cela m'aide aussi dans l'observation, la perception et la réflexion du monde, que ce soit à travers d'autres formes d'artisanat, comme la poterie populaire, ou un regard général sur lui et son développement. C'est-à-dire que l'artisanat est très impliqué dans ma recherche de la recherche-crédation.

Les artisans que j'ai vécus ont éduqué mon regard sur mon propre corps et ce qu'il peut faire, ainsi que mon propre acte de fabrication. Et, un tel peuplement différent d'eux dans mon être, il a fabriqué mon corps me rendant aussi un peu plus "lente" dans les processus de création en tant qu'actrice. Une lenteur méticuleuse, expérimentant des méthodologies créatrices et ne me détachant pas d'autres arts. J'ai rejoint l'école de théâtre universitaire de l'UFMG (TU-UFMG) au milieu des années 80, emmenée par ma mère biologique,

⁶⁵ Le théâtre de la tradition est une expression que j'adopte pour me référer aux manifestations performatives d'origine dans la culture populaire brésilienne telles que le "Bumba-meu-boi", ses variétés et correspondances, comme l' "Cavalo Marinho" (Hippocampe), appelé folklore.

photographe, dessinatrice de cartes et poète amateur. Parallèlement, j'ai commencé à étudier l'ergothérapie dans la même université.⁶⁶

Au lieu d'entreprendre une initiation scientifique à l'obtention du diplôme, c'est par le biais de TU-UFMG que j'ai réalisé, de manière informelle, l'initiation à la recherche. En effet, j'ai rencontré le directeur-professeur-chercheur Paulo César Bicalho qui m'a accueilli dans mes manières artisanales de créer et, aussi, m'a aidé à les améliorer en tant qu'actrice, à sa manière, devenant ainsi mon premier mentor informel de recherche scénique avec des procédures qui signalaient l'expérience d'une "recherche pratique" ou "recherche créatrice". C'est ainsi que, intuitivement, j'ai commencé à nommer, quelque temps après cette rencontre, l'acte de faire une sorte de recherche théâtrale qui était liée à la création scénique.⁶⁷

Paulo César était déjà connu dans l'État du Minas Gerais comme un directeur d'excellence, innovant, créatif, avec des procédures audacieuses et méthodologiques de création. En outre, au cours des années où nous avons travaillé ensemble, il a également suivi une maîtrise en théâtre à l'Université de São Paulo (USP),⁶⁸ intégrant ses préoccupations de recherche avec la direction scénique réalisée et, en outre, avec une pédagogie théâtrale de performance qui travaillait avec le groupe. Grâce à sa direction scénique, le désir de recherche-création a été mieux compris par moi, acquérant le courage de réaliser, quelques années plus tard, des propositions et des tentatives plus localisées. Avec le travail créatif de Paulo César, j'ai expérimenté des procédures de laboratoire théâtrales, des circonstances sociales et des comportements éthiques de travail scénique qui me semblent assez proches de ce qui serait important dans l'action d'une chercheuse-créatrice. De plus, sous la coordination et le commissariat théâtral de Paulo César aux Festivals d'hiver de l'UFMG, dans les années 80, j'ai pu étudier le jeu masqué et la scène physique dans les classes de Maria Helena Lopes (Brésil) et Denise Namura (Brésil-France), entre autres.

Ainsi, un travail de création systématisé, ancré dans des procédures spécifiques, avec une bonne orientation, peut aider à la composition des méthodologies de recherche-création. Sánchez (2009) mentionne que l'académie doit se diriger vers les processus créatifs pour générer ses recherches artistiques.

⁶⁶ À cette époque, à Belo Horizonte, il n'y avait même pas de cours de premier cycle en théâtre, qui a été créé plus tard, en 1999, processus auquel j'ai participé (combattu) activement depuis le milieu des années 80

⁶⁷ Cette dénomination s'inspirait de l'idée de recherche-action (THIOLLENT, 1986).

⁶⁸ La thèse de Paulo César Bicalho a été défendue en 1986 à l'École de Communication et d'Arts de l'USP, et le titre est : "Réalité et problèmes du théâtre professionnel à Belo Horizonte", ne s'agissant pas d'une recherche-la création, mais une contribution importante à la réflexion sur le théâtre de Minas Gerais.

Je souligne encore qu'à la fin des années 80, parler d'activité de recherche au théâtre, dans mon cercle de vie, était quelque chose perçu avec suspicion, ou rire voilé, que ce soit par des collègues artistes scéniques ou même par d'autres professionnels à l'université. Mais Paulo César ne diabolisait pas la composition des méthodologies, même celles de la création scénique. Il les considérait comme un acte créateur et non comme un dogme. Il guidait l'organisation du travail créatif dans des routines et des formations spécifiques, encourageait l'utilisation de l'expérience de la vie comme matière de composition, exerçant aussi la manière d'agir scénique sur moi-même. Son approche direction était de ne pas me dissuader de prendre des risques, me provoquant à rester curieuse de tout autour, me faisant me nourrir de divers stimuli pour expérimenter scéniquement à l'envers de la scène.

Paulo César ne me disait pas explicitement d'archiver dans le corps mes actions, car une telle terminologie n'était pas utilisée par lui, mais conduisait le travail créatif de sorte que j'apporte à la composition scénique la collecte de divers matériaux, imprimés sur le corps ou sous la forme d'objets trouvés, ils peuvent ensuite regarder et transformer tout ce qui est recueilli en quelque chose qui pourrait être montré dans l'ensemble des actions physiques créées. L'improvisation, pour lui, se faisait à partir d'un thème, ou de structures du texte ou des signes, pour le réveiller et l'élaborer de l'imaginaire de l'action, provoquant en nous la connaissance incorporée qui était, parallèlement, liée aux études pratiques approfondies sur ce sur quoi nous travaillions, ainsi qu'à la composition d'actions physiques.

Paulo César valorisait l'étude créatrice de l'action et nous indiquait explicitement les chemins de composition d'un personnage, des études sur les tâches qui lui seraient primordiales, afin de donner une direction et un sens aux actions physiques créées. Dans le processus de création avec lui, il ne manquait pas non plus l'indication de la procédure de visualisation dans la relation avec le travail de l'imaginaire de cette actrice, étant tout imprégné d'organisation, bien que très créative, entre l'engagement des procédures, des formations et des études. Il n'était pas rare que des réflexions émergeassent de nos répétitions avec Paulo César nous présentant des notions et des concepts théâtraux, généralement liés au travail des actions physiques à partir des références de C. Stanislavski, même s'il pouvait les transformer en pratique. La théorie était là aussi dans notre processus créatif, nos actions créant des théories, ainsi que des références vivifiées de procédures qu'il étudiait du théâtre occidental. Il pourrait s'agir de "théories de production" (FÉRAL, 2004, p. 22), quelque chose qui n'est pas considéré comme "vraie" théorie par certains théoriciens théâtraux, mais je reste méfiante à l'idée de faire une telle différenciation.

Matilde Biadi, actrice et productrice italienne, ainsi que l'épouse de Paulo César, était notre partenaire constante dans les essais avec une énorme volonté

de nous apporter ce qui est le plus actuel de la publication sur le théâtre en Europe et qui a un rapport avec ce que nous recherchions dans la création. Nous faisons ainsi dans le groupe, à notre manière, des questions de recherche, une certaine délimitation d'objet de recherche et nous établissons des objectifs, mais tout, à mon avis, inspiré par le processus créateur. Nous créons des méthodologies de recherche-crédation? Peut-être que oui, je pense, a posteriori, mais pas avec des perspectives de réutilisation de systématisations artistiques, mais pour chercher à composer avec d'autres méthodologies possibles et réaliser des réinventions. La documentation des processus créatifs était cependant plus rare, mais elle se déroulait par le tournage et Paulo César ne me gênait pas quand je me trouvais entre notes et collages, étudiant mes actions, les matérialités et les plasticités visuelles de la performance.

Les réflexions et les considérations provisoires du processus créatif vécu étaient faites oralement, créant des écritures dans notre corps et la production de connaissances transmissibles.⁶⁹ Mon engagement dans les tâches, qui sont les miennes en tant qu'actrice, ou celles des personnages que je joue, me rappelle aujourd'hui l'expérience vécue auprès de Paulo César, avec la pratique artisanale et le processus créatif traversé par des procédures qui sont proches de ce que je veux quand je mentionne et réalise comme recherche-crédation. Et de cette façon, l'art d'actrice a continué à être avec moi.

Enfin, Paulo César et Matilde connaissaient aussi la valeur de la pause et du loisir créatif, établissant avec tous et toutes une belle convivialité joyeuse et festive. Nous ne nous constituions pas, là, dans un groupe théâtral traditionnel. Mais l'expérience de laboratoire existante était forte et ancrée dans la recherche théâtrale, ce qui aurait pu être non seulement un autre groupe de théâtre, mais un groupe de recherche-crédation en Minas Gerais, et produire des spectacles considérés par la critique locale comme innovants.

À la fin de mon diplôme en ergothérapie et parallèlement au cours professionnel d'actrice, j'ai décidé d'entrer formellement dans l'univers de l'enseignement-apprentissage de la recherche dans le domaine scénique, ayant besoin pour cela de changer de ville et d'État. Ainsi, au début des années 90, j'ai rejoint la première classe du master en théâtre de l'Université Fédérale de l'État du Rio de Janeiro (UNIRio), dans la ville de Rio de Janeiro, mais je ne l'ai pas terminé. Parmi les raisons liées à la maladie familiale grave à l'époque, la joie et l'esprit d'avoir réussi un concours pour être professeur de théâtre à l'école que j'ai étudiée, le TU-UFMG, qui m'a également fait revenir à la ville de Belo

⁶⁹ En 2015, sa fille, Papoula Bicalho (Ana Paola Biadi Bicalho), a défendu une thèse de doctorat à l'UNICAMP, avec Paulo César Bicalho comme co-directeur informel. La thèse porte le titre "Production de vidéos qui facilitent l'approche du processus créateur de l'expérience à Stanislavski". Il s'agit d'un travail dans lequel j'identifie des traits de recherche-crédation dans leurs motivations et systématisations.

Horizonte, Je me suis rendu compte que je n'étais pas dans une voie cohérente avec mon désir de recherche-création.

Le processus d'orientation qui y est offert n'entrevoit pas l'expérience de la réalisation d'une recherche-création, bien que j'aurais signalé un tel désir et obtenu, y compris, un partenariat de réalisation de la recherche avec un groupe théâtral différent, "Andarilhos Mágicos" (Randonneurs Magiques) de l'Institut de psychiatrie de l'Université Fédérale de Rio de Janeiro.⁷⁰ Mais une recherche-création, dans un cours débutant, peut-être avait peu d'écoute, car il s'agissait aussi de quelque chose qui semblait assez nouveau dans les recherches scéniques brésiliennes. Et je n'ai pas non plus su, en tant qu'étudiant en master, mieux organiser et proposer un tel projet de recherche-création, en plus de ne pas avoir de références à ce sujet. Je n'ai donc pas réussi à trouver, dans ce master, les moyens de mener un type de recherche qui puisse valoriser davantage le jeu de la performance au détriment des études narratives du théâtre ou même historiographiques et théoriciens-critiques. Je n'ai donc pas eu la force de continuer à faire des recherches dans les limites du possible à l'époque.

En me déconnectant d'une activité académique de recherche formelle, cela m'a beaucoup ébranlé. D'autre part, à cette même période, j'avais déjà reçu une invitation du "Grupo Galpão" (Groupe Hangar), du Minas Gerais, à travailler avec eux de manière artistique. J'ai donc accepté et j'ai commencé à chercher des moyens de comprendre comment je pouvais transformer cette expérience d'action scénique vécue avec ce groupe pendant quelques années en une activité de recherche, m'inspirant de ce que j'ai appris de Paulo César. Je n'ai pas réussi. Déjà enseignante à l'UFMG, cette activité était comprise comme une extension et je l'ai donc développée avec succès. Et aussi, pour les collègues du groupe, à ce moment-là, il semblait assez difficile de comprendre les conciliations entre la création et la recherche, voire la création et l'enseignement par une actrice du groupe.

Le travail avec le Grupo Galpão s'est terminé pour moi et j'ai pu ainsi planifier à nouveau, en tant qu'enseignante et même actrice, mon retour à l'activité de recherche formelle, académique, tout en maintenant un désir que je pensais impossible, utopique, de réaliser une recherche-création. Pour cela, j'ai sauvé la grande motivation reçue du professeur Luiz Otávio Burnier (in memoriam) de l'Université d'État de Campinas, qui était sur mon stand de concours d'enseignante des années auparavant. Une conversation que j'ai eue avec lui après avoir réussi ce concours a été cruciale dans ma vie de chercheuse. J'en ai parlé dans mon livre sur Decroux (BRAGA, 2013).

⁷⁰ J'ai même joué avec ce groupe expérimental comme seule actrice professionnelle, dans trois spectacles performatifs, participant avec l'un d'eux au 7ème Festival International du Théâtre de l'Opprimé, en 1993, au Centre Culturel de la Banque du Brésil, à Rio de Janeiro. Le groupe "Marcheurs magiques" était lié aux recherches sur la "psychodramaturgie" du professeur Rafeale Infante à l'UFRJ (Rio de Janeiro).

En 1996, j'ai été invitée, en tant qu'enseignante, à participer à une réunion dans la ville de São Paulo pour la présentation et la discussion d'un projet appelé "Projet intégration-art sans frontières", dans le cadre d'une discussion sur les chemins du théâtre national. À cette occasion, je continuais à travailler à l'UFMG également pour la création de la licence en arts vivants dans cette université, manifestant publiquement l'importance de cela, y compris pour l'ouverture des portes à la future activité de recherche-création (que j'appelais, comme déjà dit, la "recherche-pratique"). La proposition générale de ce projet pauliste était de la professeure Monica Allende Serra (Campinas-UNICAMP) et la coordination de la zone théâtrale du professeur Antonio Januzelli (São Paulo-USP). Au cours de cette rencontre, j'ai rencontré personnellement des professeures/professeurs tels que Bia Medeiros (Brasília-UnB), André Carreira (Florianópolis-UDESC), Armindo Bião (Bahia-UFBA), Sérgio Farias (UFBA). C'est-à-dire que je me trouvais avec des professionnels qui avaient déjà un parcours de recherche à l'université et des diplômes de doctorat. C'était alors un grand moment d'apprentissage pour moi. Parmi les notes que j'ai encore de cette réunion, je souligne ce qui suit en ce qui concerne les objectifs du projet: l'importance de l'intégration entre développements de l'imagination créative et développement scientifique et technologique, la valorisation des biens artistiques de notre pays, et de l'Amérique du Sud, en perspective décolonisée et en interaction avec les activités de recherche dans le domaine scénique, la nécessité de créer un réseau de recherches et de productions artistiques, avec des conseils spécifiques, coordonnés par la proposition de "l'art sans frontière" qui deviendrait une fondation.

Cette fondation aiderait également à la diffusion de la recherche dans les arts, organiserait des événements qui pourraient également rassembler des chercheurs en arts, pouvant diffuser des activités artistiques et méthodologiques dans les arts, promouvant une réelle intégration entre la recherche et la production artistique. Je souligne aussi, dans mes notes, l'expression de la préoccupation, par le groupe présent, de la mise en valeur de la régionalisation des rencontres possibles à réaliser, de la formation tant pour la production artistique que pour la recherche dans le domaine artistique, en particulier pour le langage scénique et l'éducation scénique, de la création d'une banque de données diverses, avec des informations, y compris des groupes de recherche scénique du pays, de l'interaction avec les festivals des arts et la possibilité de créer une réunion périodique de chercheurs en arts vivants comme une stratégie d'action indispensable dans le pays pour le renforcement des formations de master et doctorats en arts. Dans mes notes, il y avait aussi la question: en quoi consiste un art qui se trouve dans la recherche ?

J'ai apporté ici le compte-rendu de cet événement, car deux ans plus tard, en 1998, a été créée au Brésil l'Association brésilienne de recherche et de troisième cycle en arts vivants (ABRACE), qui a tenu son premier congrès en

1999.⁷¹ C'est une étape très importante de la recherche scénique dans le pays et aussi une incitation concrète à la diffusion des différentes voies de recherche qui se faisaient ici, y compris la recherche-crédation.

Pour en revenir à mon propre parcours académique, pour mener une activité de recherche dans un contexte institutionnel qui la valoriserait, à la fin des années 90, j'ai pris la décision de postuler au concours pour devenir professeur dans le nouveau cours de premier cycle en arts vivants de l'UFMG, car le rêve de la création de ce cours venait de se réaliser et il serait finalement mis en œuvre bientôt. J'ai réussi ce nouveau concours et j'ai donc rejoint l'École des Beaux-Arts de l'UFMG en sortant du théâtre universitaire.

À la fin des années 90, j'ai également rejoint le programme de maîtrise du programme de 3e cycle en études littéraires de l'UFMG, reconnu par son excellence par la CAPES⁷², dans la ligne recherche de la littérature brésilienne et d'autres systèmes sémiotiques, proposant un projet qui signalait une recherche-crédation dans son ensemble. J'ai reçu les conseils du professeur Vera Casa Nova, qui est également poète, essayiste et traductrice, ainsi qu'enseignante et chercheuse. Cette rencontre m'a apporté la liberté de faire des recherches qui ont été fondamentales pour que je commence à revoir tout ce que j'avais fait jusqu'alors en tant qu'actrice, en tant qu'enseignante et en tant que chercheuse, mais pas sans organisation. J'ai eu la paix, même si je restais anxieuse sans références plus spécialisées à ce que je cherchais dans le cadre de la systématisation d'une recherche artistique.

Là, à l'époque de mes études supérieures, ma plus grande identification était avec la poésie et pas nécessairement avec la littérature théâtrale. Mais la révision que j'ai pu faire, de la vie et du masque, a abouti à un mode de recherche qui, bien que n'ayant pas les caractéristiques spécifiques de la recherche-crédation, a réussi à faire surgir quelque chose dans cette perspective. Et mon corps scénique-chercheur s'est configuré de manière plus agréable. J'ai donc réussi à adopter un "fonctionnement organisé" (BRUNEAU, VILLENEUVE, p. 385) qui ne tuait pas la recherche ou ne la modifiait pas autant, en la retirant de mon champ du désir et de la possibilité. Pour cette recherche, j'ai étudié les références méthodologiques de recherche dans les œuvres de Paul K. Feyrabend (1974), Michel Thiollent (1986) et Silvio Zamboni (1998).

Vera Casa Nova, elle m'a encouragé à développer l'écriture créative d'un texte scénique d'actrice, qui a été inséré dans la thèse, parallèlement à l'écriture théorique-critique de la recherche menée, en valorisant la proposition de réaliser, aussi, un résultat formalisé comme spectacle. Vera m'accompagnait dans mes études parallèles, dans mes pratiques de jeu et mes activités d'enseignement de

⁷¹ Voir le site abraçe sur : <http://portalabraçe.org/4/>

⁷² Coordination du perfectionnement du personnel de niveau supérieur (CAPES).

théâtre, faisant preuve de sensibilité en face à mon désir de réunir la recherche et la création. J'affirme que le travail d'orientation soigneuse et généreuse qu'elle a accompli avec moi, même si elle n'était ni une artiste de la scène ni une professeure de théâtre, m'a permis de croire enfin que je pourrais réussir à concevoir une recherche-crédation dans le domaine académique.⁷³

Une artiste-chercheuse peut alors se faire par la création d'un corps scénique-chercheur, dont la fabrication se réalise lentement, sous et avec le regard de certaines personnes sensibles et compétentes, dans la parenté que nous faisons avec elles, pour rappeler ici la fabrication des corps dans la perspective amérindienne amazonienne. Dans cette perspective de l'être humain, on croit à la fabrication des corps une fois qu'ils ne sont pas nés complets (TAYLOR, VIVEIROS DE CASTRO, 2007).

La complexité de cette proposition amérindienne m'affecte et interfère sur l'idée de société que je possède, de communauté et de parenté. Mais comment ne pas y penser, étant au Brésil, pour parler de la notion d'humanité qu'elle apporte dont la formation (de l'être humain) se fait en tant que relation entre êtres, avant même que la caractéristique humaine soit traitée comme un attribut essentiel ? J'ai donc un sentiment, disons, de parenté avec ceux et ceux qui m'ont regardé dans ce parcours de la fabrication de mon corps scénique-chercheur. Je me sens construite avec eux et eux, comme si mon corps avait été manipulé, massé afin qu'une chair spécifique se développe à partir des relations que j'ai établies, comme cela se produit dans certaines fabrications de corps dans le monde amérindien. Il y a eu et il y a eu, dans cette interaction humaine, un ensemble d'affections, de soins et de compétences. Et donc il y a, pour moi, dans ce corps scénique-chercheur d'aujourd'hui, une corporité créée de ce partage entre les actions, les souvenirs d'interactions et les expériences de vie et de masque.

Devenir chercheuse-actrice s'accompagne de la transfiguration de son propre corps. Et pour cela, je peux aussi mettre un masque spécialement conçu, individuellement, à cette fin, de sorte qu'il me transporte et me révèle ce qui est nécessaire sur ce chemin. C'est comme si mes mentors et mes mentors avaient fait ce masque avec moi et moi. Et ce masque créé, une fois placé dans mon corps, parce qu'il s'agit de corps-masque, veut aussi produire et transmettre la

⁷³ La thèse, dont le titre est "Texte comme utopie de la scène. La mort [d'Oswald d'Andrade] en décomposition", avec le texte scénique créé "Beatriz n'est pas allé à skole?" Insérée dans le chapitre "4-Petites cendres d'un théâtre incendié", elle a été défendue en février 2001. Le spectacle, intitulé "Dans le pays de la grammaire", lié à la recherche de la thèse, a été organisé et présenté avec un groupe d'étudiants du nouveau cours de premier cycle en arts vivants de l'UFMG cette même année. Ce groupe a été inauguré dans le cadre du cours et de l'École des Beaux-Arts pour la réalisation de l'activité de recherche-crédation, appelé par moi "GRUPA- Groupe de recherche-pratique en action". Le GRUPA a terminé ses activités en 2004, ayant produit deux autres spectacles de recherche-crédation indépendants ("Les terminis", 2002, et "Notre Petite Mahagonny", 2003), dans lequel il y avait un travail avec la scène physique et le jeu masqué, sans soutien financier institutionnel ni liens avec des programmes d'études supérieures.

connaissance par le corps, par la vie en expérience, plus que par les mots (HASTRUP, 2010, p.75).

RECHERCHE-CRÉATION ENTRE LA VIE ET LE MASQUE: RÊVE MATÉRIEL ?

Avec mon corps de chercheuse-créatrice, fabriqué en plusieurs parties, que révèle la recherche-crédation recherchée ?

Il s'avère tout d'abord nécessaire de procéder à des ajustements théoriques et pratiques et à des améliorations. Ainsi, il est nécessaire de chercher à comprendre les références existantes de la recherche-crédation qui circulent au Brésil. En consultant des matériaux de la "Mémoire ABRACE" des premières années d'existence de l'association, et que j'ai pu avoir accès, je souligne ce qui suit: "La danse-théâtre de Pina Baush: principes et processus de la recherche chorégraphique" (FERNANDES, 2000) avec l'autodéclaration de l'auteur qui a établi la méthode théorique-pratique de recherche, en suivant sa propre voie conceptuelle et en rapprochant la recherche de la méthode même de l'artiste recherchée; "Danseur-chercheur-interprète" (RODRIGUES, 2001), une présentation de recherche qui a déjà été publiée par FUNARTE en 1997; et "La pratique comme recherche dans la formation du professeur de théâtre" (CABRAL, 2003), texte qui apporte des questions de recherche-la création, même si son objectif est la recherche pratique centrée sur la relation professeur-étudiant, avec des références bibliographiques importantes. Ensuite, dans le livre "Mémoire ABRACE IX" (CARRIÈRE, CABRAL, RAMOS, FARIAS, 2006), nous avons un matériel dans lequel sont présentées, de différentes manières, des questions concernant la recherche-crédation, dans la contribution du Groupe de travail (GT) "Processus de création et expression scéniques".

Après cette période, et appartenant déjà au programme d'études supérieures en arts de l'UFMG, dans la ligne de recherche des arts vivants, j'ai pu percevoir la recherche de révisions méthodologiques qui pourraient peut-être signaler, sans trop de sécurité ou d'efficacité, des propositions de recherche-crédation. En ce sens, j'observe dans la pratique des étudiants et des orientales la recherche de révision de la méthodologie de la recherche-action, de l'ethnographie, de l'autoethnographie et de la cartographie. Et j'encourage les études les plus récentes liées à la recherche-crédation déjà mentionnées ici au début de ce texte, et recherche performative (PRETTE, BRAGA, 2020), quand c'est le cas de la recherche proposée.

Enfin, la recherche-crédation que je cherche à mettre en place se réalise dans ces ajustements méthodologiques constants, mais n'échappe pas à

certaines protocoles tels que la réalisation d'études inspirées par la systématisation de l'état de l'art d'un sujet, la création de questions et la définition de l'objet de la recherche, sans m'empêcher d'adopter une attitude de laboratoire pittoresque, avec laquelle je fais aussi émerger des informations et adopter une disposition d'interprétation créatrice de ce que je vois surgir. Les concepts et les notions provenant d'autres modes de production théorique sont les bienvenus et, avec eux, le dialogue est recherché. Je m'inquiète de la génération de productions scéniques qui présentent quelque chose de nouveau, ajoutant à cela des pratiques et des théorisations.

Les modes de documentation que j'utilise sont surtout artisanaux, entre la rédaction de journaux de recherche, physiques, mais j'utilise des photographies et des enregistrements vidéo. Je cherche donc à expliquer comment je me connecte au principal objet de recherche que je possède, qui est le corps et ses pratiques, entre des techniques scéniques spécifiques comme le jeu masqué, le mime corporel et le jeu d'acteur avec le masque corporel, le masque particulièrement issu de la culture populaire brésilienne. J'apprécie ainsi la pensée qui s'ancre dans la pratique, la connaissance incarnée, la recherche incarnée, créative, l'investigation des éléments plastiques d'une scène, à commencer par la visualité produite par les actions corporelles, générant ainsi une écriture performative qui s'appuie sur une base essayistique, montrant une écriture de la pratique de la recherche-crédation.

Il est également important que l'on parvienne, grâce à une recherche-crédation, à présenter quelque chose de pratique et de créatif à quelqu'un. En ce sens, en 2018, j'ai réalisé le spectacle "It takes two to tangle" (Deux en lacet), fruit de la recherche-crédation menée dans le cadre de mon postdoctorat à l'Université de New York, au Département d'études de la performance. Et en 2020, j'ai tenu le spectacle "O, bença!" (Ô bénédiction !) fruit des activités de laboratoire de recherche-crédation que je cherche à développer, avec une certaine continuité, au sein du Groupe de recherche LAPA-UFMG/CNPq (Laboratoire de recherche en jeu scénique), que je dirige. J'ai choisi ici ce texte de ne pas les amener à une réflexion, car j'ai des publications sur les deux qui peuvent être consultées.⁷⁴

CONSIDÉRATIONS FINALES

Dans ce texte, j'ai présenté quelques pratiques expérimentales scéniques et des recherches académiques, entre vie et masque, pour montrer ma quête de

⁷⁴ Voir références à la fin du texte.

la condition d'actrice-chercheuse, un désir ancien qui me conduit dans diverses tentatives dans cette direction. J'ai également cherché à réfléchir brièvement sur quelques faits et références qui, à mon avis, ont été importants pour moi d'identifier la recherche-création ou même de comprendre le développement même de l'acte de recherche dans le pays. Enfin, je me suis penché sur certains points qui me semblent importants dans la proposition et la réalisation de la recherche-création.

Nous pourrions donc continuer à parler avec joie, comme je l'ai déjà proposé à l'occasion de la discussion sur les méthodologies de recherche en arts vivants à ABRACE (BRAGA, 2006) et, si possible, exp rimer et agir ensemble, Ensemble, sans craindre la métamorphose que le masque peut apporter, car il se présentera en quelque sorte dans mes recherches-création.

Enfin, comme le dit Sánchez (2009), si nous faisons l'expérience d'un acte indiscipliné dans la recherche-création, cela tendra à une pratique transdisciplinaire. Et la recherche-création devrait le vouloir en touchant à la fabrication des corps visant des approches et des actions plus complexes.

RÉFÉRENCES

BRAGA, Bya. **A artesanía da intimidade na criação de ações poéticas performativas em Ô, bença!** In: SILVA, José Eduardo; LOURO, Filomena; MORA, Teresa; PORTEIRO, Tiago (Ed.). Artes performativas e intimidade. Coimbra (Portugal): Coimbra University Press, 2022. PP. 33-58.

BRAGA, Bya. Étienne Decroux e a artesanía de ator. **Caminhadas para a soberania**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

BRAGA, Bya. **Experiências cênicas para um laboratório de pesquisa prática em atuação**. In: Pós, Belo Horizonte, v. 3, n. 6, PP. 75-85, nov. 2013.

BRAGA, Bya. **Raspas e restos me interessam**. In: CARREIRA, A. et al. (org.). Metodologias de pesquisa em artes cênicas. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. PP. 78-81. Disponível em: http://portalabrace.org/impressos/1_metodologias_de_pesquisa_em_artes_cenicadas.pdf. Acesso em: 12 mar. 2022.

BRAGA, Bya. **Reconhecimento de artesãs do Vale do Jequitinhonha no mascaramento expandido de Ô, bença!**. Anais ABRACE, v. 21, 2021. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/5369>

BRAGA, Bya Braga, CORREA, Alexandre. **A Mímica Corporal em brasa: intimidade, ateliê performativo e intervenção na criação do Duo Mimexe**. In: Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 12, n. 2, e111281, 2022. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2237-2660111281>

BRUNEAU, Monik, VILLENEUVE, André. **Traiter de recherche création en art. Entre la quête d'un territoire et la singularité des parcours**. Québec: Presses de l'Université du Québec, 2007.

CARREIRA, André; CABRAL, Biange, RAMOS. Luiz Fernando; FARIAS, Sérgio Coelho (Org.). **Metodologias de pesquisa em artes cênicas**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

DECROUX, Étienne. **Paroles sur le mime**. Paris: Librairie Théâtrale, 1994.

FÉRAL, Josette. Teatro, **teoría y práctica: más allá de las fronteras**. Buenos Aires: Ed. Galerna, 2004.

HASEMAN, B. **Manifesto pela Pesquisa Performativa**. In: Seminário de pesquisas em andamento. PPGAC/USP, 5., 2015, São Paulo. Resumos [...]. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, 2015. Disponível em: http://www3.eca.usp.br/ppgac/spa/conferencias_5oSPA. Acesso em: 13 março 2022.

LORENZINI, M. J. C. **La práctica como investigación: nuevas metodologías para la academia latinoamericana**. In: REVISTA POIÉSIS, v. 14, n. 21-22, p. 71-86, 27 set. 2018.

MANNING, Erin, MASSUMI, Brian. **Thought in the Act: Passages in the Ecology of Experience**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014.

MENDONÇA, M. Beatriz (Bya Braga). **Texto como utopia da cena. A morta em decomposição**. Orientadora: Vera Casa Nova. 2001, 103f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Pós-Graduação em Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG. Belo Horizonte, 2001.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

PRETTE, Nailanita; BRAGA, Bya. **Pesquisa performativa: o corpo como meio de investigação**. In: DAPesquisa, Florianópolis, v. 15, p. 1-18, out 2020. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/17962/12126>. Acesso em: 20 mar. 2022.

RAMOS, Luiz Fernando. **Pesquisa performativa: uma tendência a ser bem discutida**; In: Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento. PPGAC/USP / (Org): Charles Roberto Silva et al. São Paulo: PPGAC-ECA/USP, 2015.

RAMOS, Luiz Fernando. (org). **Arte e ciência: abismo sobre rosas**. São Paulo: ABRACE, p. 256, 2012. Disponível em: http://portalabrace.org/impresos/2_arte_e_ciencia_abismo_de_rosas.pdf. Acesso em: 30 abr. 2022.

REPERTÓRIO, T. & D. **O conhecimento incorporado**; [Kirsten Hastrup]. In: Repertório, [S. l.], n. 14, p. 74–79, 2010. DOI: 10.9771/r.v0i14.4668. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/4668>. Acesso em: 20 abr. 2022.

SÁNCHEZ, José Antonio. **Investigación y experiencia. Metodologías de la investigación creativa en artes escénicas**. Estudis Escénics. In: Quaderns del Institut del Teatre. Barcelona, n. 35, p. 327-335, 2009.

SENNETT, Richard. **El artesano**. Trad. Marco A. Galmarini. Barcelona: Anagrama, 2009.

THIOLLENT, Michel. **Metodologia da pesquisa-ação**. São Paulo: Cortez, 1986.

TROTTA, R. **A Pesquisa em Artes Cênicas pelo Grupo Tercer Abstracto**. In: Cena, [S. l.], n. 35, p. 76–85, 2021. DOI: 10.22456/2236-3254.117854. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/117854>. Acesso em: 24 abr. 2022.

TAYLOR, Anne-Christine e VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Un corps fait de regards**. In: Qu'est-ce qu'un corps? Paris, Musée du Quai Branly Flammarion, 2007. pp. 149-198.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência**. Campinas: Autores Associados, 1998.

VÍDEOS COMO DISPARADORES NA CONSTRUÇÃO DRAMATÚRGICA ODISSEIA 116.

Cleilson Queiroz Lopes⁷⁵

INTRODUÇÃO

O presente artigo parte de uma viagem de retorno, feita de ônibus durante três dias pela BR-116, entre o Rio de Janeiro e Iguatu, interior do Estado do Ceará e minha terra natal. A partir desta viagem, fotografei e filmei paisagens, entrevistei viajantes, para em seguida construir uma dramaturgia intitulada *Odisseia 116*. A dramaturgia alicerça-se a partir de uma tríade: questões autobiográficas de retorno, fotografias e vídeos realizados em viagem, além da Odisseia homérica como obra inspiradora.

Como metodologia, me aproximo da genética teatral por compreender que ela me auxilia na aproximação dos aspectos documentais, além de certa abertura para os demais elementos do espetáculo em relação à escrita desta dramaturgia. No artigo intitulado *Por uma genética teatral: premissas e desafios*, Grésillon, Mervant-Roux e Budor (2013) afirmam que a crítica genética no teatro causa uma mudança, pois se o poema ou mesmo o romance apresentavam-se, por vezes, fechados ou acabados, o teatro demonstrava, pelo contrário, ser um campo fértil, tendo em vista que com a encenação teatral que surge no início do século XX, o teatro mostra-se cada vez mais como um campo aberto ao estudo e assimilação de materiais de diferentes formas, tipos e origens, podendo assim ser modificado, ampliado ou reduzido (GRÉSILLON; MERVANT-ROUX; BUDOR, 2013).

Reflico sobre os vídeos do projeto *Odisseia 116*, sua relação com a dramaturgia e as possibilidades de projeção em uma encenação futura⁷⁶. Parte

⁷⁵ Sobre o autor: pesquisador, professor de arte educação de nível básico do Estado da Paraíba, ator, dramaturgo e integrante da Companhia de Teatro Ortaet, da cidade de Iguatu (CE). Licenciado em Teatro e Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Doutorando em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

⁷⁶ Foram explorados outros temas a partir da dramaturgia Odisseia 116, como o trauma e cicatriz, em meu artigo na Revista Cena (LOPES, 2021a), e um debate sobre paisagens e fotografias em meu trabalho na Revista Conceição (LOPES, 2021b). Recentemente, abordei aspectos cartográficos das peças Odisseia 116 e BR3 em um artigo na Revista Urdimento (LOPES, 2021c), traçando conexões entre as duas obras.

dos vídeos são de entrevistas cedidas por passageiros e gravadas por meio de duas câmeras: minha câmera pessoal que captava um plano aberto com o áudio da entrevista e uma segunda câmera, focada no rosto dos entrevistados⁷⁷. Há também vídeos de paisagens da viagem e de momentos diversos nas paradas das rodoviárias entre o Rio de Janeiro e o Ceará. E, por último, vídeos construídos com documentos e objetos em sala de ensaio para a encenação.

Foram gravadas ao todo dez entrevistas. As pessoas que se dispuseram a dar depoimentos assinaram uma declaração cedendo os direitos de uso de imagem para o projeto *Odisseia 116*. É importante ressaltar que os diálogos anteriores e posteriores às entrevistas também atravessam a dramaturgia de forma subjetiva, no entanto não cito nomes ou mesmo exponho falas que o/a entrevistado/a não gostaria que fossem vinculadas à sua imagem.

VÍDEO E DRAMATURGIA

O vídeo é um documento do projeto *Odisseia 116*. É a partir dele que posso decupar partes da experiência e organizá-las, retroalimentando a dramaturgia e usando o material gravado de formas distintas. O vídeo é utilizado na cena contemporânea e tem o poder de atualizá-la — questões como justaposição de imagens, estatuto de presença, relação entre o ao vivo e o gravado e as possibilidades infinitas de edição e reedição que satisfaçam os desejos da encenação são levantadas, problematizadas e participam ativamente do processo de criação.

As possibilidades de projeção de vídeos presentes na cena contemporânea almejam o diálogo direto — relação e fricção — com os demais elementos do espetáculo, atualizando-os em decorrência do uso destes dispositivos. Tal uso muitas vezes é intenso e tenta chegar ao esgotamento em sua relação com o ator, com o espectador e com o espaço, por exemplo.

Exemplos da relação do teatro com a técnica incluem o uso da luz elétrica e a utilização de vídeos e projeções em cena. O teatro dialoga com as novas tecnologias para criar efeitos, estímulos e sensações, estabelecendo colaborações inovadoras em comparação às estéticas teatrais predominantemente realistas que também se utilizavam dos dispositivos técnicos, mas a serviço da ilusão da realidade. De acordo com Marta Isaacsson:

⁷⁷ A segunda câmera foi manipulada pela fotógrafa, atriz e estudante de Teoria e Estética do teatro Ana Raquel Machado, que me acompanhou em viagem participando ativamente do projeto.

Foi graças à luz elétrica que se consolidou a cultura da ilusão no teatro, a virada do século XIX para o XX. E dentro dessa cultura da ilusão se impôs a busca do efeito de real que viria ser definitiva para o surgimento da mais importante investigação sobre a arte do ator até então desenvolvida, aquela liderada pelo ator e encenador russo Constantin Stanislavski [...] (ISAACSSON, 2011, p. 10).

Para Bulhões-Carvalho:

Abala-se irremediavelmente a natureza do teatro compreendido como lugar de representação e imitação do real, extensão de uma vida fora dali. A crise da representação coincide com o entendimento da cena como instauradora de um real presentificado pelo conjunto de signos constitutivos, atores ou elementos cenográficos, que convidam o espectador a apreciar os signos cênicos em sua literalidade. (BULHÕES-CARVALHO, 2011, p. 66).

Percebe-se aqui o diálogo que o teatro começa a estabelecer com as demais linguagens artísticas, em busca do hibridismo que ao mesmo tempo em que aponta e revela os dispositivos utilizados na cena, consegue deslocá-la do espaço de ilusão da realidade para o de criação de novos reais possíveis. A ilusão realista é abalada pelo desvendamento de dispositivos técnicos e midiáticos na cena contemporânea. Neste sentido, os dispositivos também demonstram ser signos da arte teatral.

De acordo com Bulhões-Carvalho (2011), a relação entre o teatro e as novas tecnologias movimenta-se como um pêndulo entre polos opostos. Para a autora:

A história do espetáculo ocidental apresenta um movimento pendular em relação à rejeição ou adesão ao uso de tecnologias na cena. Uso ou recusa de tecnologia jamais são opções aleatórias: a proposta cênica deve revelar uma poética que emana do que é apresentado ao público, ou nada faz sentido. (BULHÕES-CARVALHO, 2011, p. 61).

É importante ressaltar que parte das novas estéticas teatrais que surgem a partir da década de 90 são possíveis somente devido ao encontro com as novas mídias, tendo nelas parte de suas especificidades, dando lugar a outras possibilidades de cena a partir do diálogo com as artes visuais e o cinema, por exemplo. Até mesmo a negação das novas tecnologias — o momento em que o pêndulo busca distanciar-se das mesmas — fez com que grupos de artistas e intelectuais refletissem sobre a utilidade de tais dispositivos.

Saliento que no projeto *Odisseia 116*, a utilização de vídeos são também a própria dramaturgia, indispensáveis em toda a sua feitura, e não dispositivos anexados ao texto ou mesmo à cena do espetáculo. Mais do que isso, vídeos são inerentes ao projeto *Odisseia 116* e estão presentes antes mesmo do rascunho de uma dramaturgia possível. Está no depoimento cedido em viagem o verdadeiro início de escrita. Como observam Felisberto Sabino da Costa e Ipojucan Silva (2016, p. 81): “[...] podemos falar de um dispositivo dramático contemporâneo em que a tecnologia se situa não somente no manejo de objetos eletrônicos, mas no modo como a dramaturgia é composta.”.

Em *Odisseia 116* os vídeos funcionam a partir de dois registros possíveis, não hierárquicos entre si. O primeiro diz respeito ao vídeo como um dos alicerces do projeto, que inspira, interfere e dialoga como voz na dramaturgia, podendo ser utilizado na encenação. O segundo diz respeito à especificidade do vídeo enquanto tecnologia e meio de captação que interfere de forma ativa, comunica e elabora imagens por meio de indicações na dramaturgia e através da cena no processo de sala de ensaio. Todas as manipulações e mudanças da câmera em cena serão vistas pela plateia. A ideia de ilusão da realidade não é buscada pelo projeto.

Segundo a pesquisadora Ana Bernstein (2017), em seu artigo *Performance, tecnologia e presença: the Builders Association*, uma das principais questões que surge com o uso das novas mídias relaciona-se à presença do ator. De acordo com a autora, o que se coloca nesse debate é “o esvaziamento da [presença] em decorrência da mediação imposta ao ator. Em outras palavras, o debate revolve entre a (aparente) oposição entre o ‘ao vivo’ e o ‘mediado’” (BERNSTEIN, 2017, p. 403).

Bulhões-Carvalho (2011) usa o termo *semi-presença* para falar do ator e do espectador da cena contemporânea teatral em sua relação com as novas tecnologias.

No projeto *Odisseia 116*, há presenças sendo questionadas o tempo todo e tentando estabelecer-se como semi-presença: a primeira delas é a minha como ator com indicações de um corpo fantasma e sem linhas na própria dramaturgia ou buscando formas de apagamento por meio de falas durante *black-outs*, textos projetados, gravados e voz em *off*; a segunda é o apagamento da fala original dos entrevistados reelaborada para a cena como dramaturgia ou ainda a edição e corte de vídeos para a cena, numa busca que ao mesmo tempo em que aponta para o documento, o embaça a partir dos significantes teatrais.

Em seu artigo intitulado *Digital Liveness: A Historico-Philosophical Perspective* Philip Auslander (2012) argumenta que a ideia de “ao vivo” não se configura como conceito ontológico, mas é antes uma condição historicamente variável que resulta dos próprios efeitos de mediação. Segundo o autor, foi

somente a partir do desenvolvimento da gravação que se tornou possível e necessário pensar sobre as representações ao vivo (AUSLANDER, 2012).

Ao refletirmos especificamente sobre o teatro e a relação da presença, sobre o ao vivo e o mediado dentro da própria linguagem, a fricção pode ser ampliada para além do trabalho do ator, tendo em vista outros campos técnicos como, por exemplo, a luz. Uma tela de LCD no palco que projeta um vídeo ou uma imagem funciona também como luz na cena que é gravada e mediada, transmitida por outro meio que não o tradicional refletor ou a lâmpada.

A presença do vídeo, sua mediação, se dá de formas distintas na dramaturgia *Odisseia 116*. Na cena 1, *Início da viagem*, misturo fatos narrados nas entrevistas gravadas com sensações e impressões que tive destas entrevistas e com a observação dos entrevistados em momentos distintos da viagem. A possibilidade de voltar ao vídeo durante todo o processo me permite acesso a gestos e intenções que em certos momentos aprofundam a fala dos entrevistados e em outros as negam objetivamente. O que se escondia por trás da palavra muitas vezes era revelado pelo vídeo por meio de gestos, emoções, olhares e silêncios.

Ainda nesta cena, há uma voz em *off*, ampliada por meio de um microfone que seleciona o primeiro fragmento em que misturo de forma objetiva a *Odisseia* homérica com as questões da viagem. A cena é realizada no escuro. Esta escolha estética é inspirada na voz em *off* do teatro grego, mas não busca os mesmos efeitos.

Segundo Costa e Silva (2016), a relação da ausência/presença no teatro contemporâneo dialoga diretamente com a virada sociocultural e com a globalização no final do século XX. Para os autores:

A manipulação/utilização/produção de dispositivos tecnológicos propõe múltiplos jogos de onde podem advir experiências lúdicas ou aventar outras questões ainda não vivenciadas. A incorporação de tablets, celulares, laptops, telas, projetores e demais aparatos compõem paisagens sonoras e visuais que se convertem em materiais intrínsecos de uma dramaturgia, atuando não apenas como objetos cenoplásticos. (COSTA; SILVA, 2016, p. 80).

A ideia de paisagens sonoras e visuais intrínsecas à dramaturgia, como defendem os autores, está diretamente relacionada com a forma como entendo e trato os diversos materiais do projeto *Odisseia 116*, compreendendo que vídeos são também dramaturgia. Esta presença então não se estabeleceria somente com a ação destes dispositivos em cena, mas com a forma como eles vão se reeditando e se reestabelecendo junto aos demais elementos do

espetáculo. Vídeos são experiências vivas e dinâmicas que apontam para o conflito entre presença e ausência no projeto *Odisseia 116*. De acordo com Bernstein (2017, p. 406):

A crescente mídiatização do teatro e da performance, especialmente ao longo da década de 1990, sinalizou para a crítica uma estratégia pós-moderna de desconstrução da presença, por meio do descentramento do sujeito, da fragmentação narrativa que esvazia a autoridade do texto, do questionamento do ator e também da personagem.

Ao propor um monólogo no qual o único sujeito em cena é apagado, retiro o foco da presença do meu corpo como ator e transfiro-o para a palavra e a voz. Um dos efeitos buscados a partir da fragmentação narrativa do projeto *Odisseia 116* é justamente a possibilidade de relacionar-me e afetar-me por esta fonte que é o vídeo na escrita, direcionando-me para uma dramaturgia possível.

Na cena 2, *O ato de voltar*, o próprio uso da câmera como objeto que invade o espaço da viagem em relação às paisagens captadas e pessoas entrevistadas coloca-se como uma problemática na dramaturgia. Então eu, com a câmera na mão, danço com este dispositivo que tenta se infiltrar no processo. A câmera invadiu a viagem e a dramaturgia fazendo com que sua presença na cena também fosse essencial. Para Marta Isaacsson (2011, p. 20), o ator pode “[...] ser ele mesmo o gestor da imagem virtual, quando se torna um ator-cameraman, empunhando câmeras de vídeo.”

Em *Odisseia 116*, coloco-me também no lugar de ator-cameraman reposicionando a câmera ao mesmo tempo em que faço desta um objeto vivo em seu contato com a plateia e em sua própria forma de revelar-se, tendo em vista que os dispositivos serão afirmados não somente como possibilidade de se apontar para uma imagem, capturá-la ou projetá-la, mas como imagem em si em sua relação com o ator e com a plateia.

Ao analisar o trabalho do grupo teatral norte-americano *The Builders Association*, Bernstein (2017) observa que o uso do vídeo ao vivo confere maior complexidade à atuação, justamente porque a presença ao vivo depende do uso da câmera, suas possibilidades de gravação e de *replay*. Para Costa e Silva (2016, p. 80), a relação das novas tecnologias na cena contemporânea “[...] [e]ntra numa zona ambígua em que operar dispositivos é também ser operado por eles.” No projeto *Odisseia 116*, a mesma câmera que outrora foi apontada por mim para capturar imagens e depoimentos em viagem, agora aponta novamente, só que desta vez para o seu manipulador, que na cena encontra-se em estado distinto de elaboração sensível.

A presença do meu corpo mediado pelo vídeo é uma questão para esta cena proposta pela dramaturgia *Odisseia 116*. Esta questão vem desde as minhas incertezas e inseguranças em como tratar com a fala do outro na dramaturgia, passando também pelas relações com a Odisseia homérica e minhas questões pessoais enquanto artista que migra e que tem nos dispositivos midiáticos uma forma de estar mais próximo dos amigos e familiares. Steve Dixon (2007), faz um apanhado sobre a relação do corpo como conceito para logo em seguida pensá-lo em sua relação com as novas mídias. Para Dixon (2007, p. 212, tradução nossa):

Quando o corpo é “transformado”, composto ou telematicamente transmitido para ambientes digitais, também devemos lembrar que, apesar do que muitos dizem, não ocorre uma transformação real do corpo, mas da composição pixelada de sua imagem gravada ou gerada por computador.

Nos momentos em que as cenas do espetáculo *Odisseia 116* indicam as entrevistas e que me proponho enquanto performer a encenar os depoimentos, há uma justaposição de imagens possível somente pelo auxílio da câmera e do projetor. Há uma mudança de chave e uma descentralização da minha imagem, que devido ao vídeo se torna dupla: ao mesmo tempo o corpo presente é também reproduzido através da técnica. Nesta cena, crio através da mídia o meu corpo virtual visando desestabilizar todos os elementos do espetáculo. De acordo com Isaacsson (2011, p. 9),

[...] a expansão do emprego de recursos tecnológicos sobre a cena, a hibridização hoje percebida sobre a cena, reflete o surgimento da tecnologia digital e a nova paisagem cultural, onde o homem está mergulhado em uma realidade de interferências midiáticas.

A relação metalinguística/metateatral também está presente na *cena 08: A câmera e a atriz* (segundo ato), com o depoimento da “personagem” Eucicleia. A “personagem” é uma atriz do interior convidada para gravar um filme. A justificativa deste filme de ficção é praticamente a mesma justificativa e impulso que eu tenho para realizar o projeto *Odisseia 116*. Neste sentido, entrevisto uma atriz que foi convidada para fazer um filme de um diretor que está viajando pelo interior do Brasil coletando material para o seu longa-metragem. Esta entrevista é uma reedição do percurso de feitura da peça explorado na própria peça.

Quase ao fim do primeiro ato há uma conversa entre a Sereia e um “personagem” chamado seu Joaquim. Um vídeo editado com o depoimento do

mesmo será projetado. O depoimento dado antes por mim na cena é uma elaboração a partir da fala do entrevistado. Já o depoimento projetado funciona como lembrança da relação da dramaturgia com os depoimentos na viagem, como se a entrevista em si não fosse somente material a ser sublinhado, mas um fantasma que atravessa de formas diversas a dramaturgia e encenação.

Odisseia 116 tem como forte característica uma relação com o documental, com os apontamentos que surgem a partir da experiência da viagem, mas me interessa também pensar como o meu fazer artístico interage e age a partir destas documentações, criando uma cena do real com características documentais, mas que é antes de tudo específica ao espaço teatral. Em *Odisseia 116*, o político é a própria estética que quebra a linearidade, fragmenta a narrativa e desvenda os dispositivos. A câmera, o projetor, as fotografias e os vídeos não têm como intenção me ajudar a contar uma história, mas revelam por meio do seu uso que a poética na dramaturgia como imagem virtual pode extrapolar as palavras.

Steve Dixon (2007) sublinha a pluralidade de formas de lidar com as novas tecnologias na cena contemporânea. De acordo com o autor, para muitos artistas as tecnologias digitais permanecem como ferramentas de aprimoramento, enquanto para outros, estas tecnologias transformam fundamentalmente a ontologia de suas criações estéticas, reencaminhando-as para outras direções e modos de operação.

Muito mais do que ferramentas a serviço de algo, em *Odisseia 116* a fotografia e o vídeo são literalmente parte da dramaturgia, de maneira formal, estética e temática. Atravessam o texto em vários momentos e de formas diversas, indicando cenas, direcionando “personagens” e influenciando as rubricas. Dixon denomina a performance digital como *via positiva*. Para o autor:

O desempenho digital é, em geral, o oposto polar: via positiva. Em vez de se despir para revelar essências, como a imagem clássica de Michelangelo martelando e esculpindo pedras para revelar e criar algo que já existe, mas escondido por baixo; a performance digital é, por definição, um processo aditivo. (DIXON, 2007, p. 28, tradução nossa).

A seu ver, este processo de adição tem como intenção aumentar o desempenho, os efeitos estéticos e o senso do espetacular em sua relação direta com o audiovisual, seu jogo sensorial e o jogo de significados e associações simbólicas para a cena. (DIXON, 2007). Em *Odisseia 116* este processo de adição começa com a diversidade de fontes usadas no início do projeto e se estende ao uso e dinâmica destas fontes em sua relação com a dramaturgia e encenação. No entanto, tal adição não visa um processo acumulativo

simplesmente, mas busca pulverizar os significados, fragmentar as imagens e aprofundar o projeto esteticamente.

Em conversa com colaboradores em sala de ensaio, pensamos na proposta de um espetáculo que é simultaneamente uma instalação audiovisual.⁷⁸ Quando se depararam com o material, perceberam nele a possibilidade de expandir estas imagens e sonoridades na cena. O espetáculo então contaria de início com uma instalação sonora e logo em seguida com várias projeções de vídeos por todo o espaço da cena.⁷⁹ De acordo com Isaacsson (2011, p. 19):

Dentre tantos outros fatores que poderiam aqui ser arrolados como motivadores da mudança de comportamento do teatro em relação à tecnologia, destaca-se um em especial: o fortalecimento da importância concedida à comunicação sensorial da cena com o espectador... Novos modelos cênicos, surgidos nos anos 70 e considerados, pela crítica, como expressões de um “teatro de imagem”, vieram fortalecer a importância do diálogo sensorial com o espectador.

Acredito que o sensorial compreende desde a revelação dos dispositivos que vão capturar e projetar imagens na cena como a câmera e o projetor; passando pela disposição das caixas de som no espaço, que permitem direcionar o lugar no qual determinada sonoridade irá surgir; até a possibilidade de mover os dispositivos audiovisuais de espaço, lidando diretamente com o aparato técnico e com suas possibilidades múltiplas de despertar sensibilidades para além do aprisionamento no palco italiano.

Imaginamos este espaço como um galpão, salão ou mesmo uma arena, tendo em vista a necessidade de maior aproximação e interatividade com o público. Os vídeos das entrevistas seriam previamente editados e projetados. Os vídeos ao vivo seriam gravados e projetados também em espaços distintos do galpão com relação ao “personagem” e à cena. Dois ou três vídeos de animação também seriam elaborados para o espetáculo.

Pensamos também na possibilidade de entrevistar alguns espectadores sobre viagens e que de alguma forma estas entrevistas continuassem retroalimentando a peça. Como observa Dixon (2007, p. 336, tradução nossa): “Através da integração de telas de mídia dentro da *mise-en-scène*, os artistas experimentam técnicas que às vezes fragmentam e deslocam corpos, tempo e espaço, e em outras unificam significações físicas, espaciais e temporais.”. A intenção no projeto *Odisseia 116* é fragmentar as unidades de ação, tempo e

⁷⁸ Alguns destes colaboradores são: Raquel Tamaio, Carlos Cardoso, Laura Samy, Paulo de Melo, Sara Magalhães e Carla Costa. Trabalham comigo atualmente numa residência chamada Casa Rio, que fica no Bairro de Botafogo, Rio de Janeiro.

⁷⁹ A ideia de instalação está muito ligada à cenografia e sonoplastia quando pensamos no teatro e em sua relação com as novas tecnologias, mas também em sua interação com o ator/performer. Bulhões-Carvalho (2011) defende que a cenografia pode se tornar um performer assim como os atores.

espaço ao invés de tentar unificá-las. As justaposições buscadas no trabalho são de imagens distintas.

Bonnie Marranca (2013) em seu artigo *Performance como design: a midiaturgia de Firefall de John Jesurun*, desenvolve o conceito de *mediaturgia* para analisar o trabalho de John Jesurun. A autora explica:

[...] distanciei-me do uso familiar de “dramaturgia” devido a suas ligações históricas com o drama, e prefiro usar agora “mediaturgia”, que situa a mídia como centro do estudo, embora esteja agudamente consciente da tensão entre estes dois termos. Propus o conceito pela primeira vez em uma entrevista com Marianne Weems, diretora artística de *The Builders Association*, em referência ao uso de texto e imagem e de performers vivos e virtuais em *Super Vision*, um trabalho que embute mídia na performance ao invés de usá-la simplesmente como ilustração e decoração. (MARRANCA, 2013, p. 3).⁸⁰

Não considero que as mídias do projeto *Odisseia 116* constituam o centro da pesquisa, mas considero que o uso de imagens elaboradas a partir das mídias e os próprios dispositivos citados na dramaturgia e indicados na encenação tem forte peso para os demais elementos do espetáculo, tendo a capacidade de aproximá-lo deste termo. Marranca (2013) afirma que em *Firefall*, os espectadores têm acesso a um grande número de informações, chegando à sua saturação. Tal saturação de informações é também uma saturação de mídias no teatro contemporâneo.

Acredito que a saturação, reprodução, edição e dinâmica das imagens são características que aproximam os espectadores do teatro contemporâneo. As novas mídias diversificam as fontes de distribuição das imagens em relação direta com os outros elementos do espetáculo, como o próprio texto. Para Marranca (2013, p. 13):

Na impermanência deste mundo, qualquer pessoa, imagem ou texto está a uma tecla de ser apagado. Descorporificação é a condição permanente de ser uma personagem ou uma imagem. Se “busca” é o termo operativo, certamente existe tanto no sentido existencial quanto digital.⁸¹

A utilização de mídias diversas no projeto *Odisseia 116* constitui mais um dispositivo de horizontalização dos demais elementos do espetáculo, ao mesmo tempo em que os invade, criando assim abertos significantes.

De acordo com Arlindo Machado (2010) em seu livro *Arte e mídia*, o conceito “Artemídia” se refere às expressões artísticas que se utilizam dos

⁸⁰ Tradução por Ana Bernstein.

⁸¹ Tradução por Ana Bernstein.

recursos tecnológicos e do mercado de entretenimento para propor caminhos alternativos e qualitativos de difusão. Para o autor, as experiências de artemídia incluem todas as experiências que se utilizam das novas tecnologias, principalmente no campo da informática e da eletrônica.

Neste sentido, o projeto *Odisseia 116* é também um projeto de artemídia, tendo em vista que o vídeo no espetáculo dialoga de forma plural em toda a sua feitura, sendo projetado, citado, editado e por vezes criado. Para o autor:

A apropriação que a arte faz do aparato tecnológico que lhe é contemporâneo difere significativamente daquela feita por outros setores da sociedade, como a indústria dos bens de consumo. Em geral, aparelhos, instrumentos e máquinas semióticas não são projetados para a produção de arte, pelo menos não no sentido secular desse termo, tal como ele se constitui no mundo moderno a partir mais ou menos do século XV. (MACHADO, 2010, p. 10).

Utilizar de vídeos, fotografias e recursos tecnológicos como câmera, projetor e computador em uma peça de teatro, não significa render-se ao mercado e à política de difusão em massa, mas pelo contrário, utilizar dos seus próprios dispositivos para subvertê-los. Essa subversão não ocorre somente quando não busco a ilusão da realidade, mas quando desvendo os dispositivos para criticá-los ao passo que crio reais possíveis na *Odisseia 116*.

Sobre o artista artemídia, Machado (2010, p. 16) ressalta:

Longe de se deixar escravizar pelas normas de trabalho, pelos modos estandardizados de operar e de se relacionar com as máquinas; longe ainda de se deixar seduzir pela festa de efeitos e clichês que atualmente domina o entretenimento de massa, o artista digno desse nome busca se apropriar das tecnologias mecânicas, audiovisuais, eletrônicas e digitais numa perspectiva inovadora, fazendo-as trabalhar em benefício de suas ideias estéticas.

Apesar de acreditar que a palavra inovação é perigosa neste contexto, tendo em vista que a ideia de ineditismo é também um eco das práticas consumistas de mercado, acredito sim que há uma subversão que ao meu ver se dá por meio de combinações, justaposições e negações do sistema vigente, que não busca o novo na arte, mas que dialoga, cita e critica o seu tempo. Os novos dispositivos, neste sentido, liberam-se para novas percepções sensíveis, metafóricas e abertas.

Há certa dicotomia entre a imagem e a palavra presente em alguns discursos nas artes contemporâneas. No teatro, muito provavelmente com o surgimento da encenação do início do século XX e com um teatro da imagem na segunda metade do século, houve a necessidade e crescimento de um teatro muito mais sujeito à imagem do que à palavra. O encenador Robert Wilson é um

dos grandes expoentes do teatro da imagem. No entanto, ao remeter-se ao vídeo-arte, Arlindo Machado em seu artigo *O vídeo e sua linguagem* lembra que:

Uma das conquistas mais interessantes do vídeo-arte foi justamente a recuperação do texto verbal, a sua inserção no contexto da imagem e a descoberta de novas relações significantes entre códigos aparentemente tão distintos. O gerador de caracteres, não o esqueçamos, é uma invenção da tecnologia do vídeo. Com ele, é possível construir textos iconizados, ou seja, textos que participam da mesma natureza plástica da imagem, textos dotados de qualidades cinemáticas e que, sem deixar de funcionar basicamente como discurso verbal, gozam também de todas as propriedades de uma imagem videográfica. (MACHADO, 1993, p. 8)

Pensando que palavra também é imagem, o vídeo-arte consegue sintetizar estas duas naturezas por muito colocadas em pólos opostos, pois

[...] o vídeo logra melhores resultados quanto mais a sua programação for do tipo recorrente, circular, reiterando ideias e sensações a cada novo plano, ou então quando ele assume a dispersão, organizando a mensagem em painéis fragmentários e híbridos, como na técnica da *collage*. (MACHADO, 1993, p. 15).

No caso do espetáculo *Odisseia 116*, a recorrência do vídeo está nas entrevistas, que funcionam quase como um refrão em que ao mesmo tempo que se repete enquanto forma, são fragmentados e isolados enquanto conteúdo. A dispersão também se dá, quando em alguns vídeos em sala de ensaio utilizo fotografias, cartas, objetos, alimentos, desenhos, cores, texturas e sonoridades.

O pesquisador Eli Borges Júnior (2013) em seu artigo *Viagem a um real desfamiliarizado: performatividade da tecnologia na cena contemporânea* aponta a tecnologia como dramaturgia a partir do trabalho do Wooster Group. O autor defende a performatividade da tecnologia na cena como possibilidade de desestabilizar a teatralidade. Segundo o autor:

[...] em nenhum momento – ou em poucas e breves situações – a tecnologia que permeia os espetáculos está a serviço da tarefa da *mimesis*. Não há, pois, a obrigação, por parte da tecnologia, de reproduzir efeitos de um real ou de adornar a ficção com o máximo possível de referências de um real. (BORGES JÚNIOR, 2013, p. 69).

No espetáculo *Odisseia 116*, o uso de novas tecnologias tem a finalidade de subverter algo que é predominantemente utilizado como estatuto de verdade, que são as entrevistas gravadas e os depoimentos das pessoas na viagem. A tentativa é a de assumir a manipulação e edição de todos os materiais da cena. Não busco com o espetáculo constatar ou comprovar algo, mas migrar entre

caminhos misturando política e metáfora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Amparar-me na genética teatral como possibilidade metodológica, me permitiu traçar neste artigo, um caminho, onde os vídeos perpassam a construção dramática além de uma possível projeção deles na cena. Esta reflexão não se estabelece por meio de uma linearidade temporal, mas de maneira concomitante, na qual dramaturgia não se coloca em primeiro plano e encenação em segundo.

Os vídeos de entrevistas são fortes por sua característica de presença, pela possibilidade de evocar o real. No processo de escrita, poder assisti-los inúmeras vezes e recordar o contexto de todas as gravações, me auxiliavam ao acessar memórias da gravação, levando em consideração assim, lacunas, silêncios, sensações, pausas, tanto quanto as próprias palavras dos entrevistados.

O vídeo pensado para a cena é um elemento essencial de quebra da ilusão da realidade na *Odisseia 116*. Não somente projetam-se vídeos, mas assume-se dispositivos *notebooks*, câmera fotográfica e *Datashow* como tais. Na sala de ensaio, são testados vídeos captados em viagem, bem como gravados na própria sala, por vezes duplicando a cena, por vezes servindo como possibilidade de reafirmações possíveis, refrões dentro da encenação. Tais refrões e reafirmações entre o ao vivo e o mediado, elucidam as questões de presença e semi-presença dentro da encenação.

A ideia de Ator cameraman se estabelece em aproximação com um ator técnico, que manipula dispositivos como a própria câmera, mas também *notebook* e celular, colocando-se como um performer muito mais interessado em construir e manipular imagens, do que na busca virtuosista de uma grande interpretação.

Sobre uma dramaturgia que extrapola a palavra, o debate proposto por Bonnie Marranca e alguns outros pesquisadores que tentam fugir da ideia de drama e sua historicidade, se faz necessário. A midiaturgia como uma escrita atravessada por e dependente das mídias diversas me interessa para repensar meu processo criativo enquanto dramaturgo.

REFERÊNCIAS

AUSLANDER, Philip. Digital Liveness: A Historico-Philosophical Perspective. **PAJ: A Journal of Performance and Art**, v. 34, n. 3, p. 3-11, set. 2012.

BERNSTEIN, Ana. Performance, tecnologia e presença: The Builders Association. **Sala Preta**, v. 17, n. 1, p. 400-419, 2017.

BULHÕES-CARVALHO, Ana Maria de. Longe é um lugar que não existe: discussão de portas abertas entre (novo) teatro e (novas) tecnologias. **Moringa artes do espetáculo**, João Pessoa, v. 2, n. 1, p. 61-70, jan./jun. 2011.

COSTA, Felisberto Sabino da; SILVA, Ipojucan Pereira da. Olhares sobre a ausência/presença: teatro e tecnologia. **Art Research Journal. Revista de pesquisa em Arte ABRACE**, v. 3, n. 1, p. 80-91, jan./jun. 2016.

DIXON, Steve. **Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation**. Massachusetts London, England: The MIT Press Cambridge, 2007.

GRÉSILLON, Almuth; MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine; BUDOR, Dominique. Por uma Genética Teatral: premissas e desafios. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 379-403, maio/ago. 2013.

ISAACSSON, Marta. Cruzamentos Históricos: teatro e tecnologia de imagem. **Revista ArtCultura**, Uberlândia, v. 13, n. 23, p. 7-22, jul./dez. 2011.

LOPES, C. Q. Aspectos cartográficos das peças Odisseia 116 e BR3. **Urdimento**, Florianópolis, v. 3, n. 42, p. 1-21, 2021a. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/20165>. Acesso em: 21 dez. 2021.

LOPES, C. Q. Reflexões sobre paisagens e fotografias da Odisseia 116. **Conceição/Conception**, Campinas, v. 10, 2021c. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8665649>. Acesso em: 28 nov. 2021.

LOPES, Cleilson Queiroz. O Trauma e a Cicatriz na Escrita da Odisseia 116. **Cena**, Porto Alegre, n. 33 p. 86-98, jan./abr. 2021b. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/105692>. Acesso em: 28 nov. 2021.

LOPES, Cleilson Queiroz. **Odisseia 116**. Dramaturgia. 2017. Manuscrito inédito.

MACHADO, Arlindo. **Arte e Mídia**. 3. ed. [S. l.]: Editora Zahar, 2010.

MACHADO, Arlindo. O vídeo e sua linguagem. **Revista USP**, n. 16, p. 7-17, 1993. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i16p6-17>. Acesso em: 28 nov. 2021.

MARRANCA, Bonnie. Performance como Design: A midiaturgia de *Firefall* de John Jesurun. Tradução Ana Bernstein. **Revista O Percevejo**, v. 5, n. 1, jan./jul. 2013.

VIDÉOS COMME LES DÉCLENCHEURS DANS LA CONSTRUCTION DE LA DRAMATURGIE ODYSSEE 116.

Cleilson Queiroz Lopes⁸²

INTRODUCTION

Cet article fait partie d'un voyage de retour, effectué en bus pendant trois jours par la BR-116, entre Rio de Janeiro et Iguatu, intérieur de l'État du Ceará et ma terre natale. À partir de ce voyage, j'ai photographié et filmé des paysages, interviewé des voyageurs, puis construit une dramaturgie intitulée Odyssée 116. La dramaturgie s'appuie sur une triade : questions autobiographiques de retour, photographies et vidéos réalisées en voyage, en plus de l'Odyssée homérique comme œuvre inspirante.

Comme méthodologie, je m'approche de la génétique théâtrale en comprenant qu'elle m'aide à rapprocher les aspects documentaires, ainsi que d'une certaine ouverture aux autres éléments du spectacle en relation avec l'écriture de cette dramaturgie. Dans l'article intitulé Par une génétique théâtrale : prémisses et défis, Grésillon, Mervant-Roux et Budor (2013) affirment que la critique génétique au théâtre provoque un changement, car si le poème ou même le roman se présentait parfois fermés ou terminés, le théâtre présentait, au contraire, étant un champ fertile, en vue de la mise en scène théâtrale qui apparaît au début du XXe siècle, le théâtre apparaît de plus en plus comme un champ ouvert à l'étude et à l'assimilation de matériaux de différentes formes, types et origines, pouvant ainsi être modifié, agrandi ou réduit (GRÉSILLON; MERVANT-ROUX; BUDOR, 2013).

Réfléchissez aux vidéos du projet Odyssée 116, à sa relation avec la dramaturgie et aux possibilités de projection dans un futur scénario⁸³. Une partie

⁸² A propos de l'auteur : chercheur, professeur d'art éducation de niveau élémentaire de l'État de Paraíba, acteur, dramaturge et membre de la Compagnie de théâtre Ortaet, de la ville d'Iguatu-Ce. Licencié en Théâtre et Master en Arts Vivants par l'Université Fédérale de l'État de Rio de Janeiro - UNIRIO. Doctorat en théâtre de l'Université d'État de Santa Catarina (UDESC).

⁸³ D'autres concepts ont été abordés à partir de la dramaturgie Odyssée 116, tels que le traumatisme et la cicatrice dans l'article de mon auteur publié dans la revue Cena, intitulé Le traumatisme et la cicatrice dans l'écriture de l'Odyssée 116 (LOPES, 2021) en plus d'un débat sur les paysages et les photographies à partir d'un article que j'ai moi-même publié dans la Revue Design et intitulé Réflexions sur les paysages et les

des vidéos proviennent d'interviews fournies par des passagers et enregistrées via deux caméras : ma caméra personnelle qui a capturé un plan ouvert avec l'audio de l'interview et une deuxième caméra, concentrée sur le visage des répondants⁸⁴. Il y a aussi des vidéos de paysages du voyage et de moments divers dans les arrêts de bus entre Rio de Janeiro et Ceará. Et enfin, des vidéos construites avec des documents et des objets dans la salle de répétition pour la mise en scène.

Dix interviews ont été enregistrées. Les personnes qui étaient disposées à témoigner ont signé une déclaration accordant les droits d'utilisation de l'image au projet Odyssée 116. Il est important de noter que les dialogues antérieurs et postérieurs aux entretiens traversent également la dramaturgie de manière subjective, mais je ne cite pas de noms ou même d'exposés que le/la interviewé/a ne voudrait pas voir liés à son image.

VIDÉO ET DRAMATURGIE

La vidéo est un document du projet Odyssée 116. C'est à partir de lui que je peux déchiffrer des parties de l'expérience et les organiser, en arrière-plan la dramaturgie et en utilisant le matériel enregistré de différentes manières. La vidéo est utilisée dans la scène contemporaine et a le pouvoir de la mettre à jour - des questions telles que la juxtaposition d'images, le statut de présence, la relation entre le live et l'enregistré et les possibilités infinies d'édition et de réédition qui satisfont les désirs de la mise en scène sont soulevées, problématiques et participent activement au processus de création.

Les possibilités de projection de vidéos présentes dans la scène contemporaine visent le dialogue direct - relation et friction - avec les autres éléments du spectacle, les mettant à jour en raison de l'utilisation de ces dispositifs. Une telle utilisation est souvent intense et tente de parvenir à l'épuisement dans sa relation avec l'acteur, le spectateur et l'espace, par exemple.

Des exemples de la relation du théâtre avec la technique incluent l'utilisation de la lumière électrique et l'utilisation des vidéos et des projections sur scène. Le théâtre dialogue avec les nouvelles technologies pour créer des

photographies de l'Odyssée 116 (LOPES, 2021). Plus récemment, j'ai publié un article dans la revue *Urdimento* intitulé *Aspects cartographiques des pièces Odyssée 116 et BR3* (LOPES, 2021), traçant une cartographie possible entre les deux pièces.

⁸⁴ La deuxième caméra a été manipulée par la photographe, actrice et étudiante en théorie et esthétique du théâtre Ana Raquel Machado, qui m'a accompagné en voyage en participant activement au projet.

effets, des stimuli et des sensations, en établissant des collaborations innovantes par rapport aux esthétiques théâtrales à prédominance réaliste qui s'utilisaient aussi des dispositifs techniques, mais au service de l'illusion de la réalité. Selon Marta Isaacsson, « C'est grâce à la lumière électrique que s'est consolidée la culture de l'illusion au théâtre, le tournant du XIXe siècle vers le XXe siècle. Et dans cette culture de l'illusion s'imposa la recherche de l'effet de réel qui allait être définitif pour l'émergence de la plus importante recherche sur l'art de l'acteur jusqu'alors développée, celle dirigée par l'acteur et metteur en scène russe Constantin Stanislavski. (ISAACSSON, 2011, p. 10). Pour les Bulhões-Carvalho:

On ébranle irrémédiablement la nature du théâtre compris comme lieu de représentation et d'imitation du réel, prolongement d'une vie en dehors de celui-ci. La crise de la représentation coïncide avec la compréhension de la scène comme instauratrice d'un réel présenté par l'ensemble des signes constitutifs, acteurs ou éléments scénographiques, qui invitent le spectateur à apprécier les signes scéniques dans leur littéralité. (BULHÕES-CARVALHO, 2011, p. 66)

On perçoit ici le dialogue que le théâtre commence à établir avec les autres langages artistiques, à la recherche de l'hybridisme qui, tout en indiquant et en révélant les dispositifs utilisés sur la scène, réussit à la déplacer de l'espace d'illusion de la réalité à la création de nouveaux réels possibles. L'illusion réaliste est ébranlée par le dévoilement de dispositifs techniques et médiatiques dans la scène contemporaine. En ce sens, les dispositifs se révèlent également être des signes de l'art théâtral.

Selon Bulhões-Carvalho (2011), la relation entre le théâtre et les nouvelles technologies se déplace comme un pendule entre des pôles opposés. Pour l'auteur:

L'histoire du spectacle occidental présente un mouvement pendulaire en ce qui concerne le rejet ou l'adhésion à l'utilisation des technologies dans la scène. L'utilisation ou le refus de la technologie ne sont jamais des options aléatoires : la proposition scénique doit révéler une poésie qui émane de ce qui est présenté au public, ou rien n'a de sens. (BULHÕES-CARVALHO, 2011, p. 61)

Il est important de souligner qu'une partie des nouvelles esthétiques théâtrales qui apparaissent à partir des années 90 ne sont possibles qu'en raison de la rencontre avec les nouveaux médias, ayant en eux une partie de leurs spécificités, donnant lieu à d'autres possibilités de scène à partir du dialogue avec les arts visuels et le cinéma, par exemple. Même la négation des nouvelles

technologies - le moment où le pendule cherche à s'en éloigner - a amené des groupes d'artistes et d'intellectuels à réfléchir à l'utilité de tels dispositifs.

Je souligne que dans le projet *Odyssée 116*, l'utilisation de vidéos est aussi la dramaturgie elle-même, indispensable dans toute sa composition, et non des dispositifs attachés au texte ou même à la scène du spectacle. Plus que cela, les vidéos sont inhérentes au projet *Odyssée 116* et sont présentes avant même le brouillon d'une dramaturgie possible. Le vrai début de l'écriture est dans la déposition cédée en voyage. Comme le notent Felisberto Sabino da Costa et Ipojucan Silva : "On peut parler d'un dispositif dramatique contemporain dans lequel la technologie se situe non seulement dans la gestion des objets électroniques, mais dans la façon dont la dramaturgie est composée. (COSTA; SILVA, 2016, p. 81)

Dans l'*Odyssée 116*, les vidéos fonctionnent à partir de deux enregistrements possibles, pas hiérarchiques entre eux. Le premier concerne la vidéo comme l'un des fondements du projet, qui inspire, interfère et dialogue comme voix dans la dramaturgie, pouvant être utilisé dans la mise en scène. Le deuxième concerne la spécificité de la vidéo en tant que technologie et moyen de capture qui interfère activement, communique et élabore des images au moyen d'indications dans la dramaturgie et à travers la scène dans le processus de la salle d'essai. Toutes les manipulations et les changements de la caméra en scène seront vus par le public. L'idée d'illusion de la réalité n'est pas recherchée par le projet.

Selon la chercheuse Ana Bernstein (2017), dans son article "Performance, technologie et présence : the Builders Association", l'une des principales questions soulevées par l'utilisation des nouveaux médias concerne la présence de l'acteur. Selon l'auteur, ce qui se pose dans ce débat, c'est "la vidange de la [présence] en raison de la médiation imposée à l'acteur. En d'autres termes, le débat tourne entre la (apparente) opposition entre le 'en direct et le 'médiatisé'". (BERNSTEIN, 2017, p. 403)

Bulhões-Carvalho (2011) utilise le terme de demi-présence pour parler de l'acteur et du spectateur de la scène théâtrale contemporaine dans sa relation avec les nouvelles technologies.

Dans le projet de l'*Odyssée 116*, des présences sont remises en question tout le temps et tentent de s'établir comme une semi-présence : la première est la mienne en tant qu'acteur avec des indications d'un corps fantôme et sans lignes dans la dramaturgie elle-même ou à la recherche de formes d'effacement par des discours pendant des black-outs, des textes projetés, enregistrés et voix off; la seconde est l'effacement du discours original des interviewés réécrit à la scène comme dramaturgie ou encore l'édition et le découpage de vidéos pour la scène, dans une recherche qui, tout en pointant vers le document, le brouille des

significations théâtrales.

Dans son article intitulé "Digital Liveness : A Historico-Philosophical Perspective", Philip Auslander (2012), il soutient que l'idée de "live" ne se définit pas comme un concept ontologique, mais est plutôt une condition historiquement variable qui résulte des effets de médiatisation eux-mêmes. Selon l'auteur, ce n'est qu'à partir du développement de l'enregistrement qu'il est devenu possible et nécessaire de penser aux représentations en direct (AUSLANDER, 2012).

En réfléchissant spécifiquement au théâtre et à la relation de la présence, au vivant et à la médiation dans le langage lui-même, la friction peut être amplifiée au-delà du travail de l'acteur, en vue d'autres domaines techniques tels que la lumière. Un écran LCD sur scène qui projette une vidéo ou une image fonctionne également comme lumière dans la scène qui est enregistrée et médiatisée, transmise par un moyen autre que le réflecteur traditionnel ou la lampe.

La présence de la vidéo, sa médiation, se déroule de différentes manières dans la dramaturgie *Odyssée 116*. Dans la scène 1, *Début du voyage*, je mélange des faits racontés dans les interviews enregistrées avec des sensations et des impressions que j'ai eues de ces interviews et avec l'observation des interviewés à des moments différents du voyage. La possibilité de revenir à la vidéo tout au long du processus me permet d'accéder à des gestes et des intentions qui, à certains moments, approfondissent la parole des interviewés et les nient objectivement. Ce qui se cachait derrière le mot était souvent révélé par la vidéo à travers des gestes, des émotions, des regards et des silences.

Toujours dans cette scène, il y a une voix off, amplifiée au moyen d'un microphone qui sélectionne le premier fragment dans lequel je mélange objectivement l'*Odyssée* homérique avec les questions de voyage. La scène se déroule dans l'obscurité. Ce choix esthétique s'inspire de la voix off du théâtre grec, mais ne cherche pas les mêmes effets.

Selon Costa; Silva (2016), la relation de l'absence/présence dans le théâtre contemporain dialogue directement avec le tournant socioculturel et avec la mondialisation à la fin du XXe siècle. Pour les auteurs:

La manipulation/l'utilisation/la production de dispositifs technologiques propose de multiples jeux à partir desquels des expériences ludiques ou d'autres questions non encore rencontrées peuvent apparaître. L'incorporation de tablettes, téléphones portables, ordinateurs portables, écrans, projecteurs et autres appareils composent des paysages sonores et visuels qui se transforment en matériaux intrinsèques d'une dramaturgie, agissant non seulement comme des objets scénoplastiques. (COSTA;SILVA, 2016, p. 80)

L'idée de paysages sonores et visuels intrinsèques à la dramaturgie, comme le prétendent les auteurs, est directement liée à la façon dont je comprends et traite les différents matériaux du projet *Odysée 116*, comprenant que les vidéos sont aussi dramaturgie. Cette présence s'établirait alors non seulement avec l'action de ces dispositifs sur scène, mais avec la façon dont ils vont se rééditer et se rétablir avec les autres éléments du spectacle. Les vidéos sont des expériences vivantes et dynamiques qui soulignent le conflit entre présence et absence dans le projet *Odysée 116*. Selon Bernstein (2017, p. 406):

La médiatisation croissante du théâtre et de la performance, en particulier au cours des années 1990, a marqué la critique d'une stratégie post-moderne de déconstruction de la présence, par la décentralisation du sujet, de la fragmentation narrative qui vide l'autorité du texte, du questionnement de l'acteur et aussi du personnage.

En proposant un monologue dans lequel le seul sujet en scène est effacé, je retire le focus de la présence de mon corps en tant qu'acteur et le transfère à la parole et à la voix. L'un des effets recherchés de la fragmentation narrative du projet *Odysée 116* est précisément la possibilité de me lier et de m'affecter par cette source qui est la vidéo dans l'écriture, me dirigeant vers une dramaturgie possible

Dans la scène 2, L'acte de revenir, l'utilisation même de la caméra comme objet qui envahit l'espace du voyage par rapport aux paysages capturés et aux personnes interviewées se pose comme un problème dans la dramaturgie. Donc, avec la caméra à la main, je danse avec cet appareil qui essaie d'infiltrer le processus. La caméra a envahi le voyage et la dramaturgie, rendant sa présence sur la scène également essentielle. Pour Marta Isaacsson (2011, p. 20), l'acteur peut "être lui-même le gestionnaire de l'image virtuelle, quand il devient un caméraman à l'aide de caméras."

Dans l'*Odysée 116*, je me mets aussi à la place d'acteur-caméraman en repositionnant la caméra en même temps que je fais de celle-ci un objet vivant dans son contact avec le public et dans sa propre manière de se révéler, compte tenu du fait que les appareils seront déclarés non seulement comme une possibilité de pointer vers une image, de la capturer ou de la projeter, mais comme une image elle-même dans sa relation avec l'acteur et le public.

En analysant le travail du groupe de théâtre américain *The Builders Association*, Bernstein (2017) note que l'utilisation de la vidéo en direct ajoute de la complexité au jeu, précisément parce que la présence en direct dépend de

l'utilisation de la caméra, de ses possibilités d'enregistrement et de replay. Pour Costa, Silva (2016, p. 80), la relation des nouvelles technologies dans la scène contemporaine "[e]ntre dans une zone ambiguë où l'utilisation d'appareils est également exploitée par eux.". Dans le projet de l'Odysée 116, la même caméra qui a été autrefois pointée par moi pour capturer des images et des témoignages en voyage, pointe maintenant à nouveau, mais cette fois à son manipulateur, qui dans la scène se trouve dans un état distinct d'élaboration sensible.

La présence de mon corps médié par la vidéo est une question pour cette scène proposée par la dramaturgie Odysée 116. Cette question vient de mes incertitudes et insécurités sur la façon de traiter avec le discours de l'autre dans la dramaturgie, en passant par les relations avec l'Odysée homérique et mes questions personnelles en tant qu'artiste qui migre et qui a dans les médias un moyen d'être plus proche des amis et de la famille. Steve Dixon (2007), fait un aperçu de la relation du corps comme concept pour ensuite le penser dans sa relation avec les nouveaux médias. Pour Dixon (2007, p. 212)⁸⁵:

Lorsque le corps est "transformé", composé ou télédiffusé dans des environnements numériques, nous devons également nous rappeler que, malgré ce que beaucoup disent, il ne se produit pas une transformation réelle du corps, mais de la composition pixélisée de son image enregistrée ou générée par ordinateur.

Au moment où les scènes de l'Odysée 116 indiquent les interviews et que je me propose en tant qu'interprète de mettre en scène les témoignages, il y a une juxtaposition d'images possible uniquement à l'aide de la caméra et du projecteur. Il y a un changement de clé et une décentralisation de mon image, qui en raison de la vidéo devient double : en même temps, le corps présent est également reproduit à travers la technique. Dans cette scène, je crée mon corps virtuel à travers les médias pour déstabiliser tous les éléments du spectacle. Selon Isaacsson (2011, p. 9), "l'expansion de l'emploi des ressources technologiques sur la scène, l'hybridation perçue aujourd'hui sur la scène, reflète l'émergence de la technologie numérique et le nouveau paysage culturel, où l'homme est plongé dans une réalité d'interférences médiatiques."

La relation métalinguistique/métathéâtrale est également présente dans la scène 08 : La caméra et l'actrice (deuxième acte), avec le témoignage du "personnage" Eucricleia. Le "personnage" est une actrice de l'intérieur invitée à tourner un film. La justification de ce film de fiction est à peu près la même justification et l'impulsion que j'ai pour réaliser le projet Odysée 116. En ce sens, j'entrevois une actrice qui a été invitée à faire un film d'un réalisateur qui voyage

⁸⁵ Traduction de l'anglais vers le portugais par l'auteur.

à l'intérieur du Brésil en collectant du matériel pour son long métrage. Cet entretien est une réédition du parcours de fabrication de la pièce explorée dans la pièce elle-même.

Presque à la fin du premier acte, il y a une conversation entre la Sirène et un "personnage" appelé son Joachim. Une vidéo éditée avec le témoignage de celui-ci sera projetée. Le témoignage donné précédemment par moi sur la scène est une élaboration à partir de la parole de l'interviewé. Le témoignage projeté fonctionne comme un rappel de la relation de la dramaturgie avec les témoignages lors du voyage, comme si l'interview elle-même n'était pas seulement matérielle à souligner, mais un fantôme qui traverse de différentes manières la dramaturgie et la mise en scène.

L'odyssée 116 a comme caractéristique forte une relation avec le documentaire, avec les notes qui découlent de l'expérience du voyage, mais je m'intéresse aussi à penser comment mon faire artistique interagit et agit à partir de ces documentations, en créant une scène du réel avec des caractéristiques documentaires, mais qui est avant tout spécifique à l'espace théâtral. Dans *l'Odyssée 116*, le politicien est l'esthétique même qui brise la linéarité, fragmente le récit et dévoile les dispositifs. L'appareil photo, le projecteur, les photographies et les vidéos n'ont pas pour but de m'aider à raconter une histoire, mais révèlent par leur utilisation que la poétique dans la dramaturgie comme image virtuelle peut extrapoler les mots.

Steve Dixon (2007) souligne la pluralité des façons de traiter les nouvelles technologies dans la scène contemporaine. Selon l'auteur, pour de nombreux artistes, les technologies numériques restent des outils d'amélioration, tandis que pour d'autres, ces technologies transforment fondamentalement l'ontologie de leurs créations esthétiques, en les redirigeant vers d'autres directions et modes de fonctionnement. (DIXON, 2007). Bien plus que des outils au service de quelque chose, dans *l'Odyssée 116*, la photographie et la vidéo font littéralement partie de la dramaturgie, de manière formelle, esthétique et thématique. Ils traversent le texte à différents moments et de différentes manières, indiquant des scènes, dirigeant des "personnages" et influençant les rubriques. Dixon appelle la performance numérique une voie positive. Pour l'auteur:

La performance numérique est généralement l'opposé polaire : voie positive. Au lieu de se déshabiller pour révéler des essences, comme l'image classique de Michel-Ange martelant et sculptant des pierres pour révéler et créer quelque chose qui existe déjà, mais caché en dessous; la performance numérique est par définition un processus additif. (DIXON, 2007, p. 28)⁸⁶.

⁸⁶ Traduction de l'anglais vers le portugais par l'auteur.

À son avis, ce processus d'ajout vise à augmenter la performance, les effets esthétiques et le sens du spectaculaire dans sa relation directe avec l'audiovisuel, son jeu sensoriel et le jeu de significations et d'associations symboliques pour la scène. (DIXON, 2007). Dans *Odyssée 116* ce processus d'addition commence par la diversité des sources utilisées au début du projet et s'étend à l'utilisation et la dynamique de ces sources dans leur relation avec la dramaturgie et la mise en scène. Cependant, un tel ajout ne vise pas simplement un processus accumulatif, mais cherche à pulvériser les significations, à fragmenter les images et à approfondir la conception esthétiquement.

En conversation avec des collaborateurs en salle de répétition, nous pensons à la proposition d'un spectacle qui est à la fois une installation audiovisuelle⁸⁷. Quand ils sont tombés sur le matériau, ils ont réalisé la possibilité d'élargir ces images et les sons dans la scène. Le spectacle comprendrait alors au début une installation sonore et peu de temps après avec plusieurs projections vidéo dans tout l'espace de la scène⁸⁸. Selon Isaacsson (2011, p. 19) :

Parmi tant d'autres facteurs qui pourraient être ici présentés comme motivateurs du changement de comportement du théâtre par rapport à la technologie, il en ressort un en particulier : le renforcement de l'importance accordée à la communication sensorielle de la scène avec le spectateur... De nouveaux modèles scéniques, apparus dans les années 70 et considérés par la critique comme des expressions d'un "théâtre d'image", sont venus renforcer l'importance du dialogue sensoriel avec le spectateur.

Je crois que le sens comprend depuis le développement des dispositifs qui vont capturer et projeter des images dans la scène comme la caméra et le projecteur; en passant par la disposition des haut-parleurs dans l'espace, qui permettent de diriger l'endroit où une certaine sonorité va apparaître; jusqu'à la possibilité de déplacer les appareils audiovisuels de l'espace, en traitant directement avec l'appareil technique et avec ses multiples possibilités d'éveiller des sensibilités au-delà de l'emprisonnement sur la scène italienne.

Nous imaginons cet espace comme un hangar, une salle ou même une arène, compte tenu de la nécessité d'une plus grande proximité et interactivité

⁸⁷ Certains de ces collaborateurs sont : Raquel Tamaio, Carlos Cardoso, Laura Samy, Paulo de Melo, Sara Magalhães et Carla Costa. Ils travaillent actuellement avec moi dans une résidence appelée Casa Rio, qui se trouve dans le quartier de Botafogo, Rio de Janeiro.

⁸⁸ L'idée d'installation est très liée à la scénographie et à la sonoplastie lorsque nous pensons au théâtre et à sa relation avec les nouvelles technologies, mais aussi à son interaction avec l'acteur/interprète. Bulhões-Carvalho (2011) soutient que la scénographie peut devenir un interprète ainsi que les acteurs.

avec le public. Les vidéos des entretiens seraient précédemment éditées et projetées. Les vidéos en direct seraient enregistrées et projetées également dans des espaces distincts du hangar par rapport au "personnage" et à la scène. Deux ou trois vidéos d'animation seraient également conçues pour le spectacle.

Nous avons également pensé à la possibilité d'interviewer quelques spectateurs sur les voyages et que d'une manière ou d'une autre ces interviews continuaient à remonter la pièce. Comme l'observe Dixon (2007, p. 336)⁸⁹ :

En intégrant des écrans de médias dans la mise-en-scène, les artistes expérimentent des techniques qui fragmentent et déplacent parfois des corps, du temps et de l'espace, et dans d'autres unifient des significations physiques, spatiales et temporelles.

L'intention dans le projet de l'Odyssée 116 est de fragmenter les unités d'action, de temps et d'espace plutôt que d'essayer de les unifier. Les juxtapositions recherchées dans le travail sont des images distinctes.

Bonnie Marranca dans son article *La performance en tant que design : la médiaturgie de Firefall de John Jesurun* (2013), développe le concept de la médiation pour analyser le travail de John Jesurun. L'auteur explique:

Je me suis éloigné de l'utilisation familiale de la "dramaturgie" en raison de ses liens historiques avec le drame, et je préfère utiliser maintenant la "mediaturgie", qui place les médias au centre de l'étude, bien que je sois très conscient de la tension entre ces deux termes. J'ai proposé le concept pour la première fois dans une interview avec Marianne Weems, directrice artistique de The Builders Association, en référence à l'utilisation de texte et d'image et de performers vivants et virtuels dans *Super Vision*, un travail qui intègre les médias dans la performance plutôt que de l'utiliser. Tout simplement comme illustration et décoration. (MARRANCA, 2013, p. 3)⁹⁰.

Je ne considère pas les médias de l'Odyssée 116 comme le centre de la recherche, mais je considère que l'utilisation d'images élaborées à partir des médias et des dispositifs eux-mêmes cités dans la dramaturgie et indiqués dans la mise en scène a un fort poids pour les autres éléments du spectacle, ayant la capacité de vous rapprocher de ce terme. Marranca (2013) affirme qu'à *Firefall*, les téléspectateurs ont accès à un grand nombre d'informations, atteignant leur saturation. Une telle saturation de l'information est aussi une saturation des

⁸⁹ Traduction de l'anglais vers le portugais par l'auteur.

⁹⁰ Traduction de l'anglais vers le portugais par Ana Bernstein.

médias dans le théâtre contemporain.

Je crois que la saturation, la reproduction, l'édition et la dynamique des images sont des caractéristiques qui rapprochent les spectateurs du théâtre contemporain. Les nouveaux médias diversifient les sources de distribution des images en relation directe avec les autres éléments du spectacle, tels que le texte lui-même. Pour Marranca (2013, p. 13)⁹¹ :

Dans l'impermanence de ce monde, toute personne, image ou texte est à une touche d'être effacé. La décompression est la condition permanente d'être un personnage ou une image. Si la "recherche" est le terme opératoire, elle existe certainement dans le sens existentiel et numérique.

L'utilisation de médias divers dans le projet Odyssée 116 constitue un autre dispositif d'horizontalisation des autres éléments du spectacle, tout en les envahissant, créant ainsi de nouveaux et ouverts significatifs.

Selon Arlindo Machado (2010) dans son livre *Arte e mídias*, le concept "Artemedia" se réfère aux expressions artistiques qui utilisent les ressources technologiques et du marché du divertissement pour proposer des voies alternatives et qualitatives de diffusion. Pour l'auteur, les expériences d'artéfacts comprennent toutes les expériences qui utilisent les nouvelles technologies, principalement dans le domaine de l'informatique et de l'électronique. En ce sens, le projet Odyssée 116 est aussi un projet d'artéfact, puisque la vidéo dans le spectacle dialogue de manière plurielle dans toute sa forme, étant projeté, cité, édité et parfois créé. Pour l'auteur (2010, p. 10) :

L'appropriation que l'art fait de l'appareil technologique qui lui est contemporain diffère sensiblement de celle faite par d'autres secteurs de la société, comme l'industrie des biens de consommation. En général, les appareils, instruments et machines sémiotiques ne sont pas conçus pour la production d'art, du moins pas au sens séculaire de ce terme, tel qu'il se constitue dans le monde moderne à partir du XVI^e siècle.

M'utiliser des vidéos, des photographies et des ressources technologiques comme la caméra, le projecteur et l'ordinateur dans une pièce de théâtre ne signifie pas se rendre au marché et à la politique de diffusion de masse, mais au contraire m'utiliser de leurs propres dispositifs pour les subvertir. Cette

⁹¹ Traduction de l'anglais vers le portugais par Ana Bernstein.

subversion se produit non seulement quand je ne cherche pas l'illusion de la réalité, mais quand je dévie les dispositifs pour les critiquer tandis que je crée de nouveaux réels possibles dans l'Odysée 116. À propos de l'artiste artisan, Machado (2010, p. 16) rebondit :

Loin de se laisser asservir par les normes de travail, par les modes normalisés d'exploitation et de mise en relation avec les machines; loin encore de se laisser séduire par la fête des effets et des clichés qui domine actuellement le divertissement de masse, L'artiste digne de ce nom cherche à s'approprier les technologies mécaniques, audiovisuelles, électroniques et numériques dans une perspective novatrice, en les faisant travailler au bénéfice de ses idées esthétiques.

Bien que je crois que le mot innovation est dangereux dans ce contexte, étant donné que l'idée d'ineditisme est aussi un écho des pratiques consuméristes du marché, je crois qu'il y a une subversion qui, selon moi, se produit par des combinaisons, les juxtapositions et les négations du système en vigueur, qui ne cherche pas le nouveau dans l'art, mais qui dialogue, cite et critique son temps. Les nouveaux dispositifs, en ce sens, se libèrent pour de nouvelles perceptions sensibles, métaphoriques et ouvertes.

Il y a une certaine dichotomie entre l'image et le mot présent dans certains discours dans les arts contemporains. Dans le théâtre, très probablement avec l'émergence de la mise en scène du début du XXe siècle et avec un théâtre de l'image dans la seconde moitié du siècle, il y avait la nécessité et la croissance d'un théâtre beaucoup plus sujet à l'image qu'au mot. Le metteur en scène Robert Wilson est l'un des principaux représentants du théâtre de l'image. Cependant, en se référant à la vidéo-art, Arlindo Machado (1993, p. 8) dans son article *O vídeo e sua linguagem* (1993) rappelle que:

L'une des réalisations les plus intéressantes du vidéo-art a été précisément la récupération du texte verbal, son insertion dans le contexte de l'image et la découverte de nouvelles relations significatives entre des codes apparemment si distincts. Le générateur de caractères, ne l'oublions pas, est une invention de la technologie vidéo. Avec lui, il est possible de construire des textes iconisés, c'est-à-dire des textes qui participent de la même nature plastique de l'image, des textes dotés de qualités cinématiques et qui, tout en fonctionnant essentiellement comme discours verbal, jouissent également de toutes les propriétés d'une image vidéo.

Pensant que le mot est aussi image, le vidéo-art peut synthétiser ces deux natures par beaucoup placées à des pôles opposés. Pour l'auteur :

"La vidéo obtient de meilleurs résultats au fur et à mesure que votre programmation est de type récurrent, circulaire, réitérant des idées et des sensations à chaque nouveau plan, ou bien lorsqu'elle prend la dispersion, organisant le message en panneaux fragmentés et hybrides, comme dans la technique de collage." (MACHADO, 1993, p. 15).

Dans le cas de l'Odyssée 116, la récurrence de la vidéo se trouve dans les interviews, qui fonctionnent presque comme un refrain dans lequel, tout en se répétant en tant que forme, ils sont fragmentés et isolés en tant que contenu. La dispersion se produit également lorsque, dans certaines vidéos en salle de répétition, j'utilise des photographies, des lettres, des objets, de la nourriture, des dessins, des couleurs, des textures et des sons.

Le chercheur Eli Borges Junior (2013) dans son article *Viagem a um real desfamiliarizado: performatividade da tecnologia na cena contemporânea* cite la technologie comme dramaturgie à partir des travaux de Wooster Group. L'auteur défend la performativité de la technologie sur la scène comme une possibilité de déstabiliser la théâtralité (BORGES JUNIOR, 2013). Selon l'auteur :

[...] à aucun moment - ou dans de rares et brèves situations - la technologie qui imprègne les spectacles est au service de la tâche de la mimesis. Il n'y a donc pas d'obligation, de la part de la technologie, de reproduire des effets d'un réel ou d'orner la fiction avec autant de références que possible d'un réel." (BORGES JUNIOR, 2013, p. 69).

Dans le spectacle Odyssée 116, l'utilisation de nouvelles technologies a pour but de subvertir quelque chose qui est principalement utilisé comme statut de vérité, qui sont les interviews enregistrées et les témoignages des personnes en voyage. La tentative est d'assumer la manipulation et l'édition de tous les matériaux de la scène. Je ne cherche pas avec le spectacle à constater ou à prouver quelque chose, mais à migrer entre les chemins en mélangeant politique et métaphore.

CONSIDÉRATIONS FINALES

Me soutenir dans la génétique théâtrale comme possibilité méthodologique, m'a permis de tracer dans cet article, un chemin, où les vidéos

traversent la construction dramatique au-delà d'une possible projection d'eux sur la scène. Cette réflexion ne s'établit pas au moyen d'une linéarité temporelle, mais de manière concomitante, dans laquelle la dramaturgie ne se place pas au premier plan et la mise en scène en second lieu.

Les vidéos d'interviews sont fortes par leur caractéristique de présence, par la possibilité d'évoquer le réel. Dans le processus d'écriture, pouvoir les regarder encore et encore et remémorer le contexte de tous les enregistrements, m'aidaient à accéder aux souvenirs de l'enregistrement, prenant ainsi en compte les lacunes, les silences, les sensations, les pauses autant que les propres mots des répondants.

La vidéo conçue pour la scène est un élément essentiel pour briser l'illusion de la réalité dans l'Odyssée 116. Non seulement on projette des vidéos, mais on suppose des appareils portables, appareil photo et projecteur comme tels. Dans la salle de répétition, des vidéos filmées en déplacement et enregistrées dans la salle elle-même sont testées, dupliquant parfois la scène, servant parfois de possibilité de réaffirmations possibles, des refrains dans la mise en scène. Ces refrains et réaffirmations entre le vivant et la médiation, éclairent les questions de présence et de semi-présence dans la mise en scène.

L'idée de l'acteur cameraman s'installe en approche avec un acteur technique, qui manipule des appareils tels que la caméra elle-même, mais aussi un ordinateur portable et un téléphone portable, se plaçant comme un interprète beaucoup plus intéressé par la construction et la manipulation d'images, que dans la recherche virtuose d'une grande interprétation.

A propos d'une dramaturgie qui extrapole le mot, le débat proposé par Bonnie Marranca et quelques autres chercheurs qui tentent d'échapper à l'idée de drame et de son historicité, si nécessaire. La médiation comme une écriture traversée par et dépendant des médias divers m'intéresse pour repenser mon processus créatif en tant que dramaturge.

RÉFÉRENCES

AUSLANDER, Philip. Digital Liveness: A Historico-Philosophical Perspective. **PAJ: A Journal of Performance and Art**, v. 34, n. 3, p. 3-11, set. 2012.

BERNSTEIN, Ana. Performance, tecnologia e presença: The Builders Association. **Sala Preta**, v. 17, n. 1, p. 400-419, 2017.

BULHÕES-CARVALHO, Ana Maria de. Longe é um lugar que não existe: discussão de portas abertas entre (novo) teatro e (novas) tecnologias. **Moringa artes do espetáculo**, João Pessoa, v. 2, n. 1, p. 61-70, jan./jun. 2011.

COSTA, Felisberto Sabino da; SILVA, Ipojucan Pereira da. Olhares sobre a ausência/presença: teatro e tecnologia. **Art Research Journal. Revista de pesquisa em Arte ABRACE**, v. 3, n. 1, p. 80-91, jan./jun. 2016.

DIXON, Steve. **Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation**. Massachusetts London, England: The MIT Press Cambridge, 2007.

GRÉSILLON, Almuth; MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine; BUDOR, Dominique. Por uma Genética Teatral: premissas e desafios. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 379-403, maio/ago. 2013.

ISAACSSON, Marta. Cruzamentos Históricos: teatro e tecnologia de imagem. **Revista ArtCultura**, Uberlândia, v. 13, n. 23, p. 7-22, jul./dez. 2011.

LOPES, C. Q. Aspectos cartográficos das peças Odisseia 116 e BR3. **Urdimento**, Florianópolis, v. 3, n. 42, p. 1-21, 2021a. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/20165>. Acesso em: 21 dez. 2021.

LOPES, C. Q. Reflexões sobre paisagens e fotografias da Odisseia 116. **Conceição/Conception**, Campinas, v. 10, 2021c. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8665649>. Acesso em: 28 nov. 2021.

LOPES, Cleilson Queiroz. O Trauma e a Cicatriz na Escrita da Odisseia 116. **Cena**, Porto Alegre, n. 33 p. 86-98, jan./abr. 2021b. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/105692>. Acesso em: 28 nov. 2021.

LOPES, Cleilson Queiroz. **Odisseia 116**. Dramaturgia. 2017. Manuscrito inédito.

MACHADO, Arlindo. **Arte e Mídia**. 3. ed. [S. l.]: Editora Zahar, 2010.

MACHADO, Arlindo. O vídeo e sua linguagem. **Revista USP**, n. 16, p. 7-17, 1993. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i16p6-17>. Acesso em: 28 nov. 2021.

MARRANCA, Bonnie. Performance como Design: A midiaturgia de *Firefall* de John Jesurun. Tradução Ana Bernstein. **Revista O Percevejo**, v. 5, n. 1, jan./jul. 2013.

MOVIMENTOS DECOLONIAIS ENTRE CRIAÇÃO E PESQUISA NA LICENCIATURA EM TEATRO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAPÁ

Fany Magalhães⁹²

Como a facilitação de processos criativos, em contextos de formação docente, podem abrir caminhos de criação e pesquisa, produzindo conhecimentos em direções decoloniais? Como docente substituta na Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Amapá (UNIFAP), vivenciei os desafios apresentados pela pandemia em 2020/21, rearticulando a pesquisa, o ensino e a criação em formatos remotos e experimentais, percurso que apresento breve e criticamente nesse artigo.

Conectando poéticas pessoais, contextos específicos e recursos disponíveis para criação, entre visualidades e performatividades, movimentamos discussões e conteúdos em ambientes virtuais de ensino e comunicação, através da criação propriamente dita e da documentação de seus processos, em um exercício político e estético em direção a decolonialidade.

Sem a pretensão de estabelecer metodologias, mas buscando caminhos possíveis, levanto alguns aspectos a serem considerados que, acredito, podem contribuir com o campo da pesquisa e da criação, oferecendo pistas para articulações entre a condução de processos criativos e a produção de conhecimentos decoloniais no campo ampliado das artes.

Grande parte da minha formação acadêmica está dedicada à direção teatral, mais especificamente, à facilitação e ao acompanhamento de processos criativos em coletivos. Atuando profissionalmente entre performatividades e visualidades, que vislumbro em intersecções moventes sobre um campo aberto e ampliado na arte contemporânea, reformulo constantemente noções sobre a função direção em processos criativos de distintas naturezas. Seja em

⁹² Aluna especial do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo (USP) (2022). Professora substituta na Universidade Federal do Amapá (UNIFAP) (2019-2021). Mestre em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) (2016-2018) e Bacharel em Direção Teatral pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) (2010-2014), com mobilidade acadêmica na Universidade de Brasília (UnB) (2012-2013). Como artista independente, entre visualidades e performatividades, experimenta a criação através de deslocamentos poéticos e geográficos, em busca de movimentos decoloniais em processos criativos em diferentes contextos. Flaviane Flores Vieira de Magalhães, nome civil. Mais em :<https://fanyemprocesso.wordpress.com/>.

colaborações criativas com outros artistas, como arte-educadora ou como docente em nível superior, na experiência que venho relatar, percebo um percurso de compreensões sensíveis que permanentemente me convidam a pensar na política envolvida no ato de direcionar, ou impulsionar, provocar, movimentar, articular, disparar, ou simplesmente facilitar um processo de criação.

Como artista, pesquisadora e educadora em um país formado por genocídios e violências de toda ordem, somos, constantemente, convocados a criar estratégias de resistência, revisão e reformulação de nossas orientações éticas, na tentativa de não nos tornarmos também cúmplices das forças que denunciemos.

Nesse encalço, a arte tem assumido cada vez mais o compromisso de transgredir e desobedecer o *status quo*, o que não poderia ser diferente na educação. Mas como participar efetivamente das transformações sociais que almejamos e derrubar os muros que nos separam e hierarquizam? A pensadora, ativista e também educadora bell hooks (2013, p. 233), em seu clássico livro *Ensinando a transgredir: a educação como prática de liberdade*, afirma que “[...] através da língua nós tocamos uns nos outros [...]” — uma pista de alto nível poético, atenta e contrária aos abismos sociais que nos violentam.

A prática do diálogo é um dos meios mais simples com que nós, como professores, acadêmicos e pensadores críticos, podemos começar a cruzar as fronteiras, as barreiras que podem ser ou não erguidas pela raça, pelo gênero, pela classe social, pela reputação profissional e por um sem-número de outras diferenças. (HOOKS, 2013, p. 174).

Considerando que a criação, a pesquisa em artes e a educação pela arte são processos que se fazem entre pessoas, muitas vezes resistindo à pressão de hierarquias institucionais, verifico a força do ato de cruzar fronteiras em processos dialógicos de aproximação. Inventar pontes, ou seja, caminhos de comunicação e conexão, é exata e poeticamente a função que atribuo à direção de processos criativos e também o que busco atuando como professora. É também por essa via que percebo possibilidades decoloniais na arte, na pesquisa e na educação – principalmente, quando se veem emaranhadas e em contextos com alto potencial de transformação social, como é o caso de uma Licenciatura em Teatro.

Não é uma novidade pensar nas intersecções entre a direção de coletivos teatrais e o ensino de teatro, propriamente dito. Muitas vezes como diretoras e diretores, recorremos a procedimentos pedagógicos na direção de coletivos ou, como professoras e professores de teatro, somos impelidos a agir na perspectiva

de quem também dirige um processo de criação. A separação das noções de processo de criação e processos de aprendizagem, nesses casos, é difícil de ser feita e, talvez, seja pouco operante, principalmente se compreendemos a educação e a criação como processos dialógicos de pesquisa e não como simples transmissão de conteúdos ou expressão de genialidade. Para Marcos Bulhões Martins (2004, p. 43, grifo do autor), professor, encenador e pesquisador,

O objetivo é prioritariamente o exercício de uma *didática não depositária*, no sentido atribuído por Paulo Freire: partir e respeitar o universo temático e a linguagem do grupo, estimulando a apreensão de novos enfoques e práticas. É através do *diálogo* e não da assimilação passiva de informações que o indivíduo constrói o conhecimento e avalia os resultados de sua investigação. Neste ponto de vista, ensinamento e criação constituem um mesmo caminho.

Além de identificar paralelos entre a direção artística e a atuação pedagógica, o autor, também professor de uma graduação em teatro, afirma o lugar do diálogo como um caminho possível para a criação conectada à construção de conhecimentos. Considerando Paulo Freire em sua citação, percebo também a agência de uma orientação ética direcionada para a emancipação coletiva.

Outras diretoras e diretores comentam também o valor da comunicação, da confiança, da escuta e do cuidado, afetivo e político, que relações criativas demandam, o que, a meu ver, aproximam a direção de processos criativos da condução de processos de aprendizado pela arte, quando os mesmos se orientam em busca de espaços de crítica social, transgressão, liberdade, questionamento de padrões ou mesmo como proposta potencialmente decolonizante.

Acompanhando mais detidamente intersecções entre processos de criação, aprendizagem e, conseqüentemente, processos de investigação em Artes Cênicas, procuro aqui ampliar minhas percepções sobre os dois anos de docência na UNIFAP, facilitando processos criativos paralelos às discussões e conteúdos próprios de cada disciplina ministrada.

São considerações que se apoiam na observação de um *contexto* específico de atuação, no respeito e escuta oferecido aos *encontros* vividos e na ressignificação da palavra *recurso*. Revisitando os rastros desses processos, *documentos* de nossa experiência e conhecimento, volto minha atenção para movimentos de encontro entre pessoas, corpos, suas histórias, lugares sociais e políticos, desejos e inquietações, suas possibilidades e limites materiais e subjetivos, as especificidades de seu território e sua potência de vida, na

intenção de produzir conhecimentos decoloniais para o campo das visualidades e performatividades.

É preciso dizer que inicio meu percurso como docente no segundo semestre de 2019, no modo presencial e regular de ensino, porém com um início tardio das aulas, o que acarretou em um semestre intensivo e com um tempo reduzido de encontros. Logo no princípio do primeiro semestre letivo de 2020, as atividades da Universidade foram paralisadas em decorrência da pandemia de *Covid-19*, gerando a suspensão das atividades e uma atitude de espera em toda a comunidade acadêmica.

Com o avanço da pandemia e o entendimento de que esse episódio poderia ser mais longo que as expectativas iniciais, universidades brasileiras alavancaram discussões acerca de uma retomada remota do ensino, e na UNIFAP não foi diferente. No entanto, o processo de retomada foi longo e cansativo – ainda mais quando o estado inteiro do Amapá se viu sem energia elétrica em um apagão histórico⁹³ de mais de 4 dias que teve início exatamente na data em que retornariam as atividades acadêmicas, que precisaram ser adiadas e só tiveram seu recomeço em dezembro de 2020⁹⁴, em um semestre suplementar e experimental que serviria de base para o planejamento dos próximos, já entendendo que a situação remota de ensino perduraria ainda em 2021. Sendo assim, até o fim do meu contrato, em setembro de 2021, o ensino na UNIFAP foi oferecido no modo remoto.

Todo o processo de pesquisa, criação e aprendizagem se viram atravessados por condições implacáveis, que demandaram uma revisão complexa de paradigmas relacionados a linguagem teatral. Entre aceitar as mediações tecnológicas que nos restaram, lidar localmente com apagões recorrentes e acatar impressões pessimistas que anunciavam, inclusive, o fim do teatro, impôs-se à comunidade artística a necessidade de se reinventar e ressignificar para não esmorecer em um período de extrema dificuldade e sofrimento. Cada um de nós sabe o que viveu e as estratégias que precisamos criar para enfrentar esse período e suportar tantas perdas, agravadas por um [des]governo federal ineficiente e alheio a preocupações com a vida de nossa gente - para não usar palavras mais enfáticas.

Como dito, meu período de contato presencial com a realidade da Licenciatura em Teatro da UNIFAP foi muito pontual. Ao longo dos meses iniciais do meu contrato, medieei uma disciplina no campo da encenação; uma relacionada à visualidade cênica, entre iluminação, maquiagem e figurino; e

⁹³ Um episódio absurdo do descaso e ineficiência do governo e da iniciativa privada na fiscalização e no abastecimento de energia elétrica no estado. Mais em: <https://reporterbrasil.org.br/2020/12/crise-no-amapa-apagao-causa-ao-menos-8-mortes-em-meio-ao-descaso-das-autoridades/>.

⁹⁴ Nota da reitoria informando os ajustes no calendário pode ser lida em: <http://www.unifap.br/prograd-propoe-ajustes-no-calendario-suplementar-2020-3-apos-o-apagao-no-estado/>.

outra que visava o acompanhamento burocrático de discentes em processo de diplomação. Nesse semestre de intensas atividades, a realidade do curso se mostrou permeada de dificuldades e lutas por reconhecimento e valorização no contexto local, dentro e fora da Universidade, enquanto me apresentou um corpo discente e docente diverso e potente, com grandes possibilidades de criação e pesquisa em perspectivas outras.

Habitando um território cultural tão distinto do meu, percebi a relatividade dos conhecimentos que havia acumulado até então, ampliando minha escuta e me abrindo para a dúvida e para a crítica dos lugares que eu ocupava naquele contexto. Revisei criticamente as possibilidades de minha atuação profissional, mergulhando em um *rio-mar* de autoquestionamentos que me fizeram compreender a urgência de adotar uma perspectiva decolonial em minhas aulas, por mais que não me sentisse formada academicamente para isso. De outro modo, como promover experiências pedagógicas e criativas de valor no campo das visualidades e performatividades, sem reforçar hegemonias, europeísmos, branquitudes, cisgeneridades, sudestismos etc.?

Estabelecendo relações criativas e de moradia em cidades fora do interior de Minas Gerais, meu estado de origem, percebo que os marcadores territoriais do Brasil escondem também camadas de colonialidade, seja entre regiões, como também entre interiores e capitais, periferias e centros urbanos. Sem me aprofundar muito na questão geopolítica, mas sensível e atenta a suas implicações, chamo atenção para seus atravessamentos na experiência educacional e de criação artística em uma capital na Amazônia, que, como em qualquer lugar, tem suas especificidades. Através das palavras de Adan Renê Pereira da Silva e Suely Aparecida do Nascimento Mascarenhas, na publicação *Implicações do pensamento decolonial para a educação amazônica* (SILVA; MASCARENHAS, 2018), tento também aproximações com a realidade amapaense.

Na região amazônica, há desafios a serem enfrentados com mais ênfase, no sentido de pensar como tais questões são atravessadas por especificidades oriundas de sua geografia, de seu povo, de sua cultura e de processos históricos que são regionais e, concomitantemente, globais. (SILVA; MASCARENHAS, 2018, p. 203).

Um desafio de alta complexidade no ensino de Teatro, que, como quaisquer linguagens artísticas, são intimamente ligadas a processos de formação cultural e territorial. Grande parte da bibliografia e das referências que eu havia apreendido em minha formação acadêmica em Artes Cênicas, locada no Sudeste, na capital e no Sul do país, vinham de perspectivas europeias e, no máximo, sudestinas ou paulistanas, ligadas a grandes centros urbanos e, de

modo geral, fruto do elitismo classista branco, capacitista, heteronormativo e, na maioria das vezes, masculino.

Como, então, não repetir posturas hegemônicas, reforçando linhas de conhecimento que eu mesma havia aprendido a questionar na minha trajetória? Sou uma mulher cisgênera e branca, nascida no Sudeste, escolarizada e, então, professora em nível superior, como não reproduzir padrões colonizantes e hierárquicos de comunicação, reforçando barreiras sociais? Sei que falo de um lugar contraditório, arriscado e, talvez, inapropriado, mas como não me omitir nos desafios que nossos tempos nos impõem na arte, na educação e na pesquisa? Aceito os riscos e me lanço em tentativas, confiando principalmente na dúvida e na instabilidade que deslocamentos promovem.

A necessidade de inventar meios e métodos associados às percepções culturais que tivera de uma região que eu pouco conhecia, histórica e culturalmente, me moveram a aprofundar minhas pesquisas criativas sob uma perspectiva decolonial e que estivesse à altura do acolhimento e confiança que recebi das pessoas que primeiro encontrei em sala de aula. Ainda mais quando, como relatei pouco acima, logo no segundo semestre de trabalho, com esse processo apenas iniciado, impôs-se o distanciamento social e minhas possibilidades de aproximação cultural se viram parcialmente frustradas.

Sendo a comunicação e a relacionalidade meus pilares de trabalho, como agir em uma situação de isolamento? Como abrir mão do contato e do afeto de encontros presenciais, mantendo algum calor nas relações? Como criar coletivamente em um território onde não podia transitar livremente, pois estava trancada em casa, deslocada e isolada?

No princípio, vivi a suspensão, acompanhando os momentos iniciais da pandemia que, aparentemente, nivelaram as experiências de vida no planeta e também me coloquei a espera. Já em maio, surge o primeiro festival de Artes Cênicas *online* do Brasil, o *Potênica das Artes do Norte (PAN Norte)*⁹⁵, com espetáculos produzidos na região e registrados em vídeo, acompanhados de discussões e trocas que me ofereceram um panorama riquíssimo de produções cênicas da região, encorajando tentativas, mesmo durante os momentos mais incertos da pandemia. Logo, a complexidade política e as necessidades poéticas de criar para manter algo vivo também me convocaram ao trabalho criativo.

Convidei, pois, a comunidade discente para diálogos mediados pela internet e de modo extraclasse, sem compromissos institucionais. Nessa experiência, que chamamos de *Contaminação criativa*⁹⁶, Beatriz Nonato, Benaia

⁹⁵ Mais sobre o festival em: <https://www.instagram.com/pan.norte/>.

⁹⁶ Alguns dos trabalhos criados pelo *Contaminação criativa* foram expostos no evento *Mizura in Rede*, um encontro de performance que ocorreu em ambiente virtual, expondo *fotoperformances*,

Sena, Pablo Sena, Renan Gama, então discentes da UNIFAP, Jones Barsou, artista já graduado, e Wellington Dias, que também fora professor substituto naquele curso, e eu, entre outros discentes que visitaram pontualmente o processo, trocamos experiências pessoais da pandemia, compartilhamos dúvidas e sentimentos relacionados às possibilidades do teatro nessas condições e encontramos um caminho de investigação através da criação de mascaramentos e *fotoperformances* – uma tendência estética daquele momento.

Muitas eram as dificuldades de acompanhamento desses encontros que iam desde um acesso precário a recursos materiais como internet, equipamentos e energia elétrica, passando por fragilidades de diferentes naturezas e sofrimentos individuais e coletivos – o que, infelizmente, inviabilizou a participação de muitos, que não puderam acompanhar todo o processo. Ainda assim, entre as pessoas que nele permaneceram, conseguimos encaminhar um percurso que se dividiu em duas frentes, uma conceitual e outra de ordem técnica. Discutindo a decolonialidade em nossas conversas, percebemos a necessidade de erguer narrativas contra hegemônicas a partir de nossas experiências individuais.

Ao mesmo tempo, fomos forçados a encontrar, em nossas próprias casas, os recursos materiais necessários para fabricar os mascaramentos e as imagens que elaborávamos em nossas discussões, sempre mantendo o distanciamento social e o pacto de ficar em casa. Uma experiência valiosíssima para compreender possibilidades de condução dos processos de criação, pesquisa e aprendizagem, durante a retomada do ensino em modo remoto.

Buscando referências de artistas que trabalhassem nas intersecções entre performance, fotografia, decolonialidade e, preferencialmente, em um contexto amazônico, pude notar correspondências entre o que perseguíamos conceitualmente e a prática autobiográfica como procedimento – configurando, talvez, uma tendência no campo das artes performativas e visuais.

Ao assumir lugares de fala, marcadores sociais e contextos específicos de criação, muitos artistas têm logrado criações que desestabilizam hegemonias estéticas, criando narrativas visuais que erguem experiências de vida, disputando espaços e incomodando lugares coloniais, racistas, misóginos, transfóbicos, capacitistas, homofóbicos, xenófobos, classistas e etc.

A artista visual Evna Moura, por exemplo, comentando experiências de criação de performance orientada para a fotografia em contexto amazônico, relata em suas pesquisas que “[...] como expressão da significância do significado – no decorrer de trajetórias pessoais –, as imagens possibilitam

videoperformances e *live performances*, através do perfil no *instagram* @mizura.performance, ainda em junho de 2020.

reconhecer-me e revelar-me junto, através de narrativas visuais, para meu próprio entendimento sobre estes espaços.” (MOURA, 2021, p. 40).

Relações semelhantes entre subjetividades, territórios, políticas e estéticas podem ser apreendidas a partir da produção de artistas como Uýra (PA/AM), Keila Sankofa (AM) Nau Vegar (AP), Gê Viana (MA), Dinho Araújo (MA), Marcela Bonfim (RO), Labô (PA), entre outros que criam entre visualidades e performatividades na Amazônia, tornando-se referências importantes nessa pesquisa.

Nas disciplinas que orientei na Licenciatura em Teatro da UNIFAP, estimulei, pois, narrativas a partir de lugares, poéticas, espaços, contextos e histórias pessoais, sendo o corpo o principal ponto de partida para qualquer criação. Através do *hashtag #fotoperformance* no *Instagram*, encontramos juntas diversos artistas independentes criando linguagens e narrativas através da imagem fotográfica e do registro de performances – uma prática que se mostrou muito efetiva, pois se aproximava da realidade da maioria dos discentes que também eram usuárias e usuários da plataforma. Assistimos e criticamos juntas muitos vídeos que, atualmente, têm dado aula de visualidades e narrativas contra hegemônicas, entre outros conteúdos audiovisuais disponíveis na plataforma *YouTube*, apostando na variação de fontes de informação e conhecimento também como um procedimento de pesquisa decolonial.

Com espaços de fala sempre assegurados em nossos encontros virtuais, trocamos nossas experiências pessoais e erguemos diversos debates que pouco a pouco iam dando conta da necessidade contemporânea de produção de performatividades e visualidades decoloniais e decolonizantes, enquanto iam também se aliando aos conhecimentos técnicos e conceituais de cada área específica da visualidade cênica. E, preciso dizer, em nossos relatos e debates, percebo que sabemos exatamente do que se trata a colonialidade e também a decolonialidade, mesmo quando não temos os termos e os conceitos muito bem articulados, pois estamos vivas e vivos, no caminho sem volta de perceber a política de nossos corpos e lugares em relação aos conhecimentos que temos produzido, principalmente quando criamos. Confio que esse é um processo com traços geracionais e que avança galopante sobre hegemonias antigas e capengas que, pouco a pouco, vão deixando de ser majoritárias em nossas bibliotecas acadêmicas.

Aliar uma pesquisa sobre o que dispúnhamos em casa, nossa própria história e poética individuais, reconhecendo um contexto comum e compartilhado, engajou artistas em processo de formação na Licenciatura em Teatro da UNIFAP na pesquisa de visualidades e narrativas e em uma via de autolocalização e produção de conhecimentos interdisciplinares em direções decoloniais. A pesquisadora Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues (2019), comentando suas percepções e pesquisas através do projeto *Práticas Artísticas Autobiográficas*:

intersecções entre prática artística, escritas de vida e decolonialidade, vinculado a Universidade de Goiás, faz apontamentos muito relevantes para a importância de se pensar a produção de conhecimentos em arte a partir de atos autobiográficos.

As intersecções entre escritas de vida e as artes, em suas diversas manifestações, podem enriquecer ambos os campos e oferecer novas formas de se produzir, perceber e enunciar histórias de vida. Moore-Gilbert (2009) destaca a importância da conexão corpo-lugar-deslocamento para os estudos literários de obras não-ficcionais sob a ótica pós-colonial, pois tal conexão favorece a criação de contranarrativas e a descentralização do conhecimento. Além disso, para Smith and Watson (2010), a política do lugar favorece a diversidade de saberes e traz à tona outras identidades, subjetividades, vozes, fazeres e visões de mundo, tornando as questões autobiográficas e artísticas mais complexas e transformadoras, tanto no âmbito individual quanto no coletivo. (RODRIGUES, 2019, p. 154).

Um caminho complexo e de alta dificuldade se concordamos que não é tão simples assim enunciar a própria história e reconhecer a política do nosso lugar, enfrentando hegemonias, principalmente quando vivemos processos de silenciamento e violência por simplesmente sermos quem somos. Sendo assim, a pesquisa de recursos se mostrou uma aliada importantíssima nesse processo, oferecendo pistas e atuando como dispositivos que fizeram emergir falas em primeira pessoa⁹⁷, para além de depoimentos genéricos já muito assimilados em narrativas prontas que acabam por não movimentar o que pretendem. As contribuições de Arianne Vitale Cardoso⁹⁸ e Renato Bolelli Rebouças⁹⁹, artistas também envolvidos em processos de pesquisa e que encontrei pessoalmente em residências de criação anteriores ao processo que apresento aqui, serviram-me de base metodológica para perceber a potência narrativa que materialidades podem erguer em um processo de criação de visualidades na cena contemporânea, convidando a ampliar percepções sobre o que chamamos de recurso.

⁹⁷ Termo que conheci na prática da ativista boliviana Maria Galindo, com quem tive oportunidade de colaborar em uma ação formativa da *Mostra Internacional de Teatro de São Paulo - MITsp*, em São Paulo/SP, em 2020. Mais em: <https://mitsp.org/2020/labexp3-presencas-incomodas-onde-esta-rebeldia/>.

⁹⁸ Participei de uma das edições de seu projeto de residências *Figurino em Ação*, no *Inverno Cultural de São João del Rei/MG*, em 2018. Mais em: <https://figurinoemacao.wordpress.com/2018/08/21/figurino-em-acao-invade-sao-joao-del-rei/>.

⁹⁹ Fiz parte do projeto *Intersecção_1: resistência*, que ocupou o *Memorial da Resistência* em São Paulo/SP, durante a *Mostra Internacional de Teatro de São Paulo – MITsp*, em 2018, sob a orientação dele e de Aby Cohen. Mais em: <https://pqbrasil.org/interseccoes>.

O trabalho com fragmentos de materiais inverte, portanto, o procedimento de criação baseado no desenho como concepção/idealização, pois geralmente carrega sua(s) história(s). Assim, o relacionamento com os tecidos traz à tona questões como o tempo, a memória e o uso, dado às suas condições materiais, às marcas neles deixadas por situações diversas, assim como a imaginação de possíveis usos anteriores (quem utilizou esta roupa, quem comprou este tecido, com qual intenção, quando, qual sua origem etc.). (CARDOSO; REBOUÇAS, 2019, p. 42).

Nesse trecho, falam em tecidos pois trata-se de um artigo sobre o vestir-se, mas ampliando a noção de materiais para tudo o que possa ser recurso na criação, acrescento nesse procedimento, um trabalho de escuta e atenção também sobre objetos, móveis, espaços da casa e seus entornos, janelas, relíquias, fotos, entre outras muitas possibilidades de investigação poética. Ao estabelecermos uma comunicação cuidadosa e respeitosa, cultivando a confiança em processos dialógicos de criação, conseguíamos juntas habitar a memória e as narrativas presentes nessas pequenas coleções de recursos, percebendo de modo mais evidente o que eles possuíam também de narrativas sobre nossas próprias poéticas e histórias, abrindo caminhos de criação e produção de conhecimentos arraigados em nosso contexto. Assim, “[...] consideramos que as escritas de vida podem estimular o pensamento de fronteira, pois constituem um campo interdisciplinar e relacional formado por práticas, textos e atos que demandam exercícios de autolocalização.” (RODRIGUES, 2019, p.153), exercícios esses que nos colocam inevitavelmente em uma perspectiva decolonial de criação e produção de conhecimento.

Visando o registro desse conhecimento e sua documentação, orientei cada artista discente a criar para si um caderno de artista, no qual poderia reunir as resultantes processuais dos exercícios criativos encaminhados, assim como suas percepções e anotações das aulas, escritas pessoais, imagens de referência, croquis, esboços e tudo mais que fizesse parte de seus percursos pessoais de criação e entendimento.

Esses cadernos poderiam ser em diversas configurações, sendo também parte do processo criar sua estética e diagramação, desde que em formato digital para que pudessem ser compartilhados virtualmente, gerando um acervo riquíssimo de referências, que de um semestre para o outro, eram compartilhados internamente, criando diálogos entre percursos individuais de criação e o próprio entendimento da processualidade criativa.

A partir desses documentos de processo, como chama a pesquisadora Cecília Almeida Salles (2009), eu, como professora, pude avaliar o aprendizado, cumprindo as normativas institucionais, e também confirmar a validade dos processos de criação como processos de pesquisa e aprendizagem.

Já finalizando esses apontamentos e remando para a beira, gostaria aqui também de evidenciar a potência criativa das pessoas que encontrei nesse percurso. Foram disciplinas muito desafiadoras para todos nós, considerando as condições didáticas do ensino remoto e as adversidades que nos atravessaram, mas em todas pudemos contar com o compromisso, a generosidade, a compreensão, a acolhida e uma escuta atenta construída coletivamente.

Infelizmente o espaço de um capítulo não é suficiente para dar conta de toda experiência, mencionando cada criação e cada contribuição oferecidas a essas conclusões, como seria o mais adequado, mas deixo aqui registrada a participação nessa pesquisa des artistas, discentes-docentes e pesquisadoras e pesquisadores: André Andson, Andressa Silva, Fábio Santos, Jean Fidel, Luciel Moura, Márcia Pelaes, Thalia Matos, Ticielly Lima, Loran Ferreira, no experimento performativo e presencial O visível do invisível (2019), pela disciplina Técnicas Teatrais; Dani Tavares, Anaci Pantoja, Enny Salvatores, Heitor Cardoso, Lorrana Maciel, Ester Ramos e Nelma Silva, nos diálogos da disciplina presencial Fundamentos da Encenação (2019); Adalton Baia, Daniela Aires, Eliane Castro, Giulia Dominick, Heitor Cardoso, Luany Ferreira, Iury Laudrup, Jéssica Thaís, Kai Henrique, Maria Rosa, Priisca, Benaia Sena, Rose Souza, que participaram da mostra virtual de fotorperformances, À luz das coisas que [] aqui, hoje (2020/2021), fruto também da disciplina Técnicas Teatrais, primeira que orientei em modo remoto; Alice Araújo, Beatriz Nonato, Brenda Thaíse, Fábio Santos, Giulia Dominick, Heitor Cardoso, Jhon Lucas Paes, Luany Ferreira, Luciel Bispo, Márcia Pelaes, Marcos Fernandes, Osvaldo Simões, Pablo Sena, Paulinho Bastos, Thalia Matos, Ticielly Lima e Karina Mateus na condição de monitora, no experimento de convívio duracional Entre Janelas (2021), realizado a partir da disciplina Prática de Montagem I; Bárbara Fonseca, Carolina Santos, Eloane Oliveira, Gabriel Dias, Heiron Mascarenhas, Hozana Alves, Isabelle Brandão, Iury Laudrup, Juliane Pantaleão, Luane Cruz, Lucky Santos, Luiz Santos, Natalia Silva, Pabla Holanda e Teka Ribas, nas discussões da desafiadora disciplina História do Teatro (2021); Bárbara Fonseca, Isabelle Brandão, Gabriel Dias, Heiron Mascarenhas, Hozana Alves, Lucky Santos, Luiz Santos, Juliane Pantaleão, Pablo Sena em colaboração com Lobotomy, Raíssa Sá e Teka Ribas, na apresentação da mostra de fotorperformances, Nós que somos (2021), resultante da instigante disciplina Cenas contemporâneas e a cultura visual; Adalton Baia, Beatriz Nonato, Brenda Thaíse, Diego Malva, Giulia Dominick, Juranildo Barbosa, Kai Henrique, Luany Ferreira, Lucas Ferreira, Lucas Viana, Marcos Maciel, Marlúcia Brito, Pablo Sena, Raimundo Neto, Rose Souza, Sávio Furtado e Talita Alves na disciplina Visualidades Cenográficas (2021), que não teve apresentação final, mas também participa dessas conclusões.

Convido quem me lê a visitar o perfil do *Instagram* da Licenciatura em

Teatro da UNIFAP, @teatro_UNIFAP¹⁰⁰, onde se encontram algumas resultantes dos processos que comento e também frutos do trabalho de outros docentes e discentes, pois esse foi o nosso palco e ambiente de encontro com o público nesse longo período de práticas remotas de criação e aprendizagem.

Nas palavras de Catherine Walsh, Luiz Fernandes de Oliveira e Vera Maria Candau (2018, p. 5), na apresentação do dossiê Colonialidade e Pedagogia Decolonial, “O debate sobre o pensamento decolonial ainda é muito recente no Brasil. Entretanto, nos últimos anos, ele vem se qualificando em diversos campos do conhecimento social e histórico, especialmente no campo da educação.”.

É recente, mas tem se mostrado incontornável em um cenário de violências epistêmicas cada vez mais evidentes. A necessidade de revisar o conhecimento, suas bases e aplicações, convoca a uma postura ética diferenciada e radical, atenta as múltiplas vozes que dele participam.

O campo da educação no Brasil vem, nos últimos anos, sendo chamado a rediscutir uma série de questões temáticas clássicas como currículo, didática, formação docente, cultura escolar etc., em função de novas demandas implicadas com o desafio de superar desigualdades e discriminações raciais, de gênero, sexualidade, religiosas, entre outras, assim como reconhecer e valorizar as diferenças, assumindo as tensões entre igualdade e diferença, políticas de redistribuição e de reconhecimento. (WALSH; OLIVEIRA; CANDAU, 2018, p. 6).

Apesar dessa tendência, são tempos de endurecimento político e retrocessos múltiplos em todos os campos, nos quais a violência e a exclusão racista, territorial, sexista, religiosa, ambiental, capacitista, de classe, entre outras, estão escancaradas em nosso dia a dia. Na contramão do fascismo, a educação e a arte têm desempenhado um papel importantíssimo de resistência à opressão, disputando espaços e narrativas, revisando nossa história e desnaturalizando violências.

Falo, pois, de uma arte e uma educação que, em hipótese alguma, compreendem-se apartadas da prática política, isto é, não admitem ser consideradas fora da realidade que as constituem como se fossem entidades puras, neutras ou universais, pelo contrário, posicionam-se e convocam posicionamentos éticos e estéticos, afirmando identidades e perspectivas diversas e múltiplas de conhecimentos.

Concordo com a pesquisadora Elisa Belém (2016), para quem adotar uma

¹⁰⁰ Visite: https://www.instagram.com/teatro_unifap/.

postura decolonial nas artes não significa ignorar ou rejeitar conhecimentos europeus, mas localizá-los e dimensioná-los frente aos processos de colonização, relativizando sua importância e desconstruindo sua hegemonia – uma postura válida também para conhecimentos oriundos do Sudeste, de capitais ou centros urbanos brasileiros. Pois,

[...] certamente, não há como se desfazer um processo histórico e cultural relativo à colonização no país. [...] não se trata de negar a influência europeia na constituição cultural e artística. [...] trata-se de perceber as marcas da colonialidade ou uma *ferida colonial* (MIGNOLO, 2005 *apud* BELÉM, 2016, p. 100).

Não ignorar nossa própria história é o que buscamos ao pensar e construir pontes entre perspectivas decoloniais, seja na arte, na educação e/ou na pesquisa.

Quando Agrippina R. Manhattan (2017), em seu artigo “Por que não houve grandes artistas travestis?”, relaciona as lacunas da história da arte com a hegemonia de espaços institucionais de produção de conhecimento, abrindo também a ferida colonial, ela protagoniza a produção de conhecimentos a partir de uma perspectiva transgênera e crítica, afirmando que “[...] não há mais tempo de espera: as travestis chegaram para mostrar que, na verdade, aqui sempre estiveram [...]” (MANHATTAN, 2017, p. 97).

O mesmo é válido para pessoas negras, indígenas, amazônidas, empobrecidas, portadoras de deficiências, sem escolaridade, com vivências rurais e periféricas, entre tantas outras experiências de vida que constituem nossa diversidade e que têm sido ignoradas em ambientes acadêmicos e pelo sistema da arte ou simplesmente sido tratadas como objetos de pesquisa ou temas de criação.

Relembrando meu próprio processo de formação acadêmica em teatro, percebo que, mesmo incentivada ao pensamento crítico, poucas vezes tive acesso a narrativas e práticas que não viessem de um mesmo eixo epistêmico dentro das universidades que frequentei, fazendo parecer, como quer a colonialidade, que existe uma história universal do teatro ou metodologias “mais acertadas” que outras. Como mulher jovem, pobre, rebelde e do interior, foi também bastante difícil assumir o lugar de diretora que não aplica procedimentos canônicos de criação e, mesmo quando fui encorajada a compartilhar minhas experiências teatrais, fui confrontada em minhas escolhas e críticas – o que, infelizmente ainda é muito comum em ambientes acadêmicos.

Agradeço cada professora e professor que tive nesses espaços, pois

contribuíram sobremaneira em minha formação, mas não posso deixar de questionar o poder institucional da academia e sua colonialidade, confiando que assim seguimos abrindo caminhos necessários e urgentes, principalmente, para a qualidade do ensino público.

A importância de uma abordagem cuidadosa, para que as práticas docentes e artísticas não se deem também com os mesmos “espelhos eurocêtricos” (SILVA; MASCARENHAS, 2018, p. 203), está colocada de uma vez por todas na arte e na produção de conhecimentos em arte. Quando percebemos a hegemonia europeia, heterossexual, branca, ocidental, cisgênera, masculina e capacitista, ainda presentes em nossa realidade, somos também convocados a pensar como também fazemos parte dessa cadeia, colaborando com sua perpetuação, consciente ou inconscientemente.

É necessário, pois, inventar meios, manter a escuta ativa e a atenção à espreita, cultivando a dúvida no lugar das certezas e criando espaços cada vez mais abertos a experiências distintas de vida na construção de um campo ainda mais aberto de possibilidades na arte, na educação e na pesquisa.

REFERÊNCIAS

BELÉM, Elisa. Afinal, como a crítica decolonial pode servir às artes da cena? **ILINX – Revista do Lume**, Campinas, v. 1, n. 10, p. 99-106, 2016.

CARDOSO, Arianne Vitale; REBOUÇAS, Renato Bolelli. Vestir a invenção: poéticas de guerrilha artística em ações coletivas. **Revista dObra[s]**, São Paulo, v. 12, n. 26, p. 33-51. 2019.

HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir: a Educação como prática de liberdade**. Tradução Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

MARTINS, Marcos Bulhões. **Encenação em jogo: experimento de aprendizagem e criação do teatro**. São Paulo: Hucitec, 2004.

MANHATTAN, Agrippina R. Por que não houve grandes artistas travestis? **Desvio**, Rio de Janeiro, ano 2, n. 3, p. 94-98, 2017.

MASCARENHAS, Suely Aparecida do Nascimento; SILVA, Adan Renê Pereira da. Implicações do pensamento decolonial para a educação amazônica. **Multidebates**, Tocantins, v. 2, n. 2, p. 202-218, 2018.

MOURA, Evna. Da série Pulsantes: performance orientada para a fotografia. **Poiésis**, Niterói, v. 22, n. 37, p. 31-40. 2021.

RODRIGUES, Manoela dos Anjos Afonso. Atos autobiográficos e práticas decoloniais em artes visuais. **Palíndromo**, Florianópolis, v. 11, n. 24, p. 152-161, 2019.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2009.

WALSH, Catherine; OLIVEIRA, Luiz Fernandes de; CANDAU, Vera Maria. Colonialidade e pedagogia decolonial: para pensar uma educação outra. **Arquivos analíticos de políticas educativas**, Arizona, v. 26, n. 83, p. 1-16, 2018. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14507/epaa.26.3874>.

MOUVEMENTS DECOLONIAUX ENTRE LA CRÉATION ET LA RECHERCHE DANS LA LICENCE EN THÉÂTRE DE L'UNIVERSITÉ FÉDÉRALE DE L'AMAPÁ.

Fany Magalhães¹⁰¹

Comment la facilitation des processus créatifs, dans les contextes de formation des enseignants, peut-elle ouvrir des voies de création et de recherche, en produisant des connaissances dans des directions décoloniales ? En tant que professeure remplaçante à la Licence en Théâtre de l'Université Fédérale de l'Amapá - UNIFAP, j'ai fait l'expérience des défis posés par la pandémie en 2020/21, réarrangeant la recherche, l'enseignement et la création dans des formats distants et expérimentaux, Il s'agit d'un processus que je présente brièvement et de manière critique dans cet article. En connectant les poétiques personnelles, les contextes spécifiques et les ressources disponibles pour la création, entre les visualisations et les performances, nous déplaçons les discussions et les contenus dans des environnements virtuels d'enseignement et de communication, à travers la création proprement dite et la documentation de leurs processus, dans un exercice politique et esthétique vers la décolonialité. Sans la prétention d'établir des méthodologies, mais en cherchant des voies possibles, je pose quelques aspects à considérer qui, je crois, peuvent contribuer au domaine de la recherche et de la création, offrant des pistes pour les articulations entre la conduite de processus créatifs et la production de connaissances décoloniales dans le domaine élargi des arts.

Une grande partie de ma formation académique est consacrée à la direction théâtrale, plus précisément à la facilitation et au suivi des processus créatifs dans les collectifs. Agissant professionnellement entre performativités et visualités, que j'aperçois à des intersections mouvantes sur un champ ouvert

¹⁰¹ Étudiante spéciale du programme de troisième cycle en arts vivants de l'Université de São Paulo - USP (2022). Professeur suppléant à l'Université fédérale d'Amapé - Unifap (2019-2021). Master en théâtre de l'Université d'État de Santa Catarina - UDESC (2016-2018) et baccalauréat en direction théâtrale de l'Université fédérale d'or noir - UFOP (2010-2014), avec mobilité académique à l'Université de Brasília - UnB (2012-2013). En tant qu'artiste indépendant, entre visualisations et performances, il expérimente la création à travers des déplacements poétiques et géographiques, à la recherche de mouvements décoloniaux dans des processus créatifs dans différents contextes. Flaviane Flores Vieira de Magalhães, nom civil.

Pour en savoir plus sur < <https://fanyemprocesso.wordpress.com/> >. Accès en mars 2022.

et élargi dans l'art contemporain, je reformule constamment des notions sur la fonction dans les processus créatifs de différentes natures. Que ce soit dans des collaborations créatives avec d'autres artistes, comme l'art-éducateur ou comme enseignant au niveau supérieur, dans l'expérience que je viens de raconter, je perçois un parcours de compréhension sensible qui m'invite constamment à réfléchir à la politique impliquée dans l'acte de diriger, soit stimuler, provoquer, déplacer, articuler, tirer, ou simplement faciliter un processus de création.

En tant qu'artiste, chercheuse et éducatrice dans un pays formé de génocides et de violences de tout ordre, nous sommes constamment appelés à créer des stratégies de résistance, de révision et de reformulation de nos orientations éthiques, dans le but de ne pas devenir complices des forces que nous dénonçons. Dans ce sillage, l'art a pris de plus en plus l'engagement de transgresser et de désobéir au statu quo, ce qui ne pouvait pas être différent dans l'éducation. Mais comment participer efficacement aux transformations sociales que nous visons et abattre les murs qui nous séparent et nous hiérarchisent ? La penseuse, activiste et également éducatrice bell hooks, dans son livre classique *Enseigner la transgression : l'éducation comme pratique de la liberté* (2013), affirme que "(...) *à travers la langue nous nous touchons les uns les autres (...)*" (p. 233) - une piste de haut niveau poétique, Elle est attentive et contraire aux abîmes sociaux qui nous violent.

La pratique du dialogue est l'un des moyens les plus simples par lesquels nous, en tant qu'enseignants, universitaires et penseurs critiques, pouvons commencer à franchir les frontières, les barrières qui peuvent être ou non érigées par la race, le sexe, la classe sociale, la réputation professionnelle et le sans-emploi nombre d'autres différences. (HOOKS, 2013, p. 174)

Considérant que la création, la recherche dans les arts et l'éducation par l'art sont des processus qui se font entre les personnes, résistant souvent à la pression des hiérarchies institutionnelles, je constate la force de l'acte de franchir les frontières dans des processus dialectiques de rapprochement. Inventer des ponts, c'est-à-dire des voies de communication et de connexion, est exactement et poétiquement la fonction que j'assigne à la direction des processus créatifs et aussi celle que je recherche en agissant en tant qu'enseignant. C'est aussi par cette voie que je perçois les possibilités décoloniales dans l'art, la recherche et l'éducation - surtout quand elles se trouvent enchevêtrées et dans des contextes à fort potentiel de transformation sociale, comme dans le cas d'un diplôme de théâtre.

Ce n'est pas une nouveauté de penser aux intersections entre la direction de collectifs théâtraux et l'enseignement du théâtre proprement dit. Souvent, en tant que directeurs et directeurs, nous recourons à des procédures pédagogiques

dans la direction de collectifs ou, en tant qu'enseignantes et professeurs de théâtre, nous sommes poussées à agir dans la perspective de ceux qui dirigent également un processus de création. La séparation des notions de processus de création et de processus d'apprentissage, dans ces cas, est difficile à faire et, peut-être, peu opérationnelle, surtout si nous comprenons l'éducation et la création comme des processus dialectiques de recherche et non comme une simple transmission de contenu ou d'expression de génie. Pour Marcos Bulhões Martins (2004, p. 43), professeur, metteur en scène et chercheur,

L'objectif est prioritairement l'exercice d'une *didactique non dépositaire*, au sens assigné par Paulo Freire : partir et respecter l'univers thématique et le langage du groupe, en stimulant l'appréhension de nouvelles approches et pratiques. C'est par le dialogue et non par l'assimilation passive de l'information que l'individu construit la connaissance et évalue les résultats de ses recherches. De ce point de vue, l'enseignement et la création constituent un même chemin. (MARTINS, 2004, p. 43)

En plus d'identifier des parallèles entre la direction artistique et l'action pédagogique, l'auteur, également professeur de premier cycle en théâtre, affirme la place du dialogue comme une voie possible vers la création connectée à la construction de connaissances. Considérant Paulo Freire dans sa citation, je perçois aussi l'agence d'une orientation éthique dirigée vers l'émancipation collective. D'autres directeurs et directrices commentent également la valeur de la communication, de la confiance, de l'écoute et des soins, affectifs et politiques, que les relations créatives exigent, ce qui, à mon avis, rapproche la direction des processus créatifs de la conduite des processus d'apprentissage par l'art, lorsqu'ils sont orientés vers la recherche d'espaces de critique sociale, de transgression, de liberté, de questionnement de modèles ou même de proposition potentiellement décolonisant.

En suivant de plus près les intersections entre les processus de création, d'apprentissage et, par conséquent, les processus de recherche en arts vivants, je cherche ici à élargir mes perceptions sur les deux années d'enseignement à Unifap, en facilitant des processus créatifs parallèles aux discussions et aux contenus propres à chaque discipline enseignée. Ce sont des considérations qui s'appuient sur l'observation d'un contexte spécifique d'action, sur le respect et l'écoute offerts aux rencontres vécues et sur la resyncralisation du mot ressource. En revisitant les traces de ces processus, documents de notre expérience et de notre connaissance, je tourne mon attention vers les mouvements de rencontre entre les personnes, les corps, leurs histoires, les lieux sociaux et politiques, les désirs et les inquiétudes, leurs possibilités et limites matérielles et subjectives, les spécificités de son territoire et de sa puissance de vie, dans l'intention de

produire des connaissances decoloniales pour le domaine des visualisations et des performances.

Il faut dire que je commence mon parcours d'enseignant au second semestre 2019, en mode d'enseignement présentiel et régulier, mais avec un début tardif des cours, ce qui a entraîné un semestre intensif et un temps de rencontre réduit. Au début du premier semestre 2020, les activités de l'Université ont été paralysées en raison de la pandémie de covid-19, entraînant une suspension des activités et une attitude d'attente dans toute la communauté universitaire. Avec l'avancement de la pandémie et la compréhension que cet épisode pourrait être plus long que les attentes initiales, les universités brésiliennes ont tiré parti des discussions sur une reprise à distance de l'enseignement, et sur Unifap n'a pas été différent. Cependant, le processus de reprise a été long et fatigant - d'autant plus lorsque l'état entier de l'Amapa s'est vu sans électricité dans une panne¹⁰² de courant historique de plus de 4 jours qui a commencé exactement à la date de retour des activités académiques, qui ont dû être reportées et n'ont eu lieu qu'en décembre 2020¹⁰³, dans un semestre supplémentaire et expérimental qui servirait de base à la planification des prochaines années, étant donné que la situation éloignée de l'enseignement perdurerait encore en 2021. Ainsi, jusqu'à la fin de mon contrat, en septembre 2021, l'enseignement sur Unifap a été offert dans le format à distance.

Tout le processus de recherche, de création et d'apprentissage a été traversé par des conditions impitoyables, qui ont exigé une révision complexe des paradigmes liés au langage théâtral. Entre accepter les médiations technologiques qui nous restaient, traiter localement des pannes récurrentes et accepter des impressions pessimistes qui annonçaient même la fin du théâtre, La nécessité de se réinventer et de resyncraliser s'imposa à la communauté artistique pour ne pas s'évanouir dans une période d'extrême difficulté et de souffrance. Chacun de nous sait ce qu'il a vécu et les stratégies que nous devons créer pour faire face à cette période et supporter tant de pertes, aggravées par un [des]gouvernement fédéral inefficace et étranger aux préoccupations de la vie de notre peuple - de ne pas utiliser des mots emphatiques.

Comme je l'ai dit, ma période de contact face à face avec la réalité du licence en théâtre Unifap a été très ponctuelle. Au cours des premiers mois de mon contrat, j'ai mesuré une discipline dans le domaine de la mise en scène, l'une liée à la vision scénique, entre l'éclairage, le maquillage et les costumes, et l'autre visant l'accompagnement bureaucratique des étudiants en cours de diplomatie. Au cours de ce semestre d'intenses activités, la réalité du cours s'est

¹⁰² Un épisode absurde de la négligence et de l'inefficacité du gouvernement et de l'initiative privée dans la surveillance et l'approvisionnement en électricité de l'État. Pour en savoir plus sur : <<https://reporterbrasil.org.br/2020/12/crisno-Aama-efacement-causal-au-moins-8-mortes-Modifier-le-sésame-autorités/>> . Accès en mars 2022.

¹⁰³ Note du rectorat informant des ajustements dans le calendrier <<http://www.unifap.br/prograd-propoe-ajustesno-calendario-suplementar2020-3apos-off-no-state/>> . Accès en mars 2022.

révélée imprégnée de difficultés et de luttes pour la reconnaissance et la valorisation dans le contexte local, à l'intérieur et à l'extérieur de l'Université, tout en me présentant un corps étudiant et enseignant diversifié et puissant, avec de grandes possibilités de création et de recherche dans d'autres perspectives.

Habitant un territoire culturel si différent du mien, j'ai perçu la relativité des connaissances que j'avais accumulées jusqu'alors, élargissant mon écoute et m'ouvrant au doute et à la critique des lieux que j'occupais dans ce contexte. J'ai revu de manière critique les possibilités de ma performance professionnelle, plongé dans une rivière de questions personnelles qui m'ont fait comprendre l'urgence d'adopter une perspective decoloniale dans mes cours, même si je ne me suis pas senti formé académiquement pour cela. Autrement, comment promouvoir des expériences pédagogiques et créatives de valeur dans le domaine des visualisations et des performances, sans renforcer les hégémonies, européanimes, blancheures, cisgenderisés, sudestismes, etc. ?

En établissant des relations créatives et de logement dans des villes en dehors de l'intérieur du Minas Gerais, mon État d'origine, je remarque que les marqueurs territoriaux du Brésil cachent aussi des couches de colonialité, que ce soit entre régions, mais aussi entre intérieurs et capitales, les périphéries et les centres urbains. Sans approfondir la question géopolitique, mais sensible et attentive à ses implications, j'attire votre attention sur ses passages dans l'expérience éducative et artistique dans une capitale en Amazonie, qui, comme partout, a ses spécificités. À travers les paroles d'Adan Renê Pereira da Silva et de Suely Aparecida de la Nascimento Mascarenhas, dans la publication *Implications de la pensée decoloniale pour l'éducation amazonienne* (2018), j'essaie également des approches avec la réalité amapaense.

Dans la région amazonienne, il y a des défis à relever avec plus d'insistance pour réfléchir à la façon dont ces questions sont traversées par des spécificités provenant de leur géographie, de leur peuple, de leur culture et de processus historiques qui sont régionaux et, en même temps, globaux. (SILVA ; MASCARENHAS, 2018, p. 203)

Un défi de grande complexité dans l'enseignement du théâtre, qui, comme tous les langages artistiques, sont étroitement liés à des processus de formation culturelle et territoriale. Une grande partie de la bibliographie et des références que j'avais saisies dans ma formation académique en arts vivants, située dans le sud-est, dans la capitale et dans le sud du pays, provenaient de perspectives européennes et, tout au plus, de sudestines ou paulistes, liées à de grands centres urbains et d'une manière générale, fruit de l'élitisme classique blanc, capacitiste, hétéronormatif et le plus souvent masculin. Comment, alors, ne pas répéter les postures hégémoniques, en renforçant les lignes de connaissance que j'avais moi-même apprises à remettre en question dans ma trajectoire ? Je

suis une femme blanche et cisgenre, née dans le Sud-Est, scolarisée, puis enseignante au niveau supérieur, comment ne pas reproduire les modèles colonisateurs et hiérarchiques de communication, en renforçant les barrières sociales ? Je sais que je parle d'un lieu contradictoire, risqué et, peut-être, inapproprié, mais comment ne pas omettre les défis que notre époque nous impose dans l'art, l'éducation et la recherche ? J'accepte les risques et je me lance dans des tentatives, en me fiant principalement au doute et à l'instabilité que les déplacements favorisent.

La nécessité d'inventer des moyens et des méthodes associées aux perceptions culturelles que j'avais d'une région que je connaissais peu, historique et culturellement, J'ai été poussé à approfondir mes recherches créatives dans une perspective decoloniale et à être à la hauteur de l'accueil et de la confiance que j'ai reçus des personnes que j'ai rencontrées en classe. D'autant plus que, comme je l'ai indiqué un peu plus haut, dès le second semestre de travail, ce processus à peine entamé, la distanciation sociale s'est imposée et que mes possibilités de rapprochement culturel ont été partiellement frustrées. La communication et la relationnalité étant mes piliers de travail, comment agir dans une situation d'isolement ? Comment renoncer au contact et à l'affection des rencontres en face à face, en gardant une certaine chaleur dans les relations ? Comment créer collectivement dans un territoire où il ne pouvait pas circuler librement, car il était enfermé à la maison, déplacé et isolé ?

Au début, j'ai vécu la suspension, en suivant les premiers moments de la pandémie qui, apparemment, ont nivelé les expériences de vie sur la planète et m'a également fait attendre. Dès le mois de mai, le premier festival d'arts vivants en ligne du Brésil, le Poténique des Arts du Nord - PAN Norte¹⁰⁴, a lieu, avec des spectacles produits dans la région et enregistrés en vidéo, accompagnés de discussions et d'échanges qui m'ont offert un panorama très riche de productions scéniques de la région, encourageant les tentatives, même pendant les moments les plus incertains de la pandémie. Par conséquent, la complexité politique et les besoins poétiques de créer pour garder quelque chose de vivant m'ont également appelé au travail créatif. J'ai donc invité la communauté étudiante à des dialogues médiatisés sur Internet et de manière extra-classe, sans engagements institutionnels. Dans cette expérience, que nous appelons Contamination créative¹⁰⁵, Beatriz Nonato, Benaia Sena, Pablo Sena, Renan Gama, alors étudiants d'Unifap, Jones Barsou, artiste déjà diplômé, et Wellington Dias, qui avait également été professeur suppléant dans ce cours, et moi, parmi les autres étudiants qui ont visité le processus de manière ponctuelle, nous avons échangé des expériences personnelles de la pandémie, Nous partageons des doutes et

¹⁰⁴ En savoir plus sur le festival à < <https://www.instagram.com/pan.norte/> > . Accès en mars 2022.

¹⁰⁵ Certains des travaux créés par la Contamination créative ont été exposés à l'événement Mizura in Réseau, une réunion de performance qui a eu lieu dans un environnement virtuel, exposant des photoperformances, des vidéos et des spectacles en direct, via le profil sur instagram @mizura.performance, toujours en juin 2020.

des sentiments liés aux possibilités du théâtre dans ces conditions et trouvons un chemin de recherche à travers la création de masques et de photoperformances - une tendance esthétique de ce moment.

Nombreuses étaient les difficultés de suivi de ces rencontres qui allaient d'un accès précaire à des ressources matérielles telles que l'internet, les équipements et l'énergie électrique, en passant par des fragilités de différentes natures et souffrances individuelles et collectives - qui, Malheureusement, elle a empêché la participation de nombreuses personnes qui n'ont pas pu suivre l'ensemble du processus. Pourtant, parmi les personnes qui y sont restées, nous avons pu suivre un parcours qui s'est divisé en deux fronts, l'un conceptuel et l'autre d'ordre technique. En discutant de la décolonialité dans nos conversations, nous avons réalisé la nécessité d'élever les récits contre les hégémoniques à partir de nos expériences individuelles. En même temps, nous avons été forcés de trouver, chez nous, les ressources matérielles nécessaires pour fabriquer les masques et les images que nous avons élaborés dans nos discussions, tout en maintenant la distanciation sociale et le pacte de rester à la maison. Une expérience très précieuse pour comprendre les possibilités de conduite des processus de création, de recherche et d'apprentissage lors de la reprise de l'enseignement en mode distant.

Recherche de références d'artistes travaillant aux intersections entre performance, photographie, décolonialité et, de préférence, dans un contexte amazonien, J'ai pu remarquer des correspondances entre ce que nous poursuivions conceptuellement et la pratique autobiographique comme procédure - en établissant peut-être une tendance dans le domaine des arts vivants et des arts visuels. En assumant des lieux de parole, des marqueurs sociaux et des contextes de création spécifiques, de nombreux artistes ont réussi des créations qui déstabilisent l'hégémonie esthétique, créant des récits visuels qui élèvent des expériences de vie, se disputant des espaces et dérangeant des lieux coloniaux, racistes, misogynes, transphobes, capacitistes, homophobes, xénophobes, classistes, etc.

L'artiste visuelle Evna Moura, par exemple, commentant des expériences de création de performances axées sur la photographie dans un contexte amazonien, rapporte dans ses recherches que "comme expression de la signification de la signification - au cours de trajectoires personnelles -, les images permettent de me reconnaître et de me révéler ensemble, à travers des récits visuels, pour ma propre compréhension de ces espaces." (MOURA, 2021, p. 40). Des relations similaires entre subjectivités, territoires, politiques et esthétiques peuvent être appréhendées à partir de la production d'artistes tels que Uýra (PA/AM), Keila Sankofa (AM) Nau Vegar (AP), Gê Viana (MA), Dinho Araújo (MA), Marcela Bonfim (PA), Labô) entre autres qui créent entre les visualisations et les performances en Amazonie, devenant des références importantes dans cette recherche.

Dans les disciplines que j'ai guidées à la Licence en Théâtre de l'Unifap, j'ai donc stimulé des récits à partir de lieux, des poétiques, des espaces, des contextes et des histoires personnelles, le corps étant le principal point de départ de toute création. À travers l'hashtag #fotoperformance sur instagram, nous avons trouvé plusieurs artistes indépendants qui créent des langages et des récits à travers l'image photographique et l'enregistrement des performances - une pratique qui s'est avérée très efficace, Car il s'approchait de la réalité de la majorité des étudiants qui étaient aussi des utilisatrices et des utilisateurs de la plateforme. Nous avons regardé et critiqué ensemble de nombreux clips vidéo qui, de nos jours, ont donné des leçons de visualisation et de narration contre les hégémonies, entre autres contenus audiovisuels disponibles sur la plateforme YouTube, Parier sur la variation des sources d'information et de connaissances aussi comme une procédure de recherche décoloniale.

Avec des espaces de parole toujours assurés dans nos rencontres virtuelles, nous avons échangé nos expériences personnelles et soulevé plusieurs débats qui ont pris peu à peu conscience de la nécessité contemporaine de produire des performances et des visualisations décoloniales et décolonisantes, tout en s'alliant aux connaissances techniques et conceptuelles de chaque domaine spécifique de la vision scénique. Et, je dois dire, dans nos récits et nos débats, je me rends compte que nous savons exactement de quoi il s'agit la colonialité et aussi la décolonialité, même si nous n'avons pas les termes et les concepts très bien articulés, car nous sommes vivants, sur le chemin sans fin de réaliser la politique de notre corps et de nos lieux par rapport aux connaissances que nous avons produites, surtout lorsque nous avons créé. J'ai confiance qu'il s'agit d'un processus générationnel qui progresse de manière galopante sur les anciennes hégémonies et boiteuse qui, peu à peu, cessent d'être majoritaires dans nos bibliothèques académiques.

Combiner une recherche sur ce que nous avons à la maison, notre propre histoire et poétique individuelles, en reconnaissant un contexte commun et partagé, a engagé des artistes en cours de formation à la Licence en Théâtre de la Unifap dans la recherche de visualisations et de récits et dans une voie d'autolocalisation et de production de connaissances interdisciplinaires dans les directions décoloniales. La chercheuse Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues (2019), commentant ses perceptions et ses recherches à travers le projet Pratiques artistiques autobiographiques : intersections entre pratique artistique, écriture de vie et décolonialité, lié à l'Université de Goiás, fait des notes très pertinentes sur l'importance de penser la production de connaissances en art à partir d'actes autobiographiques.

Les intersections entre les écrits de vie et les arts, dans leurs diverses manifestations, peuvent enrichir les deux domaines et offrir de nouvelles façons de se produire, de percevoir et d'énoncer des histoires de vie. Moore-Gilbert (2009) souligne l'importance de la connexion

corps-lieu-déplacement pour les études littéraires d'œuvres non fictionnelles dans l'optique postcoloniale, car une telle connexion favorise la création de contre-récits et la décentralisation de la connaissance. En outre, pour Smith et Watson (2010), la politique du lieu favorise la diversité des savoirs et fait ressortir d'autres identités, subjectivités, voix, actes et visions du monde, rendant les questions autobiographiques et artistiques plus complexes et transformatrices, tant au niveau individuel que collectif. (RODRIGUES, 2019, p. 154)

Un chemin complexe et très difficile si nous convenons qu'il n'est pas si simple d'énoncer sa propre histoire et de reconnaître la politique de notre place, face à l'hégémonie, surtout lorsque nous vivons des processus de silence et de violence simplement parce que nous sommes qui nous sommes. Ainsi, la recherche de ressources s'est révélée être un allié très important dans ce processus, offrant des indices et agissant comme des dispositifs qui ont fait émerger des discours à la première personne¹⁰⁶, au-delà des témoignages génériques déjà très assimilés dans des récits prêts à l'emploi qui finissent par ne pas bouger ce qu'ils veulent. Les contributions d'Ariane Vitale Cardoso¹⁰⁷ et Renato Bolelli Rebouças¹⁰⁸, artistes également impliqués dans des processus de recherche et que j'ai personnellement rencontrés dans des résidences créatives antérieures au processus que je présente ici, Ils m'ont servi de base méthodologique pour comprendre la puissance narrative que les matérialités peuvent construire dans un processus de création de visualisations dans la scène contemporaine, invitant à élargir les perceptions sur ce que nous appelons la ressource.

Le travail avec des fragments de matériaux inverse donc la procédure de création basée sur le dessin comme la conception/idéalisation, car il charge généralement son(s) histoire(s). Ainsi, la relation avec les tissus soulève des questions telles que le temps, la mémoire et l'utilisation, étant donné leurs conditions matérielles, les marques qu'ils laissent sur eux par des situations diverses, ainsi que l'imagination de possibles utilisations antérieures (qui a utilisé ces vêtements, qui a acheté ce tissu, avec quelle intention, quand, d'où il provient, etc.). (CARDOSO; REBOUÇAS, 2019, p. 42)

¹⁰⁶ Terme que j'ai connu dans la pratique de l'activiste bolivienne Maria Galindo, avec qui j'ai eu l'occasion de collaborer à une action de formation de l'Exposition Internationale de Théâtre de São Paulo - MITsp, à São Paulo/SP, en 2020. Plus sur <<https://mitsp.org/2020/labexp3-presencas-incommoda-onda-sta-rebeldia/>> . Accès en mars 2020.

¹⁰⁷ J'ai participé à l'une des éditions de son projet de résidences Figurino en Action, lors de l'hiver culturel de São João del Rei/MG, en 2018. Plus de détails sur <<https://figurinoemacao.wordpress.com/2018/08/21/figurino-acao-invadesa-joao-delrei/>> . Accès en mars 2022.

¹⁰⁸ J'ai fait partie du projet Intersession_1 : résistance, qui a occupé le Mémorial de la Résistance à São Paulo/SP, lors de l'Exposition Internationale de Théâtre de São Paulo - MITsp, en 2018, sous sa direction et celle d'Aby Cohen. Plus sur <<https://pqbrasil.org/interseccoes/>> . Accès en mars 2022.

Dans ce passage, on parle de tissus car il s'agit d'un article sur l'habillement, mais en élargissant la notion de matériaux à tout ce qui peut être utilisé dans la création, j'ajoute dans cette procédure, un travail d'écoute et d'attention aussi sur les objets, les meubles, les espaces de la maison et ses environs, Fenêtres, reliques, photos, entre autres nombreuses possibilités de recherche poétique. En établissant une communication attentive et respectueuse, en cultivant la confiance dans les processus dialogiques de la création, nous parvenons ensemble à habiter la mémoire et les récits présents dans ces petites collections de ressources, En réalisant plus clairement ce qu'ils possédaient aussi de récits sur nos propres poétiques et histoires, ouvrant des voies de création et de production de connaissances enracinées dans notre contexte. Ainsi, "nous considérons que les écritures de vie peuvent stimuler la pensée de frontière, car elles constituent un domaine interdisciplinaire et relationnel formé par des pratiques, des textes et des actes qui nécessitent des exercices d'autolocalisation." (RODRIGUES, 2019, p.153), des exercices qui nous placent inévitablement dans une perspective decoloniale de création et de production de connaissances.

En vue de l'enregistrement de cette connaissance et de sa documentation, j'ai guidé chaque artiste étudiant à créer pour lui-même un cahier d'artiste, dans lequel il pourrait rassembler les résultats procéduraux des exercices créatifs en cours, ainsi que ses perceptions et ses notes de cours, Ecritures personnelles, images de référence, croquis, croquis et tout ce qui faisait partie de vos parcours personnels de création et de compréhension. Ces cahiers pourraient être dans différentes configurations, étant également une partie du processus de création de leur esthétique et la création de diagrammes, à condition que dans un format numérique afin qu'ils puissent être partagés virtuellement, générant une collection très riche de références, d'un semestre à l'autre, étaient partagés en interne, créant des dialogues entre les parcours de création individuels et la compréhension même de la procédure créative. À partir de ces documents de processus, comme l'appelle la chercheuse Cecilia Almeida Salles (2009), moi, en tant qu'enseignante, j'ai pu évaluer l'apprentissage en respectant les normes institutionnelles et confirmer la validité des processus de création en tant que processus de recherche et d'apprentissage.

En finalisant ces notes et en payant vers le bord, je voudrais également souligner la puissance créative des personnes que j'ai rencontrées sur ce parcours. Ce furent des matières très difficiles pour nous tous, compte tenu des conditions didactiques de l'enseignement à distance et des adversités qui nous ont traversées, mais dans toutes nous avons pu compter sur l'engagement, la générosité, la compréhension, l'accueil et une écoute attentive construite collectivement. Malheureusement, l'espace d'un chapitre n'est pas suffisant pour rendre compte de toute l'expérience, en mentionnant chaque création et chaque contribution offerte à ces conclusions, comme cela serait le plus approprié, mais je laisse ici une trace de la participation à cette recherche des artistes, étudiants-

professeurs et chercheurs : André Andson, Andressa Silva, Fábio Santos, Jean Fidel, Luciel Moura, Márcia Pelaes, Thalia Matos, Ticielly Lima, Loran Ferreira, dans l'expérience native et présente Le visible de l'invisible (2019) pour la discipline Techniques théâtrales; Dani Tavares, Anaci Pantoja, Enny Salvatores, Heitor Cardoso, Lorrana Maciel, Ester Ramos et Nelma Silva, dans les dialogues de discipline en personne Fondements de la mise en scène (2019); Adalton Baia, Daniela Aires, Eliane Castro, Heitor Cardoso, Luany Ferreira, Iury Laudrup, Jéssica Thaís, Kai Henrique, Maria Rosa, Priisca, Benaia Sena, Rose Souza, qui ont participé à l'exposition virtuelle de photographes, À la lumière des choses [] ici, aujourd'hui (2020/2021), discipline du théâtre, la première que j'ai orientée en mode distant; Alice Araújo, Beatriz Nonato, Brenda Thaíse, Fábio Santos, Giulia Dominick, Heitor Cardoso, Jhon Lucas Paes, Luany Ferreira, Luciel Bishop, Márcia Pelaes, Marcos Fernandes, Osvaldo Simões, Sena Lima, Paulina Matello, Matello et Matello dans l'expérience de convivialité durationnelle. Entre les fenêtres (2021), réalisée à partir de la discipline Pratique de montage I; Bárbara Fonseca, Carolina Santos, Eloane Oliveira, Gabriel Dias, Heiron Mascarenhas, Hozana Alves, Isabelle Brandão, Iury Drup, Juliane Pantane Cruz, Lucky Santos, Luiz Santos, Natalia Silva, Pabla Hollande et Teka Ribas, dans les discussions de la discipline difficile Histoire du théâtre (2021); Barbara Fonseca, Isabelle Brandão, Gabriel Dias, Heiron Mascarenhas, Hozana Alves, Lucky Santos, Luiz Santos, Juliane, Pablo Sena en collaboration avec Lobotomy, Raíssa Sé et Teka Ribas, dans la présentation de l'exposition de photoperformances, Nous qui sommes (2021), résultant de la discipline stimulante Scènes contemporaines et culture visuelle; Adalton Baia, Beatriz Nonato, Brenda Thaíse, Diego Malva, Giulia Dominick, Juranildo Barbosa, Kai Henrique, Luany Ferreira, Lucas Ferreira, Lucas Viana, Marcos Maciel, Marluçia Brito, Pablo Sena, Raimundo Neto, Rose Souza, Sávio Furtado et Talita Alves dans la discipline (2021), mais participe aussi à ces conclusions. J'invite ceux qui me lisent à visiter le profil Instagram de la Licence en Théâtre de la Unifap, @teatro_unifap¹⁰⁹, où se trouvent certains résultats des processus que je commente et aussi des fruits du travail d'autres enseignants et étudiants, Car c'était notre scène et notre environnement de rencontre avec le public dans cette longue période de pratiques de création et d'apprentissage à distance.

Selon Catherine Walsh, Luiz Fernandes de Oliveira et Vera Maria Candau, dans la présentation du dossier Colonialité et pédagogie décoloniale (2018), "Le débat sur la pensée décoloniale est encore très récent au Brésil. Cependant, ces dernières années, il s'est qualifié dans divers domaines de la connaissance sociale et historique, en particulier dans le domaine de l'éducation." (p. 5). Il est récent, mais il s'est avéré incontournable dans un scénario de violences épistémiques de plus en plus évidentes. La nécessité de revoir les

¹⁰⁹ Visitez < https://www.instagram.com/teatro_unifap/ > . Accès en mars 2022.

connaissances, leurs bases et leurs applications, appelle à une attitude éthique différenciée et radicale, attentive aux multiples voix qui y participent.

Le domaine de l'éducation au Brésil est, ces dernières années, appelé à rediscuter une série de questions thématiques classiques telles que le curriculum, la didactique, la formation des enseignants, culture scolaire, etc., en fonction de nouvelles exigences liées au défi de surmonter les inégalités et discriminations raciales, de genre, de sexualité, religieuses, entre autres, ainsi que de reconnaître et de valoriser les différences, en assumant les tensions entre égalité et différence, politiques de redistribution et de reconnaissance. (CANDAU et al., 2018, p. 6)

Malgré cette tendance, ce sont des temps de durcissement politique et de reculs multiples dans tous les domaines, où la violence et l'exclusion raciste, territoriale, sexiste, religieuse, environnementale, capacitiste, de classe, entre autres, sont grandes dans notre vie quotidienne. Dans le contre-courant du fascisme, l'éducation et l'art ont joué un rôle très important de résistance à l'oppression, en luttant contre les espaces et les récits, en révisant notre histoire et en dénaturant les violences. Je parle donc d'un art et d'une éducation qui, en aucun cas, ne se comprennent en dehors de la pratique politique, c'est-à-dire qu'ils n'admettent pas être considérés comme des entités pures, neutres ou universelles. Elles appellent des positionnements éthiques et esthétiques, affirmant des identités et des perspectives diverses et multiples de connaissances.

Je suis d'accord avec la chercheuse Elisa Belém (2016), pour qui adopter une attitude décoloniale dans les arts ne signifie pas ignorer ou rejeter les connaissances européennes, mais les localiser et les dimensionner face aux processus de colonisation, en relativisant son importance et en déconstruisant son hégémonie - une position valable également pour les connaissances provenant du Sud-Est, des capitales ou des centres urbains brésiliens. Car, "certainement, il n'y a aucun moyen de défaire un processus historique et culturel concernant la colonisation dans le pays. [...] il ne s'agit pas de nier l'influence européenne sur la constitution culturelle et artistique. [...] il s'agit de percevoir les marques de la colonialité ou une blessure coloniale (Mignolo, 2005)". (BELÉM, 2016, p. 100). Ne pas ignorer notre propre histoire est ce que nous cherchons en pensant et en construisant des ponts entre les perspectives décoloniales, que ce soit dans l'art, dans l'éducation et/ou dans la recherche.

Quand Agrippina R. Manhattan, dans son article Pourquoi n'y avait-il pas de grandes artistes travesties ? (2017) elle relie les lacunes de l'histoire de l'art à l'hégémonie des espaces institutionnels de production de connaissances, ouvrant également la plaie coloniale, elle met en scène la production de connaissances dans une perspective transgenre et critique, en affirmant que "Il

n'y a plus de temps d'attente : les travestis sont venus pour montrer qu'en fait, ils ont toujours été ici" (MANHATTAN, 2017, p. 97). Il en va de même pour les personnes noires, indigènes, amazoniennes, appauvries, handicapées, sans éducation, avec des expériences rurales et périphériques, parmi tant d'autres expériences de vie qui constituent notre diversité et qui ont été ignorées dans les milieux académiques et par le système de l'art ou tout simplement traitées comme des objets de recherche ou des sujets de création.

En repensant à mon propre processus de formation au théâtre, je me rends compte que, même si j'ai été encouragée à la pensée critique, j'ai rarement eu accès à des récits et à des pratiques qui ne venaient pas d'un même axe épistémique au sein des universités que j'ai fréquentées, en faisant croire, comme la colonialité, qu'il existe une histoire universelle du théâtre ou des méthodologies "plus justes" que d'autres. En tant que jeune femme, pauvre, rebelle et de l'intérieur, il était également assez difficile de prendre le poste de directrice qui n'applique pas de procédures canoniques de création et, même quand j'ai été encouragée à partager mes expériences théâtrales, j'ai été confrontée dans mes choix et mes critiques - quoi, Malheureusement, il est encore très fréquent dans les milieux académiques. Je remercie chaque enseignant et enseignant que j'ai eu dans ces espaces, car ils ont beaucoup contribué à ma formation, mais je ne peux m'empêcher de remettre en question le pouvoir institutionnel de l'académie et sa colonialité, confiant que nous continuons ainsi à ouvrir des voies nécessaires et urgentes, principalement pour la qualité de l'enseignement public.

L'importance d'une approche prudente, pour que les pratiques enseignantes et artistiques ne s'accordent pas avec les mêmes "miroirs eurocentriques" (SILVA ; MASCARENHAS, 2018, p. 203), est placée une fois pour toutes dans l'art et la production de connaissances dans l'art. Quand nous percevons l'hégémonie européenne, hétérosexuelle, blanche, occidentale, cisgenre, masculine et capacitiste, toujours présente dans notre réalité, nous sommes aussi appelés à penser comme nous faisons partie de cette chaîne, en collaborant avec sa perpétuation, consciemment ou inconsciemment. Il faut donc inventer des moyens, maintenir l'écoute active et l'attention à l'affût, cultiver le doute à la place des certitudes et créer des espaces toujours plus ouverts à des expériences de vie distinctes dans la construction d'un champ encore plus ouvert de possibilités dans l'art, dans l'éducation et la recherche.

RÉFÉRENCES

BELÉM, Elisa. Afinal, como a crítica decolonial pode servir às artes da cena? **ILINX – Revista do Lume**, Campinas, v. 1, n. 10, p. 99-106, 2016.

CARDOSO, Arianne Vitale; REBOUÇAS, Renato Bolelli. Vestir a invenção: poéticas de guerrilha artística em ações coletivas. **Revista dObra[s]**, São Paulo, v. 12, n. 26, p. 33-51. 2019.

HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir: a Educação como prática de liberdade**. Tradução Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

MARTINS, Marcos Bulhões. **Encenação em jogo: experimento de aprendizagem e criação do teatro**. São Paulo: Hucitec, 2004.

MANHATTAN, Agrippina R. Por que não houve grandes artistas travestis? **Desvio**, Rio de Janeiro, ano 2, n. 3, p. 94-98, 2017.

MASCARENHAS, Suely Aparecida do Nascimento; SILVA, Adan Renê Pereira da. Implicações do pensamento decolonial para a educação amazônica. **Multidebates**, Tocantins, v. 2, n. 2, p. 202-218, 2018.

MOURA, Evna. Da série Pulsantes: performance orientada para a fotografia. **Poiésis**, Niterói, v. 22, n. 37, p. 31-40. 2021.

RODRIGUES, Manoela dos Anjos Afonso. Atos autobiográficos e práticas decoloniais em artes visuais. **Palíndromo**, Florianópolis, v. 11, n. 24, p. 152-161, 2019.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2009.

WALSH, Catherine; OLIVEIRA, Luiz Fernandes de; CANDAU, Vera Maria. Colonialidade e pedagogia decolonial: para pensar uma educação outra. **Arquivos analíticos de políticas educativas**, Arizona, v. 26, n. 83, p. 1-16, 2018. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14507/epaa.26.3874>.

INTRA-AÇÕES CURRICULARES EM PESQUISA-DOCÊNCIA-CRIAÇÃO: aspectos da invenção do projeto político pedagógico do curso de especialização em Arte e Educação Contemporânea da Universidade Federal do Tocantins.

Thaise Luciane Nardim¹¹⁰

Este texto foi construído como um relato de experiência que mesclou elementos da forma ensaística, a fim de circunscrever a proposição da pesquisa-criação no contexto do Projeto Político Pedagógico (PPP) do Curso de Especialização em Arte e Educação Contemporânea ofertado pela Universidade Federal do Tocantins — projeto do qual sou co-autora. Pela natureza do objeto aqui abordado, este é também um texto propositivo, em que procuro apontar possibilidades de incorporação de protocolos de pesquisa e de divulgação no que venho chamando de pesquisa-docência-criação — ou dos correlatos possíveis desses elementos frente à abordagem epistemológica que um PPP preconize.

Ainda que seja um texto narrado pela voz de uma primeira pessoa explícita — eu, a autora — ele não se configura como um produto característico de pesquisa-docência-criação mas, diferente disso, é um escrito que incorpora a contradição de pertencer, ao menos parcialmente, à uma tradição acadêmica frente à qual grande parte dos processos por ele narrados requisita flexibilização.

Este também não é um texto que pretende analisar uma experiência completa que tenha decorrido da proposição ora apresentada, dado que a primeira turma do curso em questão está ainda em vias de integralizar o currículo, tendo iniciado há pouco¹¹¹ as pesquisas cujo enquadramento metodológico está aqui exposto. Para seguir com o texto, talvez convenha retomar as questões de Isabelle Stengers (2018, p. 443) quando introduz “A

¹¹⁰ Pesquisadora-docente-criadora em arte da performance, lotada no curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Tocantins (UFT). Coordenadora deste curso e co-coordenadora do curso de Especialização em Arte e Educação Contemporânea da mesma universidade. Doutora em Artes da Cena, Mestre em Artes e Bacharel em Artes Cênicas pela UNICAMP. Realizando estágio pós-doutoral no Programa de Pós-Graduação em Educação da UFT, em que pesquisa política e gestão educacional para o ensino das artes a partir de suas experiências correntes.

¹¹¹ Este texto foi escrito em abril de 2022, logo após a designação de orientadores para as pesquisas.

Proposição Cosmopolítica”:

Como apresentar uma proposição cujo desafio não é o de dizer o que ela é, nem de dizer o que ela deve ser, mas de fazer pensar; e que não requer outra verificação senão esta: a forma como ela terá “desacelerado” os raciocínios cria a ocasião de uma sensibilidade um pouco diferente no que concerne aos problemas e situações que nos mobilizam?

E, ainda, embora meu intento seja consideravelmente menos ambicioso que o dela, afirmar que esta proposição “[...] nada tem a ver com um programa, mas, muito mais com a passagem de um pavor, que faz balbuciar as seguranças.” (STENGERS, 2018). Bailar a suspíria nas raízes da pesquisa universitária em artes — arrepiar sua zona pilífera. Ver no que dá, já que é possível.

A própria ideia de um PPP, documento com seccionalização e formatação padronizadas institucionalmente, ordenado por parâmetros, critérios e indicadores passíveis de aferimento por institutos de pesquisa educacional, parece contrastar com o que acabo de apresentar. Ocorre que trato aqui de uma pesquisa-docência-criação que, como tomada de posição curricular, chacoalha e quer desterritorializar currículo — isto é, mover suas partes de território em território, mobilizando-o em seu próprio refazimento, sem que isso implique em buscar qualquer grau zero.

Esta proposição de pesquisa-docência-criação emerge de meu contato com a pesquisa-criação conforme praticada no Canadá, país em que esta noção foi forjada para que as práticas contemporâneas daquele contexto se fizessem taticamente caber dentro dos editais de financiamento das entidades promotoras da pesquisa científica — viabilizando, no contexto universitário, pesquisas que friccionam a prática artística ao fazer acadêmico (MANNING, 2015) e, com isso, a inserção institucional (e, portanto, a possibilidade de captar fundos de pesquisa) daqueles artistas que atuam *praticoteoricamente* (LOVELESS, 2015). Não se trata, portanto, de abandonar as formas universitárias em favor de formas artísticas, mas trata-se, sim, de habitar essas formas e transformá-las:

[...] defendo a pesquisa-criação como crucial para o desenvolvimento de novos letramentos acadêmicos, que desafiam os tradicionais modos de saber na universidade. A pesquisa-criação é uma maneira particularmente potente de falar através e com as diferenças disciplinares, políticas, ideológicas, metodológicas e afetivas

(difrativas) da universidade hoje (LOVELESS, 2015, tradução nossa)¹¹².

(DESTERRITORIZAÇÃO).

Um Projeto Político Pedagógico permeado pela pesquisa-docência-criação pode, portanto, ser um documento da transição, aquilo que de institucional pode-se plasmar da mudança — que, por mais que pareça paralisar-se quando em documento, de fato foi posto em prática de escrita por corpos e, após repouso, aguarda encontro com outros corpos que voltem a atualizá-lo em invenção. Retomando Stengers, lembro que é na prática, junto aos praticantes, que o documento adquire sentido — e eu sou uma das praticantes de sua elaboração, de sua emergência como morada da proposição.

De acordo com Natalie Loveless (2015), embora o termo pesquisa-criação seja um correlato da ideia de pesquisa baseada em artes¹¹³ (PBA), este último viria sendo cunhado desde a década de 1990 a partir das experiências europeia e australiana de arte, que divergiram da concepção de arte contemporânea vigente quando da emergência do termo canadense, já nos anos 2000. Ainda segundo a autora, a pesquisa-criação com que comunga vem à luz sob o signo da virada educacional (GONÇALVES, 2014; HOFF, 2011), irmanado ao entendimento das práticas artísticas como processos de prática social (HELGUERA, 2011).

Dentre as práticas sociais em que a arte contemporânea se verte e a partir das quais emerge, a educação e a pesquisa são processos prioritariamente coletivos (de compósitos humanos, não-humanos e mais-que-humanos) e processuais e, com isso, métodos de pesquisa-criação são “[...] produzidos (nas contingências do projeto) tanto como meio de produzir, criar e materializar conhecimentos, e ao mesmo tempo como práticas de disseminação, compartilhamento coletivo e ativação de conhecimento” (SPRINGGAY; TRUMAN, 2019, p. 97, tradução nossa)¹¹⁴.

A distinção fundamental entre a PBA, na maior parte de suas manifestações, e a pesquisa-criação praticada pelas autoras com quem dialogo neste texto é de filiação teórica. Patricia Leavy, ao abordar o que nomeia como

¹¹² No original: [...] I argue for research-creation as crucial to the development of new academic literacies that challenge traditional modes of knowledge in the university. Research-creation is a particularly potent way of speaking across and with disciplinary, political, ideological, methodological, and affective (diffractive) differences in the academy today.

¹¹³ No original: arts based research.

¹¹⁴ No original: (methods are) [...] generated both as a means to produce, create, and materialize knowledge and practices of dispersal, collective sharing, and activation of knowledge at the same time.

“estrutura filosófica” da PBA no livro em que se propõe a explicitar a prática (2020), denuncia já no título da seção a orientação subjacente aos fazeres sobre os quais se debruça: trata-se de uma estrutura — ainda que aberta, ainda que passível de acolher o inesperado: uma estrutura. Em seu bojo, coletam-se dados por intermédio de arranjos ontológicos tradicionais (SPINGGRAY; TRUMAN, 2019), ainda que na proposição de práticas artísticas contemporâneas.

Para designar esse campo teórico, em relação ao qual sua noção de pesquisa-criação é erigida, Sarah Truman (2021) afirma que os praticantes de pesquisa-criação não são um grupo coeso, contudo, há um certo número dessas pessoas que pensa suas práticas com o Novo Materialismo Feminista; ela acrescenta:

Os materialismos feministas são um termo guarda-chuva que descreve o conhecimento feminista que ativa o pensamento a partir de diversos campos, incluindo a filosofia do processo, o pragmatismo especulativo, as humanidades ambientais, estudos trans e queer, vitalismo e Teoria dos Afetos. Quando ativadas em práticas de pesquisa, essas teorias rompem orientações comuns à metodologia de pesquisa em uma variedade de formas, incluindo: implicação direta de pesquisadores, artistas e teorias no evento mesmo da pesquisa; priorização do afeto e da relacionalidade; re-pensamento sobre o representacionalismo; e o reconhecimento de que pensar com conceitos teóricos e criar/fazer arte é também pesquisa ‘empírica’. (TRUMAN, 2018, p. 2, tradução nossa).¹¹⁵

Se consideramos que a pesquisa tradicional, fundada em métodos cuja organização lógica e consequencial é explícita e busca dar a ver coerência, é a mesma pesquisa que considera a escrita de pesquisadoras-militantes ou intelectuais populares como inferior, como “literatura cinzenta”, e incorpora a poesia e a narrativa oral tão somente como *corpus*, e não como referencial de aporte teórico, então também a pesquisa-criação, ao contrapor-se aos citados entendimentos, é resultado do empreendimento feminista queer e decolonial, que “[...] nos chamariam a atenção não apenas para *quem* consegue participar e *que tipo* de trabalho é considerado, mas também a que modos de endereçamento é permitido o status de erudito” (LOVELESS, 2019, p. 57,

¹¹⁵ No original: The feminist materialisms is an umbrella term that describes feminist scholarship that activates thought from diverse fields, including process philosophy, speculative pragmatism, the environmental humanities, queer and trans studies, vitalism, and affect theory. When activated in research practices, these theories disrupt common orientations to research methodology in a variety of ways, including: directly implicating researchers, artists, and theories in the event of research; prioritizing affect and relationality; re-thinking representationalism; and recognizing that thinking with theoretical concepts and making-doing art are also ‘empirical’ research.

tradução nossa)¹¹⁶.

Mais do que distinguir uma abordagem de outra, importa aqui delinear esses pensamentos sobre as práticas a fim de que eu possa, junto às minhas interlocutoras, dar a ver a posição que eles assumem no PPP do Curso de Especialização em Arte e Educação Contemporânea da UFT. Tal qual a pesquisa-criação cultivada por minhas interlocutoras no Canadá, o curso aposta numa fundamentação difrativa (BARAD, 2007) que, além de fazer pesquisa e criação, faz educação e é um percurso curricular flexível, para montar e desmontar. Em alguns momentos, contudo, o que a estrutura institucional permite, inclusive no que diz respeito ao pessoal, é a pesquisa baseada em arte, é a formada pesquisa qualitativa hegemônica, que então trabalha para mediar a relação entre pesquisa-criação e instituição.

O PPP do Curso de Especialização em Arte Contemporânea da UFT foi desenhado pelos professores Adriana dos Reis Martins, Heitor Martins Oliveira e por mim, Thaise Luciane Nardim. Nós três somos docentes efetivos no curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Tocantins, sendo a formação de Adriana orientada à Educação Musical e Arte-terapia; a de Heitor, à composição e performance musical; e a minha, em teatro, com ênfase em arte da performance e em contato com as artes visuais. Iniciamos o planejamento em 2019, provocados pela identificação, por meio de pesquisas realizadas com os estudantes egressos do curso de Licenciatura em Teatro, da necessidade de capacitação do professor em atuação na educação básica para o trabalho com as linguagens artísticas em que ele não se formou na graduação. Essa demanda dá-se pelo fato de que o ensino das artes na educação brasileira padece de um paradoxo estruturante (CUNHA; LIMA, 2020) entre, de um lado, uma Base Nacional Comum Curricular desenhada para a atuação polivalente do professor, que atua ensinando as quatro linguagens artísticas escolares e, de outro, as Diretrizes Curriculares Nacionais orientadas para a formação de licenciados especificamente em uma daquelas linguagens, distintas em quatro licenciaturas - em Artes Visuais, Dança, Música e Teatro. A Especialização viria, então, para suprir lacunas na atuação do docente já atuante.

Em texto anterior (CARNEIRO; NARDIM, 2021), expus, junto a meu amigo e companheiro de trabalhos Leonel Carneiro, pontos que podem ser problemáticos na formação do docente em artes exclusivamente em uma das linguagens artísticas. Um deles, considerado frente ao nosso desafio de falar sobre as peculiaridades da vivência em pesquisa-docência-criação na região Norte do país, seria o caráter ocidental e/ou colonial da discriminação em quatro linguagens, já que observamos que as práticas artísticas dos povos da floresta -

¹¹⁶ No original: [...] would ask us to pay attention not only *who* gets to participate and *whose* labor gets to count but also which of address are permitted scholarly status.

indígenas, ribeirinhos - e de outros povos tradicionais - como quilombolas - não operam essa distinção, mas sim trabalham com visualidades, teatralidades, corporeidades e musicalidades de modo mesclado e em função daquilo que a prática pretende para a comunidade - isto é, seu funcionamento naquela sociedade.

Também assim opera a maior parcela da arte contemporânea, em que elementos de linguagens são mobilizados para servir a um projeto cujo significado articula-se à sua emergência no seio de uma sociedade de capitalismo cognitivo, primando pelo conceitualismo e, por vezes, nos transmitindo a impressão de que inexisteria articulação entre arte e vida nesse mercado, impressão reforçada pela historiografia ocidental das artes que nos faz acreditar que já houve um momento qualquer na história em que as artes teriam sido autônomas.

Para abordar esses problemas, recorreremos à noção de ético-ontopistemologia, elaborada por Karen Barad (2007), física e filósofa dedicada ao pensamento materialista feminista. Inserida no contexto do debate sobre a posicionalidade da produção científica, a noção quer fazer visível a inseparabilidade entre a ética, a ontologia e a epistemologia na concretização de práticas de pesquisa. A consciência de tal inseparabilidade em contextos de pesquisa opera “[...] uma atitude científica pautada no cuidado com o outro e uma responsabilização em permanente emergência [...]” (BARAD, 2012, p. 208, tradução nossa) que será compartilhada entre os diversos seres que, juntos, co-constroem mundo enquanto co-constróem pesquisa - inclusive aqueles seres que costumamos nomear como “objetos de pesquisa” - que não poderão existir como os prevê a ciência moderna.

Uma noção subsidiária a esta, também promovida por Barad, é a de *intra-ação* - aquilo que acontece entre os agentes que tomam parte num processo de pesquisa. *Intra-ação* — em inglês, *intra-action* (BARAD, 2007) — refere-se à dinâmica relacional que se estabelece entre dois corpos. Este termo é dado a ver pela autora pela contraposição a *interação* — em inglês, *inter-action*. Enquanto este último designa um tipo de relação que se dá entre dois corpos pré-estabelecidos - duas identidades - que se envolvem conjuntamente em uma ação, possivelmente voltando a ser identidades (ainda que modificadas) após a conclusão do processo, *intra-ação* é uma dinâmica que se passa entre forças que se diferenciam na relação, e não são ou estão diferenciadas em identidades previamente ou posteriormente a ela.

Com isso, uma *intra-ação* é um processo composto por movimentos de influência e difração constantes, operadas e padecidas por “entes” indistintos, que acontece não *inter* coisas, mas *intra* elas. Em *intra-ação*, não há objetividade científica possível, dado que não existe um pesquisador separado do processo, que o observa, mas permanece fora dele. O que chamamos de pesquisador

também é um feixe de forças intra-atuando com o que chamamos de “objeto de investigação”, de ou método, técnica, instrumentos, sujeitos (BARAD, 2007).

Essa perspectiva nos auxilia em nosso percurso de reflexão sobre o PPP do curso de Especialização em Arte e Educação Contemporânea da UFT ao evidenciar o caráter cultural (e não ontológico) da composição de uma matriz curricular fragmentada em componentes curriculares; da atomização das práticas artísticas pela lente das linguagens; e da distinção entre ensinar, pesquisar e criar no fazer do arte-educador. Sendo assim, e se um Projeto Pedagógico se faz, em sua forma curricular, orientado a um perfil profissional, e se nosso progressivo acesso às demandas particulares de cada realidade laboral atesta que os perfis são — e é desejável que sejam — diversos, qual o sentido de manter a rigidez curricular se não houver imposição de ordem infraestrutural ou normativa? E se entre o público que identificamos a demanda de atendimento, haverá aqueles que têm formação em Artes Visuais, outros em Dança, outros em Música e outros, ainda, em Teatro, quais saídas, em termos de percursos, podemos buscar para atendê-los?

É certo que qualquer tentativa de materializar em estruturas do campo institucional ideias plasmadas no campo do pensamento enquanto proposições teóricas, atuando a partir do real, mas no modo operativo da linguagem, tende a dela construir uma imagem - um retrato empobrecido e parcial - e/ou tende ao reforço da cosmovisão (pós) moderna dominante (EUGENIO, 2019) por meio de formas que tão somente dublam as palavras do original de inspiração. É que não se trata de aplicar o pensamento, de criar os fluxos enunciados por Barad, porque eles já existem - estão todo o tempo em funcionamento em todas as instâncias do real, ela apenas os nomeou para que pudéssemos também visualizá-los.

A questão, ao buscar construir um currículo na pesquisa-docência-criação que nos toca, é de buscar, a partir da nossa consciência de tais ligações e dinâmicas e da nossa adesão epistemológica à proposta, navegá-los com presença; olhar e vê-los e, então, modular as formas para permitir que também os estudantes os vejam.

Cursos de pós-graduação *lato sensu* têm sido, até este momento, ambiências privilegiadas para a experimentação curricular. Isso porque sua normatização está muito menos consolidada que a dos cursos de graduação e de pós-graduação *stricto sensu*. Esse nível de ensino independe de autorização, reconhecimento e renovação de reconhecimento e é responsabilidade exclusiva da Universidade que o oferta, ainda que esta tenha de vir a fornecer informações sobre ele para a Avaliação Institucional ou o Censo da Educação Superior, quando solicitada, bem como cadastrá-los no Cadastro Nacional de Cursos.

Operar a pesquisa-docência-criação em chave intra-accional no PPP

pareceu-me, num primeiro relance, solicitar que deixássemos de lado a fragmentação da matriz curricular em componentes, operando, então, por um formato mais próximo ao projeto. A recusa absoluta à fragmentação em componentes curriculares diversos, contudo, é confrontada pelas estruturas do registro institucional. Ainda que os regimentos de nossa universidade possibilitem flexibilizações várias, considerando as peculiaridades dos diferentes campos de conhecimento, a operacionalização de matrículas e o sequente registro de conceitos e aprovação obedece à forma possível, que é aquela do sistema informacional de registro acadêmico.

Além disso, cabe observar que, em se tratando de inovações curriculares, é imprescindível pensar tática e estrategicamente para que o curso arregimente interessados e consiga conduzi-los até a integralização curricular. Como sabemos, a naturalização da forma escolar prevalecente é tamanha que o estudante, quando frente às proposições de modos de compor currículo que ele desconhece, reage com estranhamento evitativo, com recusa, desconfiança e até mesmo acusações: esses professores não querem trabalhar! E coisa semelhante ocorre com o próprio corpo docente, formado na mesma tradição. É certo pensar que estudantes, assim como docentes, podem avaliar qualquer proposição que se pretende inovadora como inadequada, ruim, como algo que não é de seu interesse, mas minha experiência prévia em propostas experimentais de docência e currículo evidencia que a evitação acontece antes mesmo da vivência se completar.

Assim como a fragmentação da matriz curricular, também a fragmentação das práticas entre pesquisa, ensino e produção criativa nas diferentes linguagens das artes está consolidada na educação brasileira, sendo colocada em jogo por elementos diversos, nas diferentes etapas de ensino. Ainda que dos ordenamentos de nosso país pertinentes à educação possa ser inferido o valor da formação do professor enquanto pesquisador, ou o valor da pesquisa para o trabalho na escola, os mesmos documentos fazem questão de apresentar uma distinção absoluta entre a pesquisa realizada pelo professor da educação básica e aquela realizada pelo professor universitário — o que não é necessariamente verdadeiro e, além disso, aponta para uma distinção de valor entre a função-pesquisador destes e daqueles, reforçando preconceitos elitistas. A isso, une-se o fato de que o próprio tripé universitário — ensino, pesquisa, extensão - é levado a cabo na universidade como a realização de blocos, três coisas que se complementam por serem compulsórias ao docente, mas não pela sua natureza mesma.

E, ainda sobre fragmentação, do mesmo modo — e talvez mesmo de forma mais incisiva — conforme relatado anteriormente, as quatro linguagens artísticas escolares tiveram seu ensino definitivamente cindido pela Lei de Diretrizes e Bases 9394/96, que identificou cada uma delas como conteúdos

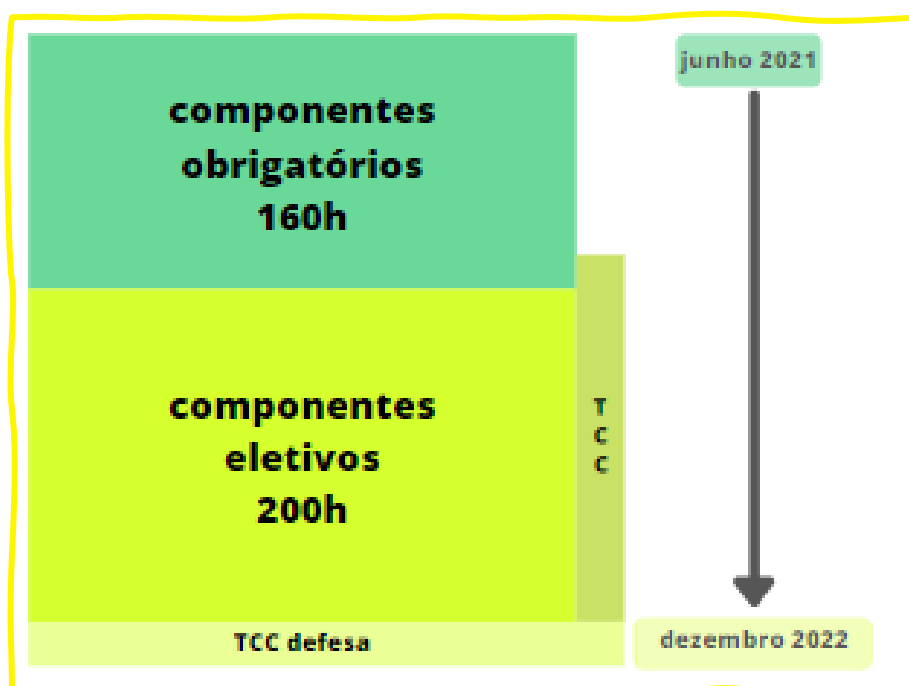
isolados. Isso se deu, em grande parte, a partir de uma movimentação tática da comunidade de arte-educadores do Brasil, que buscou modos de garantir mais horas de aula de ensino das artes nas escolas do que aquilo que se esperaria do legislador padrão, de tendência liberal-mercantilista. Mas, esquecida sua história, essa motivação legítima parece agora uma verdade absoluta, atemporal e inquestionável. Assim, o campo acadêmico e profissional da arte-educação brasileira tende a interditar quaisquer tentativas de reflexão sobre o tema que se distanciem daquilo já consolidado em legislação, inclusive impetrando judicialmente solicitações de fechamento de cursos que fujam a esse formato.

O desenho do PPP do curso teve como desafios, portanto, olhar, ver e dar a ver — e tramar modos de dar a ver — os encontros possíveis entre pesquisa, criação e docência e entre pesquisa, ensino e extensão, oportunizando ao estudante, profissional da educação em exercício, que transitasse entre linguagens e pudesse exercer a autoria de seu percurso de aprendizagem de modo integrado a seus interesses ou necessidades. Além disso, deveria fazê-lo mantendo uma imagem amigável ao estudante desacostumado à inovação pedagógica e factível frente ao sistema de registro acadêmico.

As formas pelas quais isso se configurou foram orientadas pela noção de pesquisa-docência-criação e podem ser categorizadas em três tópicos: os componentes curriculares de carga horária reduzida, com ênfase em desenvolvimento de projetos de pesquisa dos docentes, que na maior parte dos casos trabalhou em dupla; a baixa carga horária de componentes obrigatórios, mantendo a maior parcela dos componentes como eletivos e com amplo espectro de escolha; Trabalho de conclusão de curso orientado pela pesquisa-docência-criação.

Cada componente curricular do curso tem carga horária de 20 horas, com exceção de “Didática do Ensino Superior” que, por determinação institucional, tem presença obrigatória e deve ter 60 horas. Os docentes foram orientados a destacarem, nesses componentes, tópicos de suas pesquisas individuais e, por trabalharem em dupla na maior parte dos componentes, foi necessário que se debruçassem sobre os pontos comuns das pesquisas de uns e de outros, possibilitando a instauração de novos projetos. As avaliações dos componentes deveriam estar orientadas àquilo que o estudante pretendesse como projeto final — não em termos de hipóteses, pergunta ou objeto delineados, mas em termos de interesses, na perspectiva de uma *investigação menor* (MAZZEI, 2017), contingente, situada, que circunscrevesse curiosidades que já vinham acompanhando o estudante, disparados por sua prática profissional.

A Figura 01 apresenta a distribuição temporal e de modalidades dos componentes do curso:



Ao ingressar, o estudante cursa, em caráter obrigatório, seis componentes. Além do já referido “Didática do Ensino Superior”, também estão neste grupo Introdução ao Estudo Híbrido; Introdução ao Curso; Fundamentos da Arte Educação na Contemporaneidade; Fundamentos da Pesquisa em Arte e Educação Contemporânea e Seminários de Pesquisa em Arte e Educação Contemporânea. Nos dois componentes de introdução, buscamos realizar um alinhamento prático do estudante com a proposta do curso, levando-o a conhecer o PPP e oferecendo orientações para que faça suas escolhas de percurso.

O componente Introdução ao Curso busca, ainda, sensibilizar o estudante para a ideia de um trajeto orientado pelas suas inquietações de pesquisa, e já comunica a ele a possibilidade de concluir o curso em três formatos - o que logo desenvolveremos. Os componentes Fundamentos da Pesquisa em Arte e Educação Contemporânea e Seminários de Pesquisa em Arte e Educação Contemporânea têm por orientação didático-metodológica e teórica a pesquisa-criação e a pesquisa-docência-criação conforme as enunciamos neste trabalho.

O primeiro deles dedica-se à leitura de fundamentos teóricos e o segundo, por sua vez, incorpora também atividades de desenho de ações que pensem problemas com a teoria e que podem ser registradas e tornada públicas sob formas diversas, desde que tais formas emergjam do processo mesmo da investigação, elas mesmas especulações situadas no terreno da pesquisa.

Com isso, ao fim de Seminários de Pesquisa em Arte e Educação Contemporânea, os estudantes são levados não a produzir um projeto estrito senso, mas sim um jogo de cartas em que cada carta corresponde a um elemento de projetos de pesquisa de diversas abordagens metodológicas e pode ser incorporada ou descartada da composição quando do encontro entre estudante e orientadora, que marca o início do tempo dedicado exclusivamente à pesquisa.

Para concluir a carga horária de componentes curriculares, os estudantes devem escolher entre 10 de 25, dos quais ofereço como exemplo: Oficina de Música; Linguagens e artes na Base Nacional Comum Curricular (BNCC): filosofia e estrutura; Arte, educação e tecnologias contemporâneas; Cooperação e colaboração na arte e na educação; Oficina de Teatro; Oficina de Dança; Metodologia do Ensino de Artes na Educação Infantil na BNCC; Oficina de Artes Visuais; Aprendizagem online em arte educação; Processos Criativos e Pedagógicos em Dança; Estudos Culturais em Contexto Amazônico; Processos criativos em arte e tecnologias etc.

A parcela que vai dos meses 10 a 17 do curso, que se espera que seja concluído em 18 meses, corresponde ao seu período mais flexível, que pode vir a ser utilizado tanto para conclusão da carga horária de componentes quanto para o desenvolvimento do Trabalho de Conclusão de Curso. Nesse período dedicado a reofertas serão oferecidas segundas possibilidades aos estudantes que eventualmente tenham ficado impedidos de cursar um componente desejado ou tenham sido reprovados. As reofertas serão agendadas de acordo com consulta prévia de interesse e organizadas, assim como todo o calendário do curso, de modo a compatibilizar a matrícula em todas elas.

O estudante que assim o desejar pode concluir toda a sua carga horária (360h) de componentes na primeira quinzena do mês seis do curso. Isso implicaria em não poder escolher quais componentes gostaria de cursar, assim como em cursar carga horária mais intensa em um curto período do que aquele estudante que venha a distribuir a carga pelos dez meses regulares (anteriores à reofertas). Contudo, possibilitaria a ele que se dedicasse durante até 13 meses ao seu trabalho de conclusão de curso, bastando para isso apenas solicitar à coordenação a indicação de orientação neste momento. Com isso, a estrutura curricular contempla também a flexibilização que vem se mostrando necessária ao sucesso de cursos de nível superior de modo geral, cujo corpo discente tem sido impactado diretamente pelas contingências socioeconômicas e culturais, que podem conduzir à evasão.

Um olhar apressado para a proposta pode levar a pessoa leitora à interpretação equivocada de que o projeto adere a tendências praticadas em cursos que têm o atendimento acrítico ao mercado de trabalho como prioridade. Flexibilização curricular e atomização do ensino (microensino) são, de fato,

formas escolares que nosso PPP compartilha com cursos de orientação socialmente tecnocrática e pedagogicamente tecnicista de cores contemporâneas.

Por isso, me apresso em dizer que, se essa partilha ocorre, é porque o Capital se apropria, convertendo-os às suas finalidades, de elementos que são caros a uma formação em pesquisa-docência-criação - e não ao contrário. Enquanto nesses cursos essas orientações da estrutura curricular intentam produzir o máximo lucro para a corporação, investindo na personalização da aprendizagem de modo que o estudante trace um caminho solitário e pouco dialógico, nossa intencionalidade é que as escolhas feitas pelo estudante possam produzir potências para seu trabalho em sua comunidade, a partir das contingências que o coletivo de forças em torno dele o apresenta.

Tendo chegado ao Trabalho de Conclusão de Curso, o estudante tem três possibilidades de realização:

- a) Desenvolvimento e Apresentação de Produção Artística e Relatório de Produção: de caráter teórico-prático, ensejando uma reflexão no fazer artístico, cultural e pedagógico de atuação do profissional. Exemplos de produtos: exposição de artes visuais; projeto de curadoria para exposição de artes visuais; vídeos ou filmes (experimentais, ficcionais, documentários); peças teatrais (montagem ou dramaturgia); espetáculos de dança; concertos ou shows musicais; composição musical; livro de artista ou outro produto gráfico. Tais produções devem ser desenvolvidas especificamente no contexto da pesquisa do curso e durante seu decorrer. Ainda que a parcela prática seja desenvolvida coletivamente, a pesquisa deve também resultar em um memorial descritivo, portfólio ou relatório de produção individual, que sempre acompanhará o produto artístico. O formato deste documento é livre e deve ser decidido pela/o estudante junto a seu/sua orientador/a, tendo como critério mínimo a apresentação do processo criativo e uma breve reflexão teórica.
- b) Desenvolvimento e Apresentação de Produção Didática e Relatório de Produção: de caráter teórico-prático, preferencialmente relacionado à produção de material didático ou a uma proposta de intervenção aplicada, ensejando uma reflexão no fazer artístico, cultural e pedagógico de atuação do profissional. Exemplos de produtos: projetos de livros didáticos; desenvolvimento de jogos didáticos; planejamento pedagógico detalhado de um curso com no mínimo 60h de carga-horária; planejamento, aplicação e avaliação de um curso com no mínimo 30h de carga-horária; planejamento,

produção e publicização de conjunto de podcasts ou vídeos educativos; planejamento, produção de conteúdo, publicização e dinamização de canais educativos em mídias. Tais produções devem ser desenvolvidas especificamente no contexto da pesquisa do curso e durante seu decorrer. Ainda que a parcela prática seja desenvolvida coletivamente, a pesquisa deve também resultar em um memorial descritivo, portfólio ou relatório de produção individual, que sempre acompanhará o produto pedagógico. O formato deste documento é livre e deve ser decidido pela/o estudante junto a seu/sua orientador/a, tendo como critério mínimo a apresentação do processo criativo e uma breve reflexão teórica.

- c) Produção e submissão de texto acadêmico: de caráter teórico-prático, resultando em artigo, ensaio ou outra forma de texto acadêmico. O artigo deve seguir as normas de um periódico científico com índice mínimo B2 na classificação de periódicos quadriênio 2013-2016 Qualis Periódicos, revista escolhida pelo estudante com sua orientadora, para a qual o artigo será submetido após conclusão.

Nestas formas de apresentação plasma-se de modo derradeiro nossa orientação à pesquisa-docência-criação, que circulou por todo o curso, construindo para ele ambiência. Articulam-se as práticas e as teorias, mas o registro e a divulgação, em especial no caso das produções predominantemente artísticas ou predominantemente didáticas, devem nascer do processo mesmo.

Acreditamos que essa experiência na pós-graduação *lato sensu* poderá nos indicar melhores modos de proceder quando buscarmos implantar a pesquisa-docência-criação na modalidade *stricto sensu*. Recorrendo à abertura da Especialização, investigamos — como pesquisadores-docentes-artistas, como curriculistas e como gestores pedagógicos — a construção da universidade que desejamos.

A incorporação de experiências em pesquisa-docência-criação, assim como em pesquisa-criação, na universidade brasileira precisa partir da constatação de que a universidade está eivada de estruturas coloniais, patriarcais, reprodutoras do sistema capitalista colonial em sua vigência cognitivo-cultural e, em consequência, estrutura-se sobre posições reforçadoras de cisões. As artes, contudo - ao menos aquelas que pretendemos inventivas e que se olham e se reconhecem como ético-onto-epistemo-logias — não operarão por cisão, mas por reverberação e produção de espaço para a multiplicidade, para a frequência experimental da des-cisão eu-outro, eu-mundo.

A incorporação, na pós-graduação ou mesmo na graduação, de protocolos de pesquisa e divulgação em pesquisa-criação que não considerem os marcadores ocidentais da construção do saber acadêmico (ou guardem deles até certa inveja, protocolos *wanna be*) está fadada ao fracasso ou à ilusória mimetização de inserção das artes nesse contexto, modificando tão somente a aparência do que já vem acontecendo.

Cabe aos pesquisadores-criadores, aos pesquisadores-docentes-criadores, tomar para si a via da investigação metodológica para infiltrar a variação no seio da universidade, ocupando o tempo-espaço da reflexão metodológica como tempo-espaço de reflexão de como as artes perfazem “politicamente territórios e colectivos, modos de habitar e de conviver, configurando isto a que chamamos mundo” (EUGENIO, 2019a, p. 3).

Para tanto, é preciso mais que a coragem de propor um espetáculo teatral a título de tese: é preciso ter a coragem de estar em pesquisa e estar em docência e estar em criação a ponto de que sejam o que rigorosamente se fazem ser — especulação situada, emergente, afirmativa e mais-que-representativa, espetáculo teatral e/ou aula e/ou tese e/ou...

REFERÊNCIAS

BARAD, Karen. **Meeting the Universe Halfway**. Quantum Physics and the entanglement of Matter and Meaning. Londres: Duke University Press, 2007.

BARAD, Karen. On Touching - The Inhuman That Therefore I Am. **Differences**, v. 23, n. 3, p. 206-223, dez. 2012. Disponível em: <https://read.dukeupress.edu/differences/article-abstract/23/3/206/97723/On-Touching-the-Inhuman-That-Therefore-I-Am>. Acesso em: 04 jun. 2021.

BRASIL. Conselho Nacional de Educação. **Resolução CNE/CP nº 1, de 18 de fevereiro de 2002**. Institui Diretrizes Curriculares Nacionais para a Formação de Professores da Educação Básica, em nível superior, curso de licenciatura, de graduação plena. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=159261-rcp001-02&category_slug=outubro-2020-pdf&Itemid=30192. Acesso em: 20 abr. 2022.

BRASIL. Conselho Nacional de Educação. **Parecer CNE/CES nº 1, de 8 de junho de 2007**. Estabelece normas para o funcionamento de cursos de pós-graduação lato sensu, em nível de especialização. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=8825-rces001-07-pdf&category_slug=setembro-2011-pdf&Itemid=30192. Acesso em: 20 abr. 2022.

CARNEIRO, Leonel Martins; NARDIM, Thaise Luciane. Nortes do Saber: para infiltrar (mais) diferenças nas artes. *In*: PUCETTI, Roberta; *et al.* (org.). **Compartilhar Narrativas sobre formação, Arte e Ensino no Brasil**. Curitiba: CRV, 2021. p. 181-190. (v. 1).

CUNHA, Daiane Solange Stoeberl da; LIMA, Sonia R. Albano de. O ensino de arte para a educação básica à luz dos ordenamentos vigentes: paradoxos em análise. **Revista da Tulha**, v. 6, n. 1, p. 78-109, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistadatulha/article/view/168051/161833>. Acesso em: 31 mar. 2022.

EUGENIO, Fernanda. **Caixa-Livro**. Rio de Janeiro: Fada Inflada, 2019.

EUGENIO, Fernanda. Livro azul. **Caixa-Livro**. Rio de Janeiro: Fada Inflada, 2019a.

GONÇALVES, Mônica Hoff. **A virada educacional nas práticas artísticas e curatoriais contemporâneas e o contexto de arte brasileiro**. 2014. 272p.

Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

HELGUERA, Pablo. Pedagogia no campo expandido. *In*: HELGUERA, Pablo; HOFF, Mônica (org.). **Pedagogia no campo expandido**. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2011.

HOFF, Mônica. Curadoria Pedagógica, metodologias artísticas, formação e permanência: a virada educativa da Bienal do Mercosul *In*: HELGUERA, Pablo; HOFF, Mônica (org.). **Pedagogia no campo expandido**. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2011.

LOVELESS, Natalie. **How to make art at the end of the world**. Durham: Duke University Press, 2019.

MANNING, Erin. Against Method. *In*: VANNINI, Phillip. **Non-Representational Methodologies**. New York: Routledge, 2015.

MAZZEI, Lisa. Following the Contour of Concepts Toward a Minor Inquiry. **Qualitative Inquiry**, v. 23, n. 9, p. 675-685, ago. 2017. Disponível em <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1077800417725356?icid=int.sj-full-text.similar-articles.1>. Acesso em: 20 abr. 2022.

SPPRINGGAY, Stephanie; TRUMAN, Sarah E. **Walking methodologies in a more-than-human world**: WalkingLab. New York: Routledge, 2019.

TRUMAN, Sarah E. **Feminist speculations and the practice of research-creation** - writing pedagogies and intertextual affects. New York: Routledge, 2022.

INTRA-ACTIONS CURRICULAIRES EN RECHERCHE-ENSEIGNEMENT-CRÉATION : aspects de l'invention du projet Politique Pédagogique du Cours de Spécialisation en Art et Education Contemporaine de L'université Fédérale de Tocantins.

Thaise Luciane Nardim¹¹⁷

Ce texte a été construit comme un récit d'expérience que j'ai fusionné avec des éléments de la forme essayistique afin de circonscrire la proposition de recherche-création dans le contexte du Projet Politique Pédagogique (PPP) du cours de spécialisation en art et éducation contemporaine offert par l'Université fédérale de Tocantins - projet dont je suis l'auteur. De par la nature de l'objet abordé ici, il s'agit également d'un texte de proposition, dans lequel je cherche à souligner les possibilités d'incorporation de protocoles de recherche et de diffusion dans ce que j'ai appelé la recherche-enseignement-création - ou des corrélats possibles de ces éléments par rapport à l'approche épistémologique préconisée par un PPP. Bien qu'il s'agisse d'un texte raconté par la voix d'une première personne explicite - moi, l'auteur - il ne se définit pas comme un produit caractéristique de recherche-enseignement-création, mais, à la différence de cela, il est un écrit qui incarne la contradiction d'appartenir, au moins partiellement, à une tradition académique face à laquelle une grande partie des processus qu'il raconte exige un assouplissement.

Ce n'est pas non plus un texte qui vise à analyser une expérience complète qui découle de la proposition présentée ici, puisque la première classe du cours en question est encore en train d'intégrer le curriculum et qu'elle a commencé récemment¹¹⁸ les recherches dont le cadre méthodologique est exposé ici. Pour suivre le texte, peut-être qu'il convient de reprendre les questions d'Isabelle Stengers quand elle introduit "La Proposition Cosmopolite" :

¹¹⁷ Chercheuse-professeure-créatrice en art de la performance, complet dans le cours de licence en théâtre de l'Université fédérale de Tocantins (UFT). Coordinatrice de ce cours et coordinatrice du cours de spécialisation en art et éducation contemporaine de la même université. Docteur en arts vivants, Master en arts et Bachelor en arts vivants de l'UNICAMP. Effectuer un stage postdoctoral dans le programme d'études supérieures en éducation de l'UFT, dans lequel la recherche politique et la gestion de l'éducation pour l'enseignement des arts à partir de leurs expériences courantes.

¹¹⁸ Ce texte a été écrit en avril 2022, peu après la désignation de conseillers pour les recherches.

Comment présenter une proposition dont le défi n'est pas de dire ce qu'elle est, ni de dire ce qu'elle doit être, mais de faire penser; et qui ne nécessite pas d'autre vérification que celle-ci : la façon dont elle aura "ralenti" Les raisonnements créent-ils l'occasion d'une sensibilité quelque peu différente en ce qui concerne les problèmes et les situations qui nous mobilisent? (STENGERS, 2018, p. 443)

Et pourtant, bien que mon intention soit nettement moins ambitieuse que la sienne, affirmer que cette proposition "[...] n'a rien à voir avec un programme, mais, beaucoup plus avec le passage d'une peur qui fait bafouiller les sécurités" (STENGERS, 2018). Danser le murmure dans les racines de la recherche universitaire dans les arts - faire frissonner votre zone pilifère. Voir ce qui donne, puisque c'est possible.

L'idée même d'un Projet Politique Pédagogique, document avec découplage et formatage standardisés institutionnellement, ordonné par paramètres, critères et indicateurs pouvant être comparés par des instituts de recherche éducative, semble contraster avec ce que je viens de présenter. Il se trouve que je traite ici d'une recherche-enseignement-crédation qui, comme la prise de position de curriculum vitae, Il se moque et veut desterritorialiser programme- c'est-à-dire déplacer ses parties de territoire en territoire, en le mobilisant dans sa propre refonte, sans que cela implique de rechercher un degré zéro.

Cette proposition de recherche-enseignement-crédation émerge de mon contact avec la recherche-crédation telle que pratiquée au Canada, pays dans lequel cette notion a été forgée pour que les pratiques contemporaines de ce contexte s'intègrent tactiquement dans les édits de financement des promoteurs de la recherche scientifique - rendant possible, dans le contexte universitaire, Les recherches qui frottent la pratique artistique lors de la réalisation académique (MANNING, 2015) et, avec elle, l'insertion institutionnelle (et donc la possibilité de collecter des fonds de recherche) de ces artistes qui agissent pratiquement théoriquement (LOVELESS, 2015). Il ne s'agit donc pas d'abandonner les formes universitaires au profit des formes artistiques, mais d'habiter ces formes et de les transformer:

[...] Je soutiens que la recherche-crédation est essentielle au développement de nouvelles littératies universitaires qui remettent en question les modes traditionnels de connaissances dans les universités. La recherche-crédation est un moyen particulièrement puissant de parler à travers et avec les différences disciplinaires, politiques, idéologiques, méthodologiques et affectives (diffractive)

dans l'académie aujourd'hui. (LOVELESS, 2015, traduction de notre)¹¹⁹.

(DÉTERRITORIALISATION).

Un Projet Politique Pédagogique imprégné de recherche-enseignement-crédation peut donc être un document de transition, ce qui d'institutionnel peut se matérialiser par le changement - qui, bien qu'il semble se figer dans le document, En effet, il a été mis en pratique de l'écriture par corps et, après s'être reposé, il attend de rencontrer d'autres corps qui le mettront à jour en invention. Pour reprendre Stengers, je rappelle que c'est dans la pratique, avec les praticiens, que le document prend sens - et je suis l'un des praticiens de son élaboration, de son urgence comme demeure de la proposition.

Selon Natalie Loveless (2015), bien que le terme recherche-crédation soit un corrélat de l'idée de la recherche artistique ¹²⁰ (PBA) Ce dernier a été inventé depuis les années 1990 à partir des expériences européennes et australiennes de l'art, qui différaient de la conception de l'art contemporain en vigueur lors de l'émergence du terme canadien, déjà dans les années 2000. Toujours selon l'auteur, la recherche-crédation avec laquelle elle communit est mise en lumière sous le signe de la révolution éducative (GONÇALVES, 2014; HOFF, 2011), fraternisée à la compréhension des pratiques artistiques en tant que processus de pratique sociale (HELGUERA, 2011). Parmi les pratiques sociales dans lesquelles l'art contemporain émerge et émerge, l'éducation et la recherche sont des processus prioritairement collectifs (de composites humains, non-humains et plus-que-humains) et procéduraux et, par conséquent, des méthodes de recherche-crédation sont " [...] produits (dans les contingences du projet) à la fois comme moyen de produire, de créer et de matérialiser des connaissances, et en même temps comme pratiques de dissémination, de partage collectif et d'activation des connaissances" (SPRINGGAY; TRUMAN, 2019, p. 97 - traduction de nous)¹²¹.

La distinction fondamentale entre la PBA, dans la plupart de ses manifestations, et la recherche-crédation pratiquée par les auteurs avec lesquels je dialogue dans ce texte est d'affiliation théorique. Patricia Leavy, en abordant

¹¹⁹ Sur l'original: [...] I argue for research-creation as crucial to the development of new academic literacies that challenge traditional modes of knowledge in the university. Research-creation is a particularly potent way of speaking across and with disciplinary, political, ideological, methodological, and affective (diffractive) differences in the academy today.

¹²⁰ Sur l'original: arts based research.

¹²¹ Sur l'original: (methods are) [...] generated both as a means to produce, create, and materialize knowledge and practices of dispersal, collective sharing, and activation of knowledge at the same time.

ce qu'elle nomme la "structure philosophique" de la PBA dans le livre dans lequel elle se propose d'expliciter la pratique (2020), dénonce déjà dans le titre de la section l'orientation sous-jacente aux actes sur lesquels elle se penche même si elle est ouverte, même si elle peut accueillir l'inattendu : une structure. Dans son bulbe, des données sont recueillies par le biais d'arrangements ontologiques traditionnels (SPINGGRAY; TRUMAN, 2019), bien que dans la proposition de pratiques artistiques contemporaines.

Pour désigner ce domaine théorique, dans lequel sa notion de recherche-création est érigée, Sarah Truman (2021) affirme : les praticiens de la recherche-création ne sont pas un groupe cohésif, mais il y a un certain nombre de ces personnes qui pensent leurs pratiques avec le Nouveau matérialisme féministe; elle ajoute:

Les matérialismes féministes sont un terme parapluie décrivant la connaissance féministe qui active la pensée dans divers domaines, y compris la philosophie du processus, le pragmatisme spéculatif, les sciences humaines environnementales, les études trans et queer, vitalisme et théorie des affects. Lorsqu'elles sont activées dans les pratiques de recherche, ces théories rompent des orientations communes à la méthodologie de recherche sous diverses formes, y compris : implication directe de chercheurs, d'artistes et de théories dans l'événement même de la recherche; priorisation de l'affect et de la relationnelle; réflexion sur le représentationalisme et la reconnaissance que penser avec des concepts théoriques et créer/faire de l'art est aussi une recherche 'empirique'. (TRUMAN, 2018, p. 2 - traduction ma¹²²)

Si nous considérons que la recherche traditionnelle, fondée sur des méthodes dont l'organisation logique et conséquente est explicite et cherche à donner une cohérence, c'est la même recherche qui considère l'écriture de chercheurs-militants ou intellectuels populaires comme inférieure, comme "littérature grise" «Et il incorpore la poésie et le récit oral aussi seulement que corpus, et non pas comme référentiel d'apport théorique, alors aussi la recherche-création, en opposition à ces conceptions, est le résultat de l'entreprise féministe queer et décolonial, qui "[.] Nous attireraient l'attention non

¹²² Sur l'original: The feminist materialisms is an umbrella term that describes feminist scholarship that activates thought from diverse fields, including process philosophy, speculative pragmatism, the environmental humanities, queer and trans studies, vitalism, and affect theory. When activated in research practices, these theories disrupt common orientations to research methodology in a variety of ways, including: directly implicating researchers, artists, and theories in the event of research; prioritizing affect and relationality; re-thinking representationalism; and recognizing that thinking with theoretical concepts and making-doing art are also 'empirical' research.

seulement sur qui peut participer et quel type de travail est considéré, mais aussi sur quels modes d'adressage le statut d'érudit est autorisé" (LOVELESS, 2019, p. 57, ma traduction)¹²³.

Plutôt que de distinguer une approche d'une autre, il importe ici de décrire ces réflexions sur les pratiques afin que je puisse, avec mes interlocuteurs, montrer la position qu'ils prennent dans le PPP du cours de spécialisation en art et éducation contemporaine de l'UFT. Comme la recherche-crédation cultivée par mes interlocuteurs au Canada, le cours mise sur une base diffractive (BARAD, 2007) qui, en plus de faire de la recherche et de la création, fait de l'éducation et est un parcours pédagogique flexible, à assembler et démonter. À certains moments, cependant, ce que la structure institutionnelle permet, y compris en ce qui concerne le personnel, c'est la recherche basée sur l'art, c'est la recherche qualitative hégémonique formée, qui travaille alors pour arbitrer la relation entre la recherche-crédation et l'institution.

Le PPP du cours de spécialisation en art contemporain de l'UFT a été conçu par les professeurs Adriana dos Reis Martins, Heitor Martins Oliveira et moi-même, Thaise Luciane Nardim. Nous sommes tous les trois des professeurs efficaces dans le cours de licence en théâtre de l'Université fédérale de Tocantins, la formation d'Adriana étant orientée vers l'éducation musicale et l'art-thérapie; celle de Heitor, la composition et la performance musicale; et la mienne, dans le théâtre, en mettant l'accent sur l'art de la performance et en contact avec les arts visuels. Nous avons commencé la planification en 2019, provoquée par l'identification, à travers des recherches menées avec les étudiants et les étudiants du cours de baccalauréat en théâtre, de la nécessité de former l'enseignant dans l'éducation de base pour travailler avec les langages artistiques dans lesquels il n'a pas obtenu son diplôme de premier cycle. Cette demande est due au fait que l'enseignement des arts dans l'éducation brésilienne souffre d'un paradoxe structurant (CUNHA; LIMA, 2020) entre, d'une part, une Base nationale commune de programmes d'études conçus pour la performance polyvalente du professeur, qui agit en enseignant les quatre langages artistiques scolaires et, d'autre part, les lignes directrices nationales pour la formation de diplômés spécifiquement dans l'une de ces langues, distinctes en quatre diplômes - en arts visuels, danse, musique et théâtre. La spécialisation viendrait alors combler les lacunes dans l'activité de l'enseignant déjà actif.

Dans le texte précédent (CARNEIRO; NARDIM, 2021), j'ai exposé, avec mon ami et compagnon de travail Leonel Carneiro, des points qui peuvent être problématiques dans la formation du professeur dans les arts exclusivement dans l'un des langages artistiques. L'un d'eux, considéré face à notre défi de

¹²³ Sur l'original: [...] would ask us to pay attention not only *who* gets to participate and *whose* labor gets to count but also which of address are permitted scholarly status.

parler des particularités de la recherche-enseignement-création dans la région Nord du pays, serait le caractère occidental et/ou colonial de la discrimination dans quatre langues, puisque nous observons que les pratiques artistiques des peuples de la forêt - autochtones, riverains - et d'autres peuples traditionnels - comme les quilombolas - n'opèrent pas cette distinction, mais travaillent avec des visualités, théâtralité, corporités et musicalités de manière mêlée et en fonction de ce que la pratique prétend pour la communauté - c'est-à-dire son fonctionnement dans cette société. C'est ainsi qu'opère la plus grande partie de l'art contemporain, dans lequel des éléments de langages sont mobilisés pour servir un projet dont la signification s'articule autour de son émergence au sein d'une société de capitalisme cognitif, primant par le conceptualisme et, Parfois, en nous donnant l'impression qu'il n'y aurait pas d'articulation entre l'art et la vie sur ce marché, impression renforcée par l'historiographie occidentale des arts qui nous fait croire qu'il y a déjà eu un moment dans l'histoire où les arts auraient été autonomes.

Pour aborder ces problèmes, nous avons recours à la notion d'éthique-onto-épistémologie, élaborée par Karen Barad (2007), physique et philosophe dédiée à la pensée matérialiste féministe. Insérée dans le contexte du débat sur la position de la production scientifique, la notion veut rendre visible l'inséparabilité entre l'éthique, l'ontologie et l'épistémologie dans la concrétisation des pratiques de recherche. La conscience d'une telle inséparabilité dans les contextes de recherche opère "une attitude scientifique orientée vers le soin de l'autre et une responsabilisation en constante urgence" (BARAD, 2012, p. 208, notre traduction) qui sera partagée entre les divers êtres qui, Ensemble, ils co-construisent le monde tout en co-construisant la recherche - y compris les êtres que nous avons l'habitude de nommer "objets de recherche" - qui ne peuvent exister comme le prévoit la science moderne.

Une notion subsidiaire à celle-ci, également promue par Barad, est celle de l'intra-action - ce qui se passe parmi les agents qui participent à un processus de recherche. Intra-action - en anglais, intra-action (BARAD, 2007) - fait référence à la dynamique relationnelle qui s'établit entre deux corps. Ce terme est donné par l'auteur par opposition à l'interaction - en anglais, inter-action. Alors que ce dernier désigne un type de relation qui se produit entre deux corps préétablis - deux identités - qui s'engagent ensemble dans une action, éventuellement redeviennent des identités (même modifiées) après l'achèvement du processus, L'intra-action est une dynamique qui se passe entre des forces qui se différencient dans la relation et qui ne sont pas ou ne sont pas différenciées en identités avant ou après celle-ci. Avec cela, une intra-action est un processus composé de mouvements d'influence et de diffraction constants, opérés et subis par des "êtres" indistincts, qui se produit non pas entre les choses, mais intra-elles. En intra-action, il n'y a pas d'objectivité scientifique possible, car il n'y a pas de chercheur séparé du processus, qui l'observe mais

reste en dehors de celui-ci. Ce que nous appelons le chercheur est aussi un faisceau de forces intra-opératoires avec ce que nous appelons "l'objet de recherche", ou méthode, technique, instruments, sujets (BARAD, 2007).

Cette perspective nous aide dans notre parcours de réflexion sur le PPP du cours de spécialisation en art et éducation contemporaine de l'UFT en mettant en évidence le caractère culturel (et non ontologique) de la composition d'une matrice de cours fragmentée en composantes curriculaires; de l'atomisation des pratiques artistiques sous l'angle des langages; et de la distinction entre l'enseignement, la recherche et la création dans la fabrication de l'art-éducateur. Ainsi, et si un Projet Pédagogique se fait, dans sa forme curriculaire, orienté vers un profil professionnel, et si notre accès progressif aux demandes particulières de chaque réalité du travail atteste que les profils sont - et il est souhaitable qu'ils soient - Quel sens y a-t-il à maintenir la rigidité des programmes s'il n'y a pas d'imposition d'ordre infrastructurel ou normatif? Et si parmi le public que nous identifions la demande de fréquentation, il y a ceux qui ont une formation en arts visuels, d'autres en danse, d'autres en musique et d'autres encore, en théâtre, quelles sorties, en termes de parcours, pouvons-nous chercher pour les servir?

Il est certain que toute tentative de matérialiser en structures du champ institutionnel des idées façonnées dans le domaine de la pensée comme des propositions théoriques, agissant à partir du réel mais dans le mode opératoire du langage, tend à en construire une image un portrait appauvri et partiel - et/ou tend à renforcer la cosmovision (post) moderne dominante (EUGENIO, 2019) par des formes qui ne font que doubler les mots de l'original d'inspiration. C'est qu'il ne s'agit pas d'appliquer la pensée, de créer les flux énoncés par Barad, parce qu'ils existent déjà - ils fonctionnent tout le temps dans toutes les instances du réel, elle les a simplement nommés pour que nous puissions aussi les visualiser. La question, en cherchant à construire un programme dans la recherche-enseignement-crédation qui nous touche, est de chercher, à partir de notre conscience de ces liens et dynamiques et de notre adhésion épistémologique à la proposition, de les parcourir avec présence; les regarder et les voir et puis, moduler les formes pour permettre aux étudiants de les voir aussi.

Les diplômés lato sensu ont été, jusqu'à présent, des ambiances privilégiées pour l'expérimentation curriculaire. En effet, sa normalisation est beaucoup moins consolidée que celle des cours de premier cycle et de troisième cycle stricto sensu. Ce niveau d'enseignement est indépendant de l'autorisation, de la reconnaissance et du renouvellement de la reconnaissance et il incombe à l'Université que l'offre, même si celle-ci doit fournir des informations à ce sujet pour l'évaluation institutionnelle ou le recensement de l'enseignement supérieur, sur demande, ainsi que de les enregistrer dans le registre national des cours.

La mise en œuvre de la recherche-enseignement-crédation en clé intra-étatique dans le PPP m'a semblé, dans un premier temps, demander que l'on

laisse de côté la fragmentation de la matrice de curriculum en composants, puis opérer dans un format plus proche du projet. Le refus absolu de la fragmentation en différentes composantes du programme d'études est cependant confronté par les structures du registre institutionnel. Bien que les régiments de notre université permettent des assouplissements divers, compte tenu des particularités des différents champs de connaissances, l'opérationnalisation des inscriptions et l'enregistrement séquentiel des concepts et de l'approbation obéit à la forme possible, qui est celui du système informationnel de dossiers académiques.

En outre, il convient de noter qu'en ce qui concerne les innovations curriculaires, il est indispensable de penser tactiquement et stratégiquement pour que le cours intéresse avec enthousiasme et parvienne à les mener à l'intégration des programmes. Comme nous le savons, la naturalisation de la forme scolaire prédominante est telle que l'étudiant, face aux propositions de modes de composition de curriculum vitae qu'il ne connaît pas, réagit avec un étonnement évitable, avec refus, méfiance et même des accusations : Ces profs ne veulent pas travailler ! Et quelque chose de similaire se produit avec le corps professoral lui-même, formé dans la même tradition. Il est juste de penser que les étudiants, ainsi que les enseignants, peuvent évaluer toute proposition que l'on veut innovatrice comme inadéquate, mauvaise, comme quelque chose qui ne les intéresse pas, mais mon expérience antérieure dans les propositions expérimentales d'enseignement et de curriculum démontre que l'évitement se produit avant même que l'expérience ne se termine.

Tout comme la fragmentation de la matrice des programmes, la fragmentation des pratiques entre recherche, enseignement et production créative dans les différents langages des arts est consolidée dans l'éducation brésilienne, étant mise en jeu par des éléments divers, dans les différentes étapes de l'enseignement. Bien que les ordonnances de notre pays concernant l'éducation puissent déduire la valeur de la formation de l'enseignant en tant que chercheur, ou la valeur de la recherche pour le travail à l'école, les mêmes documents font une distinction absolue entre la recherche effectuée par le professeur de l'éducation de base et celle effectuée par le professeur d'université - ce qui n'est pas nécessairement vrai et, En outre, il souligne une distinction de valeur entre la fonction-chercheur de ceux-ci et de ceux-ci, en renforçant les préjugés élitistes. À cela s'ajoute le fait que le trépied universitaire lui-même - enseignement, recherche, extension - est réalisé à l'université comme la réalisation de blocs, trois choses qui se complètent en étant obligatoires pour le professeur, mais pas par leur nature même.

Et, toujours sur la fragmentation, de la même manière - et peut-être même de manière plus incisive - comme rapporté précédemment, les quatre langages artistiques scolaires ont eu leur enseignement définitivement scindé par la Loi sur les Lignes Directrices et les Bases 9394/96, qui a identifié chacun d'eux comme

contenu isolé. Cela s'est produit en grande partie à partir d'un mouvement tactique de la communauté des arts-éducateurs du Brésil, qui a cherché des moyens de garantir plus d'heures de cours d'enseignement des arts dans les écoles que ce que l'on attendrait du législateur standard, de tendance libérale-mercantiliste. Mais, oubliée de son histoire, cette motivation légitime semble maintenant une vérité absolue, intemporelle et incontestable. Ainsi, le domaine académique et professionnel de l'art-éducation brésilienne tend à interdire toute tentative de réflexion sur le sujet qui s'écarte de celle déjà consolidée dans la législation, y compris les demandes de fermeture de cours qui échappent à ce format.

La conception du PPP du cours a eu comme défis, donc, regarder, voir et montrer - et dessiner des façons de voir - les rencontres possibles entre la recherche, la création et l'enseignement et entre la recherche, l'enseignement et l'extension, l'opportunité à l'étudiant, professionnel de l'éducation en exercice, qui transiterait entre les langages et pourrait exercer la paternité de son parcours d'apprentissage de manière intégrée à ses intérêts ou besoins. En outre, il devrait le faire en maintenant une image amicale à l'étudiant peu habitué à l'innovation pédagogique et faisable face au système d'inscription académique.

Les façons dont cela a été mis en place ont été guidés par la notion de recherche-enseignement-crédation et peuvent être classés en trois thèmes : les composantes du programme d'études de la charge de travail réduite, avec un accent sur le développement de projets de recherche des enseignants, que dans la plupart des cas, il a travaillé en double; la faible charge de travail des composants obligatoires, en conservant la plus grande partie des composants comme facultatifs et avec un large éventail de choix; Travaux de fin de cours axés sur la recherche-enseignement-crédation.

Chaque élément du programme du cours a une charge de travail de 20 heures, à l'exception de "Didactique de l'enseignement supérieur" qui, par détermination institutionnelle, a une présence obligatoire et doit avoir 60 heures. Les enseignants ont été invités à mettre en évidence, dans ces composantes, les sujets de leurs recherches individuelles et, comme ils travaillaient en double dans la plupart des composantes, il était nécessaire qu'ils se penchent sur les points communs des recherches des uns et des autres, permettant la mise en place de nouveaux projets. Les évaluations des composantes devraient être orientées vers ce que l'étudiant souhaite comme projet final - non pas en termes d'hypothèses, de questions ou d'objet, mais en termes d'intérêts, dans la perspective d'une recherche mineure (MAZZEI, 2017), contingent, située, qui circonscrivait les curiosités qui accompagnaient déjà l'étudiant, déclenchées par sa pratique professionnelle.

Le graphique ci-dessous présente la répartition temporelle et les modalités des composantes du cours :

Figura 01 – Temps et modalités



Lors de l'entrée, l'étudiant suit, de manière obligatoire, six composantes. En plus de la "Didactique de l'enseignement supérieur", ils sont également dans ce groupe Introduction à l'étude hybride; Introduction au cours; Fondements de l'art Éducation dans la contemporanéité; Principes fondamentaux de la recherche en art et en éducation contemporaine et séminaires de recherche en art et en éducation contemporaine. Dans les deux composantes d'introduction, nous cherchons à réaliser un alignement pratique de l'étudiant avec la proposition de cours, en l'amenant à connaître le PPP et en offrant des orientations pour faire ses choix de parcours. Le composant Introduction au cours vise également à sensibiliser l'étudiant à l'idée d'un parcours guidé par ses préoccupations de recherche, et lui communique déjà la possibilité de terminer le cours en trois formats - ce que nous développerons bientôt. Les composantes fondamentales de la recherche en art et en éducation contemporaine et les séminaires de recherche en art et en éducation contemporaine ont pour orientation didactique-méthodologique et théorique la recherche-crédation et la recherche-enseignement-crédation comme nous les énonçons dans ce travail. Le premier d'entre eux se consacre à la lecture de fondements théoriques et le second, à son tour, intègre également des activités de dessin d'actions qui réfléchissent des problèmes avec la théorie et qui peuvent être enregistrées et rendues publiques sous des formes diverses, à condition que ces formes émergent du processus même de l'enquête, elles-mêmes des spéculations situées sur le terrain de la recherche. Avec cela, à la fin des séminaires de recherche sur l'art et l'éducation contemporaine, les étudiants sont amenés à ne pas produire un projet de sens strict, mais plutôt un jeu de cartes dans lequel chaque carte

correspond à un élément de projets de recherche de diverses approches méthodologiques et peut être incorporée ou écartée de la composition lors de la rencontre entre l'élève et le conseiller, qui marque le début du temps consacré exclusivement à la recherche.

Pour compléter la charge de travail des éléments du programme, les étudiants doivent choisir entre 10 et 25, dont je propose comme exemple : Atelier de musique; Langues et arts à BNCC : philosophie et structure; Art, éducation et technologies contemporaines; Coopération et collaboration dans l'art et l'éducation; Atelier de théâtre; Atelier de danse; Méthodologie de l'enseignement des arts dans l'éducation de la petite enfance (BNCC); Atelier d'arts visuels; Apprentissage en ligne dans l'art éducation; Processus créatifs et pédagogiques en danse; Études culturelles dans le contexte amazonien; Processus créatifs dans l'art et les technologies, etc.

La tranche des mois 10 à 17 du cours, qui devrait être achevée en 18 mois, correspond à sa période la plus flexible, qui pourrait être utilisée à la fois pour l'achèvement de la charge de travail des composantes et pour le développement du travail d'achèvement des cours. Au cours de cette période de réouverture, une seconde possibilité sera offerte aux étudiants qui ont été empêchés de poursuivre un volet souhaité ou qui ont échoué. Les réouvertures seront programmées en fonction d'une consultation préalable d'intérêt et organisées, ainsi que l'ensemble du calendrier des cours, afin de rendre l'inscription compatible avec toutes les inscriptions.

L'étudiant qui le souhaite peut compléter toute sa charge horaire (360h) de composants dans la première quinzaine du mois six du cours. Cela impliquerait de ne pas pouvoir choisir les composantes que vous souhaitez suivre, ainsi que de poursuivre des horaires plus intenses dans un court laps de temps que l'étudiant qui répartira la charge sur les dix mois réguliers (avant la réouverture). Toutefois, cela lui permettrait de consacrer jusqu'à 13 mois à son travail de fin de cours, simplement en demandant à la coordination d'indiquer des orientations à ce stade. Ainsi, la structure du programme comprend également l'assouplissement qui s'avère nécessaire pour la réussite des cours de niveau supérieur en général, dont le corps étudiant a été directement touché par les aléas socio-économiques et culturels qui peuvent conduire à l'évasion.

Un regard hâtif sur la proposition peut conduire le lecteur à une interprétation erronée selon laquelle le projet adhère aux tendances pratiquées dans les cours qui ont comme priorité la prise en charge acritique du marché du travail. L'assouplissement des programmes et l'atomisation de l'enseignement (microensin) sont en effet des formes scolaires que notre PPP partage avec des cours d'orientation socialement technocratique et pédagogiquement technocratique de couleurs contemporaines. C'est pourquoi je m'empresse de dire que si ce partage a lieu, c'est parce que le Capital s'approprie, en les

convertissant à ses fins, des éléments qui sont chers à une formation en recherche-enseignement-crédation - et non l'inverse. Alors que dans ces cours ces lignes directrices de la structure du programme visent à produire le maximum de profit pour la société, en investissant dans la personnalisation de l'apprentissage de sorte que l'étudiant trace un chemin solitaire et peu dialectique, notre intention est que les choix faits par l'étudiant puissent produire des puissances pour son travail dans sa communauté, à partir des contingences que le collectif de forces autour de lui présente.

Ayant atteint le Travail de Conclusion de Cours, l'étudiant a trois possibilités de réalisation : A) Développement et Présentation de la Production Artistique et Rapport de Production : de caractère théorique et pratique, avec une réflexion dans le faire artistique, culturel et pédagogique de l'action du professionnel. Exemples de produits : exposition d'arts visuels; projet de curatelle pour l'exposition d'arts visuels; vidéos ou films (expérimentaux, fictifs, documentaires); pièces de théâtre (montage ou dramaturgie); spectacles de danse; concerts ou concerts musicaux; composition musicale; livre d'artiste ou autre produit graphique. Ces productions doivent être développées spécifiquement dans le contexte de la recherche de cours et pendant son déroulement. Bien que la parcelle pratique soit développée collectivement, la recherche doit également aboutir à un mémorial descriptif, un portfolio ou un rapport de production individuel, qui accompagnera toujours le produit artistique. Le format de ce document est libre et doit être décidé par/l'étudiant avec son/sa conseillère/sa, avec comme critère minimal la présentation du processus créatif et une brève réflexion théorique. B) Développement et présentation de la production didactique et du rapport de production : de caractère théorique et pratique, de préférence lié à la production de matériel didactique ou à une proposition d'intervention appliquée, avec une réflexion dans le faire artistique, culturel et pédagogique de l'action du professionnel.

Exemples de produits : projets de manuels scolaires; développement de jeux didactiques; planification pédagogique détaillée d'un cours d'au moins 60 heures de travail; planification, application et évaluation d'un cours d'au moins 30 heures de travail; planification, la production et la publication d'un ensemble de podcasts ou de vidéos éducatives; la planification, la production de contenu, la publication et la dynamisation des canaux éducatifs dans les médias. Ces productions doivent être développées spécifiquement dans le contexte de la recherche de cours et pendant son déroulement. Bien que la parcelle pratique soit développée collectivement, la recherche doit également aboutir à un mémorial descriptif, un portfolio ou un rapport de production individuel, qui accompagnera toujours le produit pédagogique. Le format de ce document est libre et doit être décidé par/l'étudiant avec son/sa conseillère/sa, avec comme critère minimal la présentation du processus créatif et une brève réflexion théorique. C) Production et soumission de texte académique : de caractère

théorique-pratique, résultant en article, essai ou autre forme de texte académique. L'article doit suivre les normes d'une revue scientifique avec un indice minimum B2 dans la classification des périodiques de quatre ans 2013-2016 Qualis Périodiques, revue choisie par l'étudiant avec son conseiller, pour laquelle l'article sera soumis après achèvement.

Dans ces formes de présentation, nous formulons notre orientation ultime à la recherche-enseignement-crédation, qui a circulé tout au long du cours, en construisant pour lui une ambiance. Les pratiques et les théories sont articulées, mais l'enregistrement et la diffusion, en particulier dans le cas des productions à prédominance artistique ou didactique, doivent naître du processus lui-même.

Nous pensons que cette expérience de troisième cycle lato sensu pourrait nous indiquer de meilleures façons de procéder lorsque nous cherchons à implanter la recherche-enseignement-crédation dans la modalité stricto sensu. En recourant à l'ouverture de la spécialisation, nous étudions - en tant que chercheurs-enseignants-artistes, en tant que curriculums et en tant que gestionnaires pédagogiques - la construction de l'université que nous souhaitons.

L'incorporation d'expériences dans la recherche-enseignement-crédation, ainsi que dans la recherche-crédation, à l'université brésilienne doit partir de la constatation que l'université est parsemée de structures coloniales, patriarcales, reproductrices du système capitaliste colonial sous sa forme cognitivo-culturelle et, par conséquent, se structurant sur des positions de renforcement des scissions. Les arts, cependant - au moins ceux que l'on veut inventifs et qui se voient et se reconnaissent comme éthiques-onto-épistémologies - n'opéreront pas par scission, mais par réverbération et production d'espace pour la multiplicité, pour la fréquentation expérimentale de la dé-cision autre, je-monde. L'incorporation, en troisième cycle ou même en premier cycle, de protocoles de recherche et de diffusion dans la recherche-crédation qui ne tiennent pas compte des marqueurs occidentaux de la construction du savoir académique (ou gardez-les jusqu'à une certaine envie, protocoles wanna be) est vouée à l'échec ou à la mimétisation illusoire de l'insertion des arts dans ce contexte, ne modifiant que l'apparence de ce qui se passe déjà. Il appartient aux chercheurs-crédateurs, aux chercheurs-enseignants-crédateurs, de prendre pour eux-mêmes la voie de la recherche méthodologique pour infiltrer la variation au sein de l'université, occupant le temps-espace de la réflexion méthodologique comme espace-temps de réflexion sur la façon dont les arts "politiquement des territoires et des collectifs, des façons d'habiter et de vivre ensemble, en configurant ce que nous appelons le monde" (EUGENIO, 2019a, p. 3). Pour cela, il faut plus que le courage de proposer un spectacle théâtral à titre de thèse : il faut avoir le courage d'être en recherche et d'enseigner et d'être en création au point qu'ils soient ce qu'ils sont rigoureusement - spéculation localisée, émergente, affirmative et plus-que-Représentation, spectacle théâtral et/ou classe et/ou thèse et/ou...

RÉFÉRENCES

BARAD, Karen. **Meeting the Universe Halfway**. Quantum Physics and the entanglement of Matter and Meaning. Londres: Duke University Press, 2007.

BARAD, Karen. On Touching - The Inhuman That Therefore I Am. **Differences**, v. 23, n. 3, p. 206-223, dez. 2012. Disponível em: <https://read.dukeupress.edu/differences/article-abstract/23/3/206/97723/On-Touching-the-Inhuman-That-Therefore-I-Am>. Acesso em: 04 jun. 2021.

BRASIL. Conselho Nacional de Educação. **Resolução CNE/CP nº 1, de 18 de fevereiro de 2002**. Institui Diretrizes Curriculares Nacionais para a Formação de Professores da Educação Básica, em nível superior, curso de licenciatura, de graduação plena. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=159261-rcp001-02&category_slug=outubro-2020-pdf&Itemid=30192. Acesso em: 20 abr. 2022.

BRASIL. Conselho Nacional de Educação. **Parecer CNE/CES nº 1, de 8 de junho de 2007**. Estabelece normas para o funcionamento de cursos de pós-graduação lato sensu, em nível de especialização. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=8825-rces001-07-pdf&category_slug=setembro-2011-pdf&Itemid=30192. Acesso em: 20 abr. 2022.

CARNEIRO, Leonel Martins; NARDIM, Thaise Luciane. Nortes do Saber: para infiltrar (mais) diferenças nas artes. *In*: PUCETTI, Roberta; *et al.* (org.). **Compartilhar Narrativas sobre formação, Arte e Ensino no Brasil**. Curitiba: CRV, 2021. p. 181-190. (v. 1).

CUNHA, Daiane Solange Stoeberl da; LIMA, Sonia R. Albano de. O ensino de arte para a educação básica à luz dos ordenamentos vigentes: paradoxos em análise. **Revista da Tulha**, v. 6, n. 1, p. 78-109, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistadatulha/article/view/168051/161833>. Acesso em: 31 mar. 2022.

EUGENIO, Fernanda. **Caixa-Livro**. Rio de Janeiro: Fada Inflada, 2019.

EUGENIO, Fernanda. Livro azul. **Caixa-Livro**. Rio de Janeiro: Fada Inflada, 2019a.

GONÇALVES, Mônica Hoff. **A virada educacional nas práticas artísticas e curatoriais contemporâneas e o contexto de arte brasileiro**. 2014. 272p.

Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

HELGUERA, Pablo. *Pedagogia no campo expandido*. In: HELGUERA, Pablo; HOFF, Mônica (org.). **Pedagogia no campo expandido**. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2011.

HOFF, Mônica. Curadoria Pedagógica, metodologias artísticas, formação e permanência: a virada educativa da Bienal do Mercosul In: HELGUERA, Pablo; HOFF, Mônica (org.). **Pedagogia no campo expandido**. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2011.

LOVELESS, Natalie. **How to make art at the end of the world**. Durham: Duke University Press, 2019.

MANNING, Erin. *Against Method*. In: VANNINI, Phillip. **Non-Representational Methodologies**. New York: Routledge, 2015.

MAZZEI, Lisa. *Following the Contour of Concepts Toward a Minor Inquiry*.

Qualitative Inquiry, v. 23, n. 9, p. 675-685, ago. 2017. Disponível em <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1077800417725356?icid=int.sj-full-text.similar-articles.1>. Acesso em: 20 abr. 2022.

SPPRINGGAY, Stephanie; TRUMAN, Sarah E. **Walking methodologies in a more-than-human world**: WalkingLab. New York: Routledge, 2019.

TRUMAN, Sarah E. **Feminist speculations and the practice of research-creation** - writing pedagogies and intertextual affects. New York: Routledge, 2022.

OS CINCO CÍRCULOS: diálogos e reorientações.

Abenilson Jatahy Bessa¹²⁴

INTRODUÇÃO

Meu primeiro contato com o teatro foi há muito tempo, em um palco de três por dois metros e meio, da peça não recordo o nome, mas esta contava a história de um menino que vagava por vários reinos em busca da mãe, uma deusa que por vários motivos resolvera ir embora. O público em sua maioria formado por agricultores, granjeiros e pescadores era muito alegre e cortês, a tudo observava com atenção. Foi meu primeiro passeio a uma vila de colonos na zona rural da cidade, primeiro de vários e a bem da verdade confesso não ter prestado muita atenção ao que era mostrado, na época os interesses eram outros. Hoje algumas cores de faixa depois, afirmo sem medo de errar, que a história estava sendo escrita e com muito esforço, alguns poucos tentam resgatar.

Certo professor disse há algum tempo que o teatro precisava ser tratado com rigor, e rigor científico..., mas como mensurar, quantificar o que é efêmero? Pesquisas, protocolos, artigos e críticas...Vamos estudar o passado e sempre idealizá-lo como o texto de Tchekhov? Em um mundo tão cheio de estímulos voláteis e relações líquidas costuradas pela perplexidade, faz sentido esse debruçar? Em um passado remoto, homens eram treinados como guerreiros, educados como sacerdotes e no palco tornavam-se deuses.

O objeto deste estudo nos últimos seis anos: a busca por recursos de teatro oriental na preparação corporal de atores perpassou por inúmeras questões. Quantos de nós que estudam teatro podem afirmar ter visto um espetáculo de texto ou dança feito por esses vizinhos que insistem em permanecer em silêncio ou quando buscamos por mais conhecimentos acerca do assunto é necessário que viajemos para outro centro ou país, além da inegável importância desses recursos para o trabalho do ator no desempenho

¹²⁴ Pesquisador, diretor, encenador, ator e performer. Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Graduado em Teatro pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Mestre em Tai Chi Chuan, Estudante de Artes Marciais Japonesas e Terapeuta Reikiano. Astrólogo, Tarólogo e Estudante de Magia. Atualmente coordena o grupo Akasha Experimentos Artísticos onde dialogam-se inúmeras linguagens com as artes cênicas em performance e poesia visual.

do preparo corporal e criação de cenas?

Além de estabelecer um diálogo comparativo entre a licenciatura¹²⁵ e o curso técnico¹²⁶ nestes aspectos, nos últimos seis anos de pesquisas frequentes junto aos alunos recém-chegados aos cursos da UFMA e Centro de Artes Cênicas do Maranhão (CACEM), pode-se perceber que: os alunos do CACEM possuem maior disponibilidade para a prática além de estrutura, recursos mais acessíveis, ao passo que o perfil acadêmico se ajusta a moldes mais teóricos. Percebeu-se que este corpo teórico, pouca motivação e sedentarismo desmotivaram acadêmicos por inúmeras vezes a permanecerem no processo. Além da comprovação do que os alunos com um trabalho corporal expressivo normalmente vêm da dança e que a prática frequente de exercícios físicos, embora proporcione uma série de benefícios, não garante bons resultados em cena.

Ademais, esta pesquisa não tem por objetivo tornar-se um cânone, pois qualquer um pode, partindo de uma série de referências, sugerir um método que corresponde às suas expectativas, neste caso, alguns aspectos que definem a singularidade dessa proposta.

Para isto, foi proposto uma pesquisa de natureza básica, abordagem exploratória, com um procedimento tanto bibliográfico, documental como participativo, tendo por base análise quantitativa de questionário e qualitativa da criação de processos que foram facilitados entre 2013 e 2019.

No arcabouço teórico vários alinhos entre oriente e ocidente foram necessários: Almir Ribeiro (1999; 2013), Antonin Artaud (2006), Eugênio Barba (1994), Jerzy Grotowski (2011), Peter Brook (2016) e Vsevolod Meyerhold (1977). Assim, estes autores, dos quais me cerco, invariavelmente, bebem na fonte das mais variadas culturas do oriente e foram criteriosamente escolhidos por alinhos ao discurso acadêmico de teorias teatrais em diálogo aos estudos *decoloniais*,¹²⁷ tendo sua sincronidade aos pensamentos de Lîla Bisiaux (2018).

Como resultado das pesquisas documentais e entrevistas com imigrantes foi descoberto um teatro voltado para educação dos descendentes. Do questionário aplicado aos dois grupos, nível acadêmico e profissional, há ausência de preparo corporal, além de total desconhecimento de ambos os públicos acerca dos inúmeros benefícios deste processo. Da prática teatral, o

¹²⁵ Na Licenciatura em Teatro de alunos do 1º período de 2016 a 2019/UFMA.

¹²⁶ Referente aos alunos do 1º semestre do Curso Profissionalizante em Teatro entre 2016 e 2019 / CACEM.

¹²⁷ Escola de pensamento utilizada essencialmente pelo movimento latino-americano que tem como principal objetivo libertar a produção do conhecimento da episteme eurocêntrica.

primeiro espetáculo em moldes *Noh*¹²⁸ no Maranhão, apresentado no teatro Alcione Nazaré, em dois momentos, como finalização de período letivo e atração do CACEM para o Festival Estudantil de Teatro no ano de 2019.

O diferencial desta pesquisa, foi os aspectos holísticos que dialogam, *rizomaticamente*, inúmeros recursos na preparação do ator, como indica Raquel Gouvêa (2012), bem como: o conceito e a prática da percepção e direcionamento de energia; os sentidos revistos na forma de perceber o meio; a sincronicidade entre a proposta do processo e as práticas dos antigos; o despertar do hábito de prontidão corporal no aluno explorando os cinco elementos cósmicos — Terra, fogo, água, ar e vazio.

Neste artigo abordarei os aspectos das pesquisas retratadas em palestras do Seminário Franco-Brasileiro de Pesquisa-Criação, ocorrido no final do mês de novembro e início do mês de dezembro de 2021, onde pudemos constatar uma vasta gama de informações que rodeiam a pesquisa em teatro. Abrangendo-a na sua variedade a interdisciplinaridade (LESAGE, 2016) e a pesquisa-criação (LOSCO-LENA *et al.* 2017 *apud* FROLOVA *et al.* 2018), assim como, a interartiscidade (LESAGE, 2016) e a mediação cultural (WENDELL, 2010) com o processo de construção desta pesquisa, no quesito da preparação corporal, que foi gradual e cumulativo, partindo da cooptação do público através da divulgação da proposta por meio do diagnóstico inicial de cada período letivo, oferecendo oficinas com a prática do método dos Cinco Círculos (BESSA, 2020) aliados a comunicações em eventos acadêmicos e palestra no CACEM, os últimos realizados durante estágio acadêmico.

De tal modo, será articulado ao conceito de mediação a vivência prática durante esse período, em que foram facilitados uma série de recursos teóricos e práticos em diferentes graus de domínio e dificuldade, em sala de prática do CACEM, da Universidade Federal da Bahia (UFBA), da Universidade Federal do Pará (UFPA), do Centro de Cultura Popular Odylo Costa Filho (CCPOCF) e imersões em espaços de expansão: Espigão Costeiro, Parque do Rangedor, Praia do Calhau e Parque Botânico da Vale.

ABORDAGENS E ASPECTOS DA PESQUISA-CRIAÇÃO

O primeiro momento veio como grata surpresa com relatos sobre pesquisa-criação e das formas como são conduzidas especialmente no Quebec,

¹²⁸ Forma clássica de teatro japonês que combina canto, pantomima, música e poesia. Também conhecido como teatro de máscaras ou teatro das essências busca expressar o máximo através do mínimo.

Canadá e em Lyon, França, e como tem se desenvolvido de maneira que mesmo em meio a disputas acadêmicas existentes, ela permanece a formar novos paradigmas.

Foram abordados diversos aspectos desse processo. Segundo Mireille Losco-Lena (2021, informação verbal), o primeiro dizia respeito a pesquisa enquanto criar e teorizar a prática. Neste aspecto é importante que os resultados obtidos através da pesquisa sejam passíveis de reprodução. É necessário gerar e reproduzir resultados para que estes gerem reflexões. O segundo aspecto abordado é o da interdisciplinaridade como um espaço de experimentação. Este aspecto não necessariamente precisa gerar resultados validáveis. O que gera conflitos uma vez que se consideraria que artistas fazem criação e acadêmicos fazem pesquisa, o que tornaria somente acadêmicos “reais” pesquisadores.

É importante ressaltar que existem Escolas Superiores de Teatro, como a École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre (ENSATT), e as universidades que se ocupam dos aspectos das pesquisas e das ciências “duras”. Porém quando se fala em pesquisa-criação não se pode desconsiderar a experiência do artista que esteve em processo, e criando durante suas buscas.

Sobre isto, Marie-Christine Lesage (2016) diz que pesquisa-criação é diferente da criação artística pois os resultados vão além do desenvolvimento pessoal do artista e para um contexto mais amplo. A academia não permite que os protocolos usados por nós, enquanto artistas e estudantes de teatro, sejam usados para validar a pesquisa. Para eles, validá-las requer uma apresentação de resultados formais e que sejam reproduzíveis, uma vez que a academia preza por construções plausíveis.

A terceira forma abordada afirma que a arte poderia contribuir de sua maneira para a construção do conhecimento nas ciências humanas. Como foi afirmado acima, seria necessário um ponto de vista científico para validar a criação artística. Mireille Losco-Lena citando Carole Talon-Hugon (2021, informação verbal) afirma que a pesquisa-criação colocaria em risco as ciências humanas ao criar formas pouco rigorosas e pouco científicas.

Ao citar o sociólogo Jean-Paul Fourmentraux (2011 *apud* FROLOVA *et al.* 2018, p. 261) Mireille Losco-lena alerta sobre o risco maior e frequente da superavaliação do que é reconhecido como acadêmico em detrimento do que é julgado como colaboração desigual no caso de equipes interdisciplinares de criação em que: “o que é reconhecido simetricamente é a pesquisa do cientista da computação e não a do artista”.

Ao voltarmos ao segundo aspecto da pesquisa-criação encontramos a interdisciplinaridade, que pode auxiliar a gerar novas formas de criação, ao tentar dialogar com outras disciplinas e ciências presentes no meio. A partir deste termo

desenvolveu-se a interartidade, termo cunhado por Patrice Pavis (2001) para designar o encontro de várias artes da representação e da performance teatral.

Dentro do processo da interdisciplinaridade, esta é convidada como uma resolvedora de conflitos que não podem ser pensados somente através de uma única perspectiva e a evitar a hiperespecialização em determinado assunto ou disciplina uma vez que isto é possível e este não é seu objetivo. Ela é tida como transgressora e indisciplinada, um necessário embaralhar do sistema, em que “[...] ‘agitação no sistema’ necessária, alinhando-o com um esforço dinâmico de mudança que perturba a continuidade e a rotina.” (SALTER; HEARN, 1996 *apud* LESAGE, 2016, p. 19).

Após o termo interartista entra em cena para auxiliar a ideia de que é possível gerar essas relações com as outras disciplinas presentes no campo da arte e da cena. Ela sugere que o interartista tenha relações de busca entre várias práticas, reunindo investigadores de diferentes linguagens, podendo assim gerar uma multiplicidade de formas performativas e representativas, gerando assim formas de conhecimento que permitem ao artista maiores interações com os objetos e assuntos a ele apresentados.

Ao partirmos deste objeto, entramos na mediação cultural que busca a facilitação da entrada e acesso ao teatro como forma de se fazer presente aos que, por pura curiosidade ou mesmo falta de acesso anteriormente, se permitem adentrar o teatro e conhecer seu interior e suas facetas.

HÁ MEDIAÇÃO CULTURAL NOS CINCO CÍRCULOS?

A mediação cultural tem, segundo Ney Wendell (2010), da *École supérieure de Théâtre da Université du Québec à Montréal* (UQAM), o poder de gerar vínculos entre o público e o espetáculo/artista envolvidos no fazer teatral. Ele divide a mediação em três partes e aponta como estas se complementam para a realização de um processo efetivo que ajude a comportar da melhor forma possível a realização da mediação. A primeira etapa é classificada como sensibilização. Ações realizadas dias ou meses antes da apresentação para sensibilização do público. A segunda etapa é a apropriação. Como o público vai trazer os signos que foram aprendidos na mediação anterior ao espetáculo. E após, a reverberação. Como aquele espetáculo/oficina reverbera após dias ou meses de apresentação e os impactos que as ações do antes e durante tiveram nas relações entre o público e o teatro.

No processo da mediação, trabalhado com processos qualitativos analisa os dados e cria estratégias artístico — pedagógicas e quais documentos serão

usados no registro dessas informações. Os processos geralmente são colaborativos, uma vez que dificilmente se está sozinho dentro da mediação.

Dentro dos Cinco Círculos (BESSA, 2020), o processo de mediação cultural é iniciado no momento de realização da primeira pesquisa e permanece em andamento durante toda a proposta, tendo em vista que é um procedimento contínuo e cumulativo, os alunos atores revisitam constantemente os conceitos e práticas.

Durante os últimos anos, mais de 300 alunos responderam às pesquisas aplicadas e pouco mais de 30 concluíram o processo. Nestes foi constatada considerável melhora respiratória, condições físicas para o espetáculo e a práticas cotidianas. Ressaltando-se no espetáculo *Nobre* apresentado no ano de 2019, que teve o elenco preparado corporalmente com esses recursos, onde teve-se a oportunidade de observar seus efeitos em cena, além dos relatos dos alunos atores após o espetáculo.

Ao abordar a pesquisa em teatro oriental e a preparação corporal para atores, chamo atenção para o aspecto da mediação cultural que é realizada durante a realização do minicurso. Quando falo em mediação cultural em contexto de pesquisa, levo em consideração não apenas os aspectos quantitativos, mas o qualitativo.

No ano de 1986, então com catorze anos tive a experiência de assistir uma apresentação de teatro durante uma programação da comunidade nipônica no município de Paço do Lumiar (MA), e embora isto possa surpreender alguns, este evento repetiu-se com frequência por muito tempo. Tenho estreitos laços com alguns membros da comunidade e é importante frisar que se manteve um calendário de eventos locais onde certas manifestações eram constantemente apresentadas, e foi impossível não se fascinar e aprender alguns de seus inúmeros elementos que ainda me parecem um excelente objeto de estudo.

Na condição de aluno do Curso de Licenciatura em Teatro tive a oportunidade de estudar certos aspectos deste fazer teatral em apenas dois momentos distintos: o assunto foi explorado a nível de seminário e em outro momento, quando fora facilitado em workshop de Dança *Butoh* pela II Semana de Teatro do Maranhão. O que não me satisfaz.

Outro ponto fundamental da pesquisa, nasceu da impressão de total despreparo corporal na maioria dos alunos que me cercavam no ambiente acadêmico e profissional; estes, só tinham trabalho corporal para tal personagem e ou apresentação, quando era necessário. Logo, o objeto de interesse e estudo da primeira pesquisa se voltou cada vez mais para a preparação corporal destes alunos-atores, que pretendo reuplicar em uma nova mostra.

Esta impressão se tornou uma inquietação acadêmica sobre o corpo do ator em 2013 durante a disciplina Métodos de Pesquisa em Teatro, onde buscou-se averiguar a temática da preparação corporal para o teatro. Saber se havia preparo ou falta de preparo corporal e o porquê era a problemática central de minhas inquietações, ainda vívidas.

Inquieto pelo desejo em pesquisar recursos do teatro oriental, a realidade do curso incomodou sobremaneira. Pelo motivo do autor deste projeto ter um trabalho corporal calcado nas artes marciais desde a infância e ter assimilado conceitos próprios da cultura oriental, os quais não dissociam o corpo — pessoal e profissional — para a vida e para a arte. O que me permitiu uma série de questionamentos, pois não dispomos de um sistema de exercícios que contemplem os inúmeros aspectos da prática teatral.

A pesquisa realizada em salas de aula, tanto no ambiente acadêmico quanto profissionalizante, gera muita surpresa e curiosidade nos alunos e, durante essa experiência, foi possível realinhar aspectos indispensáveis na formação do ator, além de traduzir as condições em que se encontra o estudante de teatro e como ele pode ser condicionado ao melhor preparo dentro e fora dos palcos. A interpretação da pesquisa é um ponto importante para a continuidade do processo em que se desenvolve toda a abordagem para a preparação de cada aula em execução.

É importante observar que na mediação cultural, segundo Ney Wendell (2010), é necessário o pesquisador-mediador, trabalhando com processos qualitativos, analisar os dados e como, enquanto mediador, criar estratégias artístico — pedagógicas que passam pelo antes, durante e depois do estabelecimento dos processos e quais documentos serão usados no registro dessas informações. Dentro do contexto dos *Cinco Círculos* (BESSA, 2020), todo o processo é documentado de várias formas para que nada se furte à análise.

MEDIANDO CULTURAS CÊNICAS ORIENTAIS

A denominação do processo *Cinco Círculos* fora devidamente apropriada das culturas hindu e japonesa onde cada círculo representa um elemento da natureza e a estes são atribuídas determinadas particularidades, sendo que cada uma delas abrange uma série de noções indispensáveis ao trabalho de construção de um corpo pronto para a ação (BESSA, 2020).

Ao facilitar o processo, torna-se necessário conhecer o futuro do aluno,

utilizando-se para isso da pesquisa diagnóstica¹²⁹, fichas de anamnese¹³⁰ e mapa astrológico¹³¹ de cada um, após o estabelecimento definitivo dos participantes, para que estes, melhor se ajustem, ao círculo energético construído no decorrer dos encontros. Neste ponto, iniciam-se as trocas de energia e o desenvolvimento das atividades propostas, que compreendem a assimilação do contexto histórico e filosófico através de material bibliográfico e audiovisual disponível em rede.

A facilitação do processo é iniciada com a contextualização da pesquisa realizada em sala e trazida novamente para dentro do ambiente de aula. Aqui se trabalha a imersão do aluno nos espaços pesquisados. A história e o porquê dessa curiosidade acadêmica são apresentados a cada aluno e suas dúvidas e curiosidades são sanadas no todo ou por partes.

As práticas são realizadas em elementos, níveis e em cada um são propostos de novos estímulos, de forma que, cada estímulo compreenda o domínio de atividades distintas e essenciais. Dentro do domínio gradual das frases respiratórias do *pranayana*¹³², *asanas*¹³³ e meditação, são propostos inúmeros recursos em diferentes etapas, dentro de um processo dinâmico e cumulativo; conforme observado por Sônia Azevedo (2004, p. 92-94): “Respiração e posturas: os *asanas* devem combinar-se com a respiração, retenção da respiração, ora com pulmões cheios (nível máximo de prana no organismo) e respiração suspensa (pulmões vazios)”.

Esta apropriação é essencial para a obtenção das habilidades que farão o diferencial na formação e preparo do aluno. Há inclusive relatos quanto a percepção e assimilação dos estímulos que os atravessam, bem como, as ilimitadas formas de emprego destes, em situações cotidianas e cada um deles é cuidadosamente facilitado de maneira que ocorra harmoniosa e personalizadas, tendo em vista a proximidade com o aluno, outro diferencial da proposta. Um aspecto notório, é a interação entre alunos que ocorre de forma apropriada, partindo de critérios astrológicos, que permitem equilibrar energias

¹²⁹ Essas foram aplicadas entre os calouros dos cursos de licenciatura e de formação de atores durante os anos de 2016 a 2019 consistindo na investigação das práticas pessoais de preparo para o teatro por parte desses dois públicos em um total de 300 alunos.

¹³⁰ Nessa proposta é um dos recursos utilizados para identificar certas condições que possam dificultar ou impossibilitar a prática de alguma atividade, normalmente o acompanhamento é personalizado e reservado.

¹³¹ Dentro do processo é previamente confeccionado o mapa astral de todos os alunos, onde é definida a posição de cada um no círculo a ser formado antes do primeiro encontro de atividades práticas. Desta forma identificam-se padrões energéticos e definem-se procedimentos.

¹³² Do sânscrito “expansão do prana”. São exercícios respiratórios que auxiliam a controlar e manter a harmonia entre o corpo e a mente. Quando efetuados corretamente, ensinam a captar o prana, além de purificarem os condutos energéticos em que ele flui.

¹³³ Na prática do yoga são posturas físicas que facilitam o transporte e a troca de energia pelo corpo e com isso promovem profundas transformações em alongamento, força, equilíbrio e flexibilidade

e ímpetos e torna-se possível perceber seu desenvolvimento.

A habilidade em reconhecer nuances sensoriais cotidianas ou não, partindo dos estímulos facilitados em cada elemento, permitem paulatinamente que o aluno perceba o que ele cerca de forma mais intensa. Bem como, os aportes associados a cada elemento e sentido trabalhado, importantíssimos no desenvolvimento da força, equilíbrio e concentração, em cada um destes aportes é apresentada uma bibliografia justificando sua utilização do processo.

Faz-se importante salientar, que o constante treinamento dos atores, no tradicional teatro indiano, é o mesmo dispensado aos guerreiros que aprimoram suas habilidades com armas e diferentes instrumentos musicais e sonoros, partindo da premissa de que tudo é som e que tais práticas fortalecem corpos e mentes. De forma similar, os atores japoneses, iniciam muito cedo os seus estudos, treinamentos e ensaios; passando a vida inteira em treino constante, sem deles se afastar.

Cada elemento, possui uma especificidade trabalhada, bem como, uma relação com um dos sentidos e aportes, desta forma temos:

- a) **Terra**, aquisição de conhecimentos indispensáveis ao aluno em recursos teóricos e práticos; sentido explorado - olfato; aporte - bastão filipino em 6 movimentos básicos, que visam o tônus muscular e o ritmo.
- b) **Água**, desenvolvimento da fluidez em cena, flexibilidade, improvisação, o ponto de concentração e os deslocamentos no palco; sentido explorado – paladar; aporte - bastão japonês em 14 movimentos, que visam o desenvolvimento da noção do centro de gravidade, lateralidade, visão periférica e coordenação dos membros inferiores.
- c) **Fogo**, são trabalhados o volume corporal, a presença em cena, os exercícios de modulação de energia entre os atores, o ímpeto e a apropriação dos recursos aprendidos anteriormente; sentido explorado – visão; aporte - machado indígena, tendo por objetivo a obtenção de noção de distância, condenação dos membros superiores e força.
- d) **Ar**, são exploradas as técnicas de elaboração texto-corpo, áreas de ressonância, utilização de inúmeros recursos sonoros em experimentações de ritmo e musicalidade; sentido explorado – tato; aporte - arco e flecha, onde são trabalhados o controle da respiração, concentração, o equilíbrio emocional, bem como, a apropriação do ator ao aporte e ao espírito guerreiro da cultura indígena local.

- e) **Vazio**, neste elemento sintetizam-se os conhecimentos apreendidos e explorados nos círculos anteriores, para a construção do trabalho teatral; sentido – audição; aporte – todos os recursos anteriores, onde se aprende o que é ouvido, percebendo-se a importância do facilitador, de outros que o precederam a perpetuação destes conhecimentos em instruções ou inferências.

Este método, foi elaborado e aplicado a partir de um plano que visa resultados práticos, sua organização foi feita em etapas: a captação de um público-alvo, a identificação de padrões e a aplicação do processo, desta forma, ao final de cada encontro, era proposto compartilhamento de informações e discussões que geravam reflexões no círculo de alunos.

Esse processo de mediação cultural, permitiu que fossem viabilizados uma gama de conhecimentos acerca destas culturas, ao mesmo tempo tão próximos e tão distantes, bem como, conhecimentos outros, frutos do diálogo entre o saber tradicional e o estudo, e a devida apropriação do discurso acadêmico, abandonando pensamentos engessados e estanques.

Durante o período de uma vida, tendo conhecido em me aproximado de inúmeras culturas advindas do Oriente, observado, apreendido muitos dos seus conhecimentos e retransmitindo muitos dos seus valores, como em 1996 por ocasião da comemoração do centenário do fundador do movimento Hare Krishna estive em Salvador com várias centenas de pessoas, e algumas delas eram hindus: pelo meu interesse em artes marciais, fui apresentado ao Sr. *Acyuta Nandana*¹³⁴ e por mais de vinte dias, estudando a ciência do *yoga*¹³⁵ e *ayurveda*¹³⁶, tive a oportunidade de reaprender muito sobre a importância do respirar, alinhos dos *chakras*¹³⁷, percepção e canalização de energia com auxílio de *mudras*¹³⁸, prática de meditação associada a entoação de mantras “poderíamos dizer que, como os mantras nas tradições orientais, eles agem sobre os centros energéticos a partir de vibrações sonoras, modulando assim a função orgânica” (GIOVE, 1993, p. 7 *apud* BISIAUX, 2018, p. 657), além dos rudimentos de uma arte marcial com bastões que ele havia apreendido quando

¹³⁴ O Sr. Acyuta Nandana é um ex-monge Hare Krishna radicado no Brasil. Terapeuta Ayurvédico, músico, além de ter experiência com artes marciais e teatro tradicional indiano. Trabalhou ativamente cooptando novos devotos da ISKCON no templo de Salvador - BA e na fazenda Nova Vraja Dhama - PE. Aprendizagem referida será relatada no item Mediando Culturas Cênicas Distintas deste texto.

¹³⁵ Derivado do sânscrito significa "unir ou integrar". É um conjunto de conhecimentos que permitem harmonizar o corpo e a mente através de técnicas de respiração, posturas e meditação.

¹³⁶ Do sânscrito "ciência da vida". Conhecimento médico oriental que foi desenvolvido no subcontinente indiano há cerca de 7 mil anos. O que faz dele um dos mais antigos sistemas medicinais da humanidade.

¹³⁷ Palavra que vem do sânscrito e significa “círculo”. São vórtices de energia vital localizados em sete pontos específicos do nosso corpo

¹³⁸ Do sânscrito "selo". São gestos de poder frequentemente utilizados como ferramenta para concentração e expansão da consciência durante práticas meditativas.

era um jovem ator no *gurukulam*¹³⁹ (RIBEIRO, 2013) onde ele morava! Seu português era bem melhor que meu inglês e passamos a trocar correspondências, cartões-postais, livros e algumas revistas.

Dada as devidas proporções, novas e constantes pesquisas estão sendo realizadas para obter maior compreensão acerca do objeto em pesquisa, pretendendo proporcionar contribuições ao processo de formação de atores, bem como, de obter melhores e mensuráveis resultados na conclusão do mestrado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em 2020, após concluir a graduação, pretendia viajar à Índia, tendo inclusive articulado minha permanência em dois *gurukulams* distintos, um de teatro tradicional *kathakali* e outro de artes marciais *kalaripayattu*, onde o objetivo principal era auferir conhecimentos e amadurecer minhas pesquisas.

Com a pandemia, porém, os planos de viagem foram adiados e momentaneamente postergados com o aparecimento da variante Indiana, desta forma, a entrada no curso de mestrado em artes cênicas “calhou” com a continuidade dos estudos e a real necessidade em pôr inúmeros aspectos da pesquisa uma vez mais a prova.

O professor, Jacó Guinsburg, em um discurso de boas-vindas, aos alunos da USP, em tempos idos, postulou a necessidade do rigor acadêmico ao estudo das artes cênicas, na época consideradas como “efêmeras”.

A prática da pesquisa-criação corrobora esse rigor, além de suscitar de forma dinâmica novos encaminhamentos ao fazer teatral e demais hibridismos, bem como, toda a sorte de relações de busca entre várias práticas, a parceria de pesquisadores de diferentes linguagens, gerando formas de conhecimento e Interações com objetos e assuntos a ele propostos.

De outra parte, a mediação cultural, permite dentro do processo dos cinco círculos, além de facilitar os recursos indispensáveis à formação do ator, o acesso a uma série de recursos outros, que dialogam entre si, tradição, mística e ciência. Os dois aspectos explorados no Seminário Franco-Brasileiro estimulam a curiosidade e permitem um novo vislumbre a pesquisa, onde processos inovadores atravessam seu facilitador e o público-alvo, bem como,

¹³⁹ Antiga forma de escola hindu com características de colégio interno onde professor e estudantes residem juntos na mesma casa.

nos oferecem subsídios que nos brindam com a certeza de que invariavelmente tudo está conectado.

REFERÊNCIAS

- ARTAUD, Antonin. **O Teatro e Seu Duplo**. 3. ed. São Paulo, Martins Fontes. 2006.
- AZEVEDO, Sônia. **O Papel do Corpo no Corpo do Ator**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BARBA, Eugênio. **A Canoa de Papel: Tratado da Antropologia teatral**. Editora Hucitec, São Paulo, 1994.
- BESSA, Abenilson. **Os Cinco Círculos: elementos e energias na preparação corporal de atores**. Monografia (Licenciatura em Teatro) – Centro de Ciências Humanas, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2020.
- BISIAUX, Lîla. Deslocamento Epistêmico e Estético do Teatro Decolonial **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 8, n. 4, p. 644-664, out./dez. 2018. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/87003>.
- BROOK, Peter. **O Espaço Vazio**. Lisboa: Orfeu Negro, 2016.
- FOURMENTRAUX, Jean-Paul. Artistes de laboratoire. Recherche et création à l'ère numérique. In: FROLOVA, Tatiana; PICK, Yuval; TOURNIER, Henri; ARDENNE, Paul. **O Carácter Complementar Da Investigação Académica E Artística.**, Transmettre Éditions de l'Attribut " Culture & Société ", Paris: Hermann, 2011. p. 239- 261. Disponível em: <https://www.cairn.info/transmettre--page-239.htm>.
- GIOVE, Rosa. Acerca do Ícaro ou Canto Xamânico. **Revista Takiwasi**, Peru, ano 1, n. 2, p. 7-27, 1993. Disponível em: https://www.takiwasi.com/docs/arti_por/acerca-icaro-canto-xamanico.pdf.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Para um teatro pobre**. Tradução de Ivan Chagas. 2. ed. Teatro Caleidoscópio; Editora Dulcina. Brasília, 2011.
- LESAGE, Maria-Christine. *Arts vivants et interdisciplinarité : l'interartistique en jeu*. **L'Annuaire théâtral**, n. 60, p. 13-25, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.7202/1050919ar>.
- LOSCO-LENA, Mireille; TOUZÉ, Loïc; COURCHAY, Maurice. Complementaridade de pontos de vista entre a investigação académica e artística. In: FROLOVA, Tatiana; PICK, Yuval; TOURNIER, Henri; ARDENNE, Paul. **O Carácter Complementar Da Investigação Académica E Artística.**, Transmettre Éditions de l'Attribut " Culture & Société ". Pont Supérieur de

Nantes : Universidade de Rennes e Universidade de Lion, 2017, p. 239-261, 2018. Disponível em: <https://www.cairn.info/transmettre---page-239.htm>.

LOSCO-LENA, Mireille. O estado atual da pesquisa criação, em seu contexto acadêmico e possíveis direções para protocolos e divulgação já realizados ou em curso. São Luís: UFMA; UNIFAP; UFRGS, 2021. 1 vídeo (156 min.). Publicado pelo canal Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFMA. Disponível em: https://youtu.be/s1_QOzKxNEU.

MEYERHOLD, Vsevelod. **Teoria Teatral**. Madrid: Fundamentos, 1977.

SANTANA, Ivani. *Dança na cultura digital* [online]. Salvador: EDUFBA, 2006. Disponível em: <http://books.scielo.org>.

PAVIS, Patrice. Les études théâtrales et l'interdisciplinarité. **L'Annuaire théâtral**, n. 29, p. 13-27, 2001.

RIBEIRO, Almir. **Kathakali**: uma Introdução ao Teatro e ao Sagrado da Índia. Rio de Janeiro: Mark print, 1999.

RIBEIRO, Almir. Deuses e marionetes: Kathakali, teatro dança clássico da Índia e seus delicados diálogos. **Sala Preta**, v. 13, n. 1, p. 83-110, jun. 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57533>.

WENDELL, Ney. A Mediação Teatral Como Experiência Estético-Educativa. **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**, ano 7, v. 7, n. 3, 2010. Disponível em: www.revistafenix.pro.br.

LES CINQ CERCLES : dialogues et réorientations.

Abenilson Jatahy Bessa¹⁴⁰

RÉSUMÉ

Cette étude est le résultat d'une proposition de recherche dans le domaine de la pédagogie théâtrale, résultant d'études, de pratiques et de réflexions continues qui ont généré une ligne méthodologique de préparation corporelle des élèves-acteurs, de forme orientale, mon objet de recherche au cours des six dernières années, qui sera approfondi dans les questions énergétiques et subjectives au cours de la maîtrise, avec les concepts de médiation culturelle. Je me rends compte que ce biais - même s'il ne résout pas certains des questionnements - permet une orientation par rapport à l'approche naissante, dans un environnement académique ou technique, de ces traditions théâtrales qui existent depuis des millénaires. De cette façon, l'étude visait à clarifier les pratiques qui ont eu lieu ces dernières années dans les espaces académiques, ainsi que de mener une recherche sur la préparation corporelle en conjonction avec la médiation culturelle pour générer un meilleur dialogue entre les parties impliquées. Je présente donc un bref contexte concernant le processus de développement et la recherche menée dans les salles de classe des milieux académiques et professionnels, exposant ainsi les points plausibles de la recherche en cours. À cette fin, je propose une révision de la recherche de base, approche exploratoire, avec une procédure à la fois bibliographique et documentaire et participative, basée sur le réexamen qualitatif de la création de processus qui ont été facilités entre 2013 et 2019, En plus de construire des ponts entre les auteurs de l'Occident et de l'Orient.

Mots-clés : cinq cercles ; médiation culturelle ; recherche-crédation ; préparation corporelle ; théâtre oriental.

¹⁴⁰ Chercheur, réalisateur, acteur et interprète. Étudiant à la maîtrise du programme de troisième cycle en arts Théâtre (PPGAC) de l'Université Fédérale du Maranhão (UFMA). Diplômé du Théâtre Universitaire fédéral du Maranhão (UFMA). Maître de Tai Chi Chuan, Etudiant en Arts Martiaux Japonais et Thérapie Reikienne. Astrologue, lecteur de Tarot et étudiant en magie. Coordonne actuellement avec le groupe Akasha Expériences artistiques où d'innombrables langages interagissent avec les arts du spectacle dans la performance et poésie visuelle.

Au cours de ma vie, j'ai connu et approché de nombreuses cultures venant de l'Orient, je les ai observées, j'ai saisi beaucoup de leurs connaissances et j'ai retransmis beaucoup de leurs valeurs : comme, en 1996, quand j'étais à Salvador, à l'occasion de la célébration du centenaire du fondateur du mouvement Hare Krishna, parmi des centaines de personnes à l'époque, principalement motivée par l'intérêt pour les arts martiaux. Parmi les participants, certains étaient hindous, comme le cas de M. Acyuta Nandana¹⁴¹, auquel j'ai été présenté et avec qui, pendant une vingtaine de jours, j'ai eu l'honneur d'étudier la science du yoga¹⁴² et du *ayurveda*¹⁴³.

Associé à l'étude des cultures orientales, mon premier contact avec les scènes théâtrales a eu lieu en 1985, sur une scène de trois mètres sur deux et demi, d'une pièce dont je ne me souviens pas du nom, Mais je me souviens que l'intrigue racontait l'histoire d'un petit garçon errant dans plusieurs royaumes à la recherche de sa mère, une déesse qui, pour diverses raisons, avait décidé de partir. Le public, composé en grande partie d'agriculteurs, d'agriculteurs et de pêcheurs, était très joyeux et courtois et observait tout avec attention. C'était lors d'une promenade dans un village de colons dans la campagne de la ville, d'ailleurs, le premier de plusieurs et à vrai dire, j'avoue n'avoir pas prêté beaucoup d'attention à ce qui était montré, car à l'époque mes intérêts étaient autres. Aujourd'hui, quelques couleurs de banderole plus tard, je dis - sans crainte de me tromper - que l'histoire était en cours d'écriture et, avec beaucoup d'effort, quelques-uns tentent de la sauver.

Un professeur a dit il y a quelque temps que le théâtre devait être traité avec rigueur et rigueur scientifique. Cependant, comment mesurer, quantifier ce qui est éphémère? Recherches, protocoles, articles et critiques... Allons-nous étudier le passé et toujours l'idéaliser, comme le texte de Tchekhov? Dans un monde si rempli de stimuli volatils et de relations liquides cousues par la perplexité, cela a-t-il un sens de se pencher? Je voulais leur faire remarquer que là où les jours naissent en premier, dans un passé lointain, les hommes étaient

¹⁴¹ M. Acyuta Nandana est un ancien onge Hare Krishna basé au Brésil. Thérapeute ayurvédique, musicien, en plus d'avoir de l'expérience avec les arts martiaux et le théâtre traditionnel indien. Il a activement collaboré avec de nouveaux dévots d'ISKCON au temple de Salvador - BA et à la ferme Nova Vraja Dhama - PE. Cet apprentissage sera rapporté dans la rubrique Cultures scéniques orientales médianes de ce texte.

¹⁴² Dérivé du sanskrit signifie "unir ou intégrer". C'est un ensemble de connaissances qui permettent d'harmoniser le corps et l'esprit grâce à des techniques de respiration, de postures et de méditation.

¹⁴³ Du sanskrit "science de la vie". Connaissance médicale orientale qui a été développé dans le sous-continent indien il y a environ 7000 ans. Ce qui en fait l'un des plus anciens systèmes médicaux de l'humanité.

formés comme des guerriers, éduqués comme des prêtres et, sur scène, devenaient des dieux.

Ainsi, l'objet de cette étude a été, au cours des six dernières années, une recherche de ressources de théâtre oriental dans la préparation corporelle des acteurs, en se posant de nombreuses questions, par exemple : combien d'entre nous qui étudient le théâtre peuvent prétendre avoir vu un spectacle de texte ou de danse de ces voisins qui insistent pour rester silencieux? Ou, lorsque nous recherchons plus de connaissances sur le sujet, est-il nécessaire de voyager dans un autre centre ou pays? Outre l'importance indéniable de ces ressources pour le travail de l'acteur dans la performance de la préparation corporelle, cette pertinence est-elle la même pour la création de scènes?

En effet, la dénomination dans processus "Cinq Cercles" (BESSA, 2020) a été appropriée pour les cultures hindoue et japonaise où chaque cercle représente un élément de la nature et à laquelle certaines particularités sont attribuées. Chacune d'elles couvre une série de notions indispensables au travail de construction d'un corps prêt à l'action, et cette méthode a été élaborée et appliquée à partir d'un plan visant à des résultats pratiques, son organisation étant réalisée en étapes : la collecte d'un public-la cible, l'identification des modèles et l'application du processus. De cette façon, à la fin de chaque réunion, un partage d'informations et de discussions était proposé, ce qui générerait des réflexions dans le cercle des élèves.

En outre, ce processus de médiation culturelle¹⁴⁴ a permis de permettre un éventail de connaissances sur ces cultures, à la fois si proches et si éloignées, lorsque les savoirs qui dialoguent entre le traditionnel et les études académiques sont mis en avant, avec une appropriation appropriée des discours académiques, à partir de l'abandon de pensées plâtrées et étanches.

Les pratiques sont réalisées en éléments, niveaux¹⁴⁵, et, dans chacun, de nouveaux stimuli sont proposés, de sorte que chaque stimulus comprenne la maîtrise d'activités distinctes et essentielles. Chaque élément possède une spécificité travaillée, ainsi qu'une relation avec un des sens et des apports. Ainsi, nous avons :

- a) **Terre**, acquisition de connaissances indispensables à l'étudiant dans les ressources théoriques et pratiques; sens exploré - odorat; apport - bâton philippin en 6 mouvements de base, qui visent le tonus musculaire et le rythme.

¹⁴⁴ Abordé dans l'élément suivant.

¹⁴⁵ Désaccordés en page 5.

- b) **Eau**, développement de la fluidité sur scène, flexibilité, improvisation, le point de concentration et les déplacements sur scène; sens exploité - goût; apport - bâton japonais en 14 mouvements, visant le développement de la notion de centre de gravité, la latérale, la vision périphérique et la coordination des membres inférieurs.
- c) **Feu**, dans lequel sont travaillés le volume corporel, la présence en scène, les exercices de modulation d'énergie entre les acteurs, l'élan et l'appropriation des ressources précédemment apprises; sens exploité - vision; apport - hache indigène, visant à obtenir la notion de distance, de condamnation des membres supérieurs et de force.
- d) **Air**, dans lequel sont explorées les techniques d'élaboration texte-corps, les zones de résonance, l'utilisation de nombreuses ressources sonores dans les expériences de rythme et de musicalité; sens exploré - toucher; apport - arc et flèche, dans lequel sont travaillés le contrôle de la respiration, la concentration, l'équilibre émotionnel ainsi que l'appropriation de l'acteur à l'apport et à l'esprit guerrier de la culture indigène locale.
- e) **Vide**, dans cet élément, on synthétise les connaissances acquises et exploitées dans les cercles précédents, pour la construction du travail théâtral; sens - écoute; apport - toutes les ressources antérieures, où l'on apprend ce qui est entendu, en se rendant compte de l'importance du facilitateur, d'autres qui l'ont précédé et la perpétuation de ces connaissances dans des instructions ou des inférences.

De plus, cette recherche n'a pas pour but de devenir un canon, car n'importe qui peut, à partir d'une série de références, suggérer une méthode qui correspond à ses attentes. De cette façon, je partage certains aspects qui définissent le caractère unique de cette proposition.

MÉDIATION DES CULTURES SCÉNIQUES ORIENTALES

Entre expériences et apprentissages infimes et résiduels, par l'intermédiaire des anciens maîtres, des voisins invisibles et des nouveaux et divers praticiens, des dialogues ont été établis.

Parmi les plus lointains au cours du temps, il y a M. Acyuta Nandana, dont le portugais était bien meilleur que mon anglais, a commencé à échanger des correspondances, des cartes postales, des livres et des magazines, motivés par

les enseignements donnés dans l'introduction de ces écrits, outre les rudiments d'un art martial avec des bâtons qu'il avait appris quand il était un jeune acteur dans *gurukulam*¹⁴⁶ (RIBEIRO, 2013), où il vivait. J'ai donc eu l'occasion de réapprendre beaucoup sur l'importance de la respiration, de l'alignement des chakras¹⁴⁷, de la perception et de la canalisation de l'énergie à l'aide des mudras¹⁴⁸ et de la pratique de la méditation associée à l'intonation des mantras.

Ainsi, dans la maîtrise progressive des phrases respiratoires du *pranayama*¹⁴⁹, *āsanas*¹⁵⁰ et la méditation, de nombreuses ressources sont proposées à différentes étapes, dans un processus dynamique et cumulatif, tel qu'observé par Sonia Azevedo (2004, p.92-94) : "Respiration et postures : les āsanas doivent être combinés avec la respiration, la rétention respiratoire, parfois avec des poumons pleins (niveau maximal de prana dans l'organisme) et la respiration suspendue (poumons vides)". Cette appropriation est essentielle pour obtenir les compétences qui feront la différence dans la formation et la préparation de l'élève. Il y a même des rapports concernant la perception et l'assimilation des stimuli qui les traversent, ainsi que les formes illimitées d'emploi de ceux-ci dans des situations quotidiennes. Chacun d'eux est soigneusement facilité de manière à ce qu'il se déroule harmonieusement et de manière personnalisée, en vue de la proximité avec l'élève, un autre différentiel de la proposition.

En effet, l'interaction entre les élèves qui se déroule de manière appropriée, à partir de critères astrologiques, permet d'équilibrer les énergies et les impulsions, ce qui permet de réaliser leur développement. Ainsi, en facilitant le processus, il devient nécessaire de connaître à fond l'élève, en utilisant pour

¹⁴⁶ Ancienne forme d'école hindoue avec des caractéristiques de pensionnat où l'enseignant et les étudiants vivent ensemble dans la même maison.

¹⁴⁷ Mot qui vient du sanskrit et signifie "cercle". Ce sont des vortex d'énergie vitale situés en sept points spécifiques de notre corps.

¹⁴⁸ Du sanskrit "sceau". Ce sont des gestes de pouvoir souvent utilisés comme outil pour la concentration et l'expansion de la conscience pendant les pratiques méditatives.

¹⁴⁹ Du sanskrit "expansion du prana". Ce sont des exercices de respiration qui aident à contrôler et à maintenir l'harmonie entre le corps et l'esprit. Lorsqu'ils sont effectués correctement, ils enseignent à capter le prana, en plus de purifier les conduits énergétiques dans lesquels il coule.

¹⁵⁰ Dans la pratique du yoga, ce sont des postures physiques qui facilitent le transport et l'échange d'énergie par le corps et qui favorisent ainsi de profondes transformations en étirement, en force, en équilibre et en flexibilité

cela la recherche-diagnostic¹⁵¹, fiches d'anamnèse¹⁵² et carte astrologique¹⁵³ chacun, après l'établissement définitif des participants, afin que celui-ci s'adapte mieux au cercle énergétique construit au cours des rencontres. C'est à ce stade que commencent les échanges d'énergie et le développement des activités proposées, qui comprennent l'assimilation du contexte historique et philosophique à travers du matériel bibliographique et audiovisuel disponible en réseau. Ainsi, ces aspects holistiques dialoguent, rhizomatiquement, de nombreuses ressources dans la préparation de l'acteur, comme l'indique Gouvêa (2012), ainsi que le concept et la pratique de la perception et de la direction de l'énergie, les sens révisés dans la façon de percevoir le milieu, la synchronisation entre la proposition de processus et les pratiques des anciens, en plus de l'éveil de l'habitude de la préparation corporelle chez l'élève, en explorant les cinq éléments cosmiques : la terre, le feu, l'eau, l'air et le vide.

Compte tenu des proportions, des recherches nouvelles et constantes sont menées pour obtenir une meilleure compréhension de l'objet dans la recherche, visant à apporter des contributions au processus de formation des acteurs, ainsi que d'obtenir de meilleurs résultats mesurables jusqu'à la fin de la maîtrise.

Parmi eux, nous avons, dans un cadre théorique, plusieurs alignements nécessaires entre Orient et Occident : Almir Ribeiro (1999; 2013), Antonin Artaud (2006), Eugenio Barba (1994), Jerzy Grotowski (2011), Peter Brook (2016) et Vsevolodermey (1977). Ces auteurs, dont je m'entoure invariablement, boivent à la source des cultures les plus variées de l'Orient et ont été soigneusement choisis pour leur affinité au discours académique des théories théâtrales en dialogue avec les études décoloniales¹⁵⁴, ayant sa synchronisation avec les pensées de Lîlâ Bisiaux (2018), par exemple son analogie de icaramen¹⁵⁵ avec le mantra : "nous pourrions dire que, comme les mantras dans les traditions orientales, ils agissent sur les centres énergétiques à partir de vibrations sonores, modulant ainsi la fonction organique" (GIOVE, 1993, p. 7 *apud* BISIAUX, 2018, p. 657).

¹⁵¹ Celles-ci ont été appliquées parmi les étudiants de première année des cours de licence et de formation des acteurs au cours des années 2016 à 2019, consistant à enquêter sur les pratiques personnelles de préparation au théâtre par ces deux publics dans un total de 300 étudiants.

¹⁵² Dans cette proposition est l'une des ressources utilisées pour identifier certaines conditions qui pourraient entraver ou rendre impossible la pratique d'une activité, généralement le suivi est personnalisé et réservé.

¹⁵³ Dans le processus, la carte astrale de tous les élèves est préalablement confectionnée, où est définie la position de chacun dans le cercle à former avant la première rencontre d'activités pratiques. Cela permet d'identifier les schémas énergétiques et de définir les procédures.

¹⁵⁴ École de pensée utilisée essentiellement par le mouvement latino-américain qui a pour objectif principal de libérer la production de la connaissance de l'épistème eurocentrique.

¹⁵⁵ C'est le principal fondement du chamanisme amazonien qui vise à dynamiser et à guérir les autres en utilisant le tabac ou différents arômes comme apport.

Face aux deux profils d'étudiants en théâtre interrogés, il a été nécessaire d'établir un dialogue comparatif entre la licence¹⁵⁶ et le cours technique¹⁵⁷ à ces égards. Au cours des six années d'entretiens diagnostiques fréquents avec les nouveaux arrivants aux cours de l'UFMA et du Centre des Arts Vivants du Maranhão - CACEM, j'ai pu constater que les étudiants du CACEM étaient plus disponibles pour la pratique et la structure, des ressources plus accessibles, tandis que le profil académique s'adapte à des modèles plus théoriques. J'ai compris, dans ce corps théorique, peu de motivation et un sédentarisme, qui ont souvent éloigné ces universitaires de la continuité du processus. Dans le corps pratique, il a été constaté que les étudiants, avec un travail corporel expressif, proviennent généralement de la danse et que la pratique fréquente d'exercices physiques, bien qu'elle offre un certain nombre d'avantages, ne garantit pas de bons résultats sur la scène.

À la suite de recherches documentaires et d'entretiens avec des immigrants¹⁵⁸, j'ai découvert un théâtre destiné à l'éducation des descendants, dans une totale méconnaissance des deux publics de la présence de ceux-ci et des nombreux avantages de leur pratique théâtrale. Comme une petite exposition en cours des Cinq Cercles, nous avons réalisé le premier spectacle en moules *Noh*¹⁵⁹ au Maranhão, présenté au Théâtre Alcione Nazaré, en deux moments, comme achèvement de la période scolaire et comme attraction du Centre des Arts Vivants du Maranhão - CACEM pour le Festival Étudiant de Théâtre, en 2019.

APPROCHES ET ASPECTS DE LA RECHERCHE-CRÉATION

Les pratiques des aspects théoriques des recherches décrites dans les conférences du séminaire franco-brésilien de recherche-crédation, qui a eu lieu à la fin du mois de novembre et au début du mois de décembre 2021, mettent en évidence un large éventail d'informations entourant la recherche théâtrale. Je propose dans cet article de les inclure dans le processus de réalisation de la préparation corporelle de la méthode des Cinq Cercles (BESSA, 2020) tenus lors d'ateliers, de mini-cours, d'expansion et de leurs communications lors

¹⁵⁶ En Licence en théâtre des étudiants de la 1^{ère} période 2016-2019/UFMA

¹⁵⁷ Concernant les étudiants du 1^{er} semestre du cours professionnel de théâtre entre 2016 et 2019 / CACEM

¹⁵⁸ Forme classique de théâtre japonais qui combine le chant, la pantomime, la musique et la poésie. Aussi connu comme le théâtre de masques ou le théâtre des essences cherche à exprimer le maximum à travers le minimum.

¹⁵⁹ Forme classique de théâtre japonais qui combine le chant, la pantomime, la musique et la poésie. Aussi connu comme le théâtre de masques ou le théâtre des essences cherche à exprimer le maximum à travers le minimum.

d'événements académiques et de conférences au CACEM; prévoir l'interdisciplinarité (LESAGE, 2016), observé dans l'article précédent, de la recherche-création (LOSCO-LENA *et al.* 2017 *apud* FROLOVA *et al.* 2018), ainsi que la présence de l'interarticie (LESAGE, 2016) et de la médiation culturelle (WENDELL, 2010) contenues dans cette enquête.

Le premier moment est venu comme une surprise reconnaissante avec des rapports sur la recherche-création et la façon dont ils sont conduits en particulier au Québec, au Canada et à Lyon, en France, et comment il s'est développé de manière que même dans les conflits académiques existants, Elle continue à former de nouveaux paradigmes.

Il est important de souligner qu'il existe des Ecoles Supérieures de Théâtre, comme l'ENSATT - École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre, et des universités qui s'occupent des aspects des recherches et des sciences "dures". Mais quand on parle de recherche-création, on ne peut pas ignorer l'expérience de l'artiste qui a été en cours, et la création au cours de ses recherches. À ce sujet, Marie-Christine Lesage (2016) dit que la recherche-création est différente de la création artistique car les résultats vont au-delà de ceux du développement personnel de l'artiste et dans un contexte plus large. L'académie ne permet pas que les protocoles que nous utilisons en tant qu'artistes et étudiants en théâtre soient utilisés pour valider la recherche. Pour eux, les valider nécessite une présentation de résultats formels et reproductibles, car le gymnase apprécie les constructions plausibles.

Ainsi, dans la description ci-dessous, en plus de la référence à l'interdisciplinarité et à la médiation, il y a aussi un indice de la pertinence de la méthode discutée et de sa possibilité de réplique¹⁶⁰, des adaptations à d'autres visions non euro centrées.

La capacité à reconnaître les nuances sensorielles quotidiennes ou non, à partir des stimuli facilités dans chaque élément, permet progressivement à l'élève de percevoir ce qui l'entoure de manière plus intense. Ainsi que les apports associés à chaque élément et sens travaillé, très importants dans le développement de la force, de l'équilibre et de la concentration, dans chacun de ces apports est présentée une bibliographie justifiant son utilisation dans le processus. Il est important de souligner que la formation constante des acteurs dans le théâtre indien traditionnel est la même que celle dispensée aux guerriers qui perfectionnent leurs compétences avec des armes et différents instruments de musique et sonores, En partant du principe que tout est son et que ces

¹⁶⁰ Selon Mireille Losco-Lena (information orale, séminaire franco-brésilien, 2021), le premier concernait la recherche tout en créant et en théorisant la pratique. À cet égard, il est important que les résultats obtenus par la recherche soient reproductibles. Il est nécessaire de générer et de reproduire des résultats pour que ceux-ci génèrent des réflexions.

pratiques fortifient les corps et les esprits. De même, les acteurs japonais commencent très tôt leurs études, formations et répétitions; passant toute leur vie en entraînement constant, sans s'en éloigner.

Le deuxième aspect abordé est celui de l'interdisciplinarité comme espace d'expérimentation. Cet aspect ne doit pas nécessairement générer des résultats valables. Ce qui engendre des conflits car on considérerait que les artistes font de la création et les universitaires font de la recherche, ce qui ne ferait que des chercheurs "réels".

Face au déni d'un artiste qui est un chercheur, je socialise la réalité du processus, dont la facilitation du processus a commencé par la contextualisation de la recherche menée en classe et ramenée dans l'environnement de classe. Ainsi, l'immersion de l'étudiant dans l'espace du chercheur a été facilitée. L'histoire et la raison de cette curiosité académique sont présentés à chaque élève et ses doutes et ses curiosités sont résolus dans tout ou partie de la conversation et dans la pratique de la méthode.

Certes, dans le deuxième aspect de la recherche-crédation, nous trouvons l'interdisciplinarité, qui peut aider à générer de nouvelles formes de création, en essayant de dialoguer avec d'autres disciplines et sciences présentes dans le milieu. À partir de ce terme s'est développé l'interartisticité, terme inventé par Patrice Pavis (2001) pour désigner la rencontre de divers arts de la représentation et de la performance théâtrale.

Dans le processus de l'interdisciplinarité, celle-ci est invitée comme une solution de conflit qui ne peut pas être pensée seulement à travers une seule perspective et à éviter l'hyperspécialisation dans un sujet ou une discipline particulière une fois que cela est possible et ce n'est pas son but. Elle est considérée comme transgressive et indisciplinée, un nécessaire mélange du système, dans lequel 'agitation dans le système' nécessaire, l'alignant avec un effort dynamique de changement qui perturbe la continuité et la routine." (SALTER; HEARN, 1996 APUD LESAGE, 2016, p.19).

Ensuite, le terme interartiste entre en scène pour faciliter l'idée qu'il est possible de générer ces relations avec les autres disciplines présentes dans le domaine de l'art et de la scène. Elle suggère que l'interartiste ait des relations de recherche entre plusieurs pratiques, réunissant des chercheurs de différents langages, pouvant ainsi générer une multiplicité de formes performatives et représentatives, générant ainsi des formes de connaissances qui permettent à l'artiste de plus grandes interactions avec les objets et les sujets qui lui sont présentés.

La troisième forme abordée affirme que l'art pourrait contribuer à sa manière à la construction de la connaissance dans les sciences humaines.

Comme il a été dit plus haut, il faudrait un point de vue scientifique pour valider la création artistique. Mireille Losco-Lena citant Carole Talon-Hugon (information orale, séminaire franco-brésilien, 2021) affirme que la recherche-crédation mettrait en danger les sciences humaines en créant des formes peu précises et peu scientifiques. En citant le sociologue Jean-Paul Fourmentaux (2011 apud FROLOVA et al 2018, p. 261) Mireille Losco-lena met en garde contre le risque accru et fréquent de surévaluation de ce qui est reconnu comme académique au détriment de ce qui est jugé comme une collaboration inégale dans le cas d'équipes interdisciplinaires de création où : "Ce qui est reconnu symétriquement est la recherche de l'informaticien et non celle de l'artiste".

En partant de cet objet, nous entrons dans la médiation culturelle qui cherche à faciliter l'entrée et l'accès au théâtre comme moyen de rendre présent à ceux qui, par pure curiosité ou même par manque d'accès antérieur, se permettent d'entrer dans le théâtre et de connaître son intérieur et ses facettes.

Ainsi, ensuite, sera articulé avec le concept de médiation l'expérience pratique au cours de cette période, où un certain nombre de ressources théoriques et pratiques à différents degrés de maîtrise et de difficulté, dans la salle de pratique du CACEM de l'Université fédérale de Bahia - UFBA, de l'Université Fédérale du Pará - UFPA, du Centre de Culture Populaire Odylo Costa Filho - CCPOCF et immersions dans des espaces d'expansion : Espigão Costeiro, Parc du Rangedor, Plage du Calhau et Parc Botanique de la Vale.

Y A-T-IL UNE MÉDIATION CULTURELLE DANS LES CINQ CERCLES?

La médiation culturelle a, selon Ney Wendell, l'École supérieure de Théâtre de l'Université du Québec à Montréal - UQAM, le pouvoir de créer des liens entre le public et le spectacle/artiste impliqué dans le spectacle théâtral. Il divise la médiation en trois parties et montre comment celles-ci se complètent pour la réalisation d'un processus efficace qui aide à comporter au mieux la réalisation de la médiation. La première étape est classée en tant que sensibilisation. Actions réalisées quelques jours ou mois avant la présentation pour la sensibilisation du public. La deuxième étape est l'appropriation. Comment le public va amener les signes qui ont été appris dans la médiation avant le spectacle. Et après, la réverbération. Comment ce spectacle/atelier a-t-il résonné après des jours ou des mois de présentation et les impacts que les actions d'avant et pendant ont eu sur les relations entre le public et le théâtre.

Dans le processus de médiation, travaillé avec des processus qualitatifs analyse les données et crée des stratégies artistiques - pédagogiques et quels

documents seront utilisés dans l'enregistrement de ces informations. Les processus sont généralement collaboratifs, car il est difficile d'être seul dans la médiation.

Au sein des Cinq Cercles (BESSA, 2020), le processus de médiation culturelle commence au moment de la première recherche et reste en cours tout au long de la proposition, étant donné qu'il s'agit d'une procédure continue et cumulative, les élèves acteurs revisitent constamment les concepts et les pratiques.

Au cours des dernières années, plus de 300 étudiants ont répondu aux enquêtes appliquées et un peu plus de 30 ont terminé le processus. Dans ceux-ci a été constaté une amélioration considérable de la respiration, des conditions physiques pour le spectacle et les pratiques quotidiennes. Soulignons le spectacle *Nobre* présenté en 2019, où le casting a été préparé corporellement avec ces ressources, où l'on a eu l'occasion d'observer ses effets sur la scène, ainsi que les récits des élèves acteurs après le spectacle.

En abordant la recherche dans le théâtre oriental et la préparation corporelle pour les acteurs, j'attire l'attention sur l'aspect de la médiation culturelle qui est effectuée lors de la réalisation du mini-cours. Lorsque je parle de médiation culturelle dans le contexte de la recherche, je prends en considération non seulement les aspects quantitatifs, mais aussi qualitatifs.

En 1986, alors que j'avais quatorze ans, j'ai eu l'expérience d'assister à un spectacle de théâtre lors d'un programme de la communauté nippone dans la municipalité de Paço do Lumiar - MA, et bien que cela puisse surprendre certains, cet événement s'est souvent répété pendant longtemps. J'ai des liens étroits avec certains membres de la communauté et il est important de souligner qu'un calendrier d'événements locaux où certaines manifestations étaient constamment présentées, et il était impossible de ne pas être fasciné et d'apprendre certains de ses nombreux éléments qui me semblent encore un excellent objet d'étude.

En tant qu'étudiant en théâtre, j'ai eu l'occasion d'étudier certains aspects de cette activité théâtrale en seulement deux moments distincts : - le sujet a été exploré au niveau du séminaire et à un autre moment, quand il a été facilité dans l'atelier de danse *Butoh* par la deuxième semaine du théâtre Maranhão. Ce qui ne m'a pas satisfait.

Un autre point fondamental de la recherche, est né de l'impression de totale impréparation corporelle chez la plupart des étudiants qui m'entouraient dans l'environnement académique et professionnel; ceux-ci n'avaient de travail corporel que pour un tel personnage ou une présentation, lorsque cela était nécessaire. Bientôt, l'objet d'intérêt et d'étude de la première recherche s'est de

plus en plus tourné vers la préparation corporelle de ces élèves-acteurs, que j'ai l'intention de réappliquer dans une nouvelle exposition.

Cette impression est devenue une agitation académique sur le corps de l'acteur en 2013 pendant la discipline Méthodes de recherche en théâtre, où l'on a cherché à déterminer le thème de la préparation du corps au théâtre. Savoir s'il y avait une préparation ou un manque de préparation corporelle et pourquoi était la problématique centrale de mes inquiétudes; encore vives.

Inquiet par le désir de rechercher des ressources dans le théâtre oriental, la réalité du cours a été particulièrement troublée; pour la raison que l'auteur de ce projet a un travail corporel foulé aux arts martiaux dès l'enfance et a assimilé des concepts propres à la culture orientale où ceux-ci ne dissocient pas le corps - personnel et professionnel- pour la vie et pour l'art. Cela m'a permis une série de questions, car nous ne disposons pas d'un système d'exercices qui prennent en compte les nombreux aspects de la pratique théâtrale.

La recherche menée dans les salles de classe, à la fois dans l'environnement académique et professionnel, suscite beaucoup de surprise et de curiosité chez les étudiants et au cours de cette expérience, il a été possible de réaligner les aspects indispensables dans la formation de l'acteur, en plus de traduire les conditions dans lesquelles se trouve l'étudiant de théâtre et comment il peut être conditionné à la meilleure préparation dans et hors des scènes. L'interprétation de la recherche est un point important pour la continuité du processus dans lequel se développe toute l'approche pour la préparation de chaque classe en cours d'exécution.

Il est important de noter que dans la médiation culturelle, selon Ney Wendell (2010), le chercheur-médiateur est nécessaire, travaillant avec des processus qualitatifs, analysant les données et comment, en tant que médiateur, créer des stratégies artistiques - pédagogiques qui passent par l'avant, pendant et après l'établissement des procédures et quels documents seront utilisés pour enregistrer ces informations. Dans le contexte des Cinq Cercles (BESSA, 2020), l'ensemble du processus est documenté de différentes manières afin que rien ne se dérobe à l'analyse.

CONSIDÉRATIONS FINALES

En 2020, après avoir obtenu mon diplôme, avait l'intention de voyager en Inde, en ayant même articulé mon séjour dans deux gurukulams distincts, l'un du théâtre traditionnel kathakali et l'autre des arts martiaux kalaripayattu, où l'objectif principal était de gagner des connaissances et de faire mûrir mes recherches.

Avec la pandémie, cependant, les plans de voyage ont été retardés et momentanément retardés avec l'apparition de la variante indienne, de cette façon, l'entrée dans le cours de maîtrise en arts vivants " a combiné" avec la continuité des études et le besoin réel pour de nombreux aspects de la recherche une fois de plus la preuve.

Le professeur, Jacob Guinsburg, dans un discours de bienvenue aux étudiants de l'USP, dans les temps anciens, a postulé la nécessité de la rigueur académique à l'étude des arts de la scène, à l'époque considérés comme "éphémères".

La pratique de la recherche-crédation corrobore cette rigueur, en plus de susciter de manière dynamique de nouveaux repères en faisant des théâtres et autres hybridismes, ainsi que, toute sorte de relations de recherche entre diverses pratiques, le partenariat de chercheurs de différents langages, en générant des formes de connaissances et d'interactions avec des objets et des sujets qui lui sont proposés.

D'autre part, la médiation culturelle, permet dans le processus des cinq cercles, en plus de faciliter les ressources indispensables à la formation de l'acteur, l'accès à une série de ressources autres, qui dialoguent entre eux, tradition, mystique et science. Les deux aspects explorés au Séminaire Franco-Brésilien stimulent la curiosité et permettent un nouvel aperçu de la recherche, où des processus innovants traversent leur facilitateur et le public-Ils nous offrent des subventions qui nous permettent de nous assurer que tout est toujours connecté.

RÉFÉRENCES

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e Seu Duplo**. 3. ed. São Paulo, Martins Fontes.

2006.

AZEVEDO, Sônia. **O Papel do Corpo no Corpo do Ator**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BARBA, Eugênio. **A Canoa de Papel: Tratado da Antropologia teatral**. Editora Hucitec, São Paulo, 1994.

BESSA, Abenilson. **Os Cinco Círculos: elementos e energias na preparação corporal de atores**. Monografia (Licenciatura em Teatro) – Centro de Ciências Humanas, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2020.

BISIAUX, Lîla. Deslocamento Epistêmico e Estético do Teatro Decolonial **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 8, n. 4, p. 644-664, out./dez. 2018. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/87003>.

BROOK, Peter. **O Espaço Vazio**. Lisboa: Orfeu Negro, 2016.

FOURMENTRAUX, Jean-Paul. Artistes de laboratoire. Recherche et création à l'ère numérique. *In*: FROLOVA, Tatiana; PICK, Yuval; TOURNIER, Henri; ARDENNE, Paul. **O Carácter Complementar Da Investigação Académica E Artística.**, Transmettre Éditions de l'Attribut " Culture & Société ", Paris: Hermann, 2011. p. 239- 261. Disponível em: <https://www.cairn.info/transmettre--page-239.htm>.

GIOVE, Rosa. Acerca do Ícaro ou Canto Xamânico. **Revista Takiwasi**, Peru, ano 1, n. 2, p. 7-27, 1993. Disponível em: https://www.takiwasi.com/docs/arti_por/acerca-icaro-canto-xamanico.pdf.

GROTOWSKI, Jerzy. **Para um teatro pobre**. Tradução de Ivan Chagas. 2. ed. Teatro Caleidoscópio; Editora Dulcina. Brasília, 2011.

LESAGE, Maria-Christine. *Arts vivants et interdisciplinarité : l'interartistique en jeu*. **L'Annuaire théâtral**, n. 60, p. 13-25, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.7202/1050919ar>.

LOSCO-LENA, Mireille; TOUZÉ, Loïc; COURCHAY, Maurice. Complementaridade de pontos de vista entre a investigação académica e artística. *In*: FROLOVA, Tatiana; PICK, Yuval; TOURNIER, Henri; ARDENNE, Paul. **O Carácter Complementar Da Investigação Académica E Artística.**, Transmettre Éditions de l'Attribut " Culture & Société ". Pont Supérieur de

Nantes : Universidade de Rennes e Universidade de Lion, 2017, p. 239-261, 2018. Disponível em: <https://www.cairn.info/transmettre---page-239.htm>.

LOSCO-LENA, Mireille. O estado atual da pesquisa criação, em seu contexto acadêmico e possíveis direções para protocolos e divulgação já realizados ou em curso. São Luís: UFMA; UNIFAP; UFRGS, 2021. 1 vídeo (156 min.). Publicado pelo canal Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFMA. Disponível em: https://youtu.be/s1_QOzKxNEU.

MEYERHOLD, Vsevelod. **Teoria Teatral**. Madrid: Fundamentos, 1977.

SANTANA, Ivani. *Dança na cultura digital* [online]. Salvador: EDUFBA, 2006. Disponível em: <http://books.scielo.org>.

PAVIS, Patrice. Les études théâtrales et l'interdisciplinarité. **L'Annuaire théâtral**, n. 29, p. 13-27, 2001.

RIBEIRO, Almir. **Kathakali**: uma Introdução ao Teatro e ao Sagrado da Índia. Rio de Janeiro: Mark print, 1999.

RIBEIRO, Almir. Deuses e marionetes: Kathakali, teatro dança clássico da Índia e seus delicados diálogos. **Sala Preta**, v. 13, n. 1, p. 83-110, jun. 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57533>.

WENDELL, Ney. A Mediação Teatral Como Experiência Estético-Educativa. **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**, ano 7, v. 7, n, 3, 2010. Disponível em: www.revistafenix.pro.br.

(TRANS)MIDIÁTICO: relato de um processo de pesquisa-criação a partir elementos autobiográficos.

Kai Henrique Silva Fernandes¹⁶¹

Para mim, o corpo trans é o fim em si mesmo.
Não é sobre ter um corpo “à imagem e semelhança” do cis.
Não é sobre ser uma “mulher despeitada”.
Não é sobre ser um “homem de vagina”.
O não-lugar é o lugar.
O rasgo no peito e entre as pernas é o que integra minha estética.
Os órgãos, socialmente conflitantes, são o que compõe o mosaico final.
A figura já completa.
O corpo trans é a minha referência
(Jonas Maria, 2022)

Este texto deriva do memorial resultante de minha pesquisa de conclusão de Curso de Graduação em Teatro da Universidade Federal do Amapá - UNIFAP, bem como das investigações realizadas durante dois anos de trabalhos na bolsa de Iniciação Científica do referido curso.

O processo que irei relatar aborda os momentos da minha infância e juventude enquanto homem transgênero e como encontrei no teatro e na pesquisa formas de sobrevivência através de criações cênicas.

Dessa forma, apresentarei o processo de pesquisa-criação realizado que culminou na elaboração do experimento cênico intitulado (Trans)midiático (2019), onde foram utilizados materiais autobiográficos e pesquisas acerca da cena expandida e intermedial para sua construção.

SOBREEXISTÊNCIA

Ser homem trans, para mim, é sobreviver através da própria existência. Muitas vezes deixamos de ser quem somos, o que gostamos e quem podemos nos relacionar para poder resistir, seja nas ruas, no mercado de trabalho ou no ensino. Nossa existência enquanto identidade nos é ceifada pela sociedade, que

¹⁶¹ Universidade Federal do Amapá - UNIFAP

possuem padrões nos quais não nos encaixamos tentando escapar da necropolítica¹⁶², morte, o suicídio, a transfobia e a invisibilização. Por isso, acho necessário usar esse espaço para falar de como se inicia a minha percepção a respeito da transexualidade, visto que até completar a minha maioridade eu ainda não tinha conhecimento de tal palavra e seu significado ou quaisquer referências sobre ser um jovem transgênero.

Vi que era preciso me desfazer de tudo, mas eu percebi que meus familiares começaram antes de mim. Quando eu tinha 17 anos, faltando algumas semanas para fazer 18 anos, precisei sair de casa, fui expulso pela minha mãe. Então fui morar com a minha avó e meu tio, mas isso já tinha se iniciado de maneira muito complicada pois meu tio é uma pessoa agressiva. Naquela época eu ainda me via enquanto uma mulher lésbica e sofria homofobia por parte da minha família. Em decorrência disso, morei em diversos lugares. Saindo de Piracicaba – SP, fiquei um tempo com o meu pai em Botucatu – SP, que durou alguns meses e logo após fui para São Paulo - SP morar com uma tia distante à procura de emprego, mas não obtive êxito. Foi quando resolvi me mudar para Macapá – Amapá no ano de 2016, já que tinha amigos virtuais que se propuseram a me ajudar.

Após me estabelecer na cidade, pude então dar início a minha busca pela minha identidade, já que eu participava de grupos no Facebook como o Transgêneros e os hormônios, onde participavam pessoas trans que debatiam e relatavam sobre o processo de transição. Um grupo de trocas de experiências e afeto onde percebi que o assunto já me trazia um conflito interno, em que me fazia perceber que a sociedade internaliza um preconceito no próprio indivíduo, causando em mim uma autorrepressão sobre a minha verdadeira essência visto que eu era um indivíduo que mantinha os ideais da grande sociedade internamente para me encaixar e ser aceito. Posso dizer que foi no ano de 2017 que iniciei de fato a minha transição, embora ainda não usasse hormônios, pois para ter o acesso a esses recursos eram necessários investimentos financeiros que eu ainda não tinha.

Aos poucos comecei a abdicar de tudo que me remetia ao passado e, ao lutar por minha sobreexistência, precisei abandonar toda uma vida construída naquele momento para ir em busca de um lar que pudesse me acolher – entendendo que minha família não tinha condições de me suprir. Apeguei-me a ideia de que em qualquer lugar que eu fosse, desde que eu pudesse existir, eu continuaria em transição.

¹⁶² Uso do poder político e social, especialmente por parte do Estado, de forma a determinar, por meio de ações ou omissões (gerando condições de risco para alguns grupos ou setores da sociedade, em contextos de desigualdade, em zonas de exclusão e violência, em condições de vida precárias, por exemplo), quem pode permanecer vivo ou deve morrer. Fonte: <https://www.academia.org.br/nossa-lingua/nova-palavra/necropolitica>.

Assim como me mudava de casa, também estava naquele momento transitando da condição de mulher lésbica para então ir transicionando a minha condição de homem trans. Tive de me mudar de casa diversas vezes, fato esse que também ocorreu em Macapá (AP), visto que morei de favor com amigos e muitas vezes enfrentamos situações de vulnerabilidade socioeconômica. Percebo que vivenciei um sexílio, mas tanto em aspectos relacionados nestas mudanças frequentes de bairros, cidades e estado, como nas próprias características do termo:

O sexílio também pode dizer respeito ao conjunto de violências simbólicas despendidas àqueles que não se enquadram em modelos cisheteronormados, como defende Yolanda MartínezSan Miguel (2011), e é sobretudo desde essa dimensão simbólica e subjetiva que é analisada aqui a movência sexodissidente ou movência cuir – incluídos aí os processos de deslocamento subjetivo que conduzem à produção de novos modos existenciais. Neste ponto, o cruzamento com a arte se dá pela sua capacidade de invenção de possíveis. Ou, como defende Sueli Rolnik (2018, p. 93), de “dar corpo ao que a vida anuncia”, (OLIVEIRA, 2019, p.16).

Foi na região norte, que encontrei expectativas perante a condição do sexílio vivenciado. Boa parte disso através da busca de oportunidades. À medida que me aproximava de pessoas ligadas aos movimentos sociais como a UNALGBT de Macapá (AP), fiz diversos amigos que me concederam um lar temporário, o meu objetivo era buscar ingressar no ensino superior na Universidade Federal do Amapá (UNIFAP), a fim de viver como um homem trans resistindo e produzindo academicamente e artisticamente relatando e dando continuidade no teatro sobre meus processos de construção de identidade.

Tudo isso só foi possível graças ao fortalecimento junto com os movimentos sociais, dentre outras pessoas trans que ocupam este estado e o apoio do colegiado do curso de teatro, pois tive vários episódios de rupturas e mudanças por conta de violência, tanto física como social, produzida pelo sistema — irei utilizar desta nomenclatura para referir sobre o sistema que, para nós, pessoa trans, é operado por pessoas cis, ou seja, pessoas que se identificam com seu gênero designado ao nascer.

O fato de eu estar iniciando a minha transição de gênero, fez com que eu passasse por episódios de transfobia operada por um “sistema”, isso fez com que atrapalhasse meu processo de ensino, relações afetivas e também para conseguir trabalho que garantisse o meu sustento. Por isso, ao adentrar no curso de teatro da UNIFAP, busquei meios de obter algum auxílio para poder me manter estudando e sobrevivendo. Obtive, através de editais e entrevistas com assistentes sociais e psicólogos, a garantia de auxílios que permitissem a minha permanência na Universidade, auxílios esses destinados às pessoas de baixa renda que possuem um alto grau de vulnerabilidade.

A UNIFAP foi uma das primeiras universidades brasileiras a respeitar o direito de pessoas transexuais e travestis¹⁶³, aderindo ao uso do nome social para inserir estes alunos no meio acadêmico, sendo esses direitos assegurados pela Resolução Nº 39/2017, de 29 de novembro de 2017. A UNIFAP reserva ainda, em cada um de seus Cursos de Pós-Graduação, 1 (uma) vaga para pessoas transsexuais ou travestis.

No ano de 2018, comecei a cursar Licenciatura em Teatro na UNIFAP e pude começar a pensar e ter expectativas de vida, de crescimento intelectual. Por meio do teatro, pude, também, compreender melhor meus processos de autoaceitação e a trabalhar com minhas memórias em cena, construindo diálogos com o meu passado, criando ficcionalizações de mim, que irei chamar de processo de memória transcrição, trazendo um território da memória do sentir para reproduzir em cena tais materiais autobiográficos.

Plaza (1987), no âmbito das artes plásticas, definiu por transcrição, um dos três tipos de tradução intersemiótica, dentre os quais transposição e transcodificação completam a tríade. Para ele, transcriar é um tipo de tradução intersemiótica que opera pelo princípio da tradução icônica – ou princípio de similaridade da estrutura –, onde o produto derivado amplia a taxa de informação estética, de modo a desconectar-se do original que o representa, sem que este deixe de despertar sensações análogas. (BATISTA, 2019, p. 03).

Tendo isto em vista, utilizei o fato de estar vivenciando o transitar de um gênero para outro, fiz destas memórias e emoções uma potência poética para além do fator psicofísico para seguir transcriando, ou seja, estive compreendendo e assimilando meu eixo original para ver potência na elaboração de experimentos cênicos, à medida que minhas características físicas e psicológicas iam sendo documentadas através de fotos e textos pessoais. Investigando o processo de outros artistas, estive percebendo a falta de visibilidade de pessoas trans na cena, desta forma, vi diante da necessidade de criar e experimentar ainda mais o meu lugar no teatro.

Inicialmente, realizei os experimentos através de performances que produzi na disciplina de Prática pedagógica I, ministrada pelo Professor Dr. Emerson de Paula e, posteriormente, na elaboração de um experimento cênico que foi realizado graças às pesquisas desenvolvidas no (Labo)ratório (No)made — Grupo de Pesquisa sobre Cena Expandida e Intermedial, no qual participei

¹⁶³ Pessoas que não se identificam com o gênero que lhes foi designado durante o nascimento. Desse modo, um homem transgênero é a pessoa que foi designada com o sexo feminino durante o nascimento, mas não se identifica como tal e reivindica a identidade e o gênero masculino. Além dos transexuais, também são incluídas no grupo de transgêneros as pessoas que são travestis ou que não se identificam com nenhum dos gêneros conhecidos.

dos projetos de Iniciação Científica através da bolsa PROBIC¹⁶⁴ durante dois anos. Ainda neste grupo de pesquisa, no ano de 2019, iniciei meus estudos acerca da cena expandida e intermedial. Isto contribuiu fundamentalmente para a elaboração do experimento cênico (Trans)Midiático, dirigido pelo orientador de iniciação científica, Professor Dr. José Flávio Gonçalves da Fonseca, e apresentado no Festival Insolus Tucujus¹⁶⁵ de Macapá (AP) no mesmo ano.

A princípio via-se a necessidade de produzir na pesquisa um experimento cênico que dialogasse com a cena expandida e intermedial, a fim de aprofundar os estudos teórico-práticos da pesquisa intitulada experimentações acerca do ator na cena intermedial. Assim, foi introduzido como poética a minha vivência de gênero para a elaboração dramaturgicamente de cunho autobiográfico, no qual relato trechos sobre minha identidade anterior, rompimento familiar, mudanças de lugares, lares, para a elaboração deste trabalho. Mostrou-se necessária a coleta de material autobiográfico para que se revisitasse o meu passado e presente.

Destaco a importância de mencionar o contato, através de vídeos gravados, com o experimento chamado Azul, que pude ter como referência para o meu trabalho. Trata-se de uma obra autobiográfica produzida em 2017 no Maranhão protagonizada pelo graduado em Teatro, mestrando em Artes Cênicas pelo PPGAC¹⁶⁶ da Universidade Federal do Maranhão, Antônio Bandeira e encenado por Antunes Neto, que utilizando do teatro performativo transpõe em cena a trajetória de Antônio enquanto transgênero, para expor um diálogo entre o real e o ficcional, mesclando elementos e linguagens da intermedialidade e da performance. Segundo o autor, em sua monografia:

Um trans homem que narrando sua realidade através do dito e do não-dito, possibilita a sua afirmação e existência, problematizando e se configurando em um ato de resistência. A dramaturgia é a própria vida do ator, seu processo de descoberta, suas memórias a partir das dificuldades que teve durante o processo de sua transição, tal como suas expectativas, suas ansiedades e liberdade não encontradas e a pressão social imposta a qualquer identidade desviante existente na sociedade. (BANDEIRA 2019, p. 26, grifo do autor).

Dar voz e oportunidade para relatar tais vivências de grupos que muitas vezes são marginalizados ou esquecidos é importante para gerar visibilidade e promover políticas públicas. Além disso, ao problematizar questões sociais,

¹⁶⁴ Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PROBIC) é um programa de bolsa que visa desenvolver nos estudantes de graduação o interesse pela pesquisa científica.

¹⁶⁵ Festival de Solos cênicos (monólogos e números) idealizado através da parceria entre a Cia. de Artes Tucuju, a Cortejo Produções Artísticas e a ACESSA CULT Produções que ocorreu no período de 08 a 16 de novembro de 2019.

¹⁶⁶ Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas.

debater e gerar uma proximidade do espectador com tais obras gera uma grande contribuição na produção de estudos e pesquisas por pessoas transgênero tendo em vista que os poucos trabalhos no teatro sobre pessoas trans que são encenados pelos mesmos. Ademais, muitos destes abordam temas que na maioria das vezes apresentam caráter sensacionalista, como os que vemos em reportagens nos jornais televisivos, que muitas vezes sequer respeitam o nome social, ou ainda em peças e novelas em que os atores que são vistos em cena são pessoas cis gênero interpretando transgêneros.

Essa falsa representatividade é denominada pela comunidade Trans de *transfake*¹⁶⁷, nos quais os atores cis gêneros reproduzem em seus papéis o de minhas cartas, gravações de áudio e vídeo e fotografias, foram elaborados ensaios junto ao diretor nas salas da UNIFAP. Utilizando dos recursos da cena expandida e intermedial, iniciou-se a construção da dramaturgia, que através dos ensaios praticados e a coleta de matérias, iam compondo inicialmente o experimento que se remeteria a um relato através de uma leitura de uma carta para o espectador. Ela foi criada como uma forma de despedida da minha identidade anterior feminino/mulher, a qual possui muito orgulho de minha luta para ser o homem que me tornei.

Figura 1 – Ensaio (Trans)Midiático



Fonte: Arquivo pessoal (2019).

¹⁶⁷ Trans Fake é o termo criado pela comunidade trans para denunciar essa prática de representar a transexualidade por meio da cisgeneridade. A temática transexual com suas vivências e desdobramentos é tratada e apresentada ao público pela lente, mãos, rostos, corpos e performances cisgêneras.

Foi utilizado um celular no qual continha uma carta a ser lida e a câmera do celular capturando o meu rosto, bem como realizando uma projeção que poderia ser vista ao meu lado na parede, que é denominada pela professora doutora Marta Isaacsson como imagem espelho, que permite o deslocamento da presença orgânica do ator para a realidade fílmica (SILVA, 2010). De acordo com Monteiro (2018, p. 02):

Em espetáculos intermediais, a interação entre corpo virtual e corpo em carne e osso redimensiona o processo de criação do artista, que busca novas estratégias para se relacionar com imagens projetadas em tempo real e/ou pré-gravadas. Atravessado por imagens intermediais, o corpo do ator é expandido, não apresenta limites delineados; reinventa-se a todo momento, porque não fixa uma única forma. Em constante transformação, é corpo-imagem, multissensorial e fractal.

O diálogo proporcionado pela cena intermedial produzia um efeito de reviver o passado e transmitir para o público tais memórias, fazendo um teatro que se constrói em tempo real em cena, expandindo o corpo do ator através das projeções. E neste sentido, fazer dele sua própria tela em cena com as palavras que lhe foram ditas ao longo de sua vida projetadas em seu corpo, proporcionando outras formas de olhar e se perceber a cena que estava sendo estabelecida no palco, traçando estratégias com um corpo biológico e suas virtualidades retratadas em áudio pré-gravados e imagens fotográficas.

Figura 2 – Cena (Trans)Midiático.



Fonte: Flávio Gonçalves (2019).

Como mencionado anteriormente, nós utilizamos da transcrição e da transescrevivência para pensar e elaborar as cenas que foram trabalhadas através de um olhar refinado dos relatos da minha história de vida. Tudo isso foi dirigido e estruturado em colaboração e direção de Flávio Gonçalves, também orientador dessa pesquisa. O processo de desenvolvimento do trabalho (Trans)Midiático ocorre a partir das práticas de ensaio decorrentes da bolsa de Iniciação Científica, e neste período de experimentações à medida que estava adquirindo conhecimentos sobre a cena expandida e intermedial e, a utilização das imagens técnicas, alguns materiais foram sendo produzidos e coletados desde a primeira apresentação do trabalho que ocorreu no Festival InSolos Tucujus em 2019.

Em meu segundo ano na bolsa de iniciação científica, regida pelo nome de Experimentando Dramaturgias Digitais ocorrida no período de 2020 a 2021, fomos atravessados por um distanciamento social decorrente da pandemia de COVID-19 que fechou muitos locais, como consequência disto, percebeu-se o crescente número de espetáculos que estavam utilizando do ambiente virtual para a elaboração de trabalhos artísticos. Esta pesquisa não foi diferente, então, executamos ensaios práticos e a criação de um diário de campo virtual que compartilhava estudos, ensaios, códigos e discussões de práticas para elaboração de uma dramaturgia virtual.

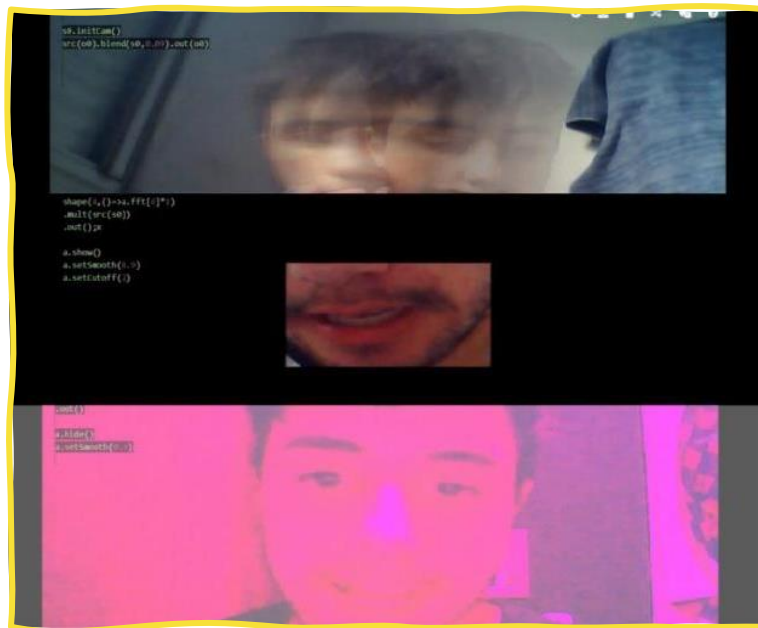
A partir disto, utilizamos a linguagem de programação Hydra da artista e programadora colombiana Olivia Jack. Participamos de cursos sobre arduino¹⁶⁸, programação e da oficina de teatro digital ministrada pelo festival permanente Teatro Movimento¹⁶⁹, tudo para se pensar na concepção de uma dramaturgia que pudesse ser executada mesmo em um momento pandêmico, de forma a também contribuir com o trabalho (Trans)Midiático já apresentado, pensando numa continuidade à cena curta iniciada em 2019.

Neste novo processo resgatamos as narrativas já relatadas desde a primeira apresentação que foi pensada para o palco italiano, mas desta vez, trocando os palcos para um ambiente virtual, se utilizando de transmissões de vídeo com o uso da plataforma Google Meet para a apresentação ao vivo pelo dispositivo webcam.

¹⁶⁸ Placa de prototipagem eletrônica de código aberto.

¹⁶⁹ Festival permanente natural de Belo Horizonte – MG.

Figura 3 – Experimentando Dramaturgias Digitais utilizando live coding Hydra



Fonte: Arquivo pessoal (2021).

Para que o leitor tenha acesso outros materiais das experimentações, será necessário a instalação de um aplicativo de leitura de QR Code¹⁷⁰ ou utilizar diretamente a câmera do seu celular (para aparelhos que já veem com esse recurso) ou por meio do link que se encontra na descrição da imagem abaixo:

¹⁷⁰ QR code, ou código QR, é a sigla de “Quick Response” que significa resposta rápida. QR code é um código de barras, que foi criado em 1994, e possui esse nome pois dá a capacidade de ser interpretado rapidamente pelas pessoas. (DIFUSIEB, 2020).

Figura 4 – QR CODE dos diários de experimentações com dramaturgia digital e materiais propostos¹⁷¹



Fonte: Dados da pesquisa (2022).

Os códigos utilizados e algumas anotações do processo, se encontram no Diário de Campo Experimentando Dramaturgias Digitais e foram fundamentais para compreensão do uso da linguagem Hydra para contribuir para a construção de uma dramaturgia digital. Experimentamos interações entre corpo e imagens manipuladas em tempo real, tudo por intermédio de live code (programação em tempo real) e creative code (programação criativa). Os ensaios começaram por volta de fevereiro de 2021, onde utilizou-se variações dos efeitos no Hydra gerando novas perspectivas que foram sendo observadas nos ensaios

À medida que fui tendo maior contato com o meio digital e o teatro, surgiram alguns questionamentos: Qual seria a gramática da dramaturgia digital? Os códigos se comportam enquanto dramaturgias digitais? Uma vez que estes códigos servem como disparadores de ações (dramáticas) tanto para a máquina quanto para o ator, quem está atuando naquele momento? Será que isso também significa transmitir um contato mesmo que de forma distante com o público?

Por isso, em dado momento surgiram algumas dificuldades, pois tudo era novo e estávamos tendo este primeiro contato com esses meios. Posteriormente, a falta de equipamentos que permitissem uma execução fluida

¹⁷¹ Link que permite acesso aos diários de experimentações com dramaturgia digital e materiais coletados: <https://drive.google.com/drive/folders/1aD7ufxV8L26jp4Bkbu-pzE3BQVPgkyO?usp=sharing>.

do trabalho inviabilizou a execução utilizando da linguagem de programação do Hydra, que fez com que tivéssemos muitos problemas técnicos, pois como os ensaios estavam sendo feitos de forma remota e sem um local adequado para a prática, tivemos de adotar outros meios para a execução, tais como o uso somente de um celular e a câmera sem a utilização de live coding ou creative coding, antes indispensáveis.

Ainda assim permanecemos criando e pensando uma nova perspectiva de dramaturgia sendo esta digital, que incorporaria a peça (Trans)Midiático à reprodução na plataforma do Google Meet e através da utilização do software OBS Studio¹⁷², utilizando apenas do dispositivo webcam.

Após alguma diminuição dos casos de COVID-19, retomamos aos ensaios no bloco do Curso de Teatro da UNIFAP, onde utilizamos da câmera do celular e do aplicativo IriumCam que foi uma nova descoberta de ferramenta. Ele pode ser usado no computador como Webcam nos sistemas operacionais Android e iOS, que permite a execução junto com o OBS Studio.

Com o uso destes programas observou-se uma maior fluidez no trabalho e desenvolvimento das cenas que sofreram algumas modificações visuais e na sequência das cenas já pensadas anteriormente. Estas narrativas que abordaram temáticas do luto vivenciado por mim e por amigos e familiares que me conheceram antes da transição, percebendo um olhar acerca da solidão, violência e das mudanças corporais visto que na primeira apresentação de (Trans)Midiático ainda não havia realizado minha cirurgia de mastectomia, que é a retirada dos seios.

O espectador que irá assistir novamente terá um outro olhar e poderá ter mais detalhes destes acontecimentos e para a execução do trabalho e criação dramática busquei revisitar a metodologia da transcrição onde permitiu o desenvolvimento desta pesquisa perpassando pela arte e vida, também ressignificando o conceito de transcrição; que até então pode ser entendido como um processo de transposição de uma linguagem para outra, no entanto, no contexto do meu trabalho essa definição se expande para um entendimento de uma ressignificação da palavra transcrição para o termo (trans)criação como uma criação que opera por meio de uma poética de um corpo trans.

O trabalho também explora na sua dramaturgia estratégias de resistência através da arte e pesquisas acadêmicas com inclinações e aspirações, com o desejo de contribuir e fortalecer com material teórico/práticos para futuros trabalhos artísticos e pesquisas que sejam protagonizados por pessoas trans.

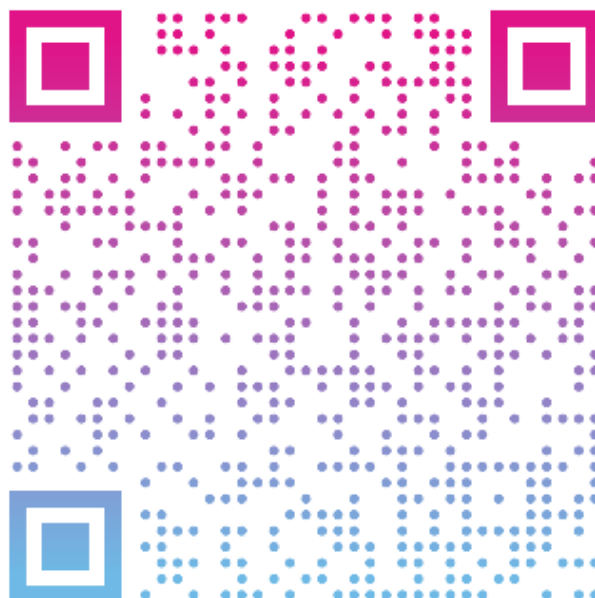
A transcrição não é apenas uma prática de tradução criativa. Trata-se de uma intensa experiência tradutória, fundamentada nas inúmeras

¹⁷² Programa de streaming e gravação gratuito e de código aberto.

possibilidades de exploração das línguas vivas e das culturas vividas. É num episódio pessoal que a transcrição enquanto estratégia tradutória de intersecção entre culturas se revela da mais intensa relevância. (ALVES, 2012 p. 02).

Ao revisitar a obra (Trans)Midiático, voltou-se o olhar para este corpo que nasceu com um gênero preestabelecido pelo meio social que nele foi inserido, mas que grita e anseia por uma libertação de experienciar e viver de acordo com seus sentimentos, desejos e anseios. Esta vivência de transição de gênero, não pertencimento, seu aprisionamento de cerca de 19 anos, quando eu ainda vivia de acordo com o sistema, são evidenciados nesta obra, que pode ser assistida através do link e QR CODE abaixo, uma gravação da obra realizada por decorrência do cenário pandêmico acarretar o fechamento dos espaços teatrais e públicos. Com o passar dos estudos e materiais que vão sendo coletados diálogos e experiências vão sendo inseridas e abordadas trazendo novas vivências que o se englobam neste caminho transitorio.

Figura 5 – QR CODE para acesso a obra gravada: (Trans)Midiático¹⁷³



Fonte: Dados da pesquisa (2022).

¹⁷³ Link para acesso da obra gravada disponível em nuvem:
https://drive.google.com/file/d/1aNMNOWTi8ixU7B2td65BKhaAbGFq_Xeg/view?usp=sharing.

ANSEIO DE UM (SER) TRANS, TRANSITÓRIO

Todo esse caminho percorrido serve para mim, como uma ponte que liga a dramaturgia e a vida para partir da utilização de mecanismos que dialogam e possibilitaram traduzir a construção de uma representação que alcance e permita a compreensão destes processos e vivências transcentradas, carregando consigo uma busca de ressignificação do olhar social, das lutas e produções artísticas.

Resgatando memórias afetivas, estas que são fundamentais para um olhar menos estigmatizado sobre a existência trans, desenvolvendo um pensamento crítico, apropriando e criando a partir da transição de gênero e estabelecendo maneiras de se construir pilares para existir e criar redes de afeto e inspiração para outros corpos dissidentes adentrarem cada vez mais a estes espaços.

Para criar uma dramaturgia que mescla elementos de arte e vida mesmo que com cicatrizes dos preconceitos, discriminações vividas e das necessidades de um ser humano, necessitamos nos dispor a viver e nos colocar em cena, e irmos aprendendo e passando adiante experiências mais próprias da nossa transgeneridade.

Expor estes debates sobre gênero e sexualidade é muito importante para que possamos deixar de estar vivendo em um sistema que perpetua normatividade cis, uma vez que a existência e reprodução dessa normatividade demonstra como se nós, pessoa trans (como tantas outras identidades marginalizadas), não fossemos pessoas dignas de ter voz, nem visibilidade nas mídias e na vida pública.

Falando de um ponto de vista de um homem trans branco, tenho percebido e experienciado um mundo em que sempre estamos sendo expostos a obras e criações artísticas trans sendo tratadas no espectro cis, estes que nos retratam com um olhar laboratorial e fetichizado.

Por serem cis só conseguem alcançar o limite do olhar, mas não o do sentir. Na carne, na pele de uma pessoa trans nada disso chega minimamente a representar quando se usa o transfake, pois por estarmos sempre à margem de qualquer espaço, sejam eles reais ou mesmo virtuais, continuamos sendo invalidados, como se existisse um mundo paralelo em que aqueles que vão contra qualquer regra de gênero imposta vivem em um mundo não digno de afeto, de valorização e segurança.

Com esta força, vem surgindo diversos movimentos alternativos de produções audiovisuais e teatrais escritas e encenadas por pessoas trans que

buscam ganhar visibilidade e quebrar o paradigma e o preconceito para com nossas histórias e corpos inventando outros métodos e formas de escritas e narrativas e possibilidades de resistência.

Se trazemos conosco a cicatriz que nos foi marcada na carne (identidade) ao entrarmos em cena e sempre entramos não apenas provamos o impasse, mas vivemos a única maneira que gênero pode ser vivida nas diferentes maneiras de lidar com este fracasso do que significa ser socialmente homem ou mulher. Daí o potencial político da performance transgênera: a exposição da fratura a experiência do antagonismo fundamental que constitui a situação simbólica do gênero na nossa sociedade. (LEAL, 2018, p. 467).

Estar em cena vai além da vaidade dos palcos, pois ser estrela é propiciar um ato político contra o sistema, é pôr à mostra as mazelas da nossa sociedade e colocar o dedo na ferida daqueles que nos sangram e matam a nós - travestis, mulheres trans queimadas mortas, homens trans raptados e mortos com os mais variados requintes de crueldade - tudo sob as asas de um sistema opressor que o oculta. Criticar a transfobia que perpetua das mais diversas formas, seja nos ambientes familiares, educacionais, virtuais e de saúde é deixar em carne viva e transparente o que o mundo cis heteronormativo transfóbico tem nos sentenciado e nos silenciado à morte, não só fisicamente, mas a morte do respeito para com nossas vidas, pois não possuímos os mesmos direitos e seguranças de ir e vir como as outras pessoas que vão de acordo com o sistema.

É necessário trazer um repensar de formas de criação dramatúrgica seja no ambiente educacional como nos palcos do teatro, pois a grande maioria que ocupam cargos de prestígio e tem acesso a cultura e educação são pessoas cisgêneras que possuem validação e instrumentalização de fácil acesso e a única coisa que pedimos é respeito com nossas vidas e nossa identidade. A comunidade trans precisa de oportunidade para se mostrar e expressar suas vivências em sociedade, para que nossa existência seja efetivamente compreendida e acolhida com naturalidade.

A nomeação desse padrão, desses gêneros vistos como naturais, cisgêneros, pode significar uma virada descolonial no pensamento sobre identidades de gênero, ou seja, nomear cisgêneridade ou nomear homens- cis, mulheres-cis em oposição a outros termos usados anteriormente como mulher biológica, homem de verdade, homem normal, homem nascido homem, mulher nascida mulher, etc. Ou seja, esse uso do termo cisgêneridade, cis, pode permitir que a gente olhe de outra forma, que a gente desloque essa posição naturalizada da sua hierarquia superiorizada, hierarquia posta nesse patamar superior em relação com as identidades Trans, por exemplo (VERGUEIRO, 2014, p. 02).

As pessoas cisgêneras possuem um privilégio corporal desde a enunciação do sexo, construindo uma posição que pode ocupar um lugar de respeito, valor e status. Se no caso for homem, há uma linha e padrões a seguir que divergem do ser mulher, enquanto a enunciação transgênero do próprio sexo constitui em um lugar de engano, de profanação, de algo desviante da norma padrão do sistema.

Se formos considerar que tanto o sexo, como também o gênero são construções sociais a diferença entre cisgeneridade e transgeneridades não se dá na ordem de uma verdade interior das pessoas ou dos seus corpos, mas de diferentes situações políticas frente aos mecanismos que constroem sexo e gênero.

Essa diferenciação não é simplesmente uma construção teórica, mas marca uma série de hierarquias sociais, a principal delas a violência cisgênera que se exerce: a transfobia. O cisgênero ocupa um lugar de considerada normalidade, onde é sempre o modelo imposto do qual os corpos trans devem se assemelhar e se ajustar para terem seu gênero respeitado.

Esse espelhamento que chamamos de passibilidade — quando uma pessoa trans possui características físicas quase se assemelhando a uma pessoa cis — é mais aceito em sociedade e tem sua identidade quase que totalmente respeitada.

As pessoas cis tem um poder estrutural para pensar sobre pessoas trans como também já patologizaram as pessoas transgênero como portadoras de transtorno mentais, por não se enquadrarem nas normas de sexo gênero. É importante mencionar que atualmente a transexualidade não é mais considerada transtorno mental, conforme constava a 10ª Classificação internacional de doenças (CID), vigente desde 1990.

Neste sistema há uma ampla gama de teorias psiquiátricas, psicológicas, antropológicas, sociológicas sobre as pessoas trans. Em que pessoas cis acreditam ter o sexo absoluto, e que tudo aquilo que diverge vai de encontro a um embate contra essa hierarquia corporal e social.

Coisa que acaba ocasionando conflitos que muitas vezes possuem violência física ou verbal, vinda de pessoas cis contra pessoas trans. Enquanto continuarmos sendo passados pela peneira cis ainda será impossível viver de forma pacífica, pois não nos permitem ter possibilidade de resposta ou de participação política e social.

É necessário decentralizar o lugar absoluto que o gênero cis se coloca.

Considerar isto possibilitará a existência de outros corpos que não são cisgêneros e que não possuem passibilidade, algo que é quase sempre inalcançável, visto que muitas vezes busca-se ir de encontro a esta passibilidade para conseguir se proteger das violências perpetuadas pela transfobia.

(Trans)Midiático é um trabalho que buscará sempre explorar a transição de gênero, de vida, de localidade e relações sociais, propondo ao ser apreciado, contribuir para a luta contra repressões mencionadas no decorrer dessas páginas. O meio artístico anseia por poéticas de criação trans, pois é também através da arte que podemos transformar a realidade e vislumbrar uma sociedade em que se tenha novas perspectivas que garantam o direito de viver socialmente e existir com nossas identidades.

REFERÊNCIAS

BANDEIRA, Antonio Alexandria Souza. **Azul**: autobiografia e representatividade trans no teatro. São Luís: UFMA, 2019.

DIFUSIEB. QR Code no IEB. **Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, 06 fev. 2020. Disponível em: <http://www.ieb.usp.br/qrcode/>. Acesso em: 7 jan. 2022.

FONSECA, José Flávio Gonçalves da. **Poéticas nômades**: pesquisa-criação do espetáculo tentativa.doc 2.0 a partir de elementos da cena expandida e intermedial. 2020. 205 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2020. Disponível em: <http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/12520>.

FORTIN, Sylvie; Tradução Helena Mello. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. **Cena**, n. 7, p. 77, 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.22456/2236-3254.11961>.

SILVA, Marta Isaacsson de Souza e. Le Projet Anderson, Lepage e a performance da imagem técnica. **Revista Poiesis**, Niterói, v. 11, n. 16, 63-73, 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/poiesis.1116.63-73>.

LEAL, Dodi Tavares Borges. **Performatividade transgênera**: equações poéticas de reconhecimento recíproco na recepção teatral. 2018. 536 f. Tese (Doutorado em Psicologia Social) - Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47134/tde-13112018-144518/pt-br.php>.

MONTEIRO, Gabriela Lírio Gurgel. Corpo-imagem: o jogo do ator na cena intermedial. **Sala Preta**, v. 18, n. 1, p. 258-272, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v18i1p258-272>.

OLIVEIRA, Ana Gabriela; VILAÇA, Ana Filipa; GONÇALVES, Daniel Torres. Da transexualidade à disforia de gênero: protocolo de abordagem e orientação nos cuidados de saúde primários. **Revista Portuguesa de Medicina Geral e Familiar**, v. 35, n. 3, p. 210-222, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.32385/rpmgf.v35i3.12105>.

OLIVEIRA, Cleber Rodrigo Braga de. **Fantasmografias**: sexílio, arte e ativismos cuirdecoloniais na transfronteira méxicobrasileira. 2019. 273 f. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências da Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/32022>.

SANTOS, Silvio Matheus Alves. O método da autoetnografia na pesquisa sociológica: atores, perspectivas e desafios. **Plural**, v. 24, n. 1, p. 214-241, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2176-8099.pcs0.2017.113972>.

SANTOS, Noeli Batista dos *et al.* Transcrição: o pensamento poético na criação de interfaces culturais. **Journal of Digital Media & Interaction**, v. 1, n. 1, p. 23-36, 2019. Disponível em: <https://proa.ua.pt/index.php/jdmi/article/view/916>.

SILVA, Vagner Gonçalves da. O antropólogo e sua magia: trabalho de campo e texto etnográfico nas pesquisas antropológicas sobre religiões afro-brasileiras. São Paulo: Edusp, 2000.

VERGUEIRO, Viviane. Colonialidade e Cis- normatividade: entrevista con Viviane Vergueiro. [Entrevista cedida a] Boris Ramírez Guzmán. **Iberoamérica Social: Revista-red de estudios sociales**, n. 3, p. 15-21, 2014. Disponível em: <https://iberoamericasocial.com/colonialidade-e-cis-normatividade-conversando-com-viviane-vergueiro/>.

(TRANS)MÉDIATIQUE : récit d'un processus de recherche-crédation à partir d'éléments autobiographiques.

Kai Henrique Silva Fernandes¹⁷⁴

Pour moi, le corps trans est la fin en soi.
Il ne s'agit pas d'avoir un corps "à l'image et à la ressemblance" du cis.
Il ne s'agit pas d'être une "femme virée".
Il ne s'agit pas d'être un "homme avec un vagin".
Le non-lieu est l'endroit.
La déchirure sur la poitrine et entre les jambes est ce qui intègre mon esthétique.
Les organes, socialement conflictuels, sont ce qui compose la mosaïque finale.
La figure est déjà complète.
Le corps trans est ma référence
(Jonas Maria, 2022)

Ce texte découle du mémorial résultant de mes recherches de fin de cours de premier cycle en théâtre de l'Université fédérale de l'Amapa - UNIFAP, ainsi que des recherches menées au cours de deux ans de travaux dans la bourse d'initiation scientifique de ce cours.

Le processus que je vais décrire aborde les moments de mon enfance et de ma jeunesse en tant qu'homme transgenre et comment j'ai trouvé dans le théâtre et dans la recherche des formes de survie à travers des créations scéniques.

De cette façon, je présenterai le processus de recherche-crédation qui a abouti à l'élaboration de l'expérience scénique intitulée (Trans)médiatique (2019), où des matériaux autobiographiques ont été utilisés et des recherches sur la scène élargie et intermédiaire ont été effectuées pour sa construction.

SUREXISTENCE

Être un homme trans, pour moi, c'est survivre à travers sa propre existence. Nous cessons souvent d'être qui nous sommes, ce que nous aimons et ce que nous pouvons faire pour pouvoir résister, que ce soit dans la rue, sur le

¹⁷⁴ Université Fédérale de l'Amapá (UNIFAP).

marché du travail ou dans l'enseignement. Notre existence en tant qu'identité nous est enlevée par la société, qui a des modèles dans lesquels nous ne nous adaptons pas en essayant d'échapper à la nécropolitique¹⁷⁵, à la mort, au suicide, à la transphobie et à l'invisibilisation. Je pense donc qu'il est nécessaire d'utiliser cet espace pour parler de la façon dont commence ma perception de la transsexualité, car jusqu'à ce que j'atteigne ma majorité, je n'avais pas encore connaissance d'un tel mot et de sa signification ou de toute référence à être un jeune transgenre.

J'ai vu qu'il fallait se débarrasser de tout, mais j'ai réalisé que mes proches avaient commencé avant moi. Quand j'avais 17 ans, quelques semaines avant mes 18 ans, j'ai dû quitter la maison, j'ai été expulsé par ma mère. Je suis donc allé vivre avec ma grand-mère et mon oncle, mais cela avait déjà commencé de manière très compliquée car mon oncle est une personne agressive. À cette époque, je me voyais encore comme une lesbienne et souffrais d'homophobie de la part de ma famille. En conséquence, j'ai vécu dans plusieurs endroits. En quittant Piracicaba - SP, je suis resté avec mon père à Botucatu - SP, qui a duré quelques mois et juste après être allé à São Paulo - SP vivre avec une tante lointaine à la recherche d'un emploi, mais n'a pas réussi. C'est alors que j'ai décidé de déménager à Macapá - Amapá en 2016, puisque j'avais des amis virtuels qui ont proposé de m'aider.

Après m'être installé dans la ville, j'ai pu commencer à chercher mon identité, car je participais à des groupes Facebook comme le Transgenre et les hormones, où participaient des personnes trans qui discutaient et rapportaient le processus de transition. Un groupe d'échange d'expériences et d'affection où j'ai réalisé que le sujet m'amenait déjà un conflit interne, où je me rendais compte que la société intériorise un préjugé dans l'individu lui-même, Cela a provoqué en moi une auto-répression sur ma véritable essence, car j'étais un individu qui maintenait les idéaux de la grande société en interne pour m'adapter et être accepté. Je peux dire que c'est en 2017 que j'ai réellement commencé ma transition, même si je n'ai pas encore utilisé d'hormones, car pour avoir accès à ces ressources, des investissements financiers que je n'avais pas encore étaient nécessaires.

J'ai peu à peu commencé à renoncer à tout ce qui me faisait remonter le temps et, en luttant pour ma surexistence, j'ai dû abandonner toute une vie construite à ce moment-là pour aller à la recherche d'un foyer qui puisse m'accueillir - en comprenant que ma famille n'était pas en mesure de me pourvoir.

¹⁷⁵ Utilisation du pouvoir politique et social, en particulier de la part de l'État, pour déterminer, par des actions ou des omissions (créant des conditions de risque pour certains groupes ou secteurs de la société, dans des contextes d'inégalité, dans des zones d'exclusion et de violence, dans des conditions de vie précaires, par exemple), qui peut rester en vie ou doit mourir. Source: <<https://www.academia.org.br/nossa-lingua/nova-palavra/necropolitica>>

Je me suis accroché à l'idée que partout où j'allais, tant que je pouvais exister, je continuerais dans la transition.

Tout comme je déménageais, j'étais à ce moment-là en train de passer de la condition de femme lesbienne à celle d'homme trans. J'ai dû déménager de chez moi à plusieurs reprises, ce qui s'est également produit à Macapa - AP, car j'ai vécu avec des amis et nous sommes souvent confrontés à des situations de vulnérabilité socio-économique. Je réalise que j'ai vécu un *sexilium*, mais aussi bien dans les aspects liés à ces changements fréquents de quartiers, de villes et d'État, que dans les caractéristiques mêmes du terme:

Le *sexilium* peut aussi concerner l'ensemble des violences symboliques consacrées à ceux qui ne tombent pas dans les modèles cishétéronormés, comme le soutient Yolanda Martínez San Miguel (2011) Et c'est surtout à partir de cette dimension symbolique et subjective que l'on analyse ici la violence sexuellement répandue ou la violence de cuir - y compris les processus de déplacement subjectif qui conduisent à la production de nouveaux modes existentiels. À ce stade, le croisement avec l'art se fait par sa capacité d'invention de possibles. Ou, comme le soutient Sueli Rolnik (2018, p.93), de « donner corps à ce que la vie annonce » (OLIVEIRA, 2019, p.16).

C'est dans la région du nord que j'ai trouvé des attentes face à la condition du sexe vécu. En grande partie à travers la recherche d'opportunités. Comme je me suis approché de personnes liées aux mouvements sociaux comme l'UNALGBT de Macapa - AP, je me suis fait plusieurs amis qui m'ont accordé un foyer temporaire, mon objectif était de chercher à entrer dans l'enseignement supérieur à l'Université fédérale de l'Amapá

- UNIFAP, afin de vivre comme un homme trans résistant et produisant académiquement et artistiquement relatant et poursuivant dans le théâtre mes processus de construction de l'identité.

Tout cela n'a été possible que grâce au renforcement avec les mouvements sociaux, entre autres personnes trans qui occupent cet état et le soutien du collégial du cours de théâtre, car j'ai eu plusieurs épisodes de ruptures et de changements à cause de la violence, tant physique que sociale, produit par le *cistème* - je vais utiliser cette nomenclature pour parler du *cistème* qui, pour nous, les personnes trans, est opéré par des personnes cis, c'est-à-dire des personnes qui s'identifient à leur sexe désigné à la naissance.

Le fait que j'entame ma transition de genre, que je subisse des épisodes de transphobie opérés par un *cistème*, a perturbé mon processus d'enseignement, mes relations affectives et aussi pour obtenir un travail qui assure ma subsistance. C'est pourquoi, en entrant dans le cours de théâtre de l'UNIFAP, j'ai cherché des moyens d'obtenir de l'aide pour pouvoir continuer à étudier et à survivre. J'ai obtenu, à travers des avis et des entretiens avec des

travailleurs sociaux et des psychologues, la garantie d'aides qui me permettraient de rester à l'université, des aides destinées aux personnes à faible revenu qui ont un degré élevé de vulnérabilité.

L'UNIFAP a été l'une des premières universités brésiliennes à respecter le droit des personnes transsexuelles et des travestis¹⁷⁶, en adhérant à l'utilisation du nom social pour insérer ces étudiants dans le milieu académique, ces droits étant garantis par la résolution n° 39/2017 du 29 novembre 2017. L'UNIFAP réserve également, dans chacun de ses cours supérieurs, 1 (une) place pour les personnes transsexuelles ou les travestis.

En 2018, j'ai commencé à étudier la licence de théâtre à l'UNIFAP et j'ai pu commencer à penser et à avoir des attentes de vie, de croissance intellectuelle. Grâce au théâtre, j'ai également pu mieux comprendre mes processus d'acceptation de soi et travailler avec mes mémoires sur scène, en construisant des dialogues avec mon passé, en créant des fictions de moi, que j'appellerai processus de mémoire transcréation, apportant un territoire de la mémoire du sentiment pour reproduire en scène ces matériaux autobiographiques.

Plaza (1987), dans le domaine des arts plastiques, a défini par transcription, l'un des trois types de traduction intersémiotique, parmi lesquels la transposition et le transcodage complètent la triade. Pour lui, la transcription est un type de traduction intersémiotique qui opère par le principe de la traduction iconique - ou principe de similarité de la structure -, où le produit dérivé élargit le taux d'information esthétique, de manière à se déconnecter de l'original qui le représente, sans que celui-ci cesse d'éveiller des sensations analogues (BATISTA, 2019, p. 03).

Dans cette optique, j'ai utilisé le fait de vivre le passage d'un genre à l'autre, j'ai fait de ces souvenirs et émotions une puissance poétique au-delà du facteur psychophysique pour continuer à transcrire, C'est-à-dire que j'ai compris et assimilé mon axe d'origine pour voir de la puissance dans l'élaboration d'expériences scéniques, alors que mes caractéristiques physiques et psychologiques étaient documentées à travers des photos et des textes personnels. En étudiant le processus d'autres artistes, je me suis rendu compte du manque de visibilité des personnes trans sur la scène, de cette façon, j'ai vu la nécessité de créer et d'essayer encore plus ma place dans le théâtre.

Au départ, j'ai réalisé les expériences à travers des performances que j'ai produites dans la discipline de la Pratique pédagogique I, enseignée par le

¹⁷⁶ Les personnes qui ne s'identifient pas au sexe qui leur a été attribué à la naissance. Ainsi, un homme transgenre est une personne à qui le sexe féminin a été attribué à la naissance, mais qui ne s'identifie pas comme tel et revendique le genre et l'identité masculins. Outre les transsexuels, le groupe transgenre comprend également les personnes travesties ou qui ne s'identifient à aucun des genres connus.

Professeur Dr. Emerson de Paula et, plus tard, dans l'élaboration d'une expérience scénique qui a été réalisée grâce aux recherches menées dans (Labo)ratoire (No)made - Groupe de recherche sur la scène étendue et intermédiaire, auquel j'ai participé aux projets d'initiation scientifique à travers la bourse PROBIC¹⁷⁷ pendant deux ans. Toujours dans ce groupe de recherche, en 2019, j'ai commencé mes études sur la scène élargie et intermédiaire. Cela a contribué principalement à l'élaboration de l'expérience scénique (Trans)Médiatique, dirigée par le directeur de l'initiation scientifique, le professeur Dr. José Flávio Gonçalves da Fonseca, et présentée au Festival Insolus Tucujus¹⁷⁸ de Macapá/AP la même année.

Au début, il était nécessaire de produire dans la recherche une expérience scénique qui dialoguait avec la scène élargie et intermédiaire afin d'approfondir les études théoriques et pratiques de la recherche intitulée expériences sur l'acteur dans la scène intermédiaire. Ainsi, a été introduit comme poétique ma vie de genre pour l'élaboration dramatique de style autobiographique, dans lequel je rapporte des extraits de mon identité antérieure, la rupture familiale, les changements de lieux, les foyers, pour l'élaboration de ce travail. La collecte de matériel autobiographique s'est avérée nécessaire pour revisiter mon passé et mon présent.

Je souligne l'importance de mentionner le contact, à travers des vidéos enregistrées, avec l'expérience appelée Bleu, que j'ai pu avoir comme référence pour mon travail. Il s'agit d'une œuvre autobiographique produite en 2017 dans le Maranhão avec le diplômé en Théâtre, en master en Arts Vivants par le PPGAC¹⁷⁹ de l'Université Fédérale du Maranhão, Antonio Bandeira et mis en scène par Antunes Neto, qui utilise le théâtre de performance pour transposer en scène la trajectoire d'Antônio en tant que transgenre, pour exposer un dialogue entre le réel et le fictif, en fusionnant des éléments et des langages d'intermedialité et de performance. Selon l'auteur, dans sa monographie:

Un trans-homme qui, en racontant sa réalité à travers le dit et le non-dit, rend possible son affirmation et son existence, en problématisant et en se configurant en un acte de résistance. La dramaturgie est la vie même de l'acteur, son processus de découverte, ses souvenirs des difficultés qu'il a rencontrées au cours du processus de sa transition, ainsi que ses attentes, ses angoisses et sa liberté non retrouvées et la pression sociale imposée à toute identité déviante existant dans la société (BANDEIRA 2019, p. 26, italiques ajoutés).

¹⁷⁷ Programme institutionnel de bourses d'initiation scientifique (PROBIC) est un programme de bourses qui vise à développer chez les étudiants de premier cycle l'intérêt pour la recherche scientifique.

¹⁷⁸ Festival des Solos scéniques (monologues et présentations) conçu à travers le partenariat entre la Cia de Artes Tucuju, le Cortège des Productions Artistiques et l'Acad Cult Productions qui a eu lieu du 8 au 16 novembre 2019.

¹⁷⁹ Programme d'études supérieures en arts vivants.

Il est important de donner une voix et une occasion de rendre compte de ces expériences de groupes qui sont souvent marginalisés ou oubliés afin de générer de la visibilité et de promouvoir les politiques publiques. En outre, en problématisant des questions sociales, Débattre et créer une proximité du spectateur avec de telles œuvres génère une grande contribution à la production d'études et de recherches par des personnes transgenres, étant donné que les rares œuvres dans le théâtre sur les personnes trans qui sont mis en scène par eux-mêmes. En outre, nombre d'entre eux abordent des sujets qui ont le plus souvent un caractère sensationnel, comme ceux que nous voyons dans les reportages télévisés, qui souvent ne respectent même pas le nom social, ou encore dans des pièces et des romans où les acteurs qui sont vus sur scène sont des personnes cis genre interprétant transgenres.

Cette fausse représentativité est appelée par la communauté Trans de *transfake*¹⁸⁰, dans lequel les acteurs cis genres reproduisent dans leurs rôles le stéréotype des personnes trans en tant que travailleuses du sexe ou des personnes souffrant de troubles ou de problèmes de drogue et qui sont presque toujours tuées dans leurs intrigues.

Je dois citer l'auteur Conceição Evaristo (1946-), poète, contiste, romancier et essayiste afro-brésilien qui apporte dans ses travaux une perspective d'émancipation dans ses œuvres, car il y a un mouvement de placement de lui-même en tant que narrateur de sa propre histoire, Grâce à cela, le pouvoir de production de sa propre mémoire et de sa subjectivité se retrouve dans ses œuvres. Je souligne son importance, car je trouve un croisement dans mon travail avec l'écriture de vie, bien que le travail d'Evaristo ait une optique sur les questions afro-brésiliennes et le travail que je développe apporte à la recherche des coupures sur la vie trans masculine, C'est donc une transecriture de vie. Il y a un dialogue avec le fait de se mettre dans la recherche et l'écriture comme un moyen de poursuivre mes souvenirs.

À l'Initiation Scientifique, c'est là que j'ai exploré ces mécanismes pour continuer à vivre grâce aux études, contribuant et occupant l'environnement académique. Pour cela, j'ai mis en pratique les savoirs acquis par la recherche et j'ai donné forme dans les expériences scéniques à ces expériences autobiographiques et à la fiction de soi. Grâce à la recherche pratique, qui a apporté des éléments procéduraux de propositions telles que *Practice as research*, en français, *Pratique comme recherche (PaR)*, présenté par Robin Nelson (2013); *Recherche création*, en français, *Recherche-crétation*, discuté, entre autres auteurs francophones, par Mireille Losco Lena (2017) et la *Recherche-performance* ou *Recherche guidée par la pratique*, présentée par Brad Haseman (2006).

¹⁸⁰ *TransFake* est le terme créé par la communauté trans pour dénoncer cette pratique consistant à représenter la transsexualité par cisgenèse. La thématique transsexuelle avec ses expériences et ses développements est traitée et présentée au public par la lentille, les mains, les visages, les corps et les performances cisgenres.

Dans le domaine des Arts Vivants, les méthodologies de Practice as research (PaR) ou recherche création insèrent la pratique au cœur du processus et, en ce sens, aiguissent le regard des chercheurs pour le développement de procédures et de protocoles entourant cette pratique. Ainsi, ces méthodologies de recherche en art, visent à créer une matérialité pour votre analyse ultérieure, car ils sont par nature des recherches guidées par la pratique (FONSECA, 2020, p.19).

Avec la réunion de tout le matériel biographique que je possédais, qui était constitué de mes lettres, des enregistrements audio et vidéo et des photographies, des essais ont été réalisés avec le directeur dans les salles de l'UNIFAP. En utilisant les ressources de la scène élargie et intermédiaire, la construction de la dramaturgie a commencé, qui à travers les essais pratiqués et la collecte des matières, a composé initialement l'expérience qui se référait à un récit par une lecture d'une lettre au spectateur. Elle a été créée comme une forme d'adieu à mon ancienne identité féminine / femme, qui possède beaucoup de fierté de ma lutte pour être l'homme que je suis devenu.

Figura 1 – Essai (Trans)Multimédia



Source : Archives personnelles (2019).

On a utilisé un téléphone portable contenant une lettre à lire et la caméra du téléphone portable capturant mon visage, ainsi que la projection qui pourrait être vu à côté de moi sur le mur, qui est appelé par le professeur Marta Isaacsson comme image miroir, qui permet le déplacement de la présence organique de l'acteur vers la réalité filmique (ISAACSSON, 2010). Selon Monteiro:

Dans les spectacles intermédiaires, l'interaction entre le corps virtuel et le corps en chair et en os redimensionne le processus de création de l'artiste, qui recherche de nouvelles stratégies pour se rapporter aux images projetées en temps réel et/ou préenregistrées. Traversé par des images intermédiaires, le corps de l'acteur est élargi, ne présente pas de limites délimitées; il se réinvente à tout moment, car il ne fixe pas une seule forme. En constante transformation, il est corps-image, multisensoriel et fractal (MONTEIRO, 2018, p. 02).

Le dialogue fourni par la scène intermédiaire produisait un effet de revivre le passé et de transmettre au public de tels souvenirs, en faisant un théâtre qui se construit en temps réel sur la scène, en élargissant le corps de l'acteur à travers les projections. Et en ce sens, faire de lui sa propre toile sur scène avec les mots qui lui ont été dits tout au long de sa vie projetés sur son corps, offrant d'autres façons de regarder et de réaliser la scène qui était établie sur scène, Tracer des stratégies avec un corps biologique et ses virtualités représentées dans des images audio préenregistrées et photographiques.

Figura 2 – Scène (Trans)Médiatique.



Source: Flávio Gonçalves (2019).

TRANSCRÉATION

Comme mentionné précédemment, nous avons utilisé la transcréation et la transecriture pour penser et élaborer les scènes qui ont été travaillées à travers un regard raffiné des récits de mon histoire de vie. Tout cela a été dirigé et

structuré dans la collaboration et la direction de Flávio Gonçalves, également le directeur de cette recherche. Le processus de développement du travail (Trans)Médiatique se produit à partir des pratiques d'essai découlant de la bourse d'initiation scientifique, et dans cette période d'expérimentations alors qu'il acquérait des connaissances sur la scène élargie et intermédiaire et, L'utilisation des images techniques, certains matériaux ont été produits et collectés depuis la première présentation du travail qui a eu lieu au Festival InSolos Tucujus en 2019.

Dans ma deuxième année dans la bourse d'initiation scientifique, régie par le nom de Expérimentant des dramaturges numériques survenue entre 2020 et 2021, nous avons été traversés par une distanciation sociale due à la pandémie de COVID-19 qui a fermé de nombreux sites, On a remarqué le nombre croissant de spectacles qui utilisaient l'environnement virtuel pour l'élaboration des œuvres artistiques. Cette recherche n'a pas été différente, nous avons donc effectué des essais pratiques et la création d'un journal de terrain virtuel qui partageait des études, des essais, des codes et des discussions de pratiques pour l'élaboration d'une dramaturgie virtuelle.

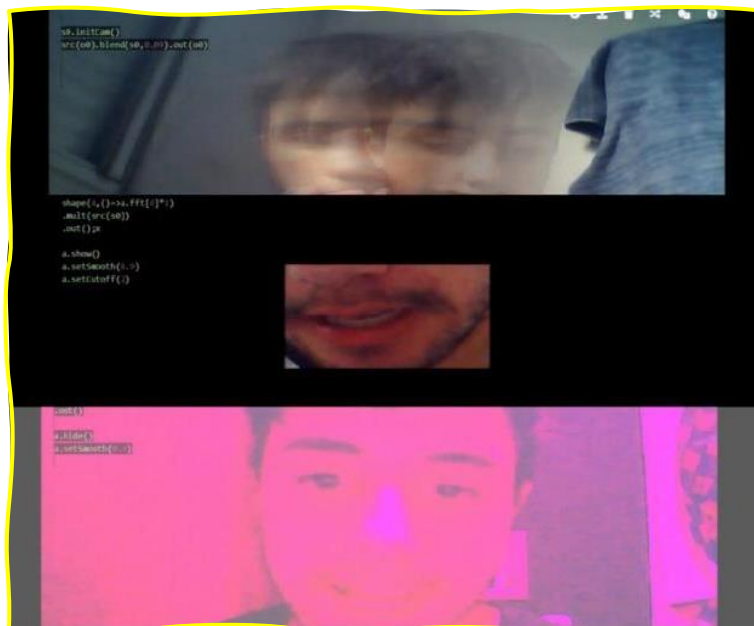
À partir de là, nous utilisons le langage de programmation Hydra de l'artiste et programmeuse colombienne Olivia Jack. Nous participons à des cours sur Arduino¹⁸¹, programmation et de l'atelier de théâtre numérique organisé par le festival permanent Théâtre Mouvement¹⁸², Tout cela pour penser à la conception d'une dramaturgie qui pourrait être exécutée même dans un moment pandémique, afin de contribuer également au travail (Trans)Médiatique déjà présenté, en pensant à une continuité de la courte scène initiée en 2019.

Dans ce nouveau processus, nous avons sauvé les récits déjà rapportés depuis la première présentation qui a été pensée pour la scène italienne, mais cette fois, en échangeant les scènes pour un environnement virtuel, en utilisant des flux vidéo avec l'utilisation de la plate-forme Google Meet pour la présentation en direct par l'appareil *webcam*.

¹⁸¹ Carte de prototypage électronique open source.

¹⁸² Festival permanent naturel de Belo Horizonte - MG.

Figura 3 – Expérimentation de dramaturges numériques en utilisant live coding Hydra



Source : Archives personnelles (2021).

Pour que le lecteur ait accès à d'autres matériaux d'expérimentation, il sera nécessaire d'installer une application de lecture de QR Code¹⁸³ soit utiliser directement la caméra de votre téléphone portable (pour les appareils qui l'utilisent déjà) ou accéder au lien figurant dans la description de l'image ci-dessous:

¹⁸³ QR code, ou code QR, est l'acronyme de "Quick Response" qui signifie réponse rapide. QR code est un code à barres, qui a été créé en 1994, et a ce nom car il donne la possibilité d'être interprété rapidement par les gens. Source : <<http://www.ieb.usp.br/qrcode/>> Accès le : 7 janvier 2022.

Figura 4 – QR CODE des journaux d'expérimentations avec la dramaturgie numérique et les matériaux proposés¹⁸⁴



Fonte: Dados da pesquisa (2022).

Les codes utilisés et certaines annotations du processus, se trouvent dans le Carnet de route expérimentant les dramaturges numériques et ont été fondamentaux pour comprendre l'utilisation du langage Hydra pour contribuer à la construction d'une dramaturgie numérique. Nous expérimentons des interactions entre le corps et les images manipulées en temps réel, tout cela par le biais de live code (programmation en temps réel) et le creative code (programmation créative). Les essais ont commencé vers février 2021, où des variations des effets sur Hydra ont été utilisées, générant de nouvelles perspectives observées dans les essais.

Au fur et à mesure que j'eus de plus en plus de contacts avec le milieu numérique et le théâtre, des questions se sont posées : «Quelle serait la grammaire de la dramaturgie numérique? Les codes se comportent comme des dramaturges numériques ? Étant donné que ces codes servent de déclencheurs d'actions (dramatiques) à la fois pour la machine et pour l'acteur, qui agit à ce moment-là? Cela signifie-t-il aussi transmettre un contact même à distance avec le public?

¹⁸⁴ Lien permettant d'accéder aux journaux d'expérimentations avec la dramaturgie numérique et aux matériaux collectés: <https://drive.google.com/drive/folders/1aD7ufxV8L26jp4BIKbu-pzE3BQVPgkyO?usp=sharing> .

Par conséquent, à un moment donné, certaines difficultés sont apparues, car tout était nouveau et nous avons eu ce premier contact avec ces moyens. Par la suite, le manque d'équipement permettant une exécution fluide du travail a rendu impossible l'exécution en utilisant le langage de programmation d'Hydra, ce qui a causé de nombreux problèmes techniques. Parce que les essais étaient réalisés à distance et sans un endroit approprié pour la pratique, nous avons dû adopter d'autres moyens d'exécution, tels que l'utilisation uniquement d'un téléphone portable et la caméra sans l'utilisation du live coding ou du creative coding, auparavant indispensables.

Pourtant, nous continuons à créer et à penser une nouvelle perspective de la dramaturgie étant cette numérique, qui incorporerait la pièce (Trans)Média à la reproduction sur la plate-forme de Google Meet et à travers l'utilisation du logiciel OBS Studio¹⁸⁵, en utilisant uniquement l'appareil webcam.

Après une certaine diminution des cas de COVID-19, nous avons repris les répétitions dans le bloc de cours de théâtre de la UNIFAP, où nous avons utilisé la caméra mobile et l'application IriumCam qui était une nouvelle découverte d'outil. Il peut être utilisé sur l'ordinateur comme Webcam sur les systèmes d'exploitation Android et iOS, ce qui permet d'exécuter avec OBS Studio.

Avec l'utilisation de ces programmes on a observé une plus grande fluidité dans le travail et développement des scènes qui ont subi certaines modifications visuelles et dans le prolongement des scènes déjà pensées précédemment. Ces récits ont abordé les thèmes du deuil vécu par moi-même et par les amis et la famille qui m'ont rencontré avant la transition, percevant un regard sur la solitude, la violence et les changements corporels comme dans la première présentation de (Trans)Les médias n'avaient pas encore effectué ma chirurgie de mastectomie, qui est le retrait des seins.

Le spectateur qui regardera à nouveau aura un autre regard et pourra avoir plus de détails de ces événements et pour l'exécution du travail et de la création dramatique j'ai cherché à revisiter la méthodologie de la transcription où il a permis le développement de cette recherche, en résumant également le concept de transcription; qui, jusque-là, peut être compris comme un processus de transposition d'un langage à l'autre. Cependant, dans le contexte de mon travail, cette définition s'étend à une compréhension d'une resignification du mot transcréation au terme (trans)création comme une création qui opère à travers une poétique d'un corps trans.

Le travail explore également dans sa dramaturgie des stratégies de résistance à travers l'art et la recherche académique avec des inclinations et des aspirations, avec le désir de contribuer et de renforcer avec du matériel

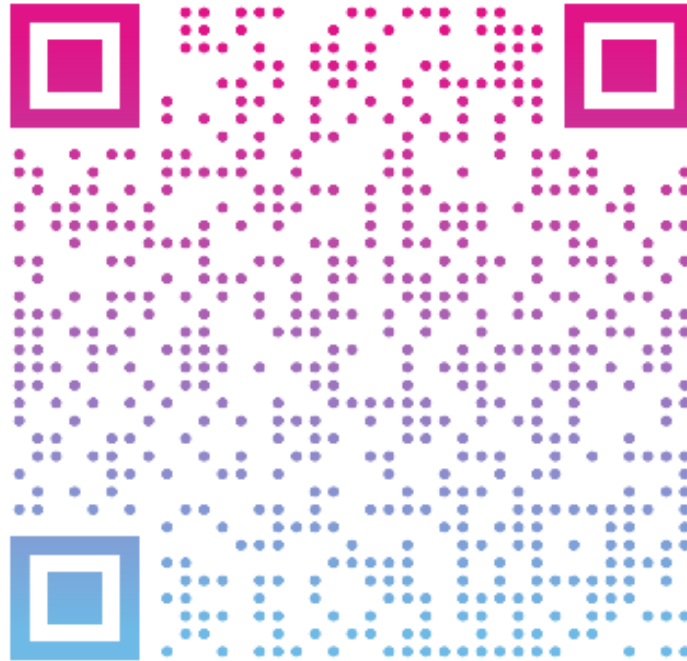
¹⁸⁵ Programme de streaming et d'enregistrement gratuit et open source.

théorique/pratique pour de futurs travaux artistiques et des recherches menées par des personnes trans.

La transcription n'est pas seulement une pratique de traduction créative. Il s'agit d'une intense expérience de traduction, fondée sur les nombreuses possibilités d'exploitation des langues vivantes et des cultures vécues. C'est dans un épisode personnel que la transcription comme stratégie de traduction d'intersection entre les cultures se révèle la plus importante. (ALVES, 2012 p. 02).

En revisitant l'œuvre (Trans)Médiatique, le regard s'est tourné vers ce corps qui est né avec un genre préétabli par le milieu social qui y a été inséré, mais qui crie et aspire à la libération d'expérimenter et de vivre selon ses sentiments, ses désirs et ses aspirations. Cette expérience de transition de genre, non d'appartenance, son emprisonnement d'environ 19 ans, quand je vivais encore selon le système, sont mis en évidence dans cette œuvre, qui peut être regardée à travers le lien et QR CODE ci-dessous, un enregistrement de l'œuvre réalisée à la suite du scénario marais entraîne la fermeture des espaces théâtraux et publics. Avec le passage des études et des matériels qui sont recueillies des dialogues et des expériences sont insérés et abordés apportant de nouvelles expériences qui l'englobent dans cette voie transitoire.

Figura 5 – QR CODE pour l'accès à l'œuvre enregistrée : (Trans)Média¹⁸⁶



Source : Données de recherche (2022).

ASPIRATION D'UN (ÊTRE) TRANS, TRANSITOIRE

Tout ce chemin parcouru sert pour moi, comme un pont qui relie la dramaturgie et la vie à partir de l'utilisation de mécanismes qui ont dialogué et permis de traduire la construction d'une représentation qui atteint et permette la compréhension de ces processus et expériences transcendantes, en portant avec lui une recherche de resignification du regard social, des luttes et des productions artistiques.

En sauvant des souvenirs affectifs, ceux-ci sont fondamentaux pour un regard moins stigmatisé sur l'existence trans, développant une pensée critique, en s'appropriant et en créant à partir de la transition de genre et en établissant des moyens de construire des piliers pour exister et de créer des réseaux d'affection et d'inspiration pour que d'autres corps dissidents pénètrent de plus en plus dans ces espaces.

Pour créer une dramaturgie qui mêle des éléments d'art et de vie, même avec des cicatrices de préjugés, de discriminations vécues et des besoins d'un

¹⁸⁶ Lien vers l'accès à l'œuvre enregistrée disponible en nuage:
https://drive.google.com/file/d/1aNMNOWTi8ixU7B2td65BKhaAbGFq_Xeg/view?usp=sharing.

être humain, nous devons être prêts à vivre et à nous mettre en scène, et d'apprendre et de transmettre des expériences plus propres à notre transgénérité.

Exposer ces débats sur le genre et la sexualité est très important afin que nous puissions cesser de vivre dans un système qui perpétue la normativité cis, puisque l'existence et la reproduction de cette normativité démontre comme si nous, les personnes trans (comme tant d'autres identités marginalisées), nous n'étions pas des personnes dignes d'avoir une voix, ni de visibilité dans les médias et dans la vie publique.

Du point de vue d'un homme trans-blanc, j'ai perçu et vécu un monde dans lequel nous sommes toujours exposés à des œuvres et des créations artistiques trans traitées dans le spectre cis, qui nous représentent avec un regard de laboratoire et fétichisé.

Parce qu'ils sont cis, ils ne peuvent atteindre la limite du regard, mais pas celle du sentiment. Dans la chair, dans la peau d'une personne trans, rien de tout cela n'arrive à représenter quand on utilise le transfake, car parce que nous sommes toujours en marge de tout espace, qu'ils soient réels ou même virtuels, nous continuons à être invalidés, comme s'il existait un monde parallèle dans lequel ceux qui vont à l'encontre de toute règle de genre imposée vivent dans un monde qui n'est pas digne d'affection, de valorisation et de sécurité.

Avec cette force, divers mouvements alternatifs de productions audiovisuelles et théâtrales écrites et mises en scène par des personnes trans cherchent à gagner en visibilité et à briser le paradigme et les préjugés envers nos histoires et nos corps en inventant d'autres méthodes et formes d'écriture et de narration et possibilités de résistance.

Si nous apportons avec nous la cicatrice qui nous a marqué dans la chair (identité) lorsque nous entrons en scène et que nous entrons toujours, non seulement nous goûtons l'impasse, Mais nous vivons la seule façon dont le genre peut être vécu dans les différentes façons de faire face à cet échec que signifie être socialement homme ou femme. D'où le potentiel politique de la performance transgenre : l'exposition de la fracture l'expérience de l'antagonisme fondamental qui constitue la situation symbolique du genre dans notre société (LEAL, 2018, p. 467).

Être sur la scène va au-delà de la vanité des scènes, car être une star, c'est favoriser un acte politique contre le système, c'est mettre à nu les méfaits de notre société et mettre le doigt sur les blessures de ceux qui nous saignent et nous tuent - travestis, femmes trans brûlées mortes, les hommes trans enlevés et tués avec les raffinements les plus variés de cruauté - le tout sous les ailes d'un système oppresseur qui le cache. Critiquer la transphobie qui se perpétue

de diverses manières, que ce soit dans les milieux familiaux, éducatifs, virtuels ou de santé, c'est laisser en chair et en chair ce que le monde cis hétéronormatif transphobe nous a condamnés et réduits au silence, non seulement physiquement, mais la mort du respect pour nos vies, car nous n'avons pas les mêmes droits et sécurités d'aller et venir comme les autres personnes qui vont selon le système.

Il est nécessaire de repenser les formes de création dramaturgique, que ce soit dans l'environnement éducatif ou sur les scènes du théâtre, Car la grande majorité qui occupent des postes prestigieux et ont accès à la culture et à l'éducation sont des personnes cisgenres qui ont une validation et une instrumentalisation faciles d'accès et la seule chose que nous demandons est le respect de nos vies et de notre identité. La communauté trans a besoin d'une occasion de se montrer et d'exprimer ses expériences dans la société, afin que notre existence soit effectivement comprise et accueillie avec naturel.

La nomination de ce modèle, de ces genres considérés comme naturels, cisgenres, peut signifier un tournant décoloniale dans la réflexion sur les identités de genre, c'est-à-dire nommer cisgenre ou nommer des hommes- cis, femmes-cis par opposition à d'autres termes précédemment utilisés comme femme biologique, vrai homme, homme normal, homme né homme, femme née femme, etc. C'est-à-dire que cet usage du terme cisgenre, cis, peut nous permettre de regarder autrement, que l'on déplace cette position naturalisée de sa hiérarchie supérieure, hiérarchie placée à ce niveau supérieur par rapport aux identités Trans, par exemple (VERGUEIRO, 2014, p. 02).

Les personnes cisgenres ont un privilège corporel dès l'énonciation du sexe, en construisant une position qui peut occuper une place de respect, de valeur et de statut. Si dans le cas d'un homme, il y a une ligne et des modèles qui diffèrent de l'être féminin, alors que l'énonciation transgenre de son sexe constitue un lieu de tromperie, de profanation, de quelque chose qui dévie de la norme standard du système

Si on considère le sexe, De même que le genre sont des constructions sociales, la différence entre cisgenre et transgenres ne se fait pas dans l'ordre d'une vérité intérieure des personnes ou de leurs corps, mais de différentes situations politiques face aux mécanismes qui construisent le sexe et le genre.

Cette différenciation n'est pas simplement une construction théorique, mais marque une série de hiérarchies sociales, dont la principale est la violence cisgenre qui s'exerce : la transphobie. Le cisgenre occupe une place considérée comme normale, où c'est toujours le modèle imposé dont les corps trans doivent ressembler et s'adapter pour avoir leur genre respecté.

Ce miroir que nous appelons passibilité - quand une personne trans possède des caractéristiques physiques qui ressemblent presque à une personne cis - est plus accepté en société et a son identité presque pleinement respectée.

Les gens cis ont un pouvoir structurel pour penser aux personnes trans comme ils ont déjà pathologisé les personnes transgenres en tant que porteuses de troubles mentaux, parce qu'ils ne répondent pas aux normes de genre. Il est important de mentionner qu'à l'heure actuelle, la transsexualité n'est plus considérée comme un trouble mental, comme indiqué dans la 10e Classification internationale des maladies (CIM), en vigueur depuis 1990.

Dans ce système, il existe un large éventail de théories psychiatriques, psychologiques, anthropologiques, sociologiques sur les personnes trans. En quoi les gens cis croient avoir le sexe absolu, et que tout ce qui diverge va à l'encontre de cette hiérarchie corporelle et sociale.

Quelque chose qui finit par provoquer des conflits qui ont souvent des violences physiques ou verbales de la part de personnes qui se sont opposées aux personnes trans. Tant que nous continuerons à passer au crible cis, il nous sera encore impossible de vivre pacifiquement, car ils ne nous permettent pas d'avoir des possibilités de réponse ou de participation politique et sociale. Il est nécessaire de décentraliser l'endroit absolu que le genre cis se pose. La prise en compte de cela permettra l'existence d'autres corps qui ne sont pas cisgenres et qui n'ont pas de passibilité, ce qui est presque toujours inaccessible, car souvent ils sont recherchés s'opposer à cette passibilité pour réussir à se protéger des violences perpétrées par la transphobie.

(Trans)médiatique est un travail qui cherchera toujours à explorer la transition de genre, de vie, de localité et de relations sociales, en proposant d'être apprécié, de contribuer à la lutte contre les répressions mentionnées au cours de ces pages. Le milieu artistique aspire à la poésie de la création trans, car c'est aussi à travers l'art que nous pouvons transformer la réalité et entrevoir une société dans laquelle nous avons de nouvelles perspectives qui garantissent le droit de vivre socialement et d'exister avec nos identités.

RÉFÉRENCES

BANDEIRA, Antonio Alexandria Souza. **Azul**: autobiografia e representatividade trans no teatro. São Luís: UFMA, 2019.

DIFUSIEB. QR Code no IEB. **Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, 06 fev. 2020. Disponível em: <http://www.ieb.usp.br/qrcode/>. Acesso em: 7 jan. 2022.

FONSECA, José Flávio Gonçalves da. **Poéticas nômades**: pesquisa-criação do espetáculo tentativa.doc 2.0 a partir de elementos da cena expandida e intermedial. 2020. 205 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2020. Disponível em: <http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/12520>.

FORTIN, Sylvie; Tradução Helena Mello. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. **Cena**, n. 7, p. 77, 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.22456/2236-3254.11961>.

SILVA, Marta Isaacsson de Souza e. Le Projet Anderson, Lepage e a performance da imagem técnica. **Revista Poiesis**, Niterói, v. 11, n. 16, 63-73, 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/poiesis.1116.63-73>.

LEAL, Dodi Tavares Borges. **Performatividade transgênera**: equações poéticas de reconhecimento recíproco na recepção teatral. 2018. 536 f. Tese (Doutorado em Psicologia Social) - Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47134/tde-13112018-144518/pt-br.php>.

MONTEIRO, Gabriela Lírio Gurgel. Corpo-imagem: o jogo do ator na cena intermedial. **Sala Preta**, v. 18, n. 1, p. 258-272, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v18i1p258-272>.

OLIVEIRA, Ana Gabriela; VILAÇA, Ana Filipa; GONÇALVES, Daniel Torres. Da transexualidade à disforia de gênero: protocolo de abordagem e orientação nos cuidados de saúde primários. **Revista Portuguesa de Medicina Geral e Familiar**, v. 35, n. 3, p. 210-222, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.32385/rpmgf.v35i3.12105>.

OLIVEIRA, Cleber Rodrigo Braga de. **Fantasmografias**: sexílio, arte e ativismoscuirdecoloniais na transfronteira méxicobrasileira. 2019. 273 f. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências da Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/32022>.

SANTOS, Silvio Matheus Alves. O método da autoetnografia na pesquisa sociológica: atores, perspectivas e desafios. **Plural**, v. 24, n. 1, p. 214-241, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2176-8099.pcs0.2017.113972>.

SANTOS, Noeli Batista dos *et al.* Transcrição: o pensamento poético na criação de interfaces culturais. **Journal of Digital Media & Interaction**, v. 1, n. 1, p. 23-36, 2019. Disponível em: <https://proa.ua.pt/index.php/jdmi/article/view/916>.

SILVA, Vagner Gonçalves da. O antropólogo e sua magia: trabalho de campo e texto etnográfico nas pesquisas antropológicas sobre religiões afro-brasileiras. São Paulo: Edusp, 2000.

VERGUEIRO, Viviane. Colonialidade e Cis- normatividade: entrevista con Viviane Vergueiro. [Entrevista cedida a] Boris Ramírez Guzmán. **Iberoamérica Social: Revista-red de estudios sociales**, n. 3, p. 15-21, 2014. Disponível em: <https://iberoamericasocial.com/colonialidade-e-cis-normatividade-conversando-com-viviane-vergueiro/>.

*Realizado o Depósito legal na Biblioteca Nacional
conforme Lei n. 10.994, de 14 de dezembro de 2004.*

TÍTULO	Pesquisa-Criação Franco-Brasileira: contextos acadêmicos e protocolos de divulgação // Recherche-Creation Franco-Bresilienne : contextes academiques et protocoles de diffusion
ORGANIZADOR/AUTOR	Fernanda Areias de Oliveira, José Flávio Gonçalves da Fonseca e Marta Isaacson
PROJETO GRÁFICO	Ruid Oliveira
CAPA	Ruid Oliveira
TRADUÇÃO PORTUGUÊS/FRANCÊS FRANCÊS/PORTUGUÊS:	Franck Wirlen Quadros dos Santos
FORMATO	210 x 297 mm
PÁGINAS	275
TIPOGRAFIA	Arial Corpo Gotham Black e Arial Bold Títulos Gotham e Gotham Black Capa



A B E N I L S O N J A T A H Y B E S S A

B Y A B R A G A

C L E I L S O N Q U E I R O Z L O P E S

F A N Y M A G A L H ã E S

I V A N I S A N T A N A

K A I H E N R I Q U E S I L V A F E R N A N D E S

M A R I E - C H R I S T I N E L E S A G E

M I R E I L L E L O S C O - L E N A

T H A I S E L U C I A N E N A R D I M

