



**Universidade de Brasília**  
**Instituto de Artes**  
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

**LÚCIA NASCIMENTO ANDRADE**

## **Artista Pesquisador Docente:**

Entrelaçamentos entre as práticas  
artísticas, pedagógicas e pesquisas  
de Giselle Rodrigues e Francis Wilker

Brasília - DF

2021

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE BRASÍLIA**  
**INSTITUTO DE ARTES**  
**PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

**LÚCIA NASCIMENTO ANDRADE**

**Artista Pesquisador Docente: Entrelaçamentos entre as  
práticas artísticas, pedagógicas e pesquisas de Giselle  
Rodrigues e Francis Wilker**

Dissertação apresentada ao  
Programa de Pós-Graduação  
em Artes Cênicas, do Instituto  
de Artes da Universidade  
de Brasília, como requisito  
parcial para o título de Mestre  
em Artes Cênicas.

Orientação: Prof. Dr. Jorge  
das Graças Veloso

Brasília DF,  
2021

## **BANCA EXAMINADORA**

**Prof. Dr. Jorge das Graças Veloso – Presidente - PPGCEN/UNB**

**Prof. Dr. César Lignelli – Membro Interno - PPGCEN/UNB**

**Prof. Dr. Glauber Gonçalves de Abreu – Membro Externo – PGCEN /IFF**

**Dissertação e Produção Imagética de Mestrado em  
Artes Cênicas apresentada aos professores**

---

**Professor Dr. Jorge das Graças Veloso (CEN/UNB)  
ORIENTADOR**

---

**Professor Dr. César Lignelli (CEN/UNB)  
MEMBRO INTERNO**

---

**Professor Dr. Glauber Gonçalves de Abreu (PGCEN/IFF)  
MEMBRO EXTERNO**

**Vista e permitida a impressão  
Brasília, 06/10/21  
Coordenação de Pós-Graduação de Artes Cênicas  
Instituto de Artes/UNB**




Conhecer-se o que não se conhece é se  
reconhecer, no novo que se busca conhecer,  
algo que já existe no velho e, paulatinamente,  
ir se transformando (o velho) ao mesmo tempo  
em que, inevitavelmente, também se transforma  
o que se passa a conhecer (o novo).

Armando Bião



Figura 1 – Espetáculo *Ruas Abertas*, Ator Jhony Gomantos e atriz Michele Santini, 2008.  
Fonte: Thiago Sabino.



Dedico à minha filha Natasha Andrade de  
Carvalho, incentivadora, parceira e amiga  
na caminhada.

## AGRADECIMENTOS

Aos meus avós e ao meu pai, *in memoriam*, e minha mãe por não medirem esforços para a realização dos meus estudos e terem a paciência pelas minhas ausências no convívio familiar, por conta dos ensaios de dança e estudos.

À minha família, Márcia Nascimento Andrade, Filipe da Silva Andrade e Luciane Teixeira que contribuíram com ricas reflexões e afetos.

Ao meu querido professor e orientador desta dissertação, Graça Veloso pela confiança, dedicação e pela rede de afeto.

À professora Alice Fátima e aos professores César Lignelli e Glauber Gonçalves de Abreu pelas instigantes e esclarecedoras bancas e pelo diálogo motivador para novos horizontes.

À Giselle Rodrigues e ao Francis Wilker, que estão presentes na minha trajetória, inspirando e contribuindo com as proposições artísticas, pedagógicas, reflexivas e pela rede de afeto;

Às professoras e aos professores de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, pela disponibilidade e pelos diálogos inspiradores;

Às professoras e aos professores do Programa de Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás, pelos encontros de aprendizagens e diálogos inspiradores;

Ao querido Hélio Justino de Andrade que, com serenidade, leu todas as tessituras aqui presentes e realizou as inteligentes e brilhantes correções;

Ao Flávio Mendes pela inspiração artística e afeto;

Aos meus amigos Antônio Fávero Sobrinho, *in memoriam*, Alexandre Gomes de Carvalho, Silvana Leal, Ivone Oliveira, Andréa Luiza Ferreira, Maria do Carmo Alvarenga, Renato Palumbo, Sônia Aparecida, Marilene Melo Passos e Raquel Tushiyah e Simone Borges pelos diálogos inspiradores que atravessam minha trajetória de vida com os exercícios de escuta sensível e reflexão.

## RESUMO

Nas trajetórias de vida, trilhas são formadas e tecem subjetividades nos encontros possíveis, nas vivências dos espaços, no cotidiano e nas práticas artísticas e pedagógicas. Revelam narrativas permeadas de posicionamentos, ressignificação, formas de ser e agir. Esta pesquisa tem como objetivos relacionar e analisar os entrelaçamentos nas práticas cênicas e pedagógicas dos artistas pesquisadores docentes Francis Wilker e Giselle Rodrigues. São práticas que se inscrevem no pulsar das pesquisas e que preconizam as estéticas, os saberes pessoais e coletivos, os afetos, os contextos culturais, sociais, políticos e biográficos. O recorte desta pesquisa conflui com a Etnocenologia – que sugere as expressões, os saberes e particularidades do ser e dos fenômenos espetaculares – a partir de Armino Bião, Graça Veloso, Jean-Marie Pradier, entre outros, para compreender o interior, as tessituras e os entrelaçamentos das espetacularidades, trajetórias e pesquisas de Giselle Rodrigues e Francis Wilker. São trilhas que evocam memórias, revelam e instigam imaginários e encontram sentidos nas noções de memória preconizadas nas pesquisas de Ecléa Bosi e Ivan Izquierdo, a partir de Gaston Bachelard, Gilbert Durand e Michel Maffesoli. Com o mapeamento dos procedimentos nos percursos das práticas artísticas investigadas, as quais redimensionam os múltiplos sentidos de seus fazeres como potências entrelaçadas nas tessituras do existir consciente, a pesquisa identifica as ressonâncias do que habita no ser e em suas expressões.

**Palavras-chaves:** Artista pesquisador docente; Etnocenologia; Práticas artísticas; Práticas pedagógicas.

## ABSTRACT

A number of paths are created throughout life trajectories, weaving subjectivities in possible encounters, experiences, everyday life, and in artistic and pedagogical practices. These paths reveal narratives permeated by positions, resignification, ways of being and acting. This study aims to analyze and associate the interweaving in the scenic and pedagogical practices of the artists, researchers, and professors Francis Wilker and Giselle Rodrigues. These practices permeate the pulse of the research, advocating for aesthetics; personal and collective knowledge; affections; cultural, social, political, and biographical contexts. To understand the inside, the tessituras, and the interweaving of the spectacularities, the trajectories, and researches of Wilker and Rodrigues, this study dwells on the Ethnocenology – which deals with the expressions, the knowledge, and the particularities of spectacular beings and phenomena, – based on the work of thinkers and researchers such as Armindo Bião, Graça Veloso, Jean-Marie Pradier. These paths evoke memories, reveal and instigate imaginaries, and find meaning in the notions of memory coined by Ecléa Bosi and Ivan Izquierdo, from Gaston Bachelard, Gilbert Durand and Michel Maffesoli. By mapping the procedures of their artistic practices paths, which resize the multiple meanings of their doings as intertwined powers in the conscious existence, the research identifies the resonances of what inhabits the being and its expressions.

**Keywords:** Artist professor researcher; Ethnocenology; Artistic practices; Pedagogical practice.



## Lista de Figuras

<b>Figura 1</b> – Espetáculo <i>Ruas Abertas</i> , Ator Jhony Gomantos e atriz Michele Santini, 2008 . . . . .	6
<b>Figura 2</b> – Caminho para a Escola Classe 407 Norte, 2020 . . . . .	18
<b>Figura 3</b> – Trilha – caminho da casa para a Universidade de Brasília, 2020 . . .	21
<b>Figura 4</b> – Cena na Praça – Coreto com os personagens Preá e Flávio, 2010. . . . .	42
<b>Figura 5</b> – Praça e coreto nos ensaios do personagem Preá – atriz Micheli Santini, 2010. . . . .	44
<b>Figura 6</b> – Vídeo-post do Fluxo <i>Aisthesis</i> , 2021. . . . .	46
<b>Figura 7</b> – Arte divulgação <i>Aisthesis</i> , 2021. . . . .	62
<b>Figura 8</b> – Artista Kenia Dias no instante da pulsação, 2021. . . . .	65
<b>Figura 9</b> – Quadro das referências poéticas lidas, cantadas e escritas nos encontros, 2021. . . . .	66
<b>Figura 10</b> – Prática <i>Aisthesis</i> , Museu da República, 2014. . . . .	67
<b>Figura 11</b> – Prática <i>Aisthesis</i> , Museu da República, 2014 . . . . .	68
<b>Figura 12</b> – Cena com o cone com a participação do público, 2021. . . . .	68
<b>Figura 13</b> – Prática <i>Aisthesis</i> , Museu da República, 2017. Estudantes da turma do Teac no exercício amálgama, 2019. . . . .	69
<b>Figura 14</b> – Prática <i>Aisthesis</i> , Museu da República, 2017. . . . .	70
<b>Figura 15</b> – Post-vídeos Habitações – Fluxos <i>Aisthesis</i> . . . . .	71
<b>Figura 16</b> – Estudantes da turma do Teac no exercício amálgama, 2019 . . . .	76
<b>Figura 17</b> – Caderno de anotações nº 5 do artista pesquisador docente Francis Wilker, 2014. . . . .	84
<b>Figura 18</b> – Cena da atriz Gleide Firmino no interior do micro-ônibus, 2008. . . . .	86
<b>Figura 19</b> – Caderno de anotações nº 5 do artista pesquisador docente Francis Wilker, 2008 . . . . .	88
<b>Figura 20</b> – Caderno de anotações nº 5 do artista pesquisador docente Francis Wilker, 2008 . . . . .	91
<b>Figura 21</b> – Caderno de anotações nº 5 do artista pesquisador docente Francis Wilker, 2008. . . . .	93
<b>Figura 22</b> – Lista das palestras e palestrantes, 2019. . . . .	95
<b>Figura 23</b> – Centauro-bailarino – Ator Jhony Gomantos, 2008. . . . .	96
<b>Figura 24</b> – Estação Ferroviária Professor João Felipe, Fortaleza, Ceará – 2017. . . . .	104
<b>Figura 25</b> – Cena da montagem do espetáculo <i>Cama de Baleias</i> , 2017. . . .	106
<b>Figura 26</b> – Vídeo-post do Fluxo <i>Aisthesis</i> , 2021. . . . .	XX
<b>Figura 27</b> – Mapa visual dos percursos artísticos e pedagógicos de Giselle e Francis. . . . .	117

## Lista de Vídeos

- Vídeo 1** – Vídeo post *Habitações Aisthesis* – Francis Wilker . . . . . 46
- Vídeo 2** – *Prática Aisthesis* . . . . . 64  
[https://www.youtube.com/watch?v=V8o\\_nnnD22g&t=19s](https://www.youtube.com/watch?v=V8o_nnnD22g&t=19s)
- Vídeo 3** – *Habitações Aisthesis* - Jonathan Andrade . . . . . 71  
<https://www.facebook.com/plataformaisthesis/videos/1538720642874205/?t=5>
- Vídeo 4** – *Habitações Aisthesis* - Giselle Rodrigues . . . . . 71  
<https://www.facebook.com/plataformaisthesis/videos/1539298846149718/?t=12>
- Vídeo 5** – *Habitações Aisthesis* - Kênia Dias. . . . . 71  
<https://www.facebook.com/plataformaisthesis/ideos/1538719089541027/?t=2>
- Vídeo 6** – Práticas de exercícios *Aisthesis* . . . . . 74  
[https://www.youtube.com/channel/UCH\\_0k3Mrylj6KOna9IkOyNw](https://www.youtube.com/channel/UCH_0k3Mrylj6KOna9IkOyNw)
- Vídeo 7** – Exercício “Amálgama” . . . . . 76  
<https://www.youtube.com/watch?v=I9oP9E5VVvg&t=950s>
- Vídeo 8** – Exercício “Mude” . . . . . 79  
<https://www.youtube.com/watch?v=cJWyzfVPBz0>
- Vídeo 9** – Espetáculo *Entrepartidas* . . . . . 83  
[https://www.facebook.com/TeatroDoConcreto/videos/10153717792211621/?so=channel\\_tab&rv=all\\_videos\\_card](https://www.facebook.com/TeatroDoConcreto/videos/10153717792211621/?so=channel_tab&rv=all_videos_card)
- Vídeo 10** – Vídeo com Kenia Dias e Glauber Coradesqui no link: . . . . . 112  
<https://pt-br.facebook.com/plataformaisthesis/videos/1540596842686585/>



## Lista de Quadros

<b>Quadro 1</b> – Percursos das práticas artísticas e pedagógicas – Giselle Rodrigues.....	117
<b>Quadro 2</b> – Percursos das práticas artísticas e pedagógicas – Francis Wilker .....	119
<b>Quadro 3</b> – Percursos das práticas artísticas e pedagógicas.....	121

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>17</b>
-------------------------	-----------

## **Primeira Trilha**

<b>1. Noções conceituais - Por uma perspectiva Etnocenológica</b> .....	<b>32</b>
<b>1.1 - Por uma memória que coleciona, ressignifica e reverbera</b> .....	<b>39</b>
<b>1.1.1 - Recordação do tempo espaço de memória no coreto do espetáculo <i>Entrepartidas</i></b> .....	<b>41</b>
<b>1.2 - Por um Imaginário poético.</b> .....	<b>45</b>

## **Segunda Trilha**

<b>2. Nos encontros com Giselle Rodrigues e Francis Wilker – Uma perspectiva para olhar quem somos, onde estamos e por onde andamos.</b> .....	<b>56</b>
<b>2.1 - Ser Artista pesquisa docente - Giselle Rodrigues</b> .....	<b>57</b>
<b>2.2 - Prática <i>Aisthesis</i> a criação em fluxo - Percepção pelo sentido</b> .....	<b>62</b>
<b>2.2.1 - Um encontro de afetos e muitos jogos com o público</b> .....	<b>65</b>
<b>2.2.2 - Projeto Fluxos <i>Aisthesis</i></b> .....	<b>70</b>
<b>2.3 - Práticas Pedagógicas – um percurso na disciplina Técnicas Experimentais em Artes Cênicas, no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília.</b> .....	<b>72</b>
<b>2.3.1 - Início do Percurso - liberdade e instabilidade</b> .....	<b>73</b>
<b>2.3.2 - No percurso pedagógico - Exercício puxar-empurrar-resistir-aceitar – (p.e.r.a)</b> .....	<b>74</b>
<b>2.3.3 - No percurso pedagógico - Exercício Amálgama</b> .....	<b>75</b>
<b>2.2.4 - No percurso pedagógico - Exercício Muda</b> .....	<b>77</b>
<b>2.4 - Ser Artista pesquisador docente - Francis Wilker.</b> .....	<b>79</b>
<b>2.5 - <i>Entrepartidas</i> - “Um espetáculo feito de encontros”</b> .....	<b>83</b>
<b>2.5.1 - Percurso e procedimentos do Espetáculo <i>Entrepartidas</i></b> .....	<b>88</b>
<b>2.6 - Encontro com os estudantes – Práticas Pedagógicas Montagem Teatral no Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Ceará</b> .....	<b>96</b>
<b>2.6.1 - Nos trilhos do trem: encontro percursos e procedimentos</b> ...	<b>98</b>
<b>2.6.2 - Espaços praticados para a criação do espetáculo</b> .....	<b>103</b>

## **Terceira Trilha**

3. Entrelaçamentos entre as práticas artísticas, pedagógicas e pesquisas dos Artistas Pesquisadores Docentes Giselle Rodrigues e Francis Wilker...108

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 126**

## **REFERENCIAIS BIBLIOGRÁFICOS..... 130**

## **ANEXOS**

Entrevistas .....137

Ficha técnica dos espetáculos.....141



## INTRODUÇÃO

O interesse pelas relações entre os saberes e as práticas cênicas e pedagógicas e a forma como elas se entrelaçam, se articulam e se consolidam está diretamente ligado à minha trajetória de vida, profissão e como pesquisadora das Artes Cênicas e dos processos artísticos.

As experiências, as visualidades, os afetos e as memórias, durante a minha caminhada, proporcionaram a produção de subjetividades e percepções que nortearam minhas escolhas e percursos vividos até aqui. Nessa trajetória, desenvolvi um olhar curioso e atento à forma como percebemos e construímos sentidos. O pesquisador Antônio Nóvoa salienta que: “[...] cada história de vida, cada percurso, cada processo de formação é único” (NÓVOA, 2000, p. 117).

O prazer em descobrir formas, possibilidades, bem como conhecer e desvelar os processos artísticos e pedagógicos me proporcionaram encontros e afetos com artistas pesquisadores e docentes, o que me levou aos ingredientes para elaboração das narrativas desta pesquisa.

Começo esta narrativa com as lembranças ligadas ao espaço e tempo da infância. O filósofo Michel de Certeau sobreleva: “[...] A infância que determina as práticas do espaço desenvolve a seguir os seus efeitos, prolifera, inunda os espaços privados e públicos, desfaz as suas superfícies legíveis e cria na cidade planejada uma cidade “metafórica” ou em deslocamento...” (CERTEAU, 1994, p. 191). Esse tempo de vida e espaços praticados permeiam a memória e ao serem revelados ganham sentidos, por meio das narrativas que, muitas vezes, geram possibilidades de ressignificação no ser, no coletivo e nas práticas.

Nesse sentido, lembranças podem ser relatos baseados nos espaços – a casa da infância, o quintal, o jardim, a primeira escola, o coreto, espaços expressivos e narrados conforme valoração atribuída às experiências vividas.

Ao evocarmos a memória, o passado surge e se entrelaça com as percepções atuais. O pesquisador argentino Izquierdo, evidencia que “no momento de evocar, muitas vezes é o coração quem pede ao cérebro que lembre, e muitas vezes a lembrança acelera o coração” (IZQUIERDO, 2011, p. 14). Ele ressalta que a lembrança está entrelaçada às emoções, no momento que se lembra e, dependendo do momento de vida da pessoa, a memória ressignifica o vivido.

A lembrança que tenho da casa dos meus pais e avós: havia um jardim e um quintal repleto de plantas e animais, lugar para tantas brincadeiras e experimentações. O pé de café punha-se à espera pelo nascimento do fruto, as cores anunciavam suas instâncias de vida até o instante de colhê-los e levá-los à secagem e depois à torra. O cheiro invadia a casa, adentrava minha alma, carregado de sentidos. O café... ninho de descobertas, significados e aconchego.

Aos 6 anos, fui morar na quadra 408, Asa Norte, em Brasília. No trajeto entre minha casa e a Escola, havia uma trilha. De um lado, um prédio comprido de três andares; do outro, plantas, gramas, árvores e flores – um jardim. No meio, uma calçada repleta de luz e sombras dos galhos, das árvores e folhas. Na medida em que eu caminhava, surgiam sombras de mim mesma, sombras sobre sombras das árvores altas com folhas verde-escuras, verde-claras e mais claras ainda. Dava para ver as nuvens, o céu e o sol por entre os galhos e as folhas, num balé de movimentos a céu aberto.

Eu era capturada pelo espaço. O meu corpo se distanciava e se aproximava de cada sombra e luz revelada no espaço. Eu olhava para cima, para baixo e para os lados. Imersa no espaço de formas e movimentos, sentia a brisa com temperaturas variantes, sentia o espaço. Trilha, (figura 2), que revelava e tecia os meus passos entre o caminho da minha casa e a Escola Classe 407 Norte, num jogo poético entre luz e sombra.



Figura 2 – Caminho para a escola Classe 407 Norte, 2020.

Fonte: Lúcia Andrade.



Quando chegava à Escola, deparava-me com uma parede enorme de azulejos que, muito tempo depois, descobri que esta era do artista Athos Bulcão<sup>1</sup>. Neles, eu encontrava mais movimento, entre o azul e o branco, numa dinâmica de formas. Ali, permanecia por mais um tempo. O sino tocava, eu entrava na sala de aula branca com quadro verde escuro com um estudante sentado atrás do outro, quatro horas por dia.

O mural de azulejos do Athos Bulcão significava passagem dos estados de leveza e descoberta para a quietude de quatro horas sentada numa cadeira na sala de aula. Muitos estudantes passaram e passam pela trilha, mas cada um a percebe e a vivencia de maneira particular.

A trilha, espaço de transição vivenciado pelo nosso caminhar. Experiência que se dá perto e longe da calçada, dos jardins, do céu, dos edifícios e da fachada da Escola. A trilha era imensidão: céu e chão me levando para escola. Revelações silenciosas. Visível apresentado num espaço que poderia ser apenas um lugar de passagem.

Esse espaço está carregado de minhas experiências e meus aprendizados, eu o praticava num jogo poético. O caminhar passou de um simples traçado entre minha casa e a escola, para uma prática dos sentidos e da percepção. Um jeito de sonhar numa modulação estética sensorial que me levou a vários espaços, escolhas e olhares. Em cada manhã, eu colhia um jardim e era acolhida pelo espaço trilhado.

A trilha está ali, em movimento, nutrindo tempos de memória no espaço. Eu continuo a passar por ali sempre que posso, praticando e refletindo sobre o espaço que ainda permanece na mesma quadra. Os espaços praticados na infância e guardados na memória, quando evocados, produzem sensações, percepções e lembranças que revelam momentos, antes velados pelo aparente esquecimento.

Voltando à trilha da minha infância, a Escola que eu frequentava enviava os estudantes uma vez por semana para a Escola Parque<sup>2</sup>. Essa Escola tinha ambientes agradáveis e caracterizados para o Ensino de Artes Cênicas, de Música, Artes Plásticas, Literatura e Educação Física. Os docentes têm

- 
- 1 Athos Bulcão - artista plástico que trabalhou com o arquiteto Oscar Niemeyer desde a construção de Brasília. Suas obras integram os monumentos da capital do país, uma galeria a céu aberto.
  - 2 A Escola Parque foi idealizada pelo Educador Anísio Teixeira e 1950, em Catité, na Bahia. Ele foi convidado por Juscelino Kubitschek para, juntamente com Darcy Ribeiro, elaborar o Plano de Educação na Construção da Capital do País – Brasília. Nesse sentido, as construções das Escolas Parque foram planejadas nas quadras residenciais de Brasília. Para cada quatro quadras residenciais, uma escola Parque, entretanto, apenas cinco Escolas Parque foram construídas: Escola Parque 308 Sul – 1960, Escola Parque 304 Norte e 314 Sul na década de 1970, Escola Parque 2010 Norte – 1980 e Escola Parque 2010 Sul – 1992.

formação específica em cada linguagem artística. Na Escola Parque a imersão sensorial-motora e estética nos levava a experimentar, explorar e pesquisar as possibilidades artísticas.

No espaço, destinado às aulas de Artes Plásticas, havia um jardim de inverno entre uma sala e outra. Ele evocava o jardim e o quintal da casa da minha infância. Essas lembranças e imagens habitam em mim pelos jardins que, não importa a cidade ou lugar, estão em todos os lugares. Há um jardim em mim a ser desvelado.

No jardim de inverno da Escola Parque, a professora de Artes Plásticas distribuía papel, lápis colorido, giz de cera, tinta e dava um tema para que os estudantes buscassem sua forma de expressão pictórica. Ela explicava sobre preferências, dificuldades, então, eu queria desenhar joaninhas. Há um encantamento em mim pelas formas e pelos movimentos delas. A professora solicitou que eu fosse até o jardim de inverno e procurasse uma. Ali, permanecia por um bom tempo explorando o espaço à sua procura. O nosso encontro foi de extrema beleza, eu capturava suas formas, cores e seu movimento, depois liberava sua vida para que pudesse colocá-la em forma de desenho no meu papel.

Certo dia, na trilha que ficava entre a sala de desenho e a sala de teatro, escutei uma música que tomou conta do meu ser, um convite para ir ao seu encontro. De repente, eu estava na atmosfera daquela que fazia parte de mim: a dança. Eu fiquei ali por um bom tempo, observando os passos em diagonal, linhas retas, em colunas na barra e no centro da sala na frente do espelho. Comecei a frequentar as aulas de dança, permeada pelas regras e coreografias elaboradas normalmente pelos docentes, diretores e coreógrafos.

Aos 13 anos, fui convidada para uma aula experimental de dança na Universidade de Brasília – UnB, com o grupo: Endança<sup>3</sup>. Ao chegar à sala, deparei-me com janelas revelando o jardim externo. Ali, havia, mesas espalhadas e bailarinos que se lançavam em movimentos expressivos. Eu vi Giselle Rodrigues pela primeira vez.

Giselle Rodrigues nasceu em Goiânia, mas chegou em Brasília aos 9 anos de idade, lugar dos primeiros diálogos com a dança, encontros com os artistas pesquisadores docentes e com suas escolhas. Iniciou sua carreira artística em 1986, quando entrou para o Grupo Endança e permaneceu por dezesseis anos. O Grupo se destacou pelas seguintes características: pesquisa, exploração da natureza, experimentação e jogos com base nos movimentos próprios dos

---

3 O grupo Endança, que atuou de 1982 a 1996, criado por Luíz Mendonça e Márcia Duarte. Foi conhecido como um dos grupos independentes de dança contemporânea, que teve repercussão nacional e internacional, dedicou-se às experimentações e à pesquisa sobre o movimento expressivo com ênfase nas possibilidades físicas do corpo em espaços não convencionais, experiências sensoriais e vivências que nutriam os pilares do processo criativo.



bailarinos. Elementos esses que colocaram o grupo em destaque no cenário nacional e internacional desde a década de 1980.

Ao longo da sua trajetória, Giselle dirigiu o Núcleo de Dança Contemporânea Basirah e criou 17 espetáculos. Diretora, coreógrafa, bailarina, intérprete, pesquisadora e professora na área de Artes Cênicas, com ênfase em Dança Contemporânea na Universidade de Brasília.

Neste instante da pesquisa, em que revisito minhas memórias, percebo que aqueles movimentos expressivos, dos bailarinos e intérpretes, no grupo Endança, eram os meus movimentos na calçada na trilha da infância. Para a pesquisadora Ecléa Bosi, “a lembrança é a imagem constituída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual” (BOSI, 1994, p. 55). Entrelaçamentos de tempos, lugares e percepções que ocupa, neste momento em mim, uma consciência.

Na trilha, (figura 3), entre minha casa e a UnB, eu novamente encontrava o espaço lúdico, das percepções e do jogo poético onde tecia os meus passos até chegar na sala de dança da Universidade.



Figura 3 – Trilha – caminho da casa para a Universidade de Brasília, 2020.

Fonte: Lúcia Andrade.

Giselle influenciou minha escolha pela dança e profissão. Estudei Artes Cênicas na Faculdade de Artes Dulcina de Moraes, em Brasília e, ao mesmo tempo, participei dos grupos de dança da cidade.

Como docente da Secretaria de Educação do Distrito Federal tive minha primeira experiência na Escola Parque da 210 Norte, lugar das minhas primeiras aulas de Artes Cênicas, Música, Dança e Artes Pláticas, nesse percurso atuei em outras Escolas Parque.

No acaso dos encontros possíveis, na Escola Parque da 210 Sul, em Brasília, no ano 2000, tomando um café, numa tarde de outono, os meus olhos pausaram no docente de Artes Cênicas Francis Wilker. Ele adentrou na sala dos professores, relatando a dificuldade em ministrar aulas para os(as) estudantes do Ensino Fundamental. Dizia não conseguir se comunicar. Entretanto, o seu corpo e olhar expressavam força e determinação acerca do ser docente. Suas palavras ressoavam inquietudes e não tinham nada a ver com tamanha força e disponibilidade corporal que emanava.

Logo em seguida, presenciei a apresentação dos(as) estudantes de Francis Wilker. Em procissão, com velas acesas nas mãos, atravessavam a trilha entre as salas de aula e o auditório da escola. O espaço foi tomado por uma canção, convite para todos entrarem no auditório. Em seguida, a expressividade e presença daqueles jovens tomavam conta do espaço. Eles dançavam, tocavam tambor e entoavam o Hino Nacional em forma de *rap*. Fui arrebatada pelo trabalho cênico e pela trajetória do artista pesquisador docente.

Francis Wilker nasceu na cidade de Jataí, em Goiás, lugar dos primeiros interesses e aprendizagens. Escolheu o teatro e os encontros. Chegou em Brasília para estudar Artes Cênicas na Universidade de Brasília. Diretor de teatro, ator, pesquisador e docente do Curso de Licenciatura em Teatro, no Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará. Percebi quando o conheci que a cidade, para ele, é delimitada como espaço das possibilidades, do risco, dos desafios e dos acontecimentos.

Sua trajetória perpassa pela docência no ensino público de educação básica e na educação universitária. Como artista, encontrou sentido no teatro de grupo. Em 2003, criou o grupo Teatro do Concreto<sup>4</sup>, em Brasília.

Em diversos momentos, nossas vidas se entrecruzaram. Um deles foi no Festival de Teatro da Fundação Athon Bulcão: o Festival proporcionou, durante muitos anos, em Brasília, o encontro dos artistas pesquisadores docentes com estudantes das escolas públicas do Distrito Federal. Foi um espaço criado para o acompanhamento dos processos artísticos e das

---

4 O Grupo Teatro do Concreto trabalha com performances e intervenções cênicas na rua. Aventura-se em fazer teatro em lugares fora do convencional, ativando o imaginário das pessoas participantes.

apresentações dos espetáculos e da realização das mediações e das palestras. Experiências, reflexões e diálogos.

Outro encontro, que considero potente entre nós, foi na Faculdade de Artes Dulcina de Moraes<sup>5</sup>. Lugar de efervescência cultural, social, educacional e artística. Ambos ministravam aulas sobre práticas cênicas. Um fluxo de confluências artísticas e afetos permeados por diálogos, identificações, aprendizagens, processos e pesquisas. Trilhas com capacidades de proporcionar diferentes concepções, perspectivas e sentidos do que se cria, pesquisa e aprende.

São trajetórias de vida que carregam, memórias e percepções sobre acontecimentos e que, ao serem narradas, temos a possibilidade para nos colo- carmos em primeira pessoa, num exercício de reflexão sobre escolhas, como somos e atuamos. Conforme ressalta o pesquisador Nóvoa: “Numa história de vida podem identificar-se as continuidades e as rupturas, as coincidências no tempo e no espaço, as transferências de preocupações e de interesses, os quadros de referência presentes nos vários espaços do cotidiano” (NÓVOA, 2000, p. 116-117).

Esse movimento implica afetar de forma significativa a maneira como nos percebemos como artistas pesquisadores docentes e de como produzimos as práticas artísticas e pedagógicas. Para o pesquisador argentino Dubatti, “a produção de pensamento teatral/artístico e as práticas são mutuamente produtivas, pensamento e produção multiplicam-se entre si, fecundam-se ou são recursivos até o ponto em que não é mais possível saber qual veio primeiro ou é determinante” (DUBATTI, 2016, p. 96).

Trata-se de um movimento em que o artista pesquisador docente produz pensamento com base em suas práticas, seus saberes e em sua reflexão sobre os fenômenos cênicos e da docência.

Nesse contexto, a escolha pelo título artista pesquisador docente não foi motivada pela necessidade de definir quem veio antes ou depois, pois considero que não seja possível separar o ser e sua trajetória de vida das práticas artísticas e pedagógicas nem das suas inquietações, reflexões e estudos. Inscrever seus processos nas pesquisas significa expandir as possibilidades e conhecer-se a partir de seus contextos pessoais, sociais e culturais nos percursos trilhados, ampliando os horizontes a partir das linhas de pesquisas e criando os sentidos para novas trilhas.

---

5 Dulcina de Moraes, a grande Dama do Teatro Brasileiro, construiu a Fundação Brasileira de Teatro no centro da capital do país – Brasília. A Fundação fomentou arte e cultura com a produção de espetáculos, participação da construção da política pública sobre o ensino da Arte e com a formação de atores e docentes em Música, Artes Cênicas e Artes Plásticas. Dulcina deixou um legado artístico no país, nas pessoas e em mim, sua disciplina, seu talento, sua determinação e garra atravessaram minha formação e instigam a maneira como tento conduzir meu trabalho.

Nesse sentido, encontro ressonância nas tessituras do argentino Jorge Dubatti (2016), que enfatiza que, nos últimos anos, foi colocada em primeiro plano na Argentina e internacionalmente, especialmente no contexto universitário, a necessidade de praticar e pensar sob novas perspectivas. Nesse cenário, ele ressalta três mudanças significativas: epistemológica, multiplicação de espaços universitários dedicados à arte, reflexão e criação teatral.

A pesquisa artística também se articula com a docência e a capacitação na arte. É sabido que ninguém pode ensinar o outro a ser artista, mas é fato que, no plano de formação transmitem-se técnicas, procedimentos, saberes e histórias que podem ser aproveitados de diversas maneiras por um artista (DUBATTI, 2016, p. 93).

Nesse sentido, as práticas cênicas e pedagógicas e as pesquisas indicam mais do que apresentam à primeira vista. Elas revelam posicionamentos, rupturas e (re)direcionamentos, oferecendo “chaves sobre si mesmo, uma espécie de autorreferência cifrada” (DUBATTI, 2016, p. 100).

Partindo dessas perspectivas, transitar entre as práticas artísticas e pedagógicas possibilita olhar dentro, além e fora. É compreender que, nessa teia, há possibilidades de encontrar potências que favorecem a compreensão dos sentidos, dos fazeres da pluralidade, das vozes e das estéticas; potências do afetar e ser afetado; potências do existir numa maneira de se posicionar no mundo, permitindo aprender e (re)aprender.

Diante desse contexto, insere-se a pergunta central que norteia esta pesquisa: como acontecem os entrelaçamentos entre as práticas artísticas, pedagógicas e as pesquisas dos artistas pesquisadores docentes Giselle Rodrigues e Francis Wilker. Por considerar que os entrelaçamentos podem ressignificar práticas, revelar subjetividades, percepções, sentidos e afetos.

O termo entrelaçamentos, nesta pesquisa, não tem *status* conceitual, ele surge da acepção de minhas inquietações e reflexões quando me deparo com laços criados nos encontros possíveis; quando um procedimento artístico acontece no percurso pedagógico; ou quando as tessituras conceituais se relacionam e atrevesam o ser, possibilitando novas trilhas.

Assim, esta pesquisa tem por objetivos relacionar e analisar os entrelaçamentos nas práticas artísticas e pedagógicas de Giselle Rodrigues e Francis Wilker, partindo de suas trajetórias de vida, estéticas e dos procedimentos e percursos nos espetáculos *Aisthesis e Entreprtidas* e das práticas pedagógicas – Técnicas Experimentais em Artes Cênicas, no Departamento de Artes Cênicas na Universidade de Brasília e Montagem Teatral no Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Ceará.

Ao traçar o recorte desta pesquisa vou ao encontro do novo campo dos saberes sobre a cena contemporânea, a Etnocologia, que preconiza as

expressões e as particularidades dos fenômenos espetaculares com base nos contextos culturais, sociais, identitários e de vida.

A primeira vez que o termo Etnocenologia surgiu na minha trajetória, foi no encontro com o espetáculo teatral *Inderna de Intão*, do artista pesquisador docente Graça Veloso, em 2005, na Faculdade de Artes Dulcina de Moraes. O Espetáculo fazia parte do seu recorte de pesquisa que teve como campo epistemológico a Etnocenologia. Graça Veloso conduziu, após o espetáculo, um debate sobre a análise da matriz cênica para a montagem do espetáculo teatral apresentado.

Naquele período, fui arrebatada e a Etnocenologia fez morada nas minhas inquietações. Lembro-me da minha inserção no grupo de pesquisa de Graça Veloso para visitar uma manifestação religiosa e um Congado na cidade da Luziânia. Naquela atmosfera, encontrei o sentido da pesquisa realizada ombro a ombro, pois estávamos imersos na manifestação que ali ocorria. A prosa dos senhores e das senhoras presentes no local era um convite para conhecer os saberes construídos por meio das vivências – estéticas, culturais, sagracionais e sociais – que asseguravam a permanência de um legado.

Ao entrar na Capelinha de Zé Padre<sup>6</sup>, fui inebriada pela imagem do altar que era idêntica à do quarto do meu avô, que nascera e vivera boa parte do tempo de vida no sul da Bahia. Tantos santos, velas e objetos, tantas formas, cores e tantos saberes. Confesso que nunca prestei atenção nas histórias dos santos do altar do meu avô. Eu era atraída pelas cores e pela forma, entretanto, na Capelinha, com os depoimentos, eu entendi os contextos, sentidos de cada escolha e santo daquele altar. Compreendi as matrizes culturais, presentes em cada vestimenta e história.

Lembro-me de uma fala de Graça Veloso: “Na Etnocenologia, cada manifestação é estudada a partir de seu interior”. Para ele, a Etnocenologia “[...] propõe-se também a discutir a questão da utilização de um léxico próprio e referente a cada manifestação investigada, como estratégia de reconhecimento da alteridade” (VELOSO, 2016, p. 90).

Ao estudar o interior, o que é particular de cada fenômeno espetacular, palavras, termos e expressões, que antes não faziam parte do nosso vocabulário, surgem e haverá de construir um léxico próprio para favorecer a compreensão e entendimento dos contextos presentes no recorte de pesquisa. Nesse sentido, Veloso evidencia, “minha opção pelo uso do léxico do fazedor se dá porque raramente me sinto contemplado pelas nomações exteriores” (VELOSO, 2016, p. 90).

---

6 Zé Padre foi um beato santeiro que construiu uma Capelinha dedicada à Nossa Senhora do Rosário em Luziânia e que está lá até o presente momento.

Fiquei reflexiva, lembrando dos detalhes das imagens e dos depoimentos das pessoas com as quais tive contato. A minha forma de pensar sobre as manifestações mudou completamente e possibilitou a ampliação e o estudos acerca das culturas, memória, saberes e história de vida. Para minha grata surpresa, quando fui aprovada no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, na linha de pesquisa Cultura e Saberes em Artes Cênicas, da Universidade de Brasília, reencontro Graça Veloso como o meu orientador de pesquisa.

Com aquela experiência e os encontros com Graça Veloso, entendi que o campo da Etnocenologia proporciona a compreensão das percepções, subjetividades e das múltiplas camadas de sentidos presentes nos fenômenos espetaculares, no cotidiano, nas manifestações e nas trajetórias de vidas.

Trata-se, portanto, de compreender a pluralidade, o diferente e as narrativas que estão em torno do recorte que se quer conhecer e desvelar. O seu campo de interesse está voltado para reconhecimento e valorização dos saberes, do humano e das diversidades culturais e dos fenômenos espetaculares e na vida cotidiana.

Para entender como se configurou esse campo, revisitei o seu surgimento no encontro com vários pesquisadores, de diversos países, no Colóquio que formulou o Manifesto. O Encontro foi resultado da parceria entre a *Maison des Cultures du Monde*, cujo presidente, na época, era o sociólogo Jean Duvignaud, da Unesco, sob coordenação de Chérif Khaznadar e do Laboratório Interdisciplinar de Práticas Espetaculares da Paris 8 - Saint Denis, coordenado pelo professor Jean Marie Pradier.

O Manifesto, escrito em 1996, apresentou perspectivas importantes para o campo da Etnocenologia. Cabe destacar que, diante de um consenso epistemológico entre os pesquisadores Jean Duvignaud, Chérif Khaznadar, Jean-Marie Pradier, Rafael Mandressi e Armindo Bião, “o campo da Etnocenologia iria estudar as Práticas e Comportamentos Humanos Espetaculares Organizados – PCHEO” (VELOSO, 2016, p. 88).

Com os alicerces iniciais sendo fundamentados os pesquisadores foram tecendo uma significativa contribuição na cena contemporânea, com publicações de artigos, dissertações, teses e comunicações que permeiam atualmente as concepções e os discursos ao redor dos recortes de pesquisas acerca da Etnocenologia. Nesse sentido, Bião enfatiza:

[...] tem contribuído de um modo geral para a ampliação dos horizontes teóricos da pesquisa científica e artística, mais especificamente o trabalho dos pesquisadores dedicados às artes do espetáculo. Nessas artes, não estão considerados somente o teatro, a dança, o circo, a ópera, o happening e a performance. Inclui-se também outras práticas e comportamentos sociais extraordinários e, até formas de vida cotidiana, quando pensadas enquanto fenômenos espetaculares (BIÃO, 2011, p. 109).



Nessa perspectiva e voltando à trilha que pretendo tecer aqui, destaco duas linhas conceituais do referido campo: a Francesa, representada por Jean-Marie Pradier<sup>7</sup>; e a Brasileira, representada por Armindo Bião<sup>8</sup>, responsável pela difusão e sedimentação da Etnocenologia no Brasil. Destaco também o trabalho de pesquisa e de disseminação do Professor Pós-Doutor Graça Veloso, pela Universidade de Brasília.

Na linha Francesa, Pradier, em 1995, montou o *Laboratoire d’Ethnoscénologie* em Paris 8, tendo como premissa maior a aproximação entre a dimensão prática e teórica e os objetos relacionados às minorias, a autonomia das artes e à produção de um discurso científico específico acerca da Etnocenologia.

Na linha Brasileira, Armindo Bião, em 1994, criou o Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade (GIPECIT) com projetos baseados nas linhas teóricas e epistemológica da Etnocenologia. Também promoveu três Colóquios internacionais de Etnocenologia no Brasil nos anos de 1997, 2007 e 2009.

Os estudos e posicionamentos acerca das bases epistemológicas e metodológicas do Grupo de pesquisa criado por Armindo Bião fundamentaram os docentes e os pesquisadores em diversos lugares do país e fora dele. Também possibilitou a ampliação dos recortes de pesquisas com base nos seguintes preceitos:

[...] a Etnocenologia valoriza os princípios característicos de cada forma, prática e comportamento espetacular, sem visar a identificação de um conjunto de princípios universais, e por se interessar - e abrigar - criação e crítica, de modo integrado, mas não concomitante. [...] se distingue dos estudos da performance, por sua clara opção pelo campo estético, compreendido simultaneamente como o âmbito da experiência e da expressão sensoriais e dos ideais de beleza compartilhados, e por sua bastante ampla perspectiva transdisciplinar, que vai, por exemplo, das ciências da educação e da vida, como a pedagogia e a biologia (BIÃO, 2007, p. 3-6).

Para Bião, a Etnocenologia se manifesta por meio das expressões do teatro, da dança, da música, da ópera, entre outras artes que revelam o comportamento humano transformado em espetáculo e “organizados, dentre os quais alguns os rituais, os fenômenos sociais extraordinários e, até, as formas de vida cotidiana, quando pensadas enquanto fenômenos espetaculares” (BIÃO, 2007, p. 2).

---

7 Jean-Marie Pradier: principal pesquisador francês na área de Etnocenologia e professor da Universidade de Paris 8 na França. Publicou livros e artigos sobre as áreas de conhecimento.

8 Armindo Bião: principal pesquisador brasileiro na área de Artes e Etnocenologia, professor da Universidade da Bahia, publicou livros e artigos sobre as áreas de conhecimento.

Nesta pesquisa, destacarei as noções de espetacularidade com base em Pradier, Bião e Graça Veloso. Pradier ressalta que “por espetacular entende-se uma maneira de ser, de se comportar, de se mover, de agir no espaço, de cantar e de se enfeitar que se destaca das atividades banais do cotidiano ou enriquece essas atividades ou ainda lhes dá sentido” (PRADIER, 1995, p. 1).

Bião estende a noção de “espetacular” como abertura ao que está no cotidiano, nas histórias orais, na expressão particular das manifestações e do corpo, nas crenças, nos rituais, no intuitivo, nas cenas e nos saberes humanos. Nesse sentido, o pesquisador Armindo Bião ampliou essa noção quando criou uma classificação para a compreensão dos fenômenos espetaculares. Essa definição foi baseada nas três classes gramaticais: substantivo, adjetivo e adverbial, o que indica caminhos para melhor esclarecer os aspectos e s para colaborar com a análise dos trajetos de pesquisas em Etnocologia. O pesquisador evidencia:

Buscando enfrentar a problemática que é a definição dos objetos da etnocologia, originalmente descritos como as “práticas e os comportamentos humanos espetaculares organizados” (PCHEO) 12, posteriormente, eu próprio sugeri organizá-los em três subgrupos: artes do espetáculo, ritos espetaculares e formas cotidianas, espetacularizadas pelo olhar do pesquisador. Mais recentemente, eu viria a atribuir a esses três conjuntos, ou subgrupos, a condição de serem, respectivamente, objetos substantivos, adjetivos e adverbiais, usando aqui, por minha própria conta, três classes gramaticais: substantivo, adjetivo e advérbio (BIÃO, 2011, p. 6).

Interessa aqui compreender esses aspectos fundamentais de análises, uma vez que nortearão o caminho da análise desta pesquisa e sobre o pensar dos fenômenos espetaculares nos trajetos de Giselle Rodrigues e Francis Wilker. As noções de espetacularidades, memórias e imaginário e a apreciação analítica e comparativa dos trajetos e das narrativas serão permeadas por uma “cosmopercepção”. Conforme OYĚWŪMÍ. entende-se por “cosmopercepção”, “uma maneira mais inclusiva de descrever a concepção de mundo por diferentes grupos culturais” (OYĚWŪMÍ, 2002, p. 3).

Sobre o campo metodológico, a Etnocologia considera como instrumentos de pesquisa as entrevistas (abertas, fechadas, com e sem roteiro estruturado), as observações, as histórias de vida, as descrições, os cadernos de pesquisa, os objetos, as coletas e as análises. Armindo Bião sobreleva:

O outro conjunto de técnicas e instrumentos de pesquisa resulta da adaptação e da construção de novas técnicas, no âmbito mesmo das artes do espetáculo, informadas principalmente pela experiência dos artistas no registro de seus processos e projetos de criação, ou seja, na expressão sistemática de sua própria experiência. Nesse âmbito se encontram os cadernos de direção, os diários de ator e as anotações para caracterização de personagens, para construção de cenários e para confecção de adereços, por exemplo (BIÃO, 2007, p. 16).



Como parte desta pesquisa, um dos instrumentos escolhidos foi a entrevista, considerada um procedimento metodológico de extrema importância que proporciona uma comunicação fluida entre os participantes. Mais que isso, proporciona uma relação de reflexão e empatia, com que ativam as memórias, as escolhas e a procura pelos objetos que revelam seus processos, seus procedimentos e suas estratégias tanto no campo artístico quanto no pedagógico.

Nos encontros, as entrevistas, que nomeio também como conversas tiveram um espaço de reflexão sobre as trajetórias artísticas, profissionais e na realização das pesquisa dos pesquisados. Narrativas que expressaram as transmissões dos saberes, dos repertórios presentes em suas histórias de vida e dos fenômenos cênicos e pedagógicos. Trilha das possibilidades e perspectivas das práticas espetaculares, colocando em evidência o sentido e a percepção. Para Goodson, “cada um vê o mundo através de um prisma diferente, no respeitante à prática e ao pensamento” (GOODSON, 1955, p. 77).

Inicialmente organizei encontros para a realização das entrevistas, com cronograma estabelecido. Entretanto, fui encontrando outras maneiras de encontrar as respostas para as perguntas iniciais para a realização da pesquisa. As entrevistas realizadas por jornalistas e que estão presentes nos jornais da cidade e de outras, em revistas e nas plataformas digitais. Com a Pandemia da Covid 19 e com o isolamento essas entrevistas foram importantes e impulsionaram a criação de novas perguntas o que me levou a outra forma de encontro e de realização de entrevista – conversa pelo whatshapp.

Nas narrativas, encontrei arquiteturas de diferentes tipos de espaços e formas. Elas abrigam modos de encontrar e encontrar-se com motivações para as escolhas. Giselle e Francis narraram acerca das suas escolhas conceituais e imagéticas. Ao recontarem suas experiências, deparei-me com evidências e pistas acerca dos procedimentos e percursos, bem como os possíveis entrelaçamentos nas práticas artísticas e pedagógicas, nas pesquisas e em seus trajetos de vida.

Nesse caminho metodológico, também entrei em contato com as pesquisas, livros dos pesquisados e dos autores que fundamentaram as noções conceituais presentes. Uma investigação bibliográfica que privilegiou desde manuscritos até publicações acadêmicas de várias áreas dos saberes humanos.

Nos encontros, as entrevistas foram revelando outros instrumentos: a minha observação presencial nos processos de criação dos espetáculos e a análise dos objetos (cadernos, sinopses dos espetáculos, fotografias, plataformas digitais e vídeos). Esses instrumentos foram escolhidos por transmitirem informações explícitas e implícitas de momentos das escolhas dos procedimentos e percursos, realizações de ações, os tempos e narrativas dos processos.

Meu contato com esses objetos visuais foram acontecendo à medida que os pesquisados ofereciam “evidências” e exemplos para revelar as lembranças dos percursos. Os objetos visuais enriqueceram a pesquisa, pois possibilitaram

outras leituras, novas narrativas e sentidos no movimento da criação das práticas e dos pensamentos da pesquisa.

Diante da diversidade dos materiais, estabeleci relações entre os diferentes instrumentos e criei mapas visuais dos procedimentos nos percursos criados pelos pesquisados e dos marcos no trajeto de vida, como as mudanças de cidade, as escolhas pelo artístico e pedagógico, as inquietações e reflexões que nortearam as pesquisas. Inscrevi os encontros, os afetos, os coletivos, as subjetividades e percepções que atravessaram e atravessam o ser Giselle Rodrigue e o ser Francis Wilker. O objetivo foi dimensionar as narrativas, sem perder de vista os objetivos e a questão central de pesquisa.

Durante a realização da pesquisa foi importante, considerar o aspectos da Etnocologia sobre a trajetória do pesquisador e a relação com os pesquisados e o recorte de pesquisa. Armindo Bião, nesse sentido, considera que “vale também assumir a necessária implicação do sujeito, responsável pela generosa construção de um discurso sobre o trajeto que liga objetos a sujeito, em uma busca poética, comprometida e libertária” (BIÃO, 2011, p. 113).

Na primeira trilha, realizei uma reflexão das noções conceituais sobre Etnocologia, Memória e Imaginário com base nos autores Armindo Bião, Graça Veloso, Jean-Marie Pradier, Ecléa Bosi, Izquierdo, Gilbert Durand, Gaston Bachelard e Michel Maffesoli.

Na segunda trilha, apresento as narrativas sobre a trajetória da artista pesquisadora docente Giselle Rodrigues e do artista pesquisador docente Francis Wilker, a descrição dos espetáculos *Aisthesis* e *Entrepartidas* e as práticas pedagógicas - Técnicas Experimentais em Artes Cênicas no Departamento de Artes Cênicas- UNB e Montagem Teatral, no Curso de Licenciatura em Teatro - UFC. Descrevo o percurso e os procedimentos escolhidos para as realizações das práticas.

Narrativas inscritas na trilha a partir das referências, pesquisas, escolhas, encontros, lembranças, imaginários, percepções e subjetividades. Tessituras pessoais e coletivas, artísticas e pedagógicas que se inscreveram nas pesquisas. Encontros que resignificaram meus jardins de vida e esta pesquisa.

Na terceira Trilha, apresento a análise da trajetória de vida e as práticas artísticas, pedagógicas e pesquisas baseada na classificação delineada por Armindo Bião, bem como identifico os procedimentos e os possíveis entrelaçamentos presentes nos percursos presentes no ser artista pesquisador docente, bem como de suas práticas.

Nas trilhas apresentadas, gostaria de convidar o leitor a ter em mãos um celular ou um aparelho que possa utilizar a leitura de *Quick Response* (Resposta Rápida) ou *QR Code*, para apreciar junto à escrita, às visualidades e às canções apresentadas em forma de vídeos. Também será possível acessá-los por meio dos *links* deixados nos percursos das trilhas.



# PRIMEIRA TRILHA

## 1. NOÇÕES CONCEITUAIS - POR UMA PERSPECTIVA ETNOCENOLÓGICA

Na seara contemporânea, das mais diversas culturas, com as vivências e convivências do ser humano no cotidiano e no pulsar simultâneo, instantâneo e dinâmico, encontra-se o campo aberto da Etnocenologia. Esse estudo está situado no contexto do reconhecimento e da valorização da pluralidade, da diversidade e nas proposições transdisciplinares – permeadas pelos encontros e diálogos entre os pesquisadores das ciências humanas e das artes das cenas.

A Etnocenologia foi delineada em uma seara multiculturalista, que Armindo Bião delinea como “[...] categoria conceitual que reconhece a coexistência de matrizes culturais diversas em fenômenos contemporâneos, caracterizados pela dinâmica de contatos interculturais e pela criação de novas formas de espetáculo” (BIÃO, 1999, p. 635). Interessa, nesse campo, compreender os contextos culturais, identitários e sociais presentes nas manifestações, nos ritos, nos espetáculos e na vida. E mais, conhecer as particularidades dos fenômenos espetaculares.

Nesse sentido, o estudo desse campo diz respeito às artes do espetáculos (teatro, dança, ópera e circo), os ritos espetaculares (rituais religiosos, festas, cerimônias, eventos políticos, competições esportivas, entre outros), as interações sociais do cotidiano espetacular e, especificamente, os “comportamentos humanos espetaculares”, assim delineado por Jean-Marie Pradier no Manifesto, em 1995, pela Unesco, em Paris.

No mesmo Manifesto, após várias discussões e apresentações dos pontos de vistas dos pesquisadores, houve um lugar de consenso e de possível definição para a palavra e conceito da Etnocenologia. Para compreender a definição da palavra, Pradier, pesquisador e responsável pela linha francesa dos estudos da Etnocenologia, buscou referência e sentidos presentes no termo e cognatos dos antigos gregos *skéne*, *skenoma* e *Skenomata*, conforme especificado por ele:

Na origem, skéne significa uma construção provisória, uma tenda, um pavilhão, uma choupana, uma barraca. Em seguida, a palavra ganhou, eventualmente, o sentido de templo e cena teatral. A skéne era o local coberto, invisível aos olhos do espectador, onde os atores vestiam suas máscaras. Os sentidos derivados são numerosos. A partir da ideia de abrigo temporário, skéne significou as refeições comidas sob a tenda, um banquete. A metáfora gerada pelo substantivo feminino deu a palavra masculina skénos: o corpo humano, enquanto abrigo para a alma que nele reside temporariamente. De alguma maneira, o “tabernáculo da alma”, o invólucro da psyché. Neste sentido aparece junto aos pré-socráticos. Demócrito e Hipócrates a ele recorrem (Anatomia, I). A raiz gerou, igualmente, a palavra skenoma, que significa também corpo humano. Skenomata: mímicos, malabaristas e acrobatas, mulheres e homens, apresentavam-se em barracas de feira no momento das festas (PRADIER, 1996, p. 21).

Partindo da prerrogativa da definição da palavra, Pradier corrobora com essa perspectiva quando prepondera que o sentido da palavra Etnocenologia:

[...] vem de etnos, destacando a extrema diversidade das práticas corporais e seu valor fora de toda referência de um modelo dominador e universalizante. Todavia, acerca do sufixo “logia” ele frisa que “vem de logos, o que implica a ideia de estudo, de descrição, de discurso, de arte e de ciência (PRADIER, 1998, p. 26).

Nesse sentido, a busca pela definição do significado da palavra também inspirou Pradier no delineamento do conceito da Etnocenologia, como as práticas e os comportamentos humanos espetaculares organizados – PCHEO – com ênfase na perspectiva e nas particularidades do corpo e dos contextos culturais, identitários, sociais e de vida, no qual estão inseridos. Interessa também a maneira como se expressam, se relacionam com o outro e nas espetacularidades.

O pesquisador Armindo Bião (2011), evidencia que essas expressões e vivências são tecidas na seara da diversidade cultural, no cotidiano e na criação de objetos espetaculares e, ao serem assim pensadas, alicerçam a definição conceitual da Etnocenologia. Outros elementos preponderados, pelo pesquisador, acerca da concepção teórica da Etnocenologia, dizem respeito às considerações das diferentes configurações dos espetáculos, pois considera serem provenientes das experiências, dos saberes e das expressões dos artistas, encenadores, bailarinos, coreógrafos, entre outras designações; à temporalidade e à relação com o público no fenômeno espetacular.

Para o pesquisador, o “fenômeno que ocorre num mesmo tempo/espço compartilhado por artistas e público, em mútua e simultânea presença” (BIÃO, 2011, p. 353) faz parte da concepção da Etnocenologia. Aqui, cabe ressaltar os espaços a céu aberto e públicos, como praças, cidades, parques, ruas e espaços não institucionalizados, como teatro, hospitais,



sítios, igrejas, estação de trem, casas, vagões, rodoviária, ônibus, entre tantos outros.

Esse campo, pensado e delineado, com base nos fenômenos espetaculares, nos praticantes e nos preceitos conceituais que os atravessam – como o simbólico, o imaginário, a trajetória de vida, as memórias, as narrativas e as diversas culturas – propicia a ampliação do campo de estudo, por meio das produções de pesquisas em universidades de diversos países.

No Brasil, a Etnocologia situa-se na área de conhecimento, no quadro Institucional Brasileiro Contemporâneo e está inscrita no Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq, do Ministério da Ciência e Tecnologia como área de Linguística, Letras e Artes. Assim, vem, ao longo das últimas décadas, sistematizando-se pelos processos de linhas de pesquisas presentes no ambiente universitário.

Esse espaço de pesquisa é considerado de fundamental importância para ampliação dos conceitos epistemológicos e metodológicos da Etnocologia. Promove a disseminação das pesquisas desenvolvidas, por meio de encontros, colóquios, seminários e publicações de artigos, textos, dissertações e teses em diversos ambientes nacionais e internacionais.

Nessa perspectiva, Bião sobleva que “[...] vale considerar quatro condições desejáveis para o bom, belo e útil desenvolvimento da pesquisa: a serenidade, a humildade, o humor e o amor” (BIÃO, 2007, p. 12). Essas considerações estão pautadas nos preceitos do sociólogo francês Michel Maffesoli, acerca das “noções moles”. A esse respeito, Bião discorre:

Mas o fizemos por opção e preferência pela ideia de noções moles, em oposição ao uso de conceitos duros, com base na sociologia compreensiva do atual e do cotidiano de Michel Maffesoli (1985, p. 51), que considera estar em construção na contemporaneidade um novo paradigma científico, que incorpora escrita libertária e linguajar poético. Quando a astrofísica recorre a metáforas poéticas e as ciências da terra e da vida incorporam recursos epistemológicos e metodológicos das ciências humanas e das artes, a dura certeza positivista dos conceitos dá lugar à mole dúvida relativista das noções (BIÃO, 2011, p. 351-352).

Desse modo, as bases epistemológicas e metodológicas desse campo destacam-se por meio das possibilidades de uma construção libertária e poética na tessitura da pesquisa. Isso significa favorecer o processo criativo e subjetivo na escrita, uma vez que o campo da Etnocologia considera os saberes, as vivências, as memórias do pesquisador e dos pesquisados, bem como a forma particular de perceber, sentir e agir, configurando, assim, a forma de ser e de pesquisar.

Esses preceitos, norteiam a noção de trajeto de pesquisa, que segundo Bião, significa “escolha e descrição de um objeto de estudo, a partir de uma

reflexão pessoal sobre as apetências e competências do sujeito, seguida da definição e experimentação de um possível trajeto teórico metodológico” (BIÃO, 2007, p. 7). O trajeto considera os interesses, as inquietudes, as experiências do pesquisador e dos pesquisados que, em certa medida, se interrelacionam e ampliam a percepção, os preceitos e compreensão do recorte de pesquisa. Para Bião, o trajeto:

[...] remete à articulação de um sujeito com seus objetos de interesse e com outros sujeitos, cujos interesses, ainda que parcialmente, comuns, se encontram na encruzilhada das ciências e das artes, onde múltiplos grupos de pesquisa se formam e se transformam ao longo do tempo (BIÃO, 2011, p. 7).

Essa articulação proporciona interlocuções significativas nos processos da realização da pesquisa e nos encontros com os pesquisados. Um convite à empatia, alteridade, amorosidade e o respeito aos pesquisados. Nesse sentido, Bião (2007) também ressalta a importância da alteridade na Etnocologia e prepondera o reconhecimento das diferentes culturas, trajetórias, ideologias, subjetividades e percepções.

Expressa que, por meio da alteridade, colocamo-nos no lugar do outro com respeito e abertura para entender os anseios, desejos e repertórios que habitam e se revelam no ser, no dia a dia, nos encontros e nas realizações das pesquisas. Bião (2011) evidencia que a alteridade na Etnocologia faz parte do âmbito epistemológico dos sujeitos de pesquisa e considera a alteridade como categoria de reconhecimento pelo sujeito que:

[...] remete à consciência das semelhanças e diferenças entre indivíduos, grupos sociais e sociedades, por um lado e, por outro, à capacidade humana de refletir a realidade e sobre ela, de modo consciente, experimentando e exprimindo sensibilidade, sensorialidade, opções de prazer, beleza, desejo e conforto (BIÃO, 2011, p. 13).

Nessa seara também, encontra-se a importância de considerar léxico próprio e presente nos fenômenos espetaculares, nas culturas e nos recortes de pesquisas. Para Bião, “[...] o esforço de se conhecer o diferente e o diverso passa pelo desafio de se compreender o discurso do entorno do novo objeto que se quer conhecer, bem como conhecê-lo de seu próprio interior, inclusive seu léxico e sua língua nativa” (BIÃO, 2007, p. 43). Considerar e conhecer o interior dos fenômenos, suas expressões e o seu léxico significa possibilitar conexões, entendimentos e percepções.

Pradier (1995), no Manifesto de 1995, também aponta a importância de considerar o léxico presente nos fenômenos espetaculares e manifestações, pois implica em dirimir os preconceitos linguísticos, que atravessam as trajetórias de vida, os fenômenos espetacularidades e as diversas culturas. Nessa toada, Bião sobreleva sobre esse ponto quando afirma que:

A complexidade desse desafio é tão maior quão se pode, facilmente, perceber tratar-se de uma busca sem fim e extremamente pretenciosa, esta de se conhecer tudo como cada um que vive e faz cada coisa o conhece [...] Conhecer-se o que não se conhece é se reconhecer, no novo que se busca conhecer, algo que já existe no velho e, paulatinamente, ir-se transformando (o velho), ao mesmo tempo em que, inevitavelmente, também se transforma o que se passa a conhecer (o novo). É se nascer de novo, a cada passo, junto com o próprio caminho que se percorre, transformando-o, continuamente (BIÃO, 2007, p. 43).

Importa, na Etnocenologia, as formas de ser, as expressividades, os trajetos e o léxico, por se tratarem do relacional, da alteridade e de conhecer o interior dos fenômenos. Significa ampliar o olhar, a percepção e compreensão das sutilezas e do desconhecido nas expressões nos fenômenos culturais e no cotidiano da vida. Aproximam, promovendo a empatia e as relações entre pesquisador e pesquisados. Para Graça Veloso, acerca do léxico:

[...] refletindo sobre o seu corpus teórico metodológico, isto me leva também a discutir a questão da utilização de um léxico próprio, e referente a cada manifestação investigada, como estratégia de reconhecimento da alteridade, princípio norteador de todas as motivações para sua fundação acadêmica (VELOSO, 2016, p. 89).

Nos encontros e nas conversas com Giselle e Francis, encontrei-me reflexiva acerca da linguagem, dos nomes e dos conceitos. Em quais nomenclaturas e expressões artísticas estariam situados? Seria em lugares híbridos? Em qual zona de contágio de linguagens? Não era possível chamá-los de encenação, performance, instalação, intervenção urbana ou teatro de rua. Minha observação, escuta e participação, nesse período, levaram-me a compreender que suas expressões artísticas e seus discursos iam ao encontro dos preceitos sobre espetacularidade na seara Etnocenológica.

A expressão “espetacular” é considerada o principal preceito no campo da Etnocenologia. Nessa linha de pensamento, o conceito também se ancora no que foi apresentado no “Manifesto de Etnocenologia” em 1995. Nesse sentido, Pradier frisa que é “uma forma de ser, de se comportar, de se movimentar, de agir no espaço, de se emocionar, de falar, de cantar e de se enfeitar. Uma forma distinta das ações banais do cotidiano” (PRADIER, 1999, p. 24).

Para Pradier, também “existem tantas práticas espetaculares no mundo que se pode razoavelmente supor que o espetacular, tanto quanto a língua e talvez a religião, sejam traços específicos da espécie humana” (PRADIER, 1999, p. 28). Nesse tocante, para Bião, o conceito de espetacularidade é definido como:



[...] forma habitual ou eventual, inerente a cada cultura, que a codifica e transmite, de manter uma espécie de respiração coletiva mais extraordinária, ainda que para parte das pessoas envolvidas possa se tratar de um hábito cotidiano. Assim como a teatralidade, a espetacularidade contribui para a coesão e a manutenção viva da cultura (BIÃO, 2007, p. 5).

Navegando, ainda, nos preceitos de Bião (1999), cabe salientar que sobre o espetacular as perspectivas do corpo prepondera as expressões particulares de cada um, bem como, sua sonoridade, seus sotaques, percepções e subjetividades. Interessa saber “os mundos que os atravessam”, os contextos culturais, identitários, sociais e a própria vida. Cada corpo, cada pessoa, cada expressão carrega todo um repertório singular.

Nessa linha de pensamento, o pesquisador evidencia que o caráter espetacular remete ao acontecimento, o qual preconiza o jogo estético que ele frisa ser “compreendido simultaneamente como o âmbito da experiência e da expressão sensoriais e dos ideais de beleza compartilhados” (BIÃO, 2007, p. 25). Sobre as possíveis designações para o artista, Bião realça que:

[...] para designarmos o artista do espetáculo, ou o participante ativo da forma – ou arte – espetacular, nós podemos usar palavras como aquelas usadas pelos próprios praticantes dos objetos de nossos estudos, quando se auto-denominam de ator, dançarino, músico, brincante, brincador, sambador, artista, por exemplo, decerto preferíveis a outras palavras, já sugeridas, como performer, actante, ator-dançarino ou ator-bailarino-intérprete (BIÃO, 2011, p. 355).

Bião ao considerar as diversidades e pluralidades – presentes nos comportamentos humanos – e suas expressões culturais, inseridas nos fenômenos espetaculares, propõe, em sua linha de pesquisa, três conjuntos, nominalmente cunhados das três classes gramaticais de estudos da Língua Portuguesa: práticas espetaculares substantivas – artes dos espetáculos, práticas espetaculares adjetivas – ritos representativos e comemorativos e práticas espetaculares adverbiais – interações cotidianas pelo olhar da pessoa que realiza a pesquisa.

Armando Bião, ao criar esses três conjuntos, colabora com os pesquisadores, no que diz respeito às análises das pesquisas etnocenológicas. Ele acredita que os pesquisadores têm uma multiplicidade de olhares e percepções, da mesma forma que nas práticas espetaculares há um campo diverso e múltiplo. Nesse sentido, essas classes poderão favorecer a compreensão das múltiplas camadas de sentidos presentes nas expressões, nas manifestações, nas crenças, nos comportamentos e nas artes – que são fenômenos espetaculares – sejam das pessoas ou dos coletivos.

Diante dessa perspectiva, Bião evidencia que não há nessa classificação uma ordem ou um valor. Nesse sentido, elas se configuram conforme especificado a seguir.

Práticas espetaculares substantivas metaforicamente são os espetáculos e as manifestações humanas, organizados para a recepção. Essas práticas não fazem parte da rotina das pessoas. Para que aconteça a recepção, é necessária uma quebra no cotidiano. O substantivo na classe gramatical da Língua Portuguesa dá nome a seres, coisas, espaços, sentimentos. Para Bião, a classe:

[...] substantivamente, seriam objetos da Etnocenologia, no âmbito do primeiro conjunto de objetos, o que se compreende, em língua portuguesa (também em outras línguas, mas provavelmente de modo mais explícito, sobretudo, naquelas linguisticamente aparentadas ao português), como as diversas “artes do espetáculo”. [...] realização reconhecível por todos como “arte”, em seu sentido mais gratuito e simplificado. Sua função precípua seria o divertimento, o prazer e a fruição estética (no sentido sensorial e de padrão compartilhado de beleza (BIÃO, 2011, p. 6).

Práticas espetaculares adjetivas são práticas humanas em que a função espetacular não é a função central. A espetacularidade passa a ser uma característica para que a manifestação aconteça. Em certa medida, não existe a separação entre os participantes das práticas com as pessoas que assistem. Para que aconteça a manifestação, é necessária uma quebra no cotidiano. O adjetivo na classe gramatical da Língua Portuguesa qualifica o substantivo, informando o estado e a condição, assim, para Bião:

[...] Também seriam objetos de interesse da Etnocenologia o que denominei de ritos espetaculares, ou, dito de outra forma, aqueles fenômenos apenas adjetivamente espetaculares. [Eu tenho definido este grupo como aquele que, percebido de fora pode ser considerado como espetacular, mas que pode prescindir de espectadores para acontecer, o que seria impossível nos espetáculos]. É o campo dos rituais religiosos e políticos, dos festejos públicos, enfim, dos ritos representativos ou comemorativos, na terminologia de Émile Durkheim (1985, 542-546). Nesse grupo de objetos, ser espetacular seria uma qualidade complementar, imprescindível decerto para sua conformação, mas não substantivamente essencial (BIÃO, 2011, p. 7).

Práticas espetaculares adverbiais são espetacularidades presentes no nosso cotidiano e dizem respeito ao desempenho dos papéis e funções sociais. São comportamentos que se alteram na forma de falar e de se expressar. O olhar da/do pesquisadora/pesquisador que identifica o quão espetacular há no comportamento da pessoa. O advérbio, na classe gramatical da Língua Portuguesa, relaciona-se com os verbos e os adjetivos, atribuindo circunstâncias temporais, locais. Logo, para Bião:

[...] objetos espetaculares adverbiais seriam aqueles pertencentes ao terceiro grupo de objetos da Etnocenologia: os fenômenos da rotina social que podem se constituir em eventos, consideráveis, a depender do ponto de vista

de um espectador, como espetaculares, a partir de uma espécie de atitude de estranhamento que os tornaria extraordinários para um estudante, um estudioso, um curioso, um pesquisador, enfim, um grupo de interessados em pesquisá-los (BIÃO, 2011, p. 8).

Essas classes são estabelecidas como categorias de análise, nesta pesquisa, a partir das trajetórias dos pesquisados e das suas práticas artísticas, pedagógicas e pesquisas.

### 1.1 – Por uma memória que coleciona, ressignifica e reverbera

“A memória é essa reserva crescente em cada instante e que dispõe da totalidade da nossa experiência adquirida”.  
(Ecléa Bosi)

Lembranças, histórias revisitadas, caminhos percorridos... e lá está ela, a memória a acolher os tempos e espaços vivenciados ao longo da vida das pessoas. Imantando as formas e as maneiras de existir. Essa que carrega em si uma coleção particular, que se entrelaça às formas de ser das coleções do outro e dos lugares. Ela, a memória que provoca e convida a significar novamente.

Memória que preserva as recordações singelas, aparentemente adormecidas num passado e os acontecimentos dos quais se quer esquecer, situações de maus tratos, humilhações e decepções que habitam aqui e ali inconvenientemente. Ela ganha vida no presente e delinea o dia a dia do ser na aventura de viver. Para a pesquisadora Bosi:

[...] Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se, com elas, nossas ideias, nosso juízo de realidade e de valor (BOSI, 1994, p. 55).

Trilhas traçadas de lembranças dos acontecimentos e das imagens incorporadas ao repertório individual e no coletivo. Normalmente, estão relacionadas ao amor, às perdas, dores, alegrias, conquistas, lutas e a tantas outras vivências inerentes ao ser humano. Para cada um, diferentes sensações, percepções e sentidos que se revelam e desvelam nas recordações vividas, imaginadas e narradas ao longo da vida sem necessariamente tomar como referência um tempo cronológico.

A memória, conforme demonstra o pesquisador Iván Izquierdo em sua linha de pesquisa:

[...] Não só dizem quem somos, como também nos permite projetar o futuro; isto é, nos dizem quem poderemos ser. O passado contém o acervo de dados, o único que possuímos, o tesouro que nos permite traçar linhas

a partir dele, atravessando, rumo ao futuro, o efêmero presente em que vivemos (IZQUIERDO, 2011, p. 11-12).

Ela está em constante movimento de criação e recriação das representações e das apropriações de fatos vivenciados ou não, fazendo do ser uma experiência única. A linha de pensamento de Izquierdo, evidencia a unicidade de cada uma/um. “Cada ser humano é quem é, um indivíduo diferente de qualquer congênere graça justamente à memória: a coleção pessoal de lembranças de cada indivíduo é distinta das demais, é única” (IZQUIERDO, 2011, p. 12).

Nessa perspectiva, o encontro consonante com a Etnocologia, principalmente no que diz respeito ao trajeto de pesquisa que, segundo Bião, valoriza “os princípios característicos de cada forma, prática e comportamento espetacular, sem visar a identificação de um conjunto de princípios universais, e por se interessar - e abrigar - criação e crítica, de modo integrado, mas não concomitante” (BIÃO, 2011, p. 5). As expressões e as vivências do ser humano são singulares e tecem as práticas espetaculares e o trajeto desta pesquisa.

A memória tem suas marcas nas perdas de entes queridos, no primeiro beijo, na carta de amor guardada por vinte e três anos, no nascimento da primeira filha, nas lutas e conquistas. Experiências significativas, afetivas e latentes e outras que, aparentemente se quer esquecer. Para a Ecléa Bosi: “a narração da própria vida é o testemunho mais eloquente dos modos que a pessoa tem de lembrança. É a sua memória” (BOSI, 1994, p. 68).

Ao evocar a memória, o passado surge e se entrelaça às percepções atuais, construindo camadas e camadas de sentidos. Como exemplo, uma fotografia guardada por um casal de namorados que, em um determinado momento da vida, decide terminar a relação. A fotografia – imagem, nesse sentido, torna-se um elemento motivador para evocar a memória.

Fotografias guardam momentos do passado, sentimentos, realizações de vida e representações. Segundo o pesquisador Kossoy, “elas carregam esses inúmeros pedaços de imagens para que possam recordar, a qualquer momento, trechos de história ao longo da vida” (KOSSOY, 2002, p. 138). Preservam expressões e contextos do instante do obturador e da pausa no instante. A história narrada, por meio da fotografia, em cada momento da vida, será diferente por estar atravessada pela carga emocional, pelo contexto e pelos sentidos no presente momento da narração. Nessa perspectiva, Izquierdo diz:

[...] os maiores reguladores da aquisição, da formação e da evocação das memórias são justamente as emoções e os estados de ânimo. Nas experiências que deixam memórias, aos olhos que veem se somam o cérebro – que compara – e o coração que bate acelerado” (IZQUIERDO, 2011, p. 14).

A história do casal de namorados está preservada pela imagem/ lembrança na memória, adormecida e, a qualquer tempo, poderá ser ativada pela fotografia.

Essas lembranças, conforme Izquierdo evidencia, “podem encontrar mecanismos que ponderam ou amenizam a carga emocional do fato vivenciado no passado, a memória está em permanente reelaboração” (IZQUIERDO, 2011, p. 34).

A memória também está diretamente permeada pelas relações e capacidades das pessoas formarem ou participarem de grupos e coletivos. Essas relações proporcionam a comunicação, as trocas de saberes e os afetos. Laços, criação de jardins culturais, sociais e entre tantos outros que formam os coletivos. Para Bosi (1994), esse preceito está presente na linha de pesquisa do teórico psicossocial Maurice Halbwachs que, conforme ela evidencia, o pesquisador estabelece sua teoria tomando como base “quadros sociais de memórias”, que se configuram nas relações das dimensões sociais com as pessoas.

Nesse sentido, o teórico sobreleva que a memória decorre da convivência das pessoas com os grupos e coletivos. O que acontece socialmente ou, até mesmo, quando sofre alteração, afeta a memória coletiva. Para Bosi, então, “a memória individual depende do seu relacionamento com a família, com a classe social, com a escola, com a igreja, com a profissão; enfim, com os grupos de convívio e de referência peculiares a esse indivíduo” (BOSI, 1994, p. 54-56).

Na inserção das pessoas nos sistemas sociais – com suas representações, hábitos e convívios - encontram-se as situações vividas em grupos e coletivos e são permeadas por imagens, símbolos, representações e imaginários. Nesse sentido, as pessoas recordam-se das vivências coletivas do passado. Bosi acrescenta que lembrar “[...] não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje as experiências do passado” (BOSI, 1994, p. 55).

Nessa perspectiva, a lembrança não é a prerrogativa só de se lembrar e em seguida descrever, narrar ou viver aparente emoção do que se lembra, trata-se de ressignificar os acontecimentos. Nessa seara e, para ampliar o entendimento da noção da memória até aqui proposto, será narrado um trecho do espetáculo *Entrepartidas* (2010).

### 1.1.1 – Recordação do tempo espaço de memória no coreto do espetáculo *Entrepartidas*

Depois do chá, na casa da Marina, as pessoas que participavam do espetáculo retornaram, caminhando para a praça, que tem um coreto, na Asa Sul, em Brasília – Distrito Federal. Essa seria a segunda cena do *Entrepartidas* na praça. Na primeira cena, o coreto estava repleto de solidão, iluminado precariamente pelas luzes dos postes da rua e era noite. A segunda cena foi preparada para a realização de um desejo (figura 4). O coreto recebeu luzes coloridas – amarela, laranja, vermelha, azul e verde – e bandeirolas de diversas cores.

Num clima de festa, o personagem Preá, de banho tomado, perfumado e todo arrumado espera o primeiro encontro, a primeira dança e o primeiro beijo. O músico toca sanfona, e o amigo de sempre, Flávio, ensina Preá a dançar valsa. Naquele momento da cena, um jogo poético foi estabelecido entre o personagem

e as pessoas que ali estavam. Preá convida a todas e todos para participarem daquele momento sublime, um modo de praticar e experienciar o coreto.



Figura 4 – Cena na Praça – Coreto com os personagens Preá e Flávio, 2010

Fonte: Diego Bresani.

Naquele instante, senti-me repleta e plena, por carregar um coreto em mim: lembrei-me do coreto que frequentava aos 8 anos com a minha avó. Nessa época, eu morava com meus avós e, aos domingos, eu ia à Igreja São Sebastião, no Gama – DF. Ao lado havia uma praça e um coreto. A missa acabava e as pessoas participavam de um grande encontro, ao som das bandas de músicas e das danças. Crianças corriam, famílias conversavam e riam em meio ao cheiro de pipoca rosa e amarela que tomava conta do ar. Quanta vida dentro e fora daquele espaço.

No coreto da praça do espetáculo *Entrepartidas*, encontrei lembranças da minha infância, que estabeleceram sensações e percepções entrelaçadas. Eu assistia às cenas e recordava-me das brincadeiras, das músicas, das cores, das formas e da alegria da minha avó. As atmosferas das sensações e dos sentidos se apresentavam simultaneamente.

De maneira surpreendente, foi criada uma atmosfera entre os acontecimentos ali presentes na cena e das lembranças da infância. Uma teia de imagens e sensações sobrepostas, uma vivência de diferentes formas. Essas sensações levaram-me às lembranças e aos sentimentos das pessoas queridas, que já partiram e deixaram um legado em mim, das crianças abandonadas, como o menino Preá, dos moradores de rua, de espaços públicos, monumentos e cidades esquecidas e que carregam histórias e tramas culturais.

Essas perspectivas estão presentes na trajetiva da Etnocenologia quando nos deparamos com os espaços escolhidos para a realização do espetáculo. O espaço praticado no *Entrepartidas* convocam as múltiplas camadas de sentidos permeadas pelas tramas culturais, sociais e das histórias de vida e

criam atmosferas que perpassam os tempos de memória, o tempo presente e o imaginário. São atmosferas que revelavam e despertam as recordações e percepções das vivências individuais e coletivas no espaço. Nesse sentido, Wilker pondera que o espaço urbano, a praça:

[...] se tece daquilo que experienciamos nesses espaços daquilo que nos passou, nos aconteceu de modo que cada espaço pode estar associado a diferentes sentimentos, sensações e afetos [...] são elementos inerentes àquele espaço que podem acordar memórias de vivências similares em outros espaços e contextos (WILKER, 2018, p. 44-52).

A praça é um lugar público marcado por encontros, afetos e tantas outras ações sociais, culturais, políticas e artísticas. Ela carrega o passado e a história de tantas pessoas que por ali passaram ou ainda estão. Ela, com sua presença, possibilita percepções diferenciadas, dependendo da história e carga emocional de cada um no momento vivenciado. Em cada espaço, imagens e vivências como possibilidades de narrativas e práticas, que compõem as tessituras da memória. Francis Wilker destaca que:

Em nossa Experiência com *Entrepartidas*, por exemplo, a cada vez que encontramos uma praça que ainda guarda presença saudosa e rara de coreto, nos sentimos lidando com diferentes camadas do tempo. Quando a encenação, ao inserir esse coreto em cena, explora suas possibilidades de composição, acaba também realizando um procedimento que é fazer esse tipo de construção, arquitetônico voltar a ganhar sentido no espaço público. Seu uso em cena é praticamente fazer um coreto voltar a ser coreto, de certa forma, é um respeito aos fantasmas que já estavam ali se pensarmos em quantos eventos, encontros e desencontros foram testemunhados por aquele lugar ao longo de sua existência; é também uma homenagem àqueles outros coretos que você carrega com você, das cidades por onde passou, da infância em alguma praça. Desenvolver procedimentos para desenterrar, revelar ou amplificar essas vozes do passado é uma busca, pertinente dos encenadores que investigam as possibilidades poéticas da cidade (WILKER, 2018, p. 92).

Um fato importante do qual me recordo, sobre a praça onde ocorreu a cena do espetáculo, foi que passei um tempo de vida atravessando aquele espaço, passagem para chegar na escola do Ensino Médio, mas apenas passei para chegar na parada de ônibus. Ela cumpria o papel de via, passagem de um lugar para outro, invisível e indizível. Para Wilker, “uma praça esquecida como tantas outras em muitas cidades contemporâneas que ali, por alguns dias e horas, era devolvida ao encontro de nossas diferenças” (WILKER, 2018, p. 143).

O espetáculo, nesse sentido, ressignificou aquele espaço para mim, despertando minhas lembranças guardadas na memória e revelou a potência do lugar e a indignação do abandono ali encontrado. A praça e o coreto (figura 5), escolhidos para a realização do espetáculo, estavam esquecidos pelo



setor público e pela comunidade, mas ganhou vida com a presença do espetáculo e das pessoas que lá estavam.

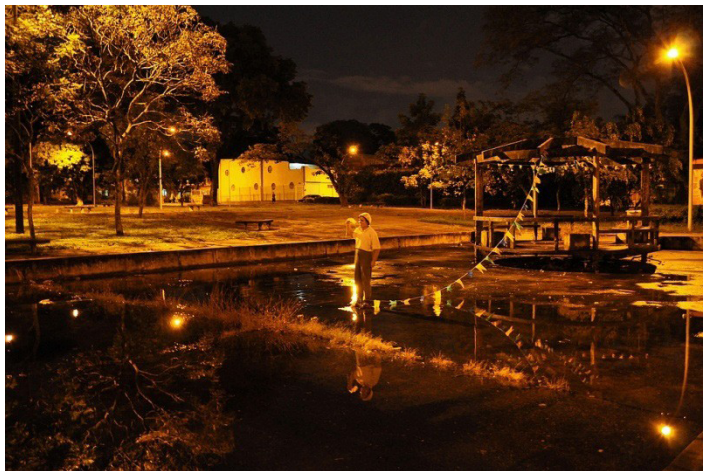


Figura 5 – Praça e coreto nos ensaios do personagem Preá – atriz Micheli Santini, 2010.

Fonte: Thiago Melo.

A praça e o coreto, depois da temporada do espetáculo, foram revitalizados e, agora, seus jardins, suas quadras de futebol e de esportes, sua academia ao ar livre e seu parquinho infantil são ocupados pela comunidade. Ela segue lá, carregando afetos, descobertas, possibilitando espetacularidades e revelando sentidos inerentes a si. Potência do existir.

Atmosferas emanadas no momento das cenas do espetáculo, quando aproximadas às noções de memória da autora Bosi (1994), são permeadas por imagens-lembranças que revelam tempos de memórias e cria relações com o espaço. Praticar o espaço, para ela, pressupõe evidenciar:

[...] as relações de espaço (aqui, aí, ali, dentro, fora, em cima, em baixo, à esquerda, à direita...), as relações de tempo (agora, já, antes, depois, sempre, nunca, ontem, hoje, amanhã...), as relações de causa e de consequência (porque, para que, tal que, de modo que...) (BOSI, 1994, p. 56).

Para a autora, interessa entender os fenômenos das lembranças e da percepção, bem como as relações entre o passado e a sua relação com o presente. Tal perspectiva está ancorada na linha de pensamento do filósofo Henri Bergson, o qual elucida que a memória está entrelaçada às experiências do indivíduo e às relações entre a imagem, o corpo e o contexto, no qual a pessoa está inserida. Nesse sentido, em seu livro “*Matière et Mémoire*” (1959), Bergson, citado por Bosi, realiza as seguintes questões:

O que percebo em mim quando vejo as imagens do presente ou evoco as do passado? Percebo, em todos os casos, que cada imagem formada em mim



está mediada pela imagem, sempre presente, do meu corpo. O sentimento difuso da própria corporeidade é constante e convive, no interior da vida psicológica, com a percepção do meio físico ou social que circunda o sujeito (BERGSON *apud* BOSI, 1987, p. 6).

Na tessitura dessas noções apresentadas por Bergson (*apud* BOSI, 1987), encontra-se o papel fundamental da memória individual: estabelecer vínculo entre o corpo, que está no momento presente e em ação no ambiente, com a lembrança do passado e, ao mesmo tempo, incidindo no espaço da consciência. Bosi (1994), assim, sublinha que:

Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas como também empurra, ‘desloca’ estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora (BOSI, 1994, p. 47).

Essa teia possibilita compreender que a memória carrega consigo lembranças e ao ser ativada, possibilita novas aprendizagens, formas de agir e ressignificar o que acontece ou do que poderá ocorrer. Ela tece a forma de ser e as camadas sociais, culturais, artísticas e políticas.

## 1.2 – Por um imaginário poético

“Esse momento de vibração comum, essa sensação partilhada, eis o que constitui um imaginário”.  
(Maffesoli)

Entre a cidade que habito e a cidade que habita em mim existem camadas e camadas de sentidos. E se eu perguntasse para você: como é a cidade que você habita? E se eu perguntasse sobre as vias, as paisagens, os cheiros e os subterrâneos? E se eu perguntasse sobre a cidade que habita em você?

As cidades como possibilidades de ocupação do espaço geográfico e com seus paisagismos, suas moradias, suas passagens, suas imagens, seus fluxos e contrafluxos, que revelam as conexões e convergências dos tecidos urbanos e das dinâmicas de vida que acontecem pelos possíveis encontros e pelas potências do afeto.

Cidades dos cheiros, dos sabores, dos desejos, das artes, dos amores, dos fantasmas do passado, dos personagens alegóricos, das práticas espetaculares, das expectativas do futuro, dos sonhos, dos pensamentos, dos anseios e das recordações.

Cidades que cada pessoa tem em si. Cidades imaginárias, invisíveis, reais e praticadas. Caminhos trilhados por cada um na trama coletiva, onde se tecem os encontros, as subjetividades e as percepções. Cidades que carregam

as histórias passadas, as epistemologias, os saberes, as simbologias, os mitos e a diversidade cultural.

Na Europa, mais precisamente na cidade de Lisboa, em Portugal, o grupo de cinco participantes do espetáculo *Aisthesis* realizou uma residência artística. Na residência, o grupo teve a experiência de explorar o espaço da cidade que carrega as expressões de um povo atravessado por diversas matrizes culturais e apropriações de um ser colonizador. Mar, céu e brisa reverberando tempos: um presente proporcionado, uma residência artística com explorações e pesquisas e um tempo passado habitado em nós por sermos colonizados. Habita em nós traços, formas, memórias e imaginários dessa cidade.

Na residência artística. Uma criação artística, vídeo-post (figura 6), que você pode ver pelo QR code. Cada artista participante da prática *Aisthesis* criou o seu processo vídeo-post com base no que habita em si a partir movimento expressivo corporal e das frases, textos do que foi sentido, percebido e presenciado nas tramas deixadas pelo colonizador.



Figura 6 – Vídeo-post do Fluxo *Aisthesis*, 2021.  
Fotografia do *frame* do vídeo-post – Lúcia Andrade.



E se eu me reportasse à cidade de Paris? Alguns visitaram a cidade diversas vezes e a conhecem bem. Outros foram turisticamente e, se pensarmos bem, existe uma Paris imaginada para aqueles que se interessam pelas tessituras ali concebidas pelos séculos e séculos. Como é a cidade de Paris que habita em você?

Nessas interlocuções e, para tecer as noções teóricas no campo do imaginário, quero evocar três pesquisadores franceses Michel Maffesoli, Gilbert Durand e Gaston Bachelard, que desenvolveram a linha de pesquisa acerca do imaginário. Se pensarmos na cidade habitada, os três autores compartilharam dos mesmos espaços geográficos, das mesmas imagens, vias e dinâmicas. Entretanto, no que diz respeito à construção de sentidos e percepções, cada um tem em si variadas dimensões subjetivas sobre a cidade. Paris habita em cada um, ora os aproximando, ora intensificando as particularidades. Para o sociólogo francês Michel Maffesoli, em Paris:

Há um imaginário parisiense que gera uma forma particular de pensar a arquitetura, os jardins públicos, a decoração das casas, a arrumação dos restaurantes etc. O imaginário de Paris faz Paris ser o que é. Isso é uma construção histórica, mas também o resultado de uma atmosfera e, por isso mesmo, uma aura que continua a produzir novas imagens<sup>9</sup>.

Pensar sobre cidades, praças, cafés, monumentos, casas e espaços presenciados e desejados nos remete às noções conceituais acerca do imaginário, desenvolvidos pelo filósofo, poeta e ensaísta Gaston Bachelard. Sua teoria abarcou duas vertentes: a epistemológica e a poética. Nesta pesquisa, buscarei aportes na seara poética de Bachelard, especificamente na obra “Poética do Espaço”, que marcou a mudança teórica em relação à primeira vertente e delineou a fenomenologia da imagem.

Fiel a nossos hábitos de filósofo das ciências, tínhamos tentado considerar as imagens fora de qualquer tentativa de interpretação pessoal. Pouco a pouco, esse método [objetivo], que tem a seu favor a prudência científica, pareceu-nos insuficiente para fundar uma metafísica da imaginação [...] pareceu-nos então que essa transsubjetividade da imagem não podia ser compreendida em sua essência só pelos hábitos das referências objetivas. Só a fenomenologia – isto é, o levar em conta a partida da imagem numa consciência individual – pode ajudar-nos a restituir a subjetividade das imagens e a medir a amplitude, a força, o sentido da transsubjetividade da imagem (BACHELARD, 1978, p. 184).

A prerrogativa apontada por Bachelard versa que, para conhecer a imagem em sua origem, em sua essência e sua pureza, cada pessoa precisa romper com o conhecimento adquirido no passado, seus hábitos de pesquisa, para que o seu corpo, a sua alma e o seu espírito sejam capazes de compreender essas imagens.

O seu intuito, ao desenvolver a obra “Poética do Espaço”, foi: “examinar imagens bem simples, as imagens do espaço feliz” (BACHELARD, 1978, p. 196). Quando o autor especifica o estado feliz, ele evoca a forma de ser de uma criança e o possível silêncio interior, mesmo no “alvorçado” modo de viver, para que os espaços praticados e vivenciados sejam um importante aparato para o imaginário.

O filósofo ressalta que nesses espaços as imagens poéticas são vividas “com todas as parcialidades da imaginação” (BACHELARD, 1978, p. 196). Uma imaginação que “imagina incessantemente e se enriquece de novas imagens” (BACHELARD, 1978, p. 196). Logo, no momento da recepção da obra literária e artística, as pessoas, no instante presente, encontram sentidos nas imagens e, de maneira particular, criam imagens tornando-se, também, criadoras.

Nesse sentido, Bachelard acrescenta que “[...] a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio. Ela advém de uma ontologia direta. (BACHELARD, 1978, p. 183). Tal empenho ocorreu na produção da obra “Poética do Espaço”.

No livro, o filósofo discorre sobre o imaginário com base em diversos espaços: casa, porão, sótão, cabana ou lugares nos quais ficam os objetos, como gaveta, cofre, armário, ninho, concha e canto. Ele os considera espaços privilegiados para o sonho e para o devaneio. Nessa vertente, no primeiro capítulo, nomeado “A casa. Do porão ao sótão. O sentido da cabana”, a casa é o espaço que acolhe o ser e os seus desejos, medos, solidão e devaneios, além de abrigá-lo das tempestades e das ações externas. Para Bachelard, “A casa é o nosso canto no mundo. Ela é, como se diz frequentemente, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos” (BACHELARD, 1978, p. 200).

Não importa a forma arquitetônica, a casa com os seus defeitos, cheiros e ausências, no devaneio torna-se o espaço habitado e transcende a forma arquitetônica proporcionando diferentes vivências e imagens. Para o filósofo, “[...] a casa nos fornecerá simultaneamente imagens dispersas e um corpo de imagens. Num e noutro caso, provaremos que a imaginação aumenta os valores da realidade. Uma espécie de atração concentra as imagens em torno da casa” (BACHELARD, 1978, p. 200).

Na casa, há os espaços do sótão e do porão – o que Bachelard delimitou como um “ser vertical. Ela se eleva. Ela se diferencia, no sentido de sua verticalidade. É um dos apelos à nossa consciência de verticalidade” (BACHELARD, 1978, p. 208). O sótão está mais perto das nuvens, da racionalidade, logo, para o filósofo gera imagens claras. O porão, no entanto – abriga os objetos esquecidos e guardados sem utilidade momentânea e os fantasmas do passado - por não ter luz solar, aparenta ser noite o tempo todo. O porão está mais perto do irracional e do que é misterioso. Potências subterâneas, das profundezas desconhecidas.

Se voltarmos ao início desta pesquisa, encontramos a casa habitada por mim, na infância e, nela, experiências e explorações preconizadas na minha trajetória de vida. Também, é possível encontrar no início da trajetória de vida de Francis Wilker, as casas habitadas em sua infância. Casas que estão presentes em suas memórias, seus imaginários, suas pesquisas e suas práticas teatrais, casas que guardam laços das primeiras experiências e os sentidos.

No espetáculo *Entrepartidas*, Francis insere as pessoas em duas casas: a casa/praçã, do menino Preá – um espaço público, com o qual mantém intimidade, descortinada nas cenas – e a casa onde acontecem as cenas entre Marina e o casal de namorados. A casa do espetáculo leva à cozinha – espaço da intimidade – o interior, o coração da casa para ouvir as histórias de Marina: do “dragão que habita em si”, da saudade do filho e da mãe. Como também leva para a intimidade da relação de um casal no momento de despedida, partida de um amor.

Francis, em sua concepção poética, ao inserir as pessoas nas casas, pratica os espaços, quando proporciona o deslocamento delas de um lugar para o outro. Além disso, acessa o imaginário e a memória das casas habitadas e oníricas das pessoas presentes na apresentação do espetáculo. Em certa medida, despertando sentimentos íntimos, afetando os sentidos e a percepção do ser. Bachelard ressalta que:

Assim, a casa não vive somente o dia a dia, no fio de uma história, na narrativa de nossa história. Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos. Quando, na nova casa, voltam as lembranças das antigas moradias, viajamos até o país da Infância Imóvel, imóvel como o Imemorial. Vivemos fixações, fixações de felicidade. Reconfortamo-nos revivendo lembranças de proteção. Alguma coisa fechada deve guardar as lembranças deixando-lhes seus valores de imagens. As lembranças no mundo exterior nunca terão a mesma tonalidade das lembranças da casa. Evocando as lembranças da casa, acrescentamos valores de sonho; nunca somos verdadeiros historiadores, somos sempre um pouco poetas e nossa emoção traduz apenas, quem sabe, a poesia perdida (BACHELARD 1978, p. 201).

As casas, apresentadas nesta pesquisa, revelam e desvelam múltiplas camadas de sentidos, de subjetivações e narram os tesouros particulares das vidas que tecem o artístico, o pedagógico e as pesquisas. Mais que isso, como afirma o filósofo, “as imagens da casa seguem nos dois sentidos: estão em nós assim como nós estamos nelas” (BACHELARD, 1978, p. 197), e acrescenta “[...] além das lembranças, a casa natal está fisicamente inscrita em nós. Ela é um grupo de hábitos orgânicos” (BACHELARD, 1978, p. 206).

Em algumas obras poéticas, as imagens das casas se descortinam, assim como nas cenas do espetáculo *Entrepartidas*. Elas aguçam nosso imaginário e, se permitirmos o “silêncio bachelardiano”, novas imagens surgem fazendo

moradas nos espaços poéticos. Para o filósofo, “[...] a imagem se transforma num ser novo de nossa linguagem, exprime-nos fazendo-nos o que ela exprime, ou seja, ela é ao mesmo tempo um devir de expressão e um devir do nosso ser. No caso, ela é a expressão criada do ser” (BACHELARD, 1978, p. 188). Trilha poética.

Para o pesquisador, “cada objeto contemplado, cada grande nome murmurado é o ponto de partida de um sonho e de um verso, é um movimento linguístico criador” (BACHELARD, 2001, p. 5). Esse movimento expressa o devaneio do ser humano, o lugar íntimo, repleto da imaginação. Para ele, “é essa polifonia dos sentidos que o define. O poético escuta o que a consciência poética deve registrar (BACHELARD, 1978, p. 6). Devaneio que anseia o futuro e “que se escreve ou que, pelo menos, se promete escrever. Ele já está diante desse grande universo que é a página em branco. Então as imagens se compõem e se ordenam” (BACHELARD, 1978, p. 6).

No movimento expressado diante da página em branco, o devaneio se inscreve no poético. O filósofo, nesse sentido, evidencia que “um mundo se forma no nosso devaneio, um mundo que é o nosso mundo. E esse mundo sonhado ensina-nos possibilidades de engrandecimento de nosso ser nesse universo que é o nosso (BACHELARD, 1978, p. 8). Os devaneios instigam pensamentos do que se conhece e imagina. Para contribuir e ampliar as noções do imaginário por Bachelard, por meio da “Poética do Espaço”, abordarei a noção do imaginário de Gilbert Durand, antropólogo e filósofo da ciência. Para o pesquisador, o imaginário é denominado:

[...] todas as imagens passadas, possíveis, produzidas e a serem produzidas. [...] suas manifestações mais típicas (o sonho, o onírico, o rito, o mito, a narrativa da imaginação) [...] este define-se como uma representação incontornável, a faculdade da simbolização de onde todos os medos, todas as esperanças e seus frutos culturais jorram continuamente desde cerca de um milhão e meio de anos que o *homo erectus* ficou em pé na face da terra (DURAND, 2001, p. 6; 87-117).

Durand, em sua teoria, amplia os preceitos deixados por Bachelard, tomando como base a sistematização da teoria do imaginário, por meio de um trajeto antropológico, definido como um “[...] conjunto das imagens e das relações de imagens que constitui o capital pensado do *homo sapiens* [...]”, a estrutura necessária em que se constituem os processamentos do pensamento humano (DURAND, 1997, p. 14).

Nesse sentido, o pensador evidencia a subjetividade e a implicação de uma coletividade e, assim, busca “compor o complexo quadro das esperanças e temores de toda a humanidade, para que cada um se conheça e se reconheça nela” (DURAND, 1988, p. 134).

Um dos pontos importantes de sua teoria é o desenvolvimento da ideia consciente e angustiante da morte. Nesse sentido, o ser humano busca atitudes imaginativas que podem, por um lado, eufemizar, aliviar, acolher e, até mesmo, aceitar o sentimento da morte. Por outro lado, podem ser bélico e negar esse sentimento. São atitudes imaginativas que levam o homem a um equilíbrio biopsicossocial diante da percepção da morte.

Dessa forma, o pensador define o trajeto antropológico como um imaginário que suscitam a produção e reprodução de símbolos, imagens, mitos e arquétipos, que se fazem presentes nas culturas, nas religiões, na mitologia, nas cidades e nas obras literárias e artísticas.

Nessa perspectiva, imaginários criados pelas possibilidades fugidias ou de resignificação da situação morte e nela o pensamento consciente do homem, nas situações dilacerantes da vida. Para o teórico, esses pensamentos são recorrentes em diversas culturas.

Durand (2002) em suas pesquisas, categoriza as imagens produzidas no estado consciente e angustiante da morte em duas estruturas nominalmente denominados: agrupamento diurno, que representam ideias como: racionalidade, liberdade, heroísmo, dominação, ascensão, iluminação, poder paterno, masculinidade, ação, verticalidade, agressividade, objetividade e exibição; e agrupamento noturno, que representa ideias, tais como: profundidade, materno, feminino, nutrição, devir, repouso, descida, intimidade, transformação, trevas, refúgio, regeneração e retorno.

Nesse sentido, para o antropólogo, esses agrupamentos favorecem a análise e a classificação do simbólico, criado a partir da prerrogativa que o homem não pode reter o tempo e refutar a morte, numa maneira de equilibrar as tensões e pulsões do corpo e do mundo. Acredita que pode imaginar e criar mitos, imagens e símbolos que aparentemente se eternizam, de uma maneira ou de outra no imaginário, nas culturas e nas sociedades. Nessa produção de imagens, o imaginário torna-se, para o antropólogo, um repositório, uma espécie de “bacia semântica” – com seus significados diferenciados, o qual favorece a comunicação pelas imagens.

Para o Durand, “[...] o imaginário não só se manifestou como atividade que transforma o mundo – imaginação criadora –, mas, sobretudo como transformação eufêmica do mundo, como *intellectus sanctus*, como ordenança do ser às ordens do melhor” (DURAND, 1997, p. 432). O antropólogo sobreleva, em sua linha de pesquisa, que a arte é uma das expressões mais reveladoras das ações imaginativas e, em seu acontecimento, proporciona a mediação entre o eterno e o temporal.

Nesse sentido, exercitando o que foi preponderado até aqui, evoco três situações – imagens, do espetáculo *Entrepartidas*. A primeira imagem é do Centauro-bailarino – um homem vestido com uma saia de tule branca, salto alto preto, com batom e cílios postiços e dorso de nu. Ele acompanha



o percurso do espetáculo e, no final, diz que sentiu tudo, sobe no micro-ônibus e, com a movimentação corporal, demonstra estar cavalcando um cavalo alado. Centauro hodierno – criatura que ressoa o coro das tragédias gregas, encarnado na figura de um homem e que acompanha as trajetórias das vidas ali presentes e, ao mesmo tempo, o que acontece nas camadas dos séculos.

A segunda imagem seria da “Carregadora de Mortos”. Imagem-personagem concebida para a cena que acontece na rua, ela carrega seus mortos aos pés, um de cada lado. No direito, uma coroa de flores e um vestido de noiva, no segundo, uma coroa de flores e um terno preto. A atriz tem seu corpo curvado, vestimentas e canto da cultura peruana. Uma personagem criada com base na temática morte, na ressignificação ou não dos que se foram ou de quem se foi. Ela canta os seus nomes. O sofrimento ecoado dilacera e reverbera a possibilidade de sentidos, percepções e criação de novas imagens naqueles que presenciavam a passagem da “Carregadora de Mortos”. Seria também a própria morte?

A terceira imagem, é a cena que acontece no coreto, na praça, com o personagem Preá. O menino abandonado mora na praça, em estado de esquecimento. Vive um dia de cada vez, na luta pela sobrevivência, no que diz respeito à comida, saúde e aos acontecimentos externos ou da própria praça, como lugar público.

Diante da realidade, no entanto, Preá sonha, imagina, arruma-se, perfuma-se e aprende a dançar com o amigo, com as pessoas que lá estavam assistindo ao espetáculo. Em seu imaginário, habita uma expectativa: a chegada de um amor. Ele anseia o encontro, prepara a praça, as bandeirolas, convida o músico e aguarda.

Pausa... reflexão... e criação de novas imagens.

O sociólogo francês Michel Maffesoli teceu a noção do imaginário, a partir das linhas teóricas de Bachelard e Durand. Para ele, “o imaginário estabelece um vínculo. É cimento social. Logo, se o imaginário liga, une numa mesma atmosfera, não pode ser individual” (DA SILVA, 2001, p. 76).

Nesse sentido, Maffesoli (DA SILVA, 2001) considera que o imaginário individual acontece por identificação – reconhecimento de si no outro, por apropriação – desejo de ter o outro em si e por distorção - reelaboração do outro para si. A noção de imaginário individual atravessa um coletivo.

O imaginário coletivo se configura por contágio: aceitação do modelo do outro – lógica tribal, igualdade na diferença e imitação. “O imaginário é uma força social de ordem espiritual, uma construção mental, que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável<sup>10</sup>.” Desse modo, Maffesoli (2001), ao se referir ao imaginário coletivo, infere a dimensão espiritual como um estado, uma atmosfera que, de certa forma, revela um mistério ou uma

---

**10** Entrevista concedida a Juremir Machado da Silva, em Paris, no dia 20 de março de 2001, para a Revista Famecos (DA SILVA, 2001, p. 74-75).

transfiguração, que caracteriza um grupo de pessoas no qual se está inserido – um povo, uma cidade, um país. Essa atmosfera está baseada na linha de pensamento do filósofo Walter Benjamin no que diz respeito à concepção de “aura”:

O imaginário permanece uma dimensão ambiental, uma matriz, uma atmosfera, aquilo que Walter Benjamin chama de aura. Na aura de obra - estátua, pintura - há a materialidade da obra (a cultura) e, em algumas obras, algo que as envolve, a aura. Não vemos a aura, mas podemos senti-la. O imaginário, para mim, é essa aura, é da ordem da aura: uma atmosfera. Algo que envolve e ultrapassa a obra. Esta é a ideia fundamental de Durand: nada se pode compreender da cultura caso não se aceite que existe uma espécie de “algo mais”, uma ultrapassagem, uma superação da cultura. Esse algo mais é o que se tenta captar por meio da noção de imaginário (MAFFESOLI, 2001, p. 75).

Dessa forma, o pensador considera essa atmosfera como invisível, mas que é possível sentir. Atmosfera que tem em si uma força, uma energia, que influencia o indivíduo e a cultura. Maffesoli ressalta que “o imaginário é algo que ultrapassa o indivíduo, que impregna o coletivo ou, ao menos, parte do coletivo. O imaginário pós-moderno, por exemplo, reflete o que chamo de tribalismo<sup>11</sup>, “por estabelecer vínculo “entre o ser e seu entorno”, por meio da “aura que ultrapassa e alimenta<sup>12</sup>”.

As cidades praticadas e as cidades que habitam em si possibilitam compreender como os espaços praticados em diversos tempos das trajetórias de vidas da artista pesquisadora docente Giselle Rodrigues e o artista pesquisador docente Francis Wilker permeiam a memória, o imaginário e as práticas artísticas e pedagógicas. Giselle pratica seus passos iniciais na dança, nas cachoeiras e trilhas a céu aberto, como também nas salas de aula da Universidade de Brasília – com janelas de vidro que refletem as paisagens dos jardins e a flora ali presentes. O espaço externo da sala e os corredores são apresentados e vivenciados como lugares de exploração e pesquisa para a movimentação corporal. Esses momentos, para Giselle, configuram-se como tempo coletivo, familiar e de encontro.

Francis Wilker, por um outro viés, tem seu primeiro contato com o teatro na Escola Pública, no Curso de Edificações, no qual pensa, estuda, imagina e constrói formas e possibilidades no espaço. Na sua infância, no entanto, os espaços praticados nos jardins e nos quintais das casas dos seus avós, bem

---

<sup>11</sup> Entrevista concedida a Juremir Machado da Silva em Paris no dia 20 de março de 2001, para a Revista Famecos (DA SILVA, 2001, p. 76).

<sup>12</sup> Idem, p. 76.

como a trilha de asfalto entre a casa e a escola, com suas vitrines, pessoas e imagens, tornam-se espaços de experimentações e percepções.

Os dois revelam, em suas trajetórias, as cidades de seus nascimentos. E o que têm em comum? Os dois nasceram no Estado de Goiás. Giselle em Goiânia, e Francis em Jataí. Eles carregam em si, no tempo da infância, cidades praticadas e imaginadas com saberes, culturas, histórias que, em certa medida, aproximam-se no que diz respeito ao espaço geográfico e aos processos identitários.

Francis e Giselle mudam-se para Brasília e nela fazem escolhas de vida e profissional. Produzem suas práticas artísticas, pedagógicas e pesquisas. Mais que isso, praticam os espaços construídos de pensamentos modernos, temporalidades, anseios e desejos. Cada um com seu percurso, ora se aproximando, ora se divergindo, ora se confluindo entre os elementos reais e imaginários.

Assim, nas possíveis respostas sobre a cidade habitada e na cidade que habita em si, memórias, subjetividades e imagens revelam-se e reverberam expressões, formas de ser e agir e a criação do imaginário poético. Na trilha a seguir, um convite para conhecer a artista pesquisadora docente Giselle Rodrigues e o artista pesquisador docente Francis Wilker e adentrar em suas práticas artísticas, pedagógicas e pesquisas.



## SEGUNDA TRILHA

### 2. NOS ENCONTROS COM GISELLE RODRIGUES E FRANCIS WILKER: UMA PERSPECTIVA PARA OLHAR QUEM SOMOS, ONDE ESTAMOS E POR ONDE ANDAMOS

Nos encontros possíveis com a artista pesquisadora docente Giselle Rodrigues e com o artista pesquisador docente Francis Wilker tive o privilégio de acompanhar presencialmente e virtualmente por meio dos encontros, conversas e observações dos processos de criação dos espetáculos *Aisthesis* e *Entrepartidas*, também pude participar das apresentações e das rodas de conversas e palestras promovidas durante os percursos.

Nessa seara, escolhi a narração como proposição para a escrita desta trilha, baseada nos preceitos do filósofo Walter Benjamin que diz: “narrador retira o que ele conta da experiência: de sua própria experiência ou da relatada por outros. E incorpora, por sua vez, as coisas narradas as experiências de seus ouvintes” (BENJAMIN, 1994, p. 201).

Portanto, coloco-me como narradora, oscilando o tempo verbal e a pessoa, e entrelaçando os fios para tecer esta trilha. Para a pesquisadora Ecléa Bosi, “a narração da própria vida é o testemunho mais eloquente dos modos que a pessoa tem de lembrança. É a sua memória” (BOSI, 1994, p. 68).

Memórias que habitam no tempo presente e nas aspirações futuras. Ambiente propício que leva à reflexão sobre escolhas, como somos e atuamos. Levam-nos a pensar sobre mudanças, possibilidades de ações que nos reconstroem e nos reinventam, de forma a compreender as nossas práticas e a nós mesmos.

As narrativas, nesse sentido, possibilitaram conhecer mais de perto os contextos e procedimentos das práticas artísticas e pedagógicas, bem como os seus entrelaçamentos. Detalhes dos acontecimentos, das ações e dos sentidos que transcenderam os relatos pessoais e as observações, pois expressaram as escolhas, as articulações e os contextos culturais, sociais e políticos dos pesquisados. Dessa forma, para Benjamin:

A narrativa carrega em si uma força germinativa ao invés de uma tentativa de esgotamento; comunica pela perspectiva do compartilhamento



da experiência em detrimento da informação, estando alheia à lógica da simples transmissão. A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio artesão – no campo, no mar e na cidade –, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. Os narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir, a menos que prefiram atribuir essa história a uma experiência autobiográfica (BENJAMIN, 1994, p. 205).

Para montar essa trilha, escolhi alguns momentos por mim vivenciados e que foram evocados ao narrar os espetáculos: *Aisthesis* e *Entrepartidas* e as práticas pedagógicas: Técnicas Experimentais em Artes Cênicas - TEAC, no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília e Montagem Teatral no Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Ceará. Sem nenhuma preocupação com a linearidade dos percursos dos espetáculos, a narrativa e as visualidades apresentadas vão dando pistas e trazem à tona evidências para a pergunta central desta pesquisa.

Nesta trilha serão apresentados também trechos das entrevistas realizadas por mim e presentes nas reportagens em revistas, jornais e nas plataformas digitais. Um ponto importante para tecer esta trilha foi a análise de imagens dos espetáculos presentes nos cadernos de anotações, nos desenhos, nas fotografias, nos vídeos, nas músicas e nos registros *on-line*, na minha memória e no meu imaginário. Considero no meu processo de escrita a importância da imagem geradora, ela me impulsiona a criar novas imagens que buscam novas informações, nos depoimentos dos atores, das atrizes e estudantes, nos livros e nas pesquisas de Giselle e Francis. Elas constroem novos imaginários e tece a teia desta escrita.

## 2.1 Ser Artista pesquisadora docente – Giselle Rodrigues

“Eu sou aquela mulher  
que fez a escalada  
da montanha da vida,  
removendo pedra e  
plantando flores”.  
(Cora Coralina)

Giselle Rodrigues teve seu primeiro encontro com a dança, por meio da irmã, que participava do Grupo de Dança na Universidade de Brasília, chamado *Endança*, quando se mudou de Goiânia, aos nove anos, para Brasília. Com o grupo, a bailarina – atriz descreve sua vivência.

Ensajava de segunda a segunda, não tinha pausa. A gente era louco, a gente vivia juntos. Era assim, era uma família fazia tudo junto. Eu acho que talvez isso dava muita força. Todos ali tinham uma pulsão de vida. E no estar ali criando, experimentando, bem experimental, muito corporal, aquilo pra gente era sinônimo de vida mesmo. Não dava para dissociar. Acho que eu passava mais horas com o *Endança* do que com a minha família<sup>13</sup>.

Despretensiosamente, Giselle foi experimentando e se encontrando como artista. Aos 14 anos, um convite que, conforme ela, narra: “me chamaram para substituir uma bailarina que não podia ir para Oficina Nacional de Dança Contemporânea da Bahia”<sup>14</sup> e assim ela permaneceu no grupo por dezesseis anos.

Com o grupo *Endança*, Giselle vivenciou o sentido da dança, por meio das experimentações dos movimentos corporais e das espacialidades nas escaladas a céu aberto, juntamente à natureza – cachoeiras, fauna e flora. Busca pela agilidade física, pela escuta, destreza e pelos ritmos nos espaços de percepção, poesia e resistência física. Jogos praticados ao ar livre e nas salas de aula da Universidade de Brasília. O *Endança*, para Giselle, “foi uma escola muito importante para mim [...] então eu acho que sempre fui atrás dessa questão do sentido, de ter muito comprometimento com que eu fazia”<sup>15</sup>.

Em meio ao convívio com os participantes do grupo e com os diretores Luiz Mendonça e Márcia Duarte, que conduziam o processo. Giselle evidencia: “era importante nosso papel ali, a gente se sentia fazedor daquilo. [...] era muito compartilhado todas as questões do *Endança* e aquilo pra mim foi uma escola”<sup>16</sup>. Sem intensão nenhuma de se tornar uma profissional, desfrutou das aprendizagens experimentando, explorando, jogo poético entre o corpo e o espaço.

No Grupo, Giselle teve seus passos de dança entrelaçados à investigação do movimento corporal e as sensações e percepções em confluência com a abstração e às temáticas. Narrativas coreográficas que ocuparam o cenário dos festivais de dança no Brasil e em outros países. Uma experiência que oportunizou encontros com outros artistas, pesquisadores e curadores e ampliou o espectro de investigação e exploração. O interesse de Giselle passou a ser pela expressão e pelas forças que movem a atuação. Ela narra que a forma despretensiosa de conviver com o grupo e dançar se tornou profissão,

---

<sup>14</sup> Trecho da entrevista concedida à pesquisadora Lúcia Andrade por Giselle Rodrigues - OS melhores do mundo. 32. ed. **Revista Traços**. Brasília, DF: Eixo, p. 31, 2019.

<sup>15</sup> Trecho da entrevista concedida à pesquisadora Lúcia Andrade por Giselle Rodrigues, no dia 21/05/2019, às 12h30.

<sup>16</sup> Idem.



“percebo que hoje, no meu trabalho, tem toda uma base que vem daí, a base do pensamento e da formação corporal”<sup>17</sup>.

Dos encontros possíveis, com 11 participantes com formação em Artes Cênicas e Dança, Giselle criou o Grupo BaSirah<sup>18</sup>, em 1997, em parceria com Yara de Cunto. A partir daí, buscou-se a ampliação da investigação, iniciada com o Grupo *Endança*. O interesse estava centrado nas inquietações, nas percepções, na visão de mundo e os contextos de vida dos participantes. Para a artista:

[...] gente tem muitos talentos, uma moçada nova muito desejante de fazer e de explorar a dança, e uma dança muito mais ampla, que não é só do movimento, uma dança muito misturada com a performance, com o teatro, com as artes visuais<sup>19</sup>.

Com o Grupo, criou e produziu vários espetáculos *Monólogos de Dois* (1997), *Profundo Dia Azul* (1998), *O Homem na Parede* (2000), *Sebastião* (2001) e *De Água e Sal* (2005-2006). Além disso, o Espetáculo *De Água e Sal* foi também o processo de pesquisa da dissertação de Mestrado “De água e sal: uma abordagem de processo criativo em dança” pela Universidade de Brasília. Gisele evidencia que:

Quando eu fiz mestrado, que resultou no espetáculo *De Água e sal*, eu achei muito legal, porque todo diálogo com a prática e a teoria me ajudava de alguma forma a encontrar alguns caminhos que eu intuía. Mas, que eu não tinha clareza, então de repente, você entra em contato com o pensamento que é.<sup>20</sup>

As inquietações e o interesse pela investigação foram ampliando no tempo de convivência com o grupo BaSirah e na residência artística com o coreógrafo norte-americano, radicado em Portugal, Howard Sonnenklar. Ele influenciou a artista nos estudos e nas experimentações com base na improvisação. Para Giselle, “o improviso configurou-se como um meio de execução das propostas, que objetivaram fazer com que a (o) atuante cênico acessasse zonas de percepção e sensibilidade do corpo, o que afetou a maneira como a expressão física e emotiva se manifestava” (BRITO, 2020, p. 85).

Sua trajetória de dez anos com o grupo BaSirah também foi atravessada pelos estudos em Londres, durante um ano, na London Contemporary Dance School, em 1997. Giselle recebeu uma bolsa de estudos pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Capes. Seus estudos foram

<sup>17</sup> Trecho da entrevista concedida à pesquisadora Lúcia Andrade por Giselle Rodrigues no OS melhores do mundo. 32. ed. **Revista Traços**. Brasília, DF: Eixo, p. 31, 2019.

<sup>18</sup> “BaSirah” foi o nome escolhido pelo grupo e significa “olho do furacão” em Armênio.

marcados pelo trabalho do diretor do grupo inglês de teatro físico DV8, coreógrafo Lloyd Newson, de uma companhia de teatro físico – exploração da expressão dos movimentos corporais por intermédio de temáticas, roteiros específicos e improvisação. Sobre os estudos, Giselle narra:

Em duas semanas intensivas de uma residência artística em Londres, na qual participei como bailarina, Newson adotou nos laboratórios de criação uma perspectiva de aguçamento político dos corpos e um incentivo a autonomia criativa dos participantes, a fim de provocar sua tomada de consciência sobre os próprios comportamentos na relação com as coisas do mundo (BRITO, 2020, p. 85).

Com essas inquietações, experiências e pesquisas, a trajetória artística de Giselle foi atravessada pelos interesses e pelas pesquisas acerca das trajetórias e das vivências das/os intérpretes, do entrelaçamento das linguagens artísticas e do inventivo por meio do encontro.

Com isso, nasceu o projeto *Prática Aisthesis*, com o objetivo de, conforme sublinhado por Giselle, “experimentar como artista, experimentar um lugar da presença diferenciado, um lugar do risco no qual você não tinha roteiro para se apoiar”<sup>21</sup>.

Giselle encontra sentidos nas experimentações, nas explorações, nos encontros que se formam coletivos, escutas, olhares, expressões, convivência e processos que se inscrevem nos percursos de suas práticas artísticas e pedagógicas e reverberam em suas pesquisas.

O doutorado foi realizado na Universidade de Brasília e teve como recorte de pesquisa a *Prática Aisthesis* realizada no período de 2014 a 2017, em Brasília, São Paulo e Portugal. Integravam nesse processo um grupo de seis artistas<sup>22</sup> de diferentes formações, prática coletiva que envolveu e integrou ao longo do processo outros artistas, pesquisadores e pessoas. A tese de doutorado foi intitulada “Abordagens Cênicas Inventivas: prática Aisthesis”. Nesse sentido, Giselle frisa:

[...] a gente não tinha nada a *priori*, a ideia era estar juntos e ver o que surgia disso, para estudar sobre processos e procedimentos de criação. A gente não tinha esse intuito de montar um espetáculo, mas estava aberto

---

21 OS melhores do mundo. 32. ed. **Revista Traços**. Brasília, DF: Eixo, p. 38, 2019.

22 Grupo formado pelos artistas: Édi Oliveira – bailarino, coreógrafo e diretor da companhia Dança Pequena; Kenia Dias – atriz, bailarina, diretora e coordenadora do Estúdio Fita Crepe Ateliê de Som e Movimento de São Paulo Francis Wilker – ator, professor da Universidade Federal do Ceará, diretor do Teatro do Concreto; Glauber Coradesqui – ator, professor do Instituto Federal Fluminense; Jonathan Andrade – ator, dramaturgo, diretor do Grupo de Teatro Sutil Ato.

para caso acontecesse. A proposta era também manter o espaço aberto para caso acontecesse<sup>23</sup>.

*Prática Aisthesis* envolveu os participantes num espaço de autonomia, com relações horizontais e, principalmente, na formação de um coletivo com experiências e trajetórias diferenciadas. Possibilidades inventivas no instante presente. *Prática Aisthesis* para Giselle:

[...] seguramente retoma esse desejo, na medida em que explora as fricções coletivas como disparadoras do processo de conscientização dos atuantes nas, e para as situações cênicas. A mobilização dessas fricções é intensificada, especialmente, dentro de um espaço que se propõe mais flexível e arejado de possibilidades relacionais, sem muitas regras diretivas, como veremos a seguir com as Dinâmicas desestabilizadoras que percorreram todo o processo da *Prática Aisthesis* (BRITO, 2020, p. 88).

Para Giselle, aprender e ensinar caminham juntos, um encontro das possibilidades, de compartilhar e colaborar. Essa perspectiva propiciou abertura para a sala de aula, no curso de Artes Cênicas, na Faculdade de Artes Dulcina de Moraes. Em 2010, sua trilha pedagógica passou a fazer parte do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília.

Nesse contexto, Giselle evidencia: “eu estou ali junto com alguém que tem a ver com o coletivo e esse alguém, eu não tenho controle sobre ele, mas eu sei que aquilo que eu de alguma forma, estou estabelecendo com ele, nos momentos em que estamos juntos, pode significar algo na vida dele”<sup>24</sup>.

Na ampliação de horizontes, Giselle, desde 2016, atua como curadora no “Festival Movimento Internacional de Dança de Brasília”. Um encontro de possibilidades e acesso a várias formas de expressão da dança. A sua trajetória é permeada por encontros com as/os participantes dos grupos, com pessoas envolvidas com a arte. Para Giselle, a dança “se move e, com os próprios movimentos, cria ondas que reverberam e impulsionam a movimentação alheia”<sup>25</sup>.

Encontro com o outro, encontro consigo e com as próprias reflexões interiores que expandem e buscam sentidos nas práticas artísticas e pedagógicas e nas pesquisas.

---

23 OS melhores do mundo. 32. ed. **Revista Traços**. Brasília, DF: Eixo, p. 36, 2019.

24 OS melhores do mundo. 32. ed. **Revista Traços**. Brasília, DF: Eixo, p. 38, 2019.

25 OS melhores do mundo. 32. ed. **Revista Traços**. Brasília, DF: Eixo, p. 35, 2019.

## 2.2 Prática *Aisthesis*: a criação em fluxo - Percepção pelo sentido

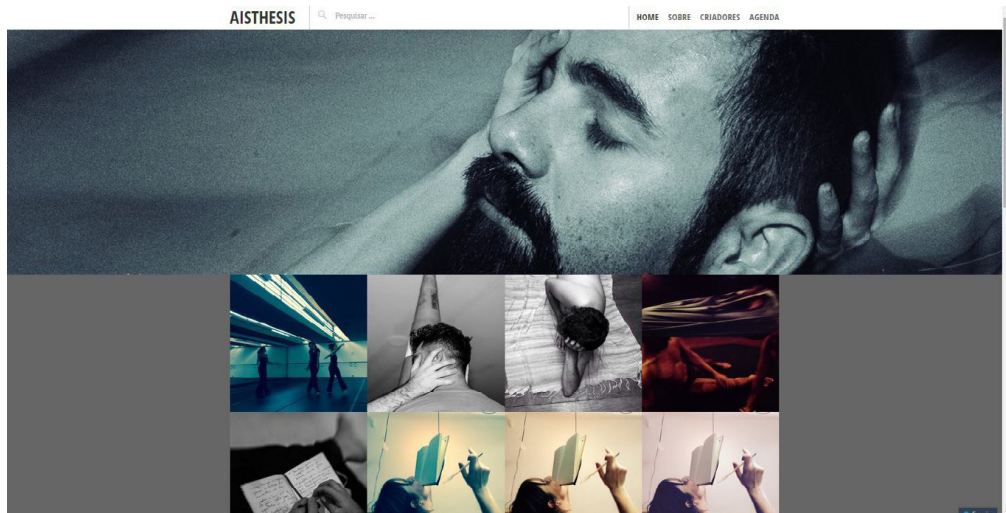


Figura 7 – Arte divulgação *Aisthesis*, 2021.

Fonte: Luís Gustavo Meneguetti.

*Aisthesis* é prática, criação em fluxo no acontecimento do encontro, nas possibilidades do momento presente e inesperado. Um percurso inventivo realizado e permeado pela improvisação e pelo jogo. Inicialmente, com participantes artistas com formação em Artes Cênicas, Dança Contemporânea e Performance e, ao longo do tempo, com pessoas interessadas, colaboradores, parceiros, amigos e pesquisadores.

Os encontros para realização da Prática *Aisthesis*, aconteceram presencialmente e pelas redes sociais. Afinidades, colaborações e trocas nos espaços escolhidos para o imprevisível e improvisacional. Giselle, em sua tese de doutorado “Abordagens cênicas inventivas”, narra a sensação descrita do artista participante Francis Wilker: “desde o dia em que pus os pés nessa sala. Eu me equilibro. Entre o tombo e o salto. E é tão bonito você vir mesmo sabendo que eu posso cair ou saltar” (BRITO, 2020, p.78).

A maneira de encontrar com os participantes, no entanto, foi ampliada para outras formas, como narrado por Giselle: “a Kenia, por exemplo, percebeu que nossa troca de mensagens pelo celular era um diário de bordo coletivo e está se debruçando sobre esse material”<sup>26</sup>. Posteriormente, o material artístico da prática *Aisthesis* também se tornaram postagens na criação da página no Facebook, uma forma de compartilhar e interagir com as pessoas.

---

<sup>26</sup> POR meio do afeto, o grupo *Aisthesis* inova na pesquisa de linguagem. **Correio Brasileiro**. 2016. Disponível em: [https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2016/10/30/interna\\_diversao\\_arte,555208/por-meio-do-afeto-o-grupo-aisthesis-inova-na-pesquisa-de-linguagem.shtml](https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2016/10/30/interna_diversao_arte,555208/por-meio-do-afeto-o-grupo-aisthesis-inova-na-pesquisa-de-linguagem.shtml). Acesso em: 1 ago. 2021.

No início do percurso *Aisthesis*, foi sugerida a leitura de três livros: “Estética, Educação e Comunidades” (2005), de Maria Beatriz de Medeiros; “Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir” (2010), de Hans Ulrich Gumbrecht e “Tratado da Eficácia (1996)”, de François Jullien. A partir da leitura encontros e reflexões com o intuito de potencializar as experiências, os corpos e as práticas.

Na seara dos encontros, das inquietações e dos desejos iniciou-se o processo de investigação de procedimentos de livre criação, sem regras e hierarquias, sem dramaturgia, sem temas definidos e sem ensaios. Práticas diversas, abertas às escutas, às interferências e coletividade. Giselle descreve as perguntas impulsionadoras realizadas nos primeiros encontros:

Como os corpos lidam com esses componentes quando se está exposto a uma grande gama de estímulos provenientes de uma grupalidade, onde não se ensina o que selecionar, como se relacionar e o que fazer com o que surge? Como essas dinâmicas podem proporcionar mais autonomia ao atuante cênico e engendrar aproximação de estados de presença, ativação de disponibilidades e da materialidade expressiva inventiva? Como a grupalidade sinaliza aspectos da performatividade que podem ser potencializados, desdobrados, aprimorados, desviados, transformados pelo atuante cênico de maneira a ampliar seu percurso inventivo para zonas de experiências inabituais? (BRITO, 2020, p. 4).

Presença nos encontros, na expressão, no ser e nas interações entre os participantes – seja nos espaços das salas ou nos espaços urbanos. Potências entrelaçadas pelas conversas, pelos relatos dos tempos de vida, pelas experiências vividas e nas produções de imagens e materiais. Na narrativa de Giselle, em sua tese de doutorado, encontra-se a reflexão da prática *Aisthesis*.

[...] iniciar sem um “como” já estabelecido; não combinar tarefas específicas a serem realizadas em cada encontro; não estabelecer nenhum tipo de roteiro nem linhas de ações a priori; ser uma prática atemática, e como consequência ser improvisada, sem a intenção de fixar o que surge; deixar-se instaurar um livre fluxo de ações sem a finalidade de buscar eficiência, buscar unidade ou compor de forma deliberada; tomar o perceber e o agir pelos sentidos como disparadores e mobilizadores do fluxo; respeitar a integridade física e psicológica de pessoas e espaços (BRITO, 2020, p. 2).

Percurso atravessado pelas sensações, percepções e relações. Tessituras formadas pelos fios dos elementos – dinâmicas, fluxos, atitudes, velocidades e afetos – e pelas possibilidades advindas da junção e dos arranjos possíveis das particularidades de cada corpo.

Corpo que abriga os tempos e espaços vividos no curto tempo de vida do ser e das experiências colhidas nas explorações dos acontecimentos. Esse que coleciona percepções e afetos, aglutina e contamina formas de agir. Corpo que se lança entre os espaços, resignificando a cada momento o seu repertório de movimentos,

expressões e descobertas. Elenora Fabião em seu artigo “Performance e Teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea” acentua que:

Um corpo é um grupo infinito de partículas relacionando-se por paragem e movimento. São as diferentes velocidades relacionais entre as partículas, que definem as particularidades de cada corpo. Portanto, o corpo não é definido por sua forma ou função. Forma e funções orgânicas dependem de arranjos de velocidades e ralentações e não vice-versa (FABIÃO, 2008, p. 238).

No corpo habita subjetividades, expressões e percepções inscritas nos tempos de memórias e tecidas nas possibilidades, velocidades e sentidos no espaços praticados. Corpo, esse que acolhe constantes descobertas e aprendizagens e ressignifica as marcas das linhas do tempo. Esse que retém em si as histórias, vivências e recordações de cada um.

Corpo praticado no espaço, com o próprio corpo, com os corpos das pessoas presentes em cada encontro. Desafio diante do desconhecido, no modo de praticar com o coletivo dos seis participantes do espetáculo *Aisthesis* e com o coletivo das pessoas presentes em cada dia da prática *Aisthesis*. Processo, ética, abertura para o novo e para o inusitado. Para Giselle, criações inventivas:

[...] que permitam desviar do que é dado, torcer pontos de vista, trair o esperado, que permitam fugas das convenções e a vivência de acordos temporários, que permitam a experiência do imprevisível e o acesso à memória, enquanto aquilo que carregamos impregnado em nossos corpos e que pode nutrir outras matérias inventivas (BRITO, 2020, p. 4-5).

Processos inventivos de trocas tecidas pelas memórias e experiências reverberadas nos desejos de descobrir novos fluxos internos e externos. Uma forma de inventar. Multiplicidades de conexões, delineadas no instante dos encontros. Conforme Giselle, frisa “uma música que toca, com um desenho de luz delineado no chão a partir do sol que bate na janela, uma pessoa dançando naquele feixe de luz ao mesmo tempo que um texto é falado por alguém, direcionado a uma outra pessoa” (BRITO, 2020, p. 15).

Durante o percurso foram produzidos vídeos e o *videomaker* passou a fazer parte do coletivo e, em cada encontro, experiências e estados diferenciados, fluxos inventivos na prática *Aisthesis*. Nesse contexto, você poderá assistir essa experiência pelo QR Code ou pelo link<sup>27</sup>.



Em seguida, serão narradas as minhas percepções e observações na participação dos coletivos da prática *Aisthesis*, nas salas da Universidade

---

<sup>27</sup> Link: [https://www.youtube.com/watch?v=V8o\\_nnnD22g&t=19s](https://www.youtube.com/watch?v=V8o_nnnD22g&t=19s). <https://www.facebook.com/plataformaisthesis?fref=ts>

de Brasília e no Museu Nacional do Conjunto Cultural da República. Para compor a narrativa também foi pesquisado os materiais organizados (fotografias, esboços, desenhos e vídeos), a tese de doutorado de Giselle Rodrigues e as entrevistas realizadas por mim e por jornalistas em jornais, revistas e plataformas digitais. Narrarei sem a preocupação com a escrita formal o visto, sentido e percebido, com um pouco também de ficção.

### 2.2.1 – Um encontro de afetos e muitos jogos com o público

- “— Mas, o que a gente faz no encontro?  
— Primeiro a gente chega no local combinado.  
E lá a gente vê o que acontece!  
— Tem que levar alguma coisa?  
— Não vamos combinar.  
Apenas que estejamos lá na hora marcada”<sup>28</sup>.

Sentir o outro, no corpo livre, atado, personalizado. Corpo que sente, pulsa, encontra e lê em linhas e formas por meio da dança, do encontro, do abraço. Manifestação, toque, criancices, intimidades, rupturas. Pausa no olhar... na sala de encontro. E lá estavam elas, eles num jogo de sentir na pele a pele do outro, o som, o ruído, o ar. Respira, corre, beija, cai e toca.

E lá estavam eles... uma cena? Um convite? Escreve. Escreve em um bilhete, escreve em um papel o que vier, o que for. Espera... e lá estavam os papéis, os bilhetes, as cartas, os recados, os postites e os marcadores coloridos e, lá estavam eles, à espera da escrita.



Figura 8 – Artista Kenia Dias no instante da pulsação, 2021.

Fonte: acervo da página do Facebook do Grupo



Essa foi a temperatura sentida nas experimentos realizados naquele instante presente. Movimentação de corpos, poesias declamadas, leitura de trechos de livros, filmadora bailando e sensações pulsando. Um coletivo à espreita, um que se atreve ali, um outro que se atreve lá, num movimento de notas, acordes, num jogo poético. O público foi convidado para uma espécie de dança. Acolhimento, pensamentos e escritas.

E se não tiver o que escrever? E se não aparecer o que escrever? Espera... pensa... E se nada fizer sentido? Tudo bem. Fica... e senta, observa e leva consigo essa atmosfera. E se aparecer a escrita? Escreva e coloca lá, na rede social, no *link*. Assim era a experiência, a da escolha, a de se sentir aparentemente confortável, simples assim! As pessoas podiam participar do coletivo *Aisthesis* ou participar assistindo ao ocorrido: a prática.

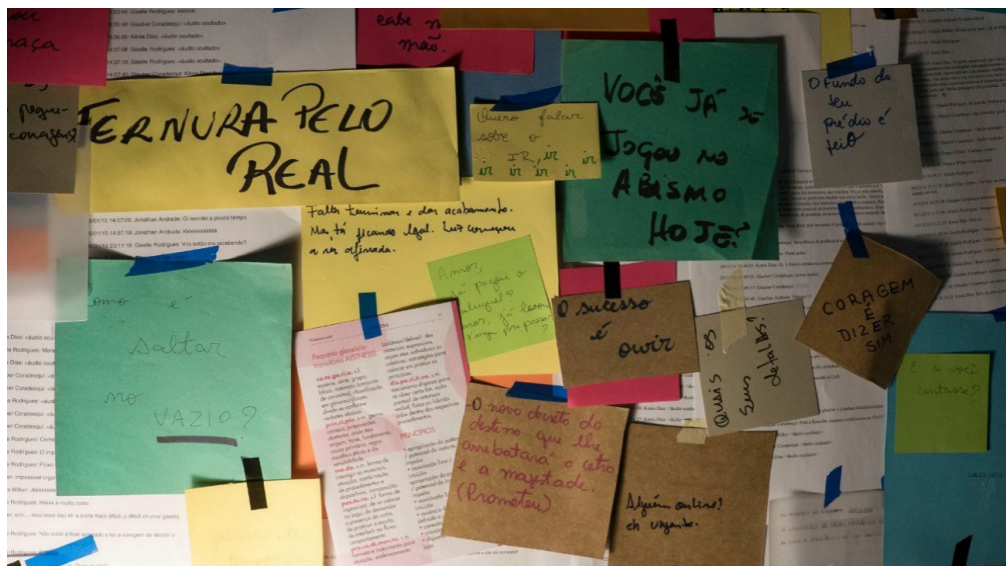


Figura 9 – Quadro das referências poéticas lidas, cantadas e escritas nos encontros, 2021.

Fonte: acervo da página do Facebook do Grupo<sup>29</sup>.

O material produzido, naquele momento e conforme a figura 6, foi colocado na parede do espaço e ali permaneceu até o final do encontro. As pessoas podiam, a qualquer tempo e hora, ler, ver, sentir os bilhetes, as cartas, os recados, as frases do momento vivido ou do momento presenciado.

Respira... senta!

Numa movimentação no espaço, um participante *Aisthesis* entra na sala com um cone da Polícia Militar, o de trânsito, aquele que demarca, que para e dita a regra no espaço urbano. Um símbolo presente e constante

<sup>29</sup> Link da página do Facebook “Aisthesis”: <https://www.facebook.com/plataformaisthesis?rdr=p&fref=ts>. PLATAFORMA Aisthesis. Facebook, on-line. Disponível em: <https://www.facebook.com/plataformaisthesis?fref=ts>. Acesso em: 1 ago. 2021.

nas vias dos veículos e dos pedestres. Lá estava ele, bailando no e com o corpo, na cabeça, na cobertura do rosto. Uma dança, um beijo. Lá estava ele, pairando o instante do encontro entre duas pessoas. Cone que aponta para o céu, aumenta o ser, transcende. Cone (figura 7) que leva para o jogo poético do amor, num mundo das paragens líquidas, momentâneas e afetivas. Mais uma paisagem do encontro. Na pele suada; na face, cone, o desejo.



Figura 10 – Prática *Aisthesis*, Museu da República, 2014.

Fonte: Diego Bresani.

Experimenta... experimenta no seu corpo, no braço, na perna, na barriga, no umbigo, sente, pulsa, começa, tenta, senta, deita, experimenta. De face, o cone amarra, prende, sufoca e revolta. Lá estava mais uma paisagem criada nas possibilidades da Prática *Aisthesis*.

Uma imagem (figura 11) – lembrança de tantos momentos presenciados nos jornais, nas reportagens, nas escritas, nas falas, no imaginário, nos acontecimentos nas vias públicas e no urbano. Nas opressões das relações, nas prisões internas e nos cones. Liberdade, solidão e liberdade da vida regrada por sistemas; mortes se multiplicam por cones, por uma vontade secreta, dorme e aprisiona. Política.



Figura 11 – Prática *Aisthesis*, Museu da República, 2014.

Fonte: Diego Bresani.

Na prática *Aisthesis* (figura 12), o coletivo olha, acorda e se lança nas possibilidades, joga, percebe, busca, foca e olha. O convite para o público refletir dentro e fora, na cidade, na sala, em si e no outro. As cenas incentivavam o exercício da reflexão do que é pessoal e coletivo, do que é inerente ao ser humano e ao social, cultural e político. Um convite para participar, assistir, ou estar ali vivenciando os acontecimentos no presente. Ensaio? Cenas? Espetáculo?

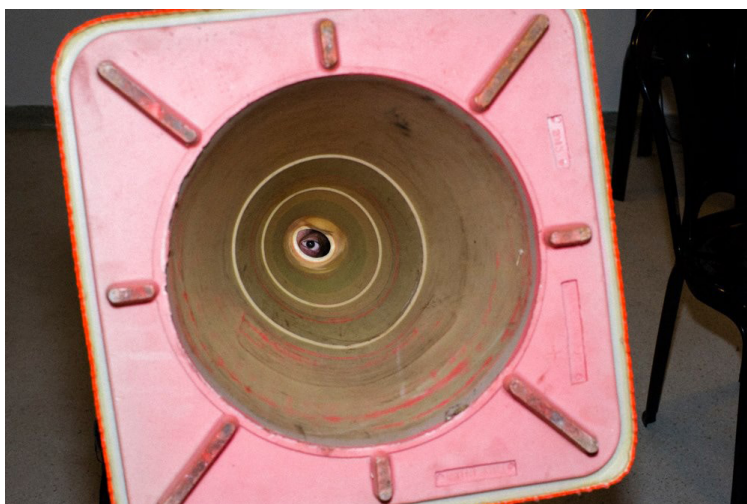


Figura 12 – Cena com o cone com a participação do público, 2021.

Fonte: acervo da página do *Facebook* do Grupo<sup>30</sup>.

---

**30** Link da página do Facebook “Aisthesis”:[https://www.facebook.com/plataformaisthesis?\\_rdr=p&fref=ts](https://www.facebook.com/plataformaisthesis?_rdr=p&fref=ts). PLATAFORMA Aisthesis. **Facebook**, *on-line*. Disponível em: <https://www.facebook.com/plataformaisthesis?fref=ts>. Acesso em: 1 ago. 2021.

Em outro canto da sala *Aisthesis*, tessitura dos fios em movimentação. Encontros. Na parede, Giselle Rodrigues observa o movimento das pessoas e participantes na sala. Kenia se aproxima de Giselle com um objeto, uma luminária. A sensação é de um convite para a brincadeira e, no mesmo instante, aparenta ser um jogo de perguntas, quase um interrogatório. Numa velocidade, Giselle encontra Francis e Kenia encontra Édi.

Olhares se cruzam, flerte para aproximação, estado de alerta e numa fluência ora contida, ora livre. O encontro de corpos, às vezes, como se fosse a primeira vez; às vezes, como se fosse o último abraço. Corpos que se encontram (figura 13), entrelaçam e se procuram. Às vezes, tensos; às vezes, leves, pausa... e seguem à procura de outros corpos ou ao que ocorrer: o inesperado.



Figura 13 – Prática *Aisthesis*, Museu da República, 2017.

Fonte: Diego Bresani.

No processo, a impressão que se tem é a do encontro, da sintonia entre os participantes e, principalmente, da presença dos artistas, sempre prontos para o jogo, a pausa, o instante, o acolhimento e a escuta das pessoas que estavam presentes na sala – espaço. Acerca da prática *Aisthesis* Giselle evidencia:

No meu caso, também não me apeguei a nada especificamente, ao mesmo tempo que me senti alerta na observação do espaço, das velocidades de cada participante, como se pudesse transitar entre aquilo que vejo distraidamente e momentos de atração por algo, como uma atenção flutuante. A atenção parece vagar em várias direções, às vezes uma atenção relaxada e ao mesmo tempo disponível, e outras vezes mais focada, embora aberta aos atravessamentos diversos (BRITO, 2020, p. 44).

Nas várias direções, no tempo disponível e no encontro com as pessoas e objetos, uma brincadeira de sobe, desce, pendura-se e equilibra-se. Exploração corporal com os objetos e as cadeiras (figura 14), que lá estavam para as pessoas se sentarem e, talvez, assistirem... os atravessamentos das possibilidades possíveis



com as cadeiras que se transformam em ruínas de um desabamento com pessoas soterradas, em cabanas de brincar, talvez, apenas cadeiras empilhadas.

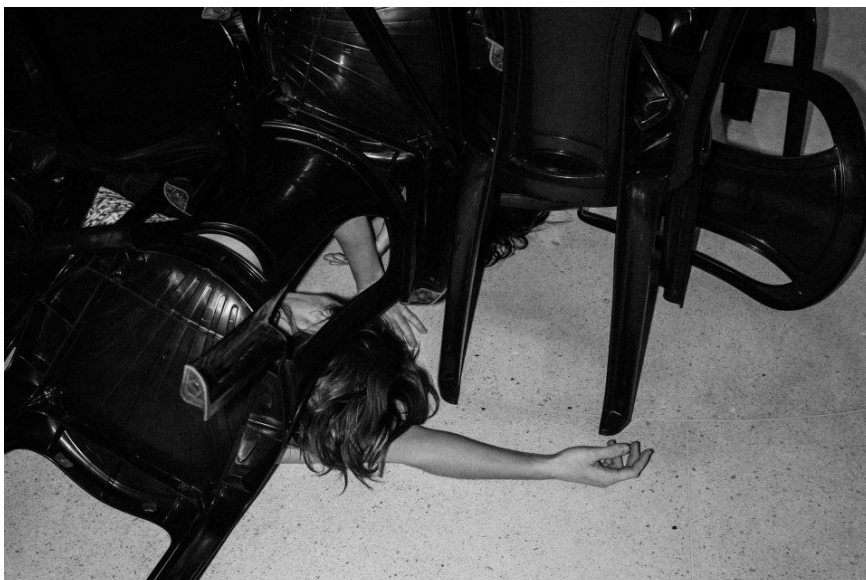


Figura 14 – Prática *Aisthesis*, Museu da República, 2017.

Fonte: Diego Bresani.

O percurso contou, ainda, com as parcerias para a realização de rodas de conversas com artistas, jornalistas e pesquisadoras/res e as pessoas que se interessaram pelas Prática *Aisthesis*. O espaço foi constituído para as possibilidades de escuta, diálogos, trocas e formas de sentir e perceber o processo por dentro.

### 2.2.2 - Projeto Fluxos *Aisthesis*

No segundo momento do processo, em 2017, ocorreu uma residência artística em Portugal, com a bailarina Vera Mantero. Os participantes do projeto Fluxos *Aisthesis* estiveram imersos em práticas permeadas pela relação com o espaço urbano, nas cidades de Lisboa e Porto, e com explorações das possibilidades de voos composicionais.

Nesse sentido, Kenia Dias, em entrevista para o Jornal Correio Braziliense, aponta “abrangem sessões de improviso, leitura dramática, workshops, palestras e performances [...] uma imersão de corpos do teatro, da dança, da performance, da dramaturgia [...] Faremos uma mistura de corpos e referências!”<sup>31</sup> e a residência também proporcionou a estruturação de material criado virtualmente.

---

**31** Por meio do afeto, o grupo Aisthesis inova na pesquisa de linguagem. **Correio Braziliense**. 2016. Disponível em: [https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2016/10/30/interna\\_diversao\\_arte,555208/por-meio-do-afeto-o-grupo-aisthesis-inova-na-pesquisa-de-linguagem.shtml](https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2016/10/30/interna_diversao_arte,555208/por-meio-do-afeto-o-grupo-aisthesis-inova-na-pesquisa-de-linguagem.shtml). Acesso em: 1 ago. 2021.

Um dos *workshops*, promovido por Mantero, foi realizar o aquecimento corporal desprovido de tensões ou condicionamentos habituais. O intuito foi conduzir algo mais distensionado e distraído. Ela utilizou o nome “fazer sem querer saber, fazer para nada”.

Com base nas práticas corporais nos espaços urbanos, do outro lado do Oceano Atlântico, na outra face das matrizes culturais dos brasileiros, passos tecidos nas paisagens e temperaturas de Portugal. O corpo enebriado na percepção do momento e no deslocamento possível, expressividade criada nos posts vídeos intitulados como “Habitação, Rotas Além Mar e Entre a Sala e o Céu” e enviados pelas redes sociais.

Os post-vídeos (figura 15) com as/os participantes Jonathan Andrade, Giselle Rodrigues e Kenia Dias poderão ser assistidos por meio dos QR Codes e *links*<sup>32</sup>.

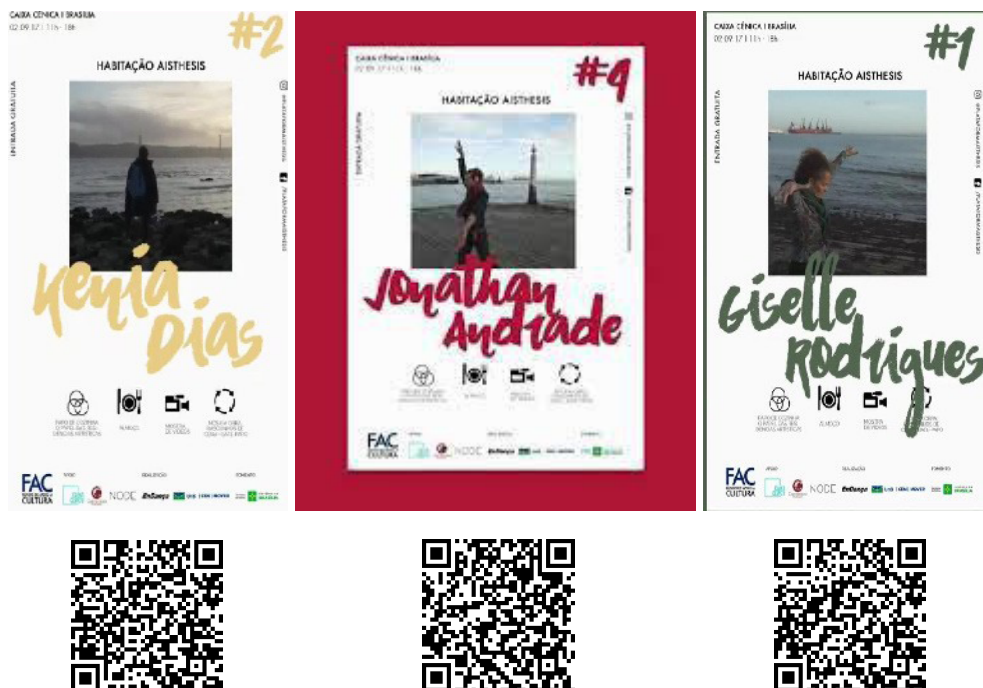


Figura 15 - Post-vídeos Habitações – Fluxos *Aisthesis*

Fonte - acervo da página do Facebook do Grupo

32 Jonathan Andrade: <https://www.facebook.com/plataformaisthesis/videos/1538720642874205/?t=5>.

Giselle Rodrigues: <https://www.facebook.com/plataformaisthesis/videos/1539298846149718/?t=12>.

Kenia Dias: <https://www.facebook.com/plataformaisthesis/videos/1538719089541027/?t=2>.

Habitação Aisthesis teve como objetivo convidar as pessoas para participarem da *Habitação Aisthesis Caixa*, no Centro Cultural da Caixa Econômica de Brasília, com o intuito de envolver o público no fluxo.

Além dessa ação, o material da prática *Aisthesis* foi organizado e encontra-se no Facebook; no livreto intitulado “Aisthesis”; no documentário, que pode ser acessado pelo link, assim como no *blog* do projeto. Também foram criadas ações formativas nas escolas públicas do Distrito Federal, em parceria com a Escola de Aperfeiçoamento de Professores da Educação – Eape, da SEEDF.

### 2.3 – Práticas pedagógicas – Um percurso na disciplina Técnicas Experimentais em Artes Cênicas no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília

“Há uma resistência, porque internamente nos exigimos saber onde estamos indo”.  
(Giselle Rodrigues)

Uma sala de aula ampla, com piso de madeira, paredes brancas e pretas, com janelas de vidro e um jardim, a observar as expectativas daquelas/daqueles que ali estavam se alongando, esticando e conversando. Versavam sobre os momentos vividos e as experiências com a dança, na disciplina optativa Técnicas Experimentais em Artes Cênicas – Teac, no departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Cada uma, cada um com suas histórias e vivências. A dança, essa que nos convida para conectar pessoas, corpos e expressividades. Essa que anseia pelas possibilidades do inesperado, das explorações e das inspirações dos contextos internos e externos do ser – indivíduo e coletivo.

Práticas que tecem os passos criativos de dezesseis estudantes, formas estabelecidas num jogo poético de descoberta de si, do outro e do espaço que ali se apresenta como possibilidades. Um espaço para praticar, imaginar e criar. Para Giselle, “a arte já traz consigo a natureza inventiva, mas sim propor um olhar no modo (grupalidade) como ela potencializa a abertura, e como seu enorme espaço de liberdade pode proporcionar a circularidade criativa, no que diz respeito a aprender a aprender” (BRITO, 2020, p. 5).

No primeiro encontro, o anúncio habitual da organização do processo pedagógico, do segundo semestre de 2019, o acordo, com carga horária de 60 horas, uma vez por semana, com duração de quatro horas, a explanação do processo avaliativo e do percurso educativo não ocorreu. A roda de conversa com o intuito de apresentar nominalmente cada estudante, seus desejos, seus anseios, suas experiências e seus saberes não aconteceu.

O que ocorreu foi um convite para a prática *Aisthesis* que, para Giselle, “poderia se tornar um recurso para expandir pontos de vista sobre a maneira como nos colocamos em processos criativos para a cena”. Logo, esse processo para Giselle:



[...] significou para mim um exercício de resistência a tipos de controle disciplinar e de avaliação pedagógica que, muitas vezes, nós professores, na correria das demandas, nos habituamos aos formatos dados ou estabelecidos pelas próprias instituições, ou por nós mesmos, no qual, por vezes, pouco revisitamos (BRITO, 2020, p. 136).

Sem roteiro e temáticas preestabelecidas, sem cronograma de exercícios corporais ou percurso a ser seguido, nem obrigatoriedades. Dentro das quatro horas, tempo ao tempo, ar, pausa... sentir no momento presente a presença dos estudantes que ali estavam, cada um com suas particularidades e seu repertório. Um encontro em si, no espaço da sala de aula, *Prática Aisthesis*.

Para Giselle, dinâmicas desestabilizadoras tecem o inesperado, o lançar-se no lúdico, no risco, na desordem, no fluxo de um processo do instante e das sensações em si, com a/o outra/o e no coletivo. Dinâmicas que conectam, desestabilizam e impulsionam as possibilidades de um processo de formação da/o estudante. Dinâmicas realizadas em duo, pequenos grupos e no coletivo.

Dinâmicas desestabilizadoras da prática que propulsiona outras três – dinâmica do não saber, dinâmica de fluxos e dinâmica da relacionalidade. Para Giselle:

[...] essa desestabilização parece gerar uma abertura e ativação das forças relacionais coletivas (subjetividades, intensidades, afetos etc.), que se encontram mais no plano das sensações, dos devires, nas lógicas caóticas, e que ressoam nas atitudes de quem participa da Prática *Aisthesis* (BRITO, 2020, p. 79).

Desestabilizar para se encontrar no fluxo do encontro, para a possibilidade do agora, nas atitudes consigo e com o outro. Momento para acontecer e ampliar o repertório. Expande, explora e experimenta.

### 2.3.1 – Início do percurso – Liberdade e instabilidade

Sala ampla, estudantes à espera de um agir, da orientação costumeira, do alongamento gerador do suor na pele, silêncio... pausa no tempo espaço. Aguardar... essa foi a situação do primeiro encontro entre Giselle e os estudantes, o exercício? Nominalmente, chamado “exercício para nada.” Como assim? Onde estamos indo? Perguntas do instante vivido e relatado sob o ponto de vista do estudante Leal na tese de doutorado de Giselle:

Nas turmas da disciplina TEAC, o para nada, muitas vezes, foi utilizado como um aquecimento do sensível, e enunciado sem muitas explicações, exatamente para oportunizar a possibilidade de desencadear maneiras diversificadas de se experimentá-lo (BRITO, 2020, p. 108).

Nesse primeiro momento, a dinâmica do não saber no exercício proposto teve como objetivos colocar os estudantes num ambiente desprendido de

preocupações, com atitudes tomadas com base no que possa surgir e despertar de outros/novos formatos, possibilidades de inventar juntos. Os estudantes, nesse sentido, foram provocados para uma “suspensão” do pensamento, do movimento e da ação e, principalmente, para um enfrentamento com o desconforto e do que “não poderá ocorrer”. Para Giselle, o exercício:

Mover “para nada”, sem pensar previamente no que determinada ação possa desencadear, no que determinado encontro possa resultar, deixar acontecer. Não evitar os encontros, ou evitá-los se sente impulsionado a isso, se o mover te leva ao desencontro, desfrutar o desencontro. Se deixar ir, e poder observar o que ocorre. É sempre uma relação paradoxal entre deixar, não deixar, aceitar, resistir. Não é nem uma coisa, nem outra, e, ao mesmo tempo pode ser uma coisa e a outra. Perceber esses fluxos (BRITO, 2020, p. 51)

Nesse contexto, perguntas: “posso ficar parado? Posso me mover? Posso esperar, não quero esperar; posso deixar meus hábitos aflorarem? Tenho que recusar alguma coisa? Devo prestar atenção em quê? Que comandos devo seguir?”<sup>33</sup>. Consiste em um exercício experimental, mais livre, desapegado de compromissos, em que não se pretende obter condicionamentos em tessituras anteriores. O para nada objetiva estimular a/o estudante adentrar num espaço divertido, leve e experiencial. Um convite para o inesperado e, principalmente, para as possibilidades de vir a ter tessituras ressignificadas e, até mesmo, novas. A demonstração do exercício pode ser acompanhada no vídeo 5 pelo QR Code e pelos *links*<sup>34</sup>. Nos outros encontros, as experimentações perpassaram pelas dinâmicas desestabilizadoras e dinâmicas de fluxos, com base nos exercícios descritos a seguir.



### 2.3.2 – No percurso pedagógico – Exercício de puxa-empurrar-resistir-aceitar –(p.e.r.a)

Nesse exercício, Giselle explica que “a introdução desse exercício, inicialmente realizado em dupla, acontece a partir de uma proposta simples, começando por definir que uma pessoa da dupla supostamente irá comandar as proposições de puxar-empurrar-resistir-aceitar para que a outra reaja a elas (BRITO, 2020, p. 126). O puxar, empurrar, resistir ou aceitar, no entanto, transformam num jogo de ação e reação, equilíbrio e desequilíbrio, tensão e distensão, um e outro com velocidades e tempos definidos de acordo com a disponibilidade de cada estudante, sem protagonista. Nesse sentido, Giselle frisa:

---

33 Perguntas apresentadas na tese de doutorado de Giselle (BRITO, 2020, p. 103).

34 <https://youtu.be/rGflaU84jU> e [https://youtu.be/\\_ySc18QTi\\_I](https://youtu.be/_ySc18QTi_I)

Se alguém me empurra, eu também posso aceitar essa força que vem contra mim, me deixo fluir com ela aproveitando a energia do impulso para ativar o deslocamento no espaço, para em seguida, decidir que posso resistir a ela e isso gera uma modificação na intenção do outro, que pode seguir me empurrando ou pode resolver me puxar (BRITO, 2020, p. 126).

Os exercícios possibilitaram o entendimento acerca das ações corporais por intermédio dos combinados sobre: “quatro ações físicas possíveis: escutas, esperas, oscilações, mudanças rítmicas, surpresas as variações rítmicas”, e nesse sentido “cada ação pode impulsionar, revigorar, não só as forças do corpo, mas também a curiosidade e desejo de continuar o jogo” (BRITO, 2020, p. 126).

Jogo que acontece entre duas, três pessoas ou em pequenos grupos com base no princípio de puxar-empurrar-resistir-aceitar. Possibilidades de ouvir, falar, fluir, expressar, pausar, olhar, sentir, pulsar, ficar em si e no(s) outro(s), no que acontece. Um exercício que imprime no corpo e nos sentidos formas de agir na sala de aula.

### 2.3.3 – No percurso pedagógico – Exercício do amálgama

Giselle nomeou esse exercício dessa forma por envolver toda a turma de estudantes no “puxar-empurrar-resistir-aceitar, ao mesmo tempo, e aleatoriamente. Cada um compoendo as ações como lhe convier” (BRITO, 2020, p. 126). Nesse sentido, “todos devem se manter em contato físico com o coletivo, sem a necessidade de a pessoa ficar conectada somente a uma mesma pessoa específica, isso muda constantemente, é preciso apenas manter o contato físico com o coletivo” (BRITO, 2020, p. 126).

Nessa perspectiva, lance-se numa sinergia do agora: na epiderme, superfície, firma, livre, tece, acolha, aterrissa, acalme-se na camada, irrite-se no sorriso do suor do lado de fora, sinta devagar o pulsar, o repouso do tocar, puxa, segura, balança, fixe-se, empurre, estimula, alisa, sente, aperta, sobreviva, solta, de leve, respira, olha, cheira, esforça, cola, ocupa, deriva, engaja, contagia, mistura, contorce, encaixa, desorganiza, perdura, gruda, insiste, espalha, orienta, cala, move, provoque, domine, sacode, rápido, encontre, afeta, espregueira, pula, amassa, espera, desliza, torce, desenha, arrasta, conecta, arrisca... faz um “fuzuê”.

Nos corpos, (figura 16) que se encontram e exploram as possibilidades das intersecções, do encontro e do afeto acontecem composições e inventos. Nas formas desenhadas dos exercícios experienciados, as tessituras vividas. Para Giselle: “vamos observar quando ele fica travado, quando ele se estagna, quando puxo, quando empurro, quando sou atraída por algo e quando algo me repele. Mesmo juntos, todo o grupo, podemos tentar fazer o puxa-empurra-resiste-aceita, sem se desprender do grupo” (BRITO, 2020, p. 166).



Figura 16 – Estudantes da turma do Teac no exercício amálgama, 2019.

Fonte: *frame* do vídeo de demonstração no Canal.

Nesses exercícios, o movimento coletivo e pelo coletivo, muitas vezes, pode ser abraço que acolhe, repulsa impregnada, propulsão de possibilidades de se lançar, ora num cansaço velado, ora nas intensidades. Velocidades e direções do e no próprio corpo, com corpo da/o outra/o e da/os outras/os. Potências da movimentação. A demonstração do exercício Amálgama pode ser assistido no vídeo 7, pelo QR Code e no *link*<sup>35</sup>.



---

35 Link: <https://www.youtube.com/watch?v=I9oP9E5VVvg&t=950s>

Nesse contexto, Giselle ressalta em sua tese de doutorado que:

Os exercícios apontaram curiosidades sobre o acionamento e oscilação de tipos de atenção em ambientes com muita estimulação, sobre a relação com o tempo e o sentimento do tempo como duração num processo do devir, sobre o aparecimento de mecanismos dissonantes que se desdobram em composições, dentre outras. A meu ver, essas proposições intensificam as zonas de instabilidades experimentadas pelos participantes, abrindo possibilidades para atitudes de um fazer inventivo (BRITO, 2020, p. 126).

Uma conexão de corpos na sala de aula, suspirando, expirando e inspirando – expansão para além da sala – para a vida nas possibilidades de existir, agir, resistir, desapegar e se lançar em meio ao vivenciado, revelado e desvelado em si, com a/o outra/outro, no e com o coletivo, num processo criativo, inventivo e pedagógico.

### 2.3.4 – No percurso pedagógico – Exercício Muda

Esse exercício ensina a percepção e motiva a mudança, o agir com base no inesperado, o que para Giselle: “pode permitir que a atenção se volte à percepção desses hábitos, acordando a consciência sobre eles” (BRITO, 2020, p. 168). Nesse sentido, os hábitos construídos e assimilados ao longo da trajetória do estudante podem ser demonstrados no exercício, mas o intuito no “Muda” é entendê-lo e, ao mesmo tempo, expandir o espectro das possibilidades e do condicionamento. Giselle, nesse panorama, frisa que:

Este exercício é realizado em duplas, e um da dupla realiza qualquer coisa com seu corpo, como um movimento qualquer, ou fala um texto, ou canta, corre, deita no chão, o que quiser. Essa ação se repete por um tempo até que o outro da dupla solicita que este mude o que está fazendo. A ação então, deve ser mudada para outra ação radicalmente diferente da que estava sendo executada anteriormente, sem que se pense na próxima ação. Ela deve ser quase reflexa, sem seleção. Esse comando é dado somente com a verbalização da palavra muda, sem nem um comentário a mais, somente a palavra muda é pronunciada. E quem comanda também decide o momento de falar o muda. A duração do exercício leva em torno de 10 a 20 minutos e depois troca-se as funções dos jogadores (BRITO, 2020, p. 167).

No entremeio do percurso pedagógico, perguntas provocativas e impulsoras tecendo e instigando o “incorpore”, os sentidos e o se lançar para os próximos encontros, para as práticas e para o agir consciente.

Por que falar sobre o caminho que as formigas trilham no chão é menos importante que uma dança sobre a própria fé? O que é “funcionar” num processo como esse? O que nos permite dizer que a Prática em determinado dia “funcionou” ou foi melhor? A ideia de funcionar estaria ligada ao sentimento de controle

da situação, à possibilidade de manipulação deliberada das ações no sentido de conduzi-las para algo “aceitável”, “divertido”, “tocante” para o público? Ou para nós, artistas? O que indica que eu estive dentro da atividade, e o que indica que eu estive fora? Observe como você olha, se você vê. Você vê o outro? Você consegue ver a multidão? Você consegue sentir as forças? Você consegue ver as formas? Como está o seu humor?<sup>36</sup>.

Perguntas que também permearam as rodas de conversas, realizadas no final de cada encontro. O intuito foi refletir acerca do vivenciado nos exercícios e na participação ou não dos estudantes e o quanto cada um se disponibilizou para a compreensão ou não do sentido do exercício.

Logo, para Giselle: “observar pode ser um grande aprendizado para o observador e, também para o observado, é um trabalho multidirecional, que movimenta afetos, cuidados, interesse, atenção, exercício sobre silenciar expectativas para escutar o presente, o outro e a si” (BRITO, 2020, p. 151). Prática do silêncio interno: o estudante pausa, respira, sente e conecta-se com o seu interior:

Alma, deixa eu ver sua alma  
A epiderme da alma, superfície  
Alma, deixa eu tocar sua alma  
Com a superfície da palma da minha mão, superfície.  
Easy, fique bem *easy*  
Fique sem nem razão  
Da superfície livre  
Fique sim, livre  
Fique bem com razão ou não, aterrise.  
Alma, isso do medo se acalma  
Isso de sede se aplaca  
Todo pesar não existe.  
Alma, como um reflexo na água  
Sobre a última camada  
Que fica na superfície, crise  
Já acabou, livre.  
Já passou o meu temor do seu medo  
Sem motivo, riso, de manhã, riso de neném  
A água já molhou a superfície.  
Alma, daqui do lado de fora  
Nenhuma forma de trauma sobrevive  
Abra a sua válvula agora  
A sua cápsula, alma  
Flutua na superfície lisa.

---

<sup>36</sup> Perguntas apresentadas na descrição da *Prática Aisthesis* na tese de doutorado de Giselle (BRITO, 2020, p. 124).

Que me alisa  
 Seu suor, o sal que sai do sol, da superfície  
 Simples, devagar, simples, bem de leve  
 A alma<sup>37</sup>.

O exercício pode ser acompanhado por meio do QR Code e pelo *link*<sup>38</sup>. Nas possibilidades do afeto em si, com o outro e com o coletivo – uma dinâmica da da relacionalidade, o que para Giselle: “envolve temas como: trabalho sobre disponibilidades e flexibilidades, o estranhamento como metodologia, o outro como estranhamento, desprotagonismo de poder, o desenvolvimento de senso de oportunidade, atenção aos contágios dos afetos” (BRITO, 2020, p. 110).



Um percurso delineado nas tessituras das dinâmicas desestabilizadores e dos afetos, paragens criativas nas ações de uma prática pedagógica que anseia a abertura das vulnerabilidades, dissolve os padrões num fluxo polifônico, inventa outros estados de movimentos, pelo qual o ser afeta. Práticas que possibilitam saberes: onde estamos e o que realizamos no instante presente e no dia a dia. Um agir inventivo, consciente e para a vida.

#### 2.4 – Ser artista pesquisador docente - Francis Wilker

*“Recria tua vida  
 sempre, sempre  
 remove pedras  
 e planta roseiras  
 e faz doces  
 recomeça.”*  
 (Cora Coralina)

Francis Wilker tem suas primeiras percepções e aprendizagens nas casas onde morou, no quintal, na cozinha com fogão à lenha, no córrego, local de procura por libélulas e na relação de afeto com sua avó Maria Isabel. Foi ela quem ensinou Wilker a andar de bicicleta, a se levantar dos tombos e a caminhar pelas ruas de mãos dadas com o avô até a primeira Escola Independente Santa Lúcia em Jataí. Dessa relação, colheu um jardim que permeia sua forma de viver e de encontrar-se com o outro. Em seu livro “Encenação no Espaço Urbano” (2018), Francis evidencia:

A primeira lembrança talvez seja a de uma casa com alpendre, o piso conhecido popularmente como vermelho, duas muretas com finas colunas.

37 Letra da música Alma, Zélia Ducan e composição de Pepeu Gomes - Arnaldo Antunes, 2002.

38 Link: <https://www.youtube.com/watch?v=cJWyzfVPBz0>



De outra casa me recordo do quintal, onde comecei a descobrir o mundo, e da mesinha com a TV em cima, um mundo que cabia em uma caixa. Depois um casarão antigo, muito espaço, um quintal, ainda maior, com árvores, folhas secas, um tom de mal assombrado, dois degraus que levaram à cozinha e a relíquia de um fogão à lenha (WILKER, 2018, p. 42).

Sorte de quem tem uma avó para escutar os conselhos e compartilhar os saberes de uma vida inteira. Laços firmados nos entrelaçamentos do convívio de outrora e de lembranças que reverberam na vida futura. Nesse encontro de almas, Francis trilhou seus primeiros passos, seus sentidos e suas escolhas. Em suas narrativas, a sua avó está enternecida e presente em seus processos criativos, pedagógicos e de pesquisa.

Caminho de toda manhã, a trilha no asfalto o conduzia até chegar à Escola Técnica de Goiás – polo de Jataí. Escola de espaços amplos, festas juninas, escadas, janelas de vidros, aulas de cerâmicas, laboratórios de mecânica dos solos e materiais de construção e o palco. Nela, frequentou do 5º ano do Ensino Fundamental à 3ª série do Curso Técnico de Edificações. Logo, Francis destacou-se com sua criatividade, empenho e determinação. Ali, o seu interesse se voltava à criação de formas, como o pote de morango que, para ele, foi uma maneira de “levantar paredes e criar o dentro e o fora” (WILKER, 2018, p. 42).

O teatro o encontrou nessa escola, nas práticas e conversas com um professor de Artes Cênicas. Os processos artísticos tomaram conta do, até então, menino que deles fez sua escolha de vida e profissão. Em sua narrativa, o sentido da escolha: “fazer teatro me abria outras leituras de mundo, de tocar contradições e poder agir artisticamente nos meus contextos para cultivar em mim e em outros o desejo de podermos criar novas possibilidades de ser mundo, de ser no mundo, de ser”<sup>39</sup>.

Assim, o menino foi pela trilha a caminho da Universidade de Brasília para cursar Licenciatura em Artes Cênicas, aos dezoito anos. Um mundo de possibilidades se abriu diante dele – linhas retas, tesourinhas, concreto, ruas com nomes de letras e números, políticos, sotaques, gente de todas as raças e de toda fé, um lugar de várias culturas. Como diria Francis, “cada um de nós carrega cidades inteiras e poderíamos traçar uma biografia a partir desses lugares em que se deram nossas experiências” (WILKER, 2018, p. 43).

Em Brasília, o caminho foi trilhado por encontros possíveis, nas casas habitadas, nos espaços praticados e nos coletivos escolhidos. Era necessário abrir

---

39 Entrevista concedida para a página da Universidade Federal do Ceará, Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno (Tupa), publicada em 27 de agosto de 2020, na categoria “Quem é”. Disponível em: <https://teatrouniversitario.ufc.br/pt/quem-e-francis-wilker/>. Acesso em: 21 nov. 2020.

espaço, esforçar-se e ter forças para cada dia. Trabalho, estudos, processos criativos e sentidos atentos a tudo que se revelava no concreto da cidade.

Sua vida como docente iniciou-se no Centro Educacional de São Sebastião, escola pública da Secretaria de Educação do Distrito Federal – SEEDF. Encontro com jovens que lhe transportavam para o jovem que foi e ao campo de possibilidades entre o pedagógico e o artístico.

Com a repercussão do seu trabalho nacionalmente, Francis recebeu convites para atuar em Organizações não Governamentais (ONGs) e em projetos culturais, artísticos, educacionais e sociais envolvendo jovens e o protagonismo. Assim seguiu por onze anos. Mãos entrelaçadas com potenciais do existir, agir, de se revelar e ganhar mundos.

Em sua imensidão particular e colaborativa, em 2003, juntamente a um grupo de amigos, criou o grupo Teatro do Concreto. Para ele, foi a maneira de ampliar seus horizontes como artista e pessoa, além de “encontrar seus aliados, suas parcerias e criar uma comunidade de sentido que procura estratégias para aprender, criar, sofrer e se profissionalizar juntos”<sup>40</sup>.

Com o grupo Teatro do Concreto, as montagens teatrais envolviam a pesquisa, o teatro colaborativo e a prática dos espaços, no qual encenou, entre outros, o *Diário do Maldito* (2006), *Borboletas tem Vidas Curtas* (2006), *Ruas Abertas* (2008), *Entrepartidas* (2010), *Festa de Inauguração* (2019). As encenações estiveram presentes em festivais nacionais e internacionais, uma seara de possibilidades de ampliação da rede de afetos e reflexão com pessoas, colaboradores e amigos. Francis ganhou mundos.

Suas inquietações e escolhas estão presentes nos diálogos com as redes criadas nos encontros possíveis. Voos que o levaram para ser e existir – artista, docente, diretor, curador e pesquisador. Nesse sentido, para Francis: “o nosso fazer é uma política do sensível, talvez, não mude, mas sonha com isso, acorda esse sonho em outros e, sobretudo, cultiva em cada um de nós esse desejo. Um compromisso ético, estético e político com o nosso tempo”<sup>41</sup>.

Como docente e coordenador do curso de Licenciatura de Artes Cênicas, na Faculdade de Artes Dulcina de Moraes, em Brasília-DF, entre 2004 e 2011, Francis juntou as redes dos estudantes e dos colaboradores – artistas docentes pesquisadores. Uma efervescência cultural e artística ocupou os espaços dentro e fora da Faculdade. Ele ampliou e deu vida novamente ao legado deixado pela grande dama do teatro – Dulcina de Moraes. Festivais nacionais, mostras de espetáculos e exposições, palestras, debates, formação,

---

<sup>40</sup> Entrevista concedida para a página da Universidade Federal do Ceará, Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno (Tupa) e publicada em 27 de agosto de 2020, categoria “Quem é”. Disponível em: <https://teatrouniversitario.ufc.br/pt/quem-e-franciswilker/>. Acesso em: 21 nov. 2020.

<sup>41</sup> Idem.

ocupação e a valorização das ações da atriz Dulcina de Moraes. Francis trabalhou em prol da homenagem nacional póstuma com a entrega da Honra ao Mérito, pelo Ministério da Cultura, à grande atriz.

As práticas pedagógicas e artísticas de Francis sempre foram inscritas inicialmente nos “caderninhos” de anotações, que o acompanham até hoje. São anotações das observações, sensações, dos espaços, das pessoas, dos rituais, dos entrelaçamentos pessoais, dos desejos, dos esboços, dos desenhos, das perguntas, dos livros, das poesias, das frases e das libélulas que encontra nos instantes e pausas da vida. Concomitantemente, produz as pesquisas, os artigos, livros, críticas, dissertações e teses, que ocupam os espaços das reflexões e os sentidos.

Na Universidade de São Paulo (USP), na Escola de Comunicações e Artes, em 2014, desenvolveu a pesquisa e a dissertação de mestrado, intitulada “Teatro do Concreto no concreto de Brasília: cartografias de encenação no espaço urbano”. A pesquisa investigou a relação da cena com a cidade na perspectiva da encenação.

Na mesma Universidade, pesquisou e desenvolveu, em 2020, a tese do doutorado “Encenação-paisagem: uma cena que reivindica o mundo a céu aberto”. A pesquisa investigou a prática da encenação nos espaços abertos das cidades numa aproximação do conceito da cidade e desenvolveu o conceito de encenação-paisagem e seus agenciamentos como a prática de um encenador-geógrafo.

Na cidade de São Paulo, momentos em que teve a oportunidade de ampliar seus horizontes em relação às pesquisas em teatro e ao espaço urbano, Francis trabalhou com o Teatro da Vertigem, com o diretor Antônio Carlos de Araújo Silva, uma referência importante em sua trajetória de vida e nas orientações das pesquisas do mestrado e do doutorado.

Atualmente, trabalha como professor da Universidade Federal do Ceará, mas as cidades continuam como lugares de observar o mundo, de circular e encontrar novos caminhos, novas pessoas e novas experiências, que norteiam seus trabalhos artísticos, suas pesquisas e suas práticas pedagógicas. Para Francis Wilker:

O modo como lidamos com a profissão, com o trabalho e com o outro vai criando uma narrativa sobre nós, no meu caso, foi a dedicação na sala de aula de uma escola pública na periferia do DF que abriu as portas para todas as oportunidades profissionais que tive na vida, se estou aqui hoje sendo professor nessa licenciatura em Teatro é também graças ao professor que eu fui na primeira oportunidade que conquistei para dar aula<sup>42</sup>.

---

<sup>42</sup> Entrevista concedida para a página da Universidade Federal do Ceará, Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno (Tupa) e publicada em 27 de agosto de 2020, na categoria “Quem é”. Disponível em: <https://teatrouniversitario.ufc.br/pt/quem-e-francis-wilker/>. Acesso em: 21 nov. 2020.

No jardim da vida, Francis Wilker continua procurando e aprendendo com as libélulas, os espaços, as expressividades, o ser e os coletivos. Junta flor por flor no concreto da vida e afeta pessoas com porções dos possíveis que reverberam potências do existir consciente.

## 2.5 – Entreprtidas – “Um espetáculo feito de encontros”

“Algo acontece no entre as partidas, algo que não poderemos conhecer sem passar pela experiência. Algo a ver com a própria vida que se dá entre o concreto de experiências e o imaginário”.  
(Lisbeth Rios)

Amor e abandono na sociedade contemporânea. Assista ao vídeo, sintá-o e vamos embarcar nesse espetáculo! O vídeo está disponível no QR Code e pelo Link<sup>43</sup>.



Rodoviária do Plano Piloto, no Distrito Federal (DF), espaço público lotado de pessoas que transitam diariamente e outras que esperam a chegada do ônibus para embarcarem. Um Centauro-bailarino e outras pessoas que esperam o início do espetáculo *Entreprtidas* (2010). Pessoas andando, pessoas paradas, rotina que carrega diversidades culturais, saberes e histórias.

Aproximadamente, às 19h, realidade e ficção misturam-se àquela atmosfera. Uma moça aproxima-se de um homem e ambos com mochilas nas costas. Ela exige que ele lhe entregue o relógio que usa no pulso do braço esquerdo. No mesmo instante, ela retira da sua bolsa um martelo e, abaixada, apoia o relógio no chão e o destrói a marteladas. Nervosa, retira da mochila objetos pessoais. Os dois se beijam e ele parte. Ela, em meio ao choro e, emitindo palavras de raiva, de amor e abandono, retira de dentro da mochila os objetos pessoais, e joga nele. Rastros do amor vivido que para Francis:

Recorrendo à minha memória, lembro que essa proposta foi apresentada nas escadas de uma sala que era a sede do grupo. Foi interessante observar a intensidade passional dos atores na discussão, um estado já alterado de presença; o fato de a atriz retirar objetos da mochila, supostamente associadas à sua relação com aquele homem e jogá-los fora, como tentativa de se livrar dos vestígios de uma história (WILKER, 2014, p. 367).

43 Link: [https://www.facebook.com/TeatroDoConcreto/videos/10153717792211621/?so=channel\\_tab&rv=all\\_videos\\_card](https://www.facebook.com/TeatroDoConcreto/videos/10153717792211621/?so=channel_tab&rv=all_videos_card)

No caderno de anotações nº 5<sup>44</sup> do Francis Wilker, (figura 17), encontrei referências, frases criadas, esboços, desenhos, poesias, filmes e referências de livros. A leitura da frase “o outro está doendo em mim”, em consonância com a cena descrita, revela a profundidade das dores e do sentimento de abandono, quando há rupturas nas relações afetivas. As pessoas que estavam ali ficaram estáticas, naquele instante, sem reação física com a reverberação das palavras e dos sentimentos que circulavam naquele lugar. Pausa na rodoviária.

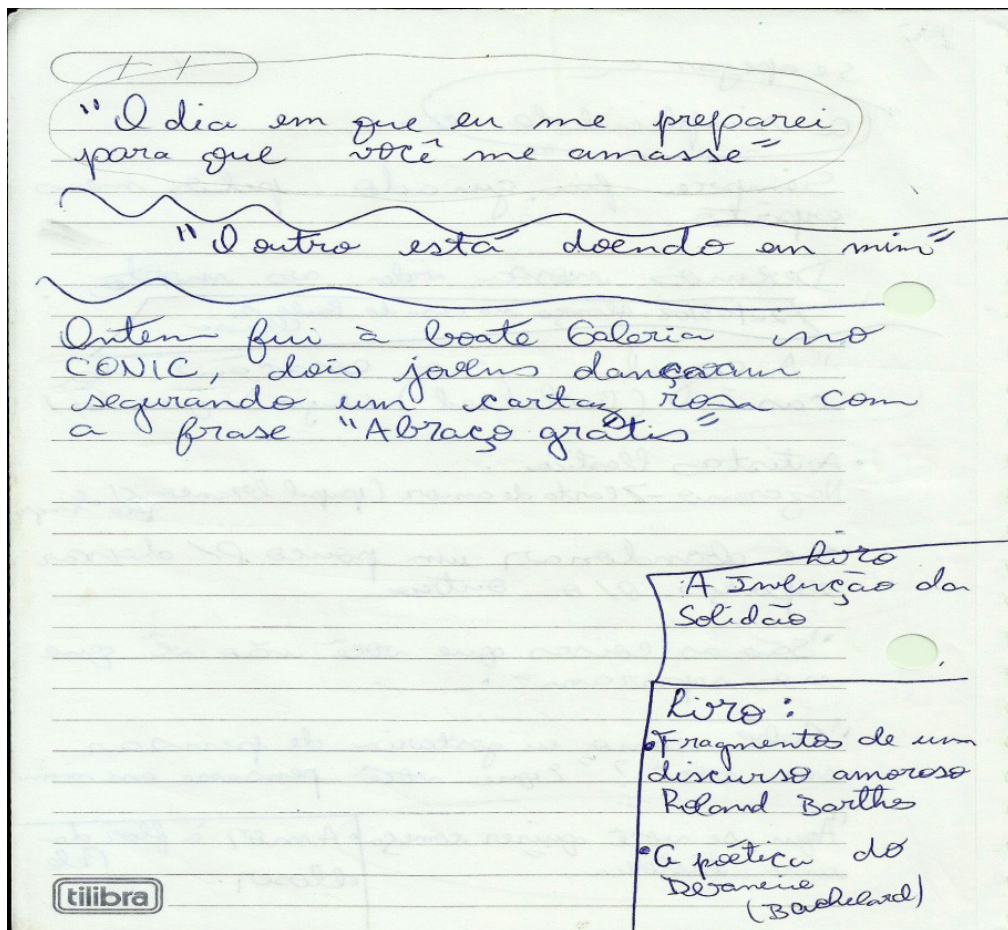


Figura 17 – Caderno de anotações nº 5 do artista pesquisador docente Francis Wilker, 2014.

Fonte: Wilker (2017, p. 14).

44 “Um caderno é muitas vezes um companheiro de viagens que nos acompanha numa aula, nas jornadas das confissões diárias, na antiga coleção de receitas. É espaço de registro, de inscrições da memória, de informações, conteúdos, questionamentos, rabiscos, desenhos, nomes. Guarda letras e tempos. Pessoas e sentimentos” (WILKER, 2017, p. 14). Escrito de Francis Wilker no “Cadernos Montar de Estações do Processo Criativo de Cama de Baleias” (resultado da disciplina de Montagem Teatral na Universidade do Ceará – UFC).

Vinte e seis passageiros são convidados a embarcarem no micro-ônibus para a viagem no espetáculo *Entrepartidas*. Uma pergunta de Cássio Caronte, personagem que dirige o micro-ônibus pela via chamada W3 Sul<sup>45</sup>, toma conta da atmosfera:

Fosse esta a última viagem, o que gostarias de levar? Qual é o teu maior valor? Nos fazendo pensar nos momentos que são ou poderiam ser os últimos se chegamos totalmente despreparados, estareis prontos para compreender os eventos da vida como analisadores das experiências emocionais? Suportareis a tristeza dos desencontros, o desespero do abandono, a ternura do acolhimento, o abrasamento dos afetos, o peso da responsabilidade, o tremor da felicidade, a amargura da desilusão, da solidão, da dor, do sofrimento, do acontecimento? O que levarás consigo? (RIOS, 2011, p. 192).

Num silêncio profundo, uma pausa no instante da vida e um papel amarelo à espera das várias respostas. E você, se fosse a última viagem, o que levaria consigo? Registros encontrados no caderno de anotações de Francis Wilker, “um manifesto pessoal” na pergunta para os passageiros no micro-ônibus.

Talvez eu queira falar de amor e abandono porque me sinto só, porque gostaria de ter outro encontro com o amor, porque às vezes acho que já gastei a minha cota de amor nessa vida. Porque acho que a corrupção, a violência a guerra, a podridão toda é reflexo da falta de amor por si e pelo o outro, pela terra, pelo país... E aí, quando nos deparamos com a iminência da morte, da última entrega, do último suspiro é que nos damos conta de que somos tão pequenos, tão frágeis, que precisamos tanto do outro. Por que só no fim damos as mãos? Choramos juntos? Pedimos perdão? Perdoamos? Gritamos o amor que temos pelo outro? Porque falar de amor quando amar, entrega, doação é quase desuso nesse tempo veloz, voraz e descartável. Porque amor não se define, parece sempre falar palavra que dê conta. Sede de encontro de almas, encontro verdadeiro, sincero, puro (não moralista) – espero que esse encontro ocorra no terreno sagrado do teatro (WILKER, 2018, p. 186).

Esse registro revela as inquietações em relação ao tema do espetáculo e às vivências pessoais de Francis. Motivações iniciais de um processo artístico que desperta indagações e evoca suas memória e imaginários. Durante o percurso, o ônibus faz algumas paradas para que outros passageiros embarquem. Uma das passageiras, a atriz Gleide Firmino (figura 18), embarca e conversa com o motorista. Em seguida, realiza a leitura de trechos de um livro de Elisa Lucinda.

---

<sup>45</sup> W3 Sul nome dado à via na Região Sul (Asa Sul) do Plano Piloto de Brasília no Distrito Federal. De um lado da W3, há o comércio, Espaço Cultural Renato Russo e Biblioteca Demonstrativa e, do outro, casas e praças. A via é organizada por quadras, começa pela 502 e termina na 516; em outras décadas, foi considerada o coração de Brasília, onde acontecia a efervescência cultural.





Figura 18 – Cena da atriz Gleide Firmino no interior do micro-ônibus, 2008.

Fonte: Diego Bressani.

Nessa atmosfera de amor, espera e saudade, os passageiros são envolvidos durante o trajeto por cenas, que acontecem dentro do micro-ônibus, nas paradas e na rua. As passageiras e os passageiros podiam ver da janela transeuntes com flores amarelas na mão, um homem de terno arrastando um caminhãozinho, uma mulher com megafone, pessoas com placas com dizeres na mão e a Carregadora de Mortos. Os olhos eram evocados para o inusitado e a simultaneidade. As cenas foram criadas no processo colaborativo do Grupo Teatro do Concreto e experimentada na intervenção *Ruas Abertas*, antes da estreia do espetáculo *Entrepartidas*.

O público desceu do micro-ônibus, caminhou pelas ruas, acompanhou mais cenas que ocorriam na praça da 504 Sul. Um músico tocando sanfona, a mulher que lia o livro no ônibus inicia um diálogo com a moça da mala, outra moça sentada no chão chorando e um rapaz com regador começa a regar a moça... um jovem menino corre de um lado para o outro e chama a atenção. O nome dele? Preá, tem sede de vida e corre, dando sentido ao espaço, procurando razão para sua vida... a praça é a sua casa.

O público acompanhava as cenas que aconteciam simultaneamente em várias partes da praça, caminhando com o direcionamento da moça da mala que procurava a mãe. Ao chegar em uma casa na 704 Sul<sup>46</sup>, no portão...

---

<sup>46</sup> As casas ficam nas quadras na via W3 Sul e recebe a numeração de 700, assim como as numerações das 500, as quadras com as residências também iniciam a partir de 702 até 716.



havia um jardim e uma calçada que leva até a porta de entrada da casa. As pessoas tecem os passos e adentram na sala, uma cena acontece, um casal se despedindo.

As pessoas são convidadas por Marina para irem até à cozinha. O cheiro do chá de alecrim e hortelã e bolo assado tomam conta do espaço, transportando as pessoas para uma atmosfera de lembranças dos momentos vividos, no coração de uma casa. Espaço praticado pelos encontros, conversas, segredos revelados e relações de afetos.

Uma caneca com o chá verde-claro com amarelo foi entregue para as pessoas que ali estavam. Entre as histórias, o “dragão”<sup>47</sup> que habita em si e determina o seu tempo de existência e maneira de relacionar com o filho e a mãe, presentes nas memórias e ausentes na casa. Num movimento fluido, Marina pega sua roupa colorida, peruca lilás brilhosa e sua bicicleta e se lança pelas calçadas até chegar à praça na 504 Sul. Passagem de estado, mudança de temperatura. As pessoas seguem Marina naquela atmosfera do inesperado...

A casa do Espetáculo está relacionada às características das casas nas quais o diretor Francis Wilker morou quando criança. Esse seria um ponto ressaltado por Ecléa Bosi que “a memória opera com grande liberdade escolhendo acontecimentos no espaço e tempo, não arbitrariamente porque se relacionam através de índices comuns. São configurações mais intensas quando sobre elas incide o brilho de um significado coletivo” (BOSI, 2003, p. 31).

No meu encontro com Francis Wilker, em frente a uma casa na Asa Sul, em Brasília, sentados debaixo de uma árvore, conversamos sobre o percurso, os elementos e as memórias que permearam o processo artístico do espetáculo. O momento foi marcado pelas recordações, no qual ele destacou:

[...] apresento memórias e espaços da minha infância que atribuí valor, sentido e que ao evocá-los aqui consigo compreender de que maneira aconteceu e mais que isso como inferiram sensações, afetos e escolhas e quando reflito sobre escolhas me refiro às estéticas, aos profissionais e as pessoas que perpassaram minhas trajetórias<sup>48</sup>.

Em seu caderno de anotação nº 5, (figura 19), o retrato da conjuntura expressa. Imagem que revela e desvela um pouco do que o atravessa no processo artístico.

---

47 Dragão no espetáculo remete ao “vazio devorador” ou possível doença. O “vazio devorador” está presente no caderno de anotação nº 5 do diretor.

48 Relato da entrevista realizada para esta pesquisa no dia 27 de abril de 2019, Brasília

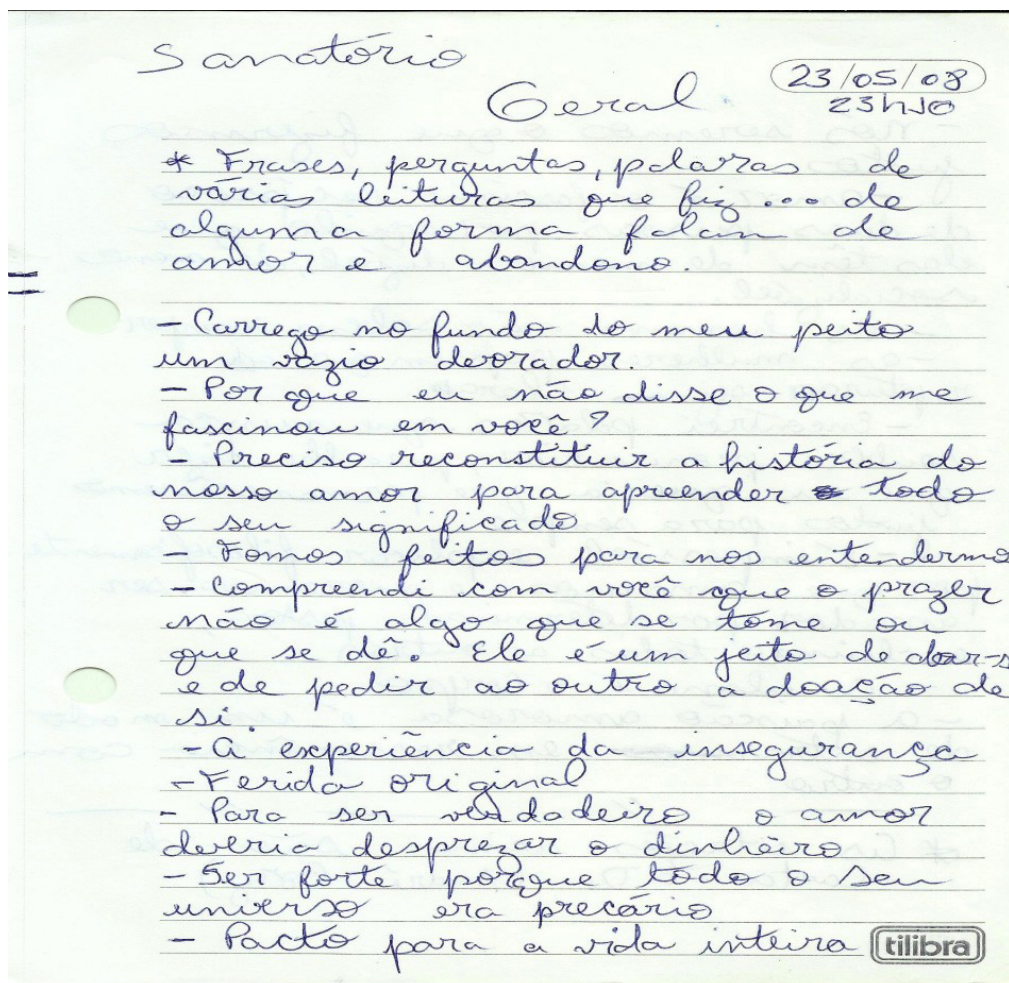


Figura 19 – Caderno de anotações nº 5 do artista pesquisador docente Francis Wilker, 2008.  
Fonte: Wilker (2017, p. 14).

Em seus escritos, nos cadernos de anotações, Francis, ao longo do percurso, anota, desenha, cria esboços a partir do imaginário, das lembranças, dos trechos poéticos, das leituras realizadas e das paisagens. As anotações se tornam percursos para o espetáculo, inspirações para os procedimentos e encontros com o Grupo de Teatro do Concreto, nas aulas e nas pesquisas, como a inscrição desta.

### 2.5.1 – Percurso e procedimentos do Espetáculo Entrepertidas

Os encontros com os participantes do Grupo de Teatro do Concreto foram permeados inicialmente pelas rodas de conversas com um aparelho de som e várias fotografias espalhadas no meio do espaço, lugar reservado para as caixas das recordações, do que acontece e nas expectativas para o início de um processo artístico. Inspiração à própria vida (amores, perdas,

frustrações, anseios e abandonos), abre o espaço de possibilidades para o que estava por acontecer.

Subjetividades presentes na trajetória de vida de cada um dos participantes, imagens adormecidas e submersas nos imaginários, experiências tecendo o prenúncio de um espetáculo. Francis frisa que “[...] nossas experiências pessoais eram a matéria principal para a criação, sem o cruzamento com os elementos ficcionais. Essa prática demandou um espaço de muita confiança e cumplicidade entre todos os criadores.” (WILKER, 2018, p. 183).

Refletindo sobre a perspectiva da percepção do ator, o participante do Grupo Teatro do Concreto, Nei Cirqueira, evidencia:

A sensação que tenho é que momentos como esse promovem verdadeiras revoluções em meu interior. Ver e ouvir o depoimento do parceiro me faz mergulhar em várias das minhas questões que por diversas vezes estavam ancoradas no fundo de meus mares, trazê-las para a superfície e tentar me relacionar melhor com elas. (CIRQUEIRA, 2011, p. 174).

O interesse por esse procedimento, para Francis, está na possibilidade de ativar a memória por intermédio dos objetos pessoais, das fotografias, da músicas e das próprias narrativas das coleções particulares das atrizes e dos atores do Grupo. E, propiciar a confiança no conviver do grupo, laços de afetos e ampliação dos estados dos experimentos.

E, a partir dessa vivência abrir espaço para os próximos passos: improvisações, jogos, criação de cenas e workshops. Para Francis, “demandar do ator um alto grau de exposição ao compartilhar e dar tratamento cênico ao seu posicionamento e vivências significativas” (WILKER, 2018, p. 161).

Os *workshops* propiciaram o levantamento de grande quantidade de materiais, aqui entendidos como criação de cenas, encenações nas ruas, imagens e texturas sonoras, quer seja individual, em duplas ou em grupo.

Inicialmente, foi apresentada a proposta de leitura de contos e poesias de Maria Valéria Rezende, Fernando Pessoa, Elisa Lucinda e Caio Fernando Abreu. O exercício era buscar, com base nas leituras, as emoções que motivassem os atores para desenvolver *workshop*.

Os artistas envolvidos no processo tinham o prazo de dez dias para criar materiais cênicos. O objetivo foi possibilitar que os atores entrassem em contato com outras fontes sobre o tema proposto. Para Francis, os *workshops* apresentaram “proposições dos artistas ao longo do processo de criação com cenas, sequências de movimentos, células, coreografias, partituras de ações, imagens poéticas, narrativas, texturas sonoras, canções, experimentações com objetos” (WILKER, 2018, p. 164).

Um dos *workshops* propostos foi o da atriz Micheli Santini: o conto *Vasto Mundo*, de Maria Valéria Rezende. A atriz, permeada pelo personagem principal do conto – Preá – e pela atmosfera de sensações, investiu nas ações, na

gestualidade masculina e nas tarefas do personagem de enfeitar a praça com bandeirolas de São João. Além disso, investiu nos movimentos de um lado para o outro e para cima e para baixo, no coreto. Nas anotações citadas no livro “Encenação no Espaço Urbano”, é possível encontrar a descrição, os pensamentos e a sistematização da criação do personagem Preá.

No conto, o personagem Preá sobe na torre de uma igreja, realizando o desafio proposto por uma bela moça que, em troca dessa demonstração de amor e coragem, namoraria Preá. [...] Parece pertinente notar que, no conto original, Preá teria que subir na torre da Igreja, mas, em nossa resultante cênica, quase dois anos depois, o Preá de Micheli Santini subiria no coreto de uma praça. De algum modo, a espacialidade presente no conto também contaminou e influenciou os desdobramentos e escolhas espaciais pelas quais nossa criação passou (WILKEK, 2018, p. 223).

Sobre a movimentação corporal da atriz, Francis encontra um tom clownesco. “Talvez construir melhor aquele que ele vê e que o paralisa. Como é? Quem? Definir a roupa dele” (WILKER, 2018, p. 222).

Nesse período de criação do personagem, a atriz Micheli iniciou suas aulas de *clow*. Ainda sobre a criação do personagem Preá, a atriz, num artigo publicado no livro “Concreto em 7 Atos”, revela as sensações e os aprendizados com o personagem:

Invadir,  
Expandir o outro em mim  
Rasgos no corpo daquele que se entrega para a rua, na rua Foram tantos corpos/aldeias para chegar, permanecer e partir Por que esses corpos me movem e me comovem tanto?  
E permanecem...  
504 Sul. Matheus, garoto de história que se entrelaça com a do Preá e assim brota o encantamento e a amizade. E lá vai ele colocar tio e tia no batente, levar bolo, água, café... para essas novas criaturas que ocuparam a praça que circunda sua casa... Parece que o espetáculo foi feito pra isso, pra esse encontro, pra não falar, dizer, gritar, mas pra ouvir, ouvir os sons da rua, rodoviária e de todas essas pessoas/aldeias, o universo que pertencem. Tudo se dilata! (SANTINI, 2011, p. 186).

As experiências que a atriz carrega consigo fazem refletir acerca do trabalho de pesquisa e de criação de um personagem, que está imerso em tantos sentimentos e em tantos desafios.

Nas apresentações dos *Workshops*, as rodas de conversas ocorriam durante todo o tempo de criação artística e o resultado foi a criação colaborativa da dramaturgia e as escolhas da cenas e percurso do micro-ônibus. Francis, nesse sentido, realça que: “Os motivadores podem ser os mais variados: além de tema livre, passam por palavras, perguntas, sentenças, imagens, músicas,



objetos, textos, espaços visitados, entrevistas realizadas, etc.” (WILKER, 2018, p. 162). No caderno de anotações nº 5 (figura 20), a inscrição dos *insights*, reflexões e decisões.

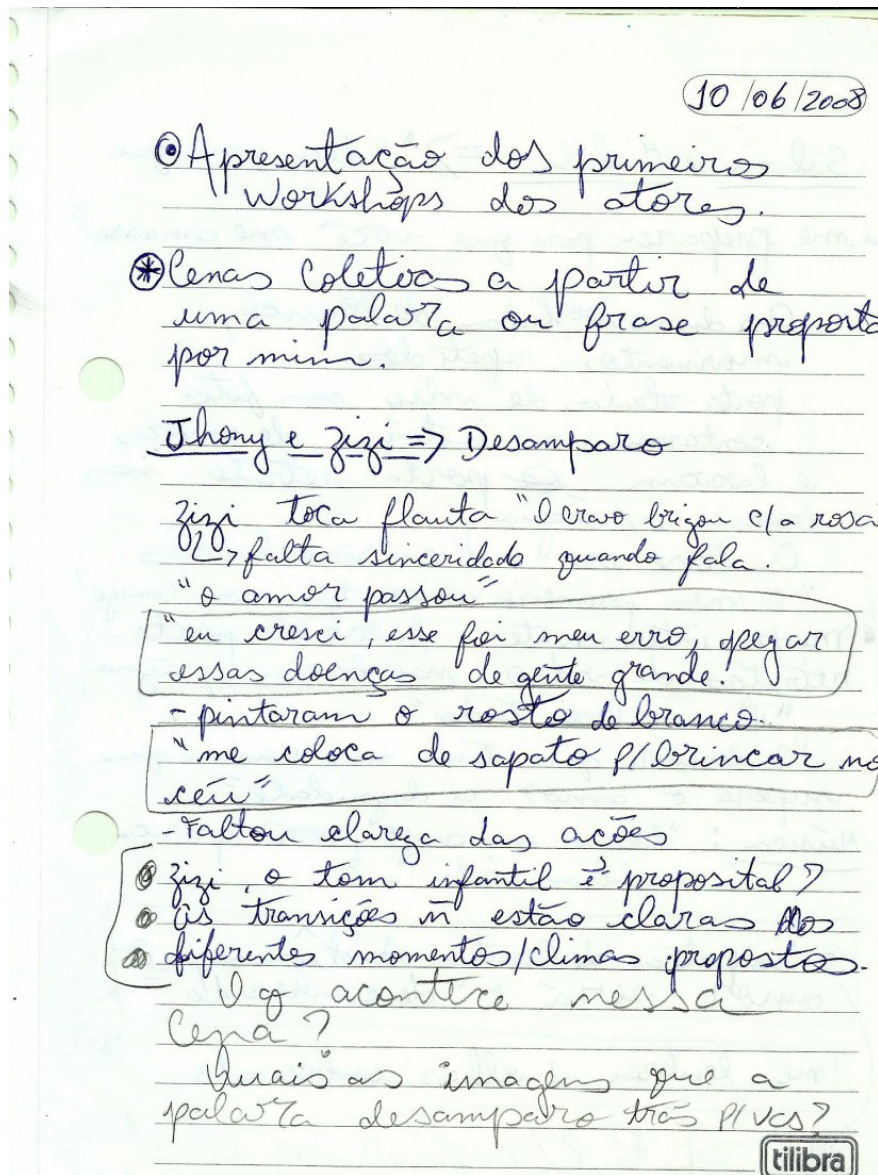


Figura 20 – Caderno de anotações nº 5<sup>49</sup> do artista pesquisador docente Francis Wilker, 2008.

Fonte: Wilker (2017, p. 14).

49 O caderno de anotação, para Francis Wilker: “é espaço de registro, de inscrições da memória, de informações, conteúdos, questionamentos, rabiscos, desenhos, nomes. Guarda letras e tempos. Pessoas e sentimentos. É possível conhecer sobre algo, ou, a respeito de alguém por meio de anotações ali deixadas” (WILKER, 2017, p. 14).

Esses procedimentos também proporcionaram às/aos artistas a oportunidade de estabelecer diálogos criativos e colaborativos com outros elementos da linguagem teatral, tais como cenário, figurino, iluminação, dramaturgia e sonoplastia. Possibilitaram também a relação com outros colaboradores convidados que, ao longo do percurso, foram integrando o Grupo Teatro do Concreto.

Um exemplo, foi a improvisação realizada pelo músico Daniel Pitanga, que teve como objetivo de trabalhar ritmo e afinação. Em seguida, foi solicitada a criação de uma cena. No relato do ator Nei Cirqueira, é possível acompanhar a criação do personagem e da cena que acontece dentro da casa, no espetáculo.

Trabalhei com o universo de um homem que termina um relacionamento, mas se comporta em casa como se o parceiro estivesse lá. Esse homem executava uma série de ações (comer um bombom, tomar banho, trocar de roupa, olhar pela janela) enquanto conversava com esse namorado que já não estava mais em casa com ele. Quando essa cena foi apresentada, a ação de olhar pela janela afetou o dramaturgo que a recriou resignificando a de modo que fosse apresentada uma relação entre dois homens que se conheceram e viveram uma intensa paixão por dois dias e que teriam que se despedir porque um deles estava de partida para outra cidade (CIRQUEIRA, 2011, p. 184).

O ator relata, ainda, que, também realizou um exercício de observação: olhar pela janela de um ônibus no traslado do trabalho para a residência de Nei. Ele avistou uma mulher que observava a paisagem com um olhar melancólico. Atravessado pela percepção daquela imagem e da música, Nei criou uma sequência de movimentos que geraria a cena descrita.

Nos documentos pesquisados, também foi possível identificar os procedimentos adotados para trabalhar o tema “Morte”. O ponto de partida foi a exposição do artista Kazuo Ohno, em São Paulo. As imagens dos objetos e das obras no espaço expográfico impactaram Francis, reverberam em suas reflexões e tornou-se fonte de inspiração para a criação do esboço da personagem “Carregadora de Mortos”. Também impulsionou a realização da saídas de campo em um cemitério que teve como objetivo gerar materiais cênicos para o espetáculo.

Essas referências estão inscritas no esboço, desenhado pelo diretor, no caderno de anotações nº 5, (figura 21), e no livro “Encenação no Espaço Urbano”, no qual Francis narra: “uma mulher que canta uma música em espanhol e arrasta em cada pé uma coroa de flores de velório. Atada a uma coroa estaria uma roupa feminina e, à outra, uma roupa masculina” (WILKER, 2018, p. 194). Com esses elementos de inspiração poética, a atriz peruana Lisbeth Rios iniciou a experimentação com os objetos cênicos e agregou à criação o seu repertório pessoal, musical e cultural.



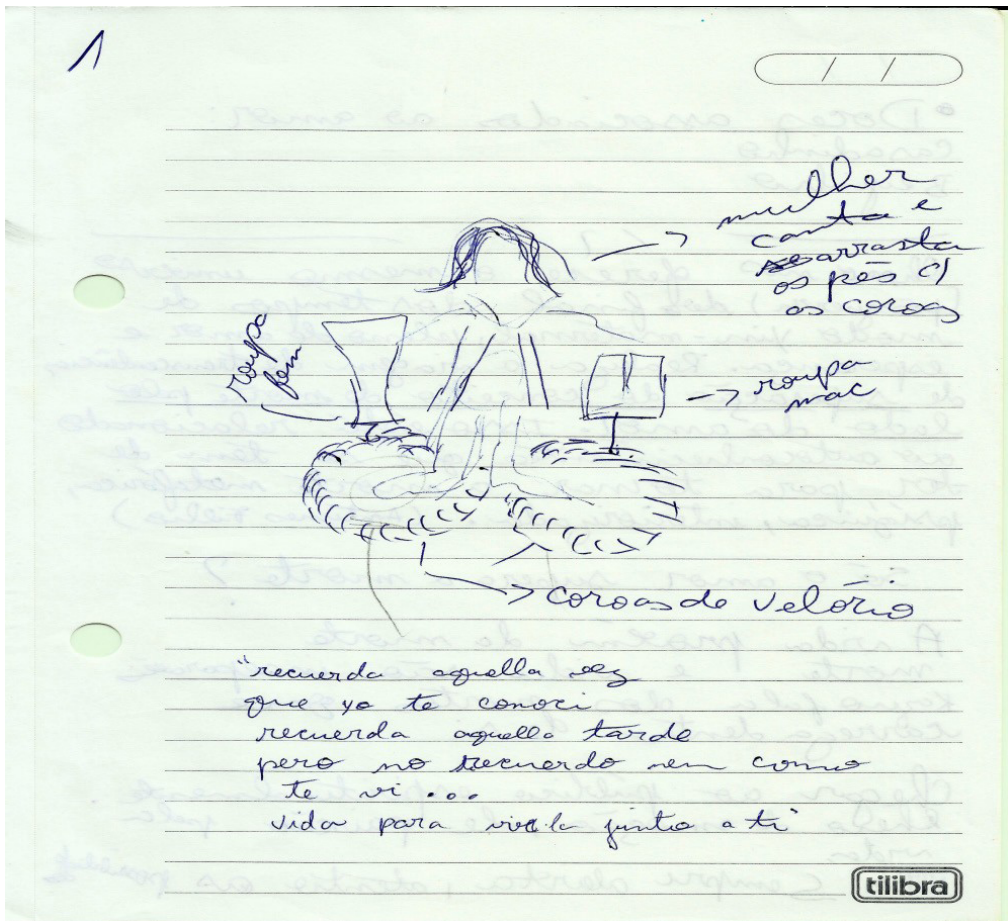


Figura 21 – Caderno de anotações nº 5 do artista pesquisador docente Francis Wilker, 2008.

Fonte: Wilker (2017, p. 14).

Nessa cena, a artista saía do Teatro Nacional, no centro da capital do país, às 18h, e atravessava caminhando até à rodoviária do Plano Piloto. No traslado, via-se um corpo contido refletindo dor e solidão. Em seus pés, arrastando no chão, duas coroas de flores de velório e dois figurinos: um vestido de noiva e um terno, que revelavam uma história de um casal de noivos, mas que não estavam mais presentes. Era a ausência na presença. Qual é a história de vida daquela mulher e daquele casal? O que passava pela cabeça do público que transitava e, ao mesmo tempo, tinha de correr para pegar o ônibus? A cena foi apresentada na intervenção *Ruas Abertas* e, posteriormente, inserida no espetáculo *Entrepartidas*. Nesse sentido, Lisbeth Rios (2011) salienta:

Fiz umas danças folclóricas do meu país, Peru, ao mesmo tempo cantava e falava os nomes das pessoas da minha família que já tinham falecido. Num determinado momento, meu corpo estava curvado, eu olhava o horizonte e minha mão direita começava a querer tocar algo na minha frente. Foi nesse

instante que o Francis interveio, pedindo algumas ações e modificações dessa figura [...] me pedia que andasse sem desmanchar esse corpo, como se carregasse o mundo nas costas, e pensasse em algo que me puxasse para trás ao mesmo tempo em que tentava alcançar alguém que me chamava lá na frente. Fiquei por uns instantes assim, até que as lágrimas começaram a cair... (RIOS, 2011, p. 138).

A intervenção *Ruas Abertas*<sup>50</sup> foi uma maneira que o Grupo Teatro do Concreto escolheu para levar as cenas criadas na sala de ensaio para o espaço de rua. Uma possibilidade de praticá-las nos espaços urbanos e no trânsito. Foram escolhidas as faixas de pedestre da rodoviária do Plano Piloto, em Brasília, num horário de grande movimento de pessoas, ônibus e carros, às 18 horas, num fluxo dinâmico de entrelaçamentos.

O grupo foi instigado, por meio da sensação do “não lugar”, que abriu espaço para a investigação da relação entre as ações, o espaço e a noção de trânsito na cidade com as cenas criadas.

Para ampliar e potencializar os procedimentos do percurso do espetáculo *Entrepartidas*, outro procedimento foi escolhido, o ciclo de debates com pesquisadores da linguagem teatral e de outras áreas de conhecimento. Os objetivos foram contribuir, inspirar e ampliar as possibilidades da seara criativa. As trocas potencializaram todo o processo criativo, uma vez que os pesquisadores e palestrantes proporcionaram perspectivas sobre suas áreas de conhecimento e de atuação, visto que abordavam visões sobre o tema.

Nos encontros possíveis e no convívio diário por meio do trabalho na Faculdade Dulcina pude acompanhar e participar das reflexões e das escolhas dos procedimentos para a criação poética do espetáculo. No período eu estava estudando sobre Cultura Visual na Universidade Federal de Goiás, me interessava as noções conceituais acerca dos saberes, da cultura e da sociedade líquida. Nas conversas Francis convidou-me para fazer parte do grupo de palestrantes para a realização dos seminários.

Os diálogos proporcionados nessa ação foram fundamentados pelo autor: Zygmunt Bauman, com as obras *Modernidade Líquida* e *Amor Líquido*, com o objetivo de refletir sobre as relações afetivas em nossa sociedade e efemeridade das relações afetivas.

---

50 *Ruas Abertas* compreende uma intervenção cênica no espaço urbano com base nos temas amor e abandono, pontos de partida do Teatro do Concreto para criação de seu novo espetáculo. As investigações iniciais do grupo partem de uma questão central: qual é a relação entre amor e abandono na sociedade contemporânea? Para um grupo que trabalha na perspectiva do processo colaborativo e se pauta no diálogo visceral com Brasília, *Ruas Abertas* significa uma aproximação maior com a dimensão autoral da plateia (WILKER, 2018, p. 325).

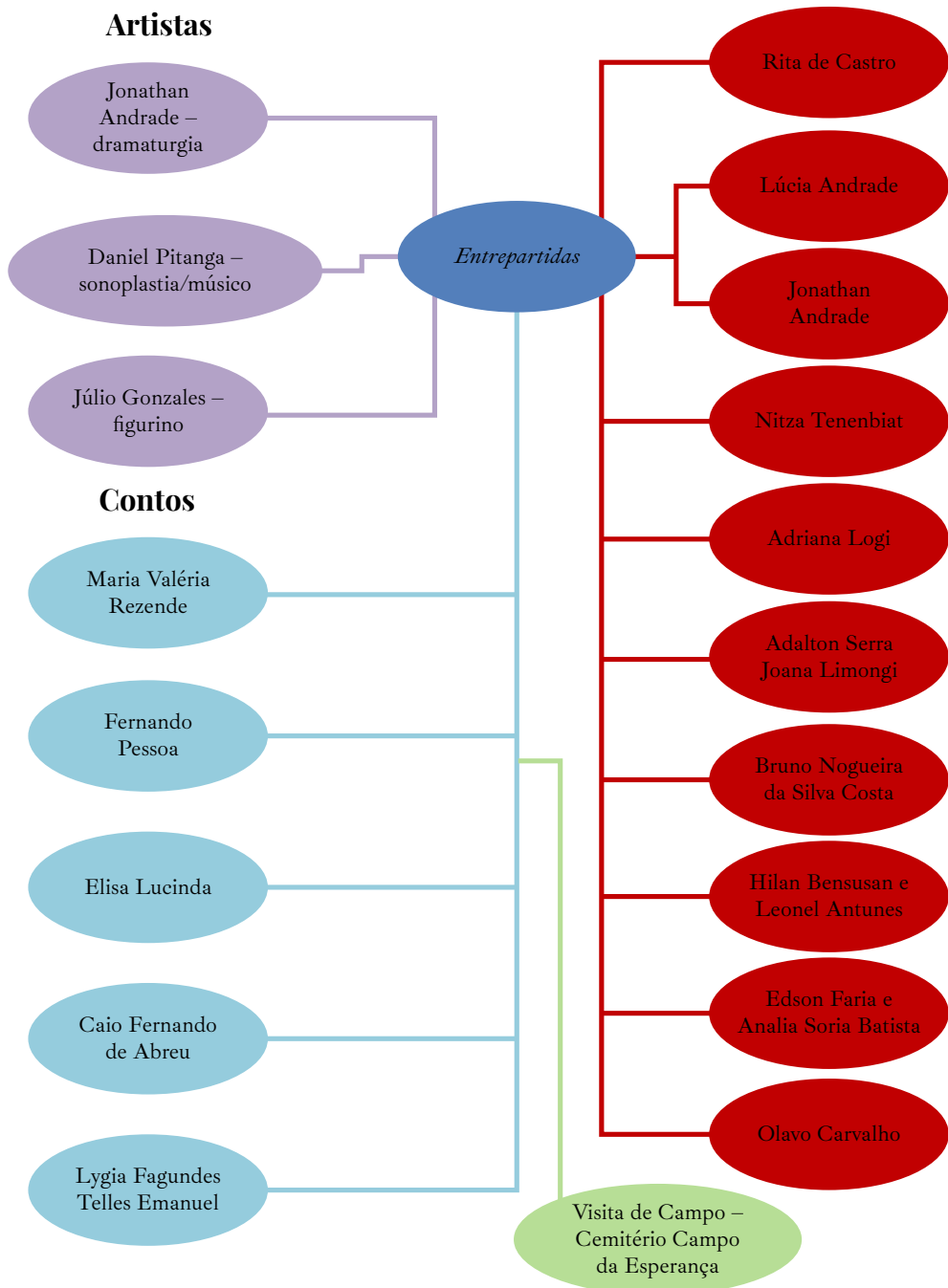


Figura 22 – Lista das palestras e palestrantes, 2019.

Fonte: mapeamento da autora.

De volta ao espetáculo e à rodoviária, todos desceram, ou seja, atores e passageiros. A última cena aconteceu com a presença do Centauro-bailarino, que vestia uma saia de tule branca, um salto alto preto e torso nu. Um centauro

hodierno<sup>51</sup>, (figura 23), que apareceu durante e na cena final do espetáculo, perto do ônibus, olhando para as pessoas – que saíram do ônibus e outras que passavam naquele momento. Assim, disse: “senti tudo, de todas as maneiras, eu sinto que ficou de fora do que imaginei tudo o que quis, e que a cavalgada não tenha fim e nem Deus” (RIOS, 2011, p. 192).



Figura 23 – Centauro-bailarino – Ator Jhony Gomantos, 2008.

Fonte: Thiago Sabino.

Na vida acontecem vários movimentos de afeto e desafeto, de partidas e chegadas. *Entrepartidas*, um convite à escuta ativa e aos olhos atentos. É o instante para repensar o “entre”. Uma experiência subjetiva que nos lança ao inusitado, aos deslocamentos na cidade, às pausas... lembra-nos daqueles que partiram, os que chegaram, trilhas de afetos com pessoas e lugares. Uma atmosfera para o encontro e para a reflexão de quem somos e o que podemos escolher.

## 2.6 - Encontro com os estudantes – Montagem Teatral no Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Ceará

O primeiro encontro com as/os vinte estudantes do 5º semestre do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Ceará (UFC), é traçado

---

<sup>51</sup> Centauro hodierno: é uma criatura que ressoa o coro das tragédias gregas, encarnado na figura de um homem.

como “espaço do acordo” – datas, horários, quantidade de encontros e forma de avaliação. O acordo combina bem com a palavra disciplina, termo utilizado na organização pedagógica e acadêmica na grade horária do semestre ou do ano letivo, nos cursos ministrados nas Faculdades. Para Wilker, no primeiro encontro, “[...] surge: a demolição. Não só aquela dos prédios, tijolos e edifícios, mas aquela que é pessoal e coletiva<sup>52</sup>”. Os encontros estabeleceram novas formas e acordos. Intitulo como campo das possibilidades e do encontro.

A disciplina de Montagem Teatral ocorreu no primeiro semestre letivo de 2017, com carga horária semanal de 12 horas/aula para o processo, às segundas, quartas e sextas-feiras, com encontros de quatro horas, das 18h às 22h. No caso, esse processo pedagógico iniciou-se no dia 15/03/2017 e finalizou-se com temporada do espetáculo, criado na disciplina, de 11 a 16/07/2017.

No primeiro encontro, o professor realizou uma “pequena entrevista” com os estudantes. Perguntas atravessaram a atmosfera: “quais são os temas de seu interesse? Conta um pouco da sua trajetória pessoal, no teatro, como artista e estudante. Quais são suas habilidades? Quais aspectos de linguagem/poéticas da cena te interessam?”<sup>52</sup>

As respostas impulsionariam futuras escolhas acerca do tema para a montagem do espetáculo proposto na ementa da disciplina e também colaborou no mapeamento das habilidades e dos depoimentos pessoais dos estudantes. Mais que isso, propiciou conexão, escuta acerca da vida, da trajetória e dos saberes do docente e das/dos estudantes. Uma atmosfera criada para práticas de si. A estudante Rayanne Falcão descreve esse momento:

[...] o processo me botou para pensar e notar o pouco que a gente descobriu que sabia dos outros: perceber, a partir de cada experimentação, outras faces de cada ator que estava ali, sentir quais as motivações que os levam a criar, o que em seu percurso de vida lhe inspira a ter um pensamento de criação para cada situação proposta<sup>53</sup>.

Após todas/os estudantes responderem às perguntas, Francis relatou sua trajetória e propôs conhecer a cidade por meio do olhar e das experiências das/dos estudantes. Ele acabava de chegar em Fortaleza (Ceará) para assumir a cadeira de professor da UFC. Nesse primeiro momento também, houve a escolha pelo processo colaborativo de criação, Francis evidencia “[...] procurando enfatizar uma perspectiva onde todos deveriam se ver como autores-criadores da obra que iríamos construir juntos” (WILKER, 2012, p. 21).

52 Trecho da narrativa de Francis Wilker (WILKER, 2017, p. 19).

53 Trecho do depoimento da estudante Rayanne Falcão no texto “Memórias: um lugar que nos faz resistir ao que se passa hoje!” (WILKER, 2017, p. 31).

O processo colaborativo tem como preceito a construção de uma dramaturgia própria, que considera os textos criados pelos participantes do processo artístico, os depoimentos pessoais e os experimentos nas salas/espacos. As cenas são criadas com base nas sugestões, diálogos e desenvolvimento de um percurso com múltiplas interferências.

No final do primeiro encontro perguntas foram lançadas para as/os estudantes. Pausa para reflexão. Conforme narrado pelo estudante Robert Bernardo:

Eu só ficava imaginando como tudo aquilo se transformaria em uma unidade – naquele momento me parecia muito distante. Eu achava que seria necessário um tempo que nós não tínhamos, pois se tratava de uma cadeira que teoricamente tem apenas seis meses de duração, mas que na realidade tem menos tempo ainda, sendo obrigatória a estreia e uma curta temporada. Este fato trouxe muita angústia para a grande maioria de nós, pois processos colaborativos em geral são processos que duram vários meses até que se tenha um produto final<sup>54</sup>.

Francis solicitou um diário de criação para cada estudante, antes de iniciar a viagem pela trilha pedagógica. O diário de criação teve como objetivo documentar as experimentações, as reflexões, os esboços, as memórias e as fases da criação poética. Além disso, colaborou com a produção do “Caderno Cama de Baleias”.

### 2.6.1 – Nos trilhos do trem: encontros, percursos e procedimentos

No primeiro encontro, também foi compartilhado um planejamento básico, o cronograma do processo da montagem teatral e a proposta da produção de três cenas individuais, três coletivas, duas imagens poéticas, um manifesto e textos que revelassem a relação das/dos estudantes com os temas: a última cena da sua vida; meu inventário de pequenas coragens; minha secreta coleção de medos; há um mundo por vir? Um ensaio sobre os meios e os fins; vivemos em uma sociedade em que reina a lógica do medo; o que fazemos enquanto tudo é desmoronamento, demolição e ruína? extinção; arqueologia da sua vida; o que você apresentaria se essa fosse a última cena da sua vida?. Nessa última frase tema é possível perceber que a pergunta impulsionou pensamentos e imagens quase instantâneos para o processo criativo das cenas. Essa sensação vivenciada é narrada pelo estudante Pedro D’Silva:

O autojulgamento surgiu, a complexidade que eu dei para a ideia geradora da cena também foi um obstáculo. A primeira coisa que me vinha à mente quando pensava na frase era a imagem de mim sapateando até me

---

54 Trecho da narrativa do estudante Roberto Bernardo Evaristo, no texto “Aspectos do processo colaborativo de Cama de Baleias” (WILKER, 2017, p. 22).



esgotar fisicamente. (...) Propus uma cena, onde eu surgiria sapateando e falando as palavras de forma a representar o caos, anunciando a catástrofe. A partir dessa experimentação foi definido que esse personagem teria uma função diferente dos demais, uma espécie de divindade/entidade que poderia vir para anunciar uma catástrofe ou surgir de forma que representasse a própria catástrofe<sup>55</sup>.

Ao acompanhar as narrativas da criação do personagem alegórico - Trem, foi possível compreender o conjunto de ações delineada no percurso - escrita da biografia do personagem baseando-se na pesquisa do próprio corpo, na exploração dos sons, nas falas, nos movimentos e nas vivências no espaço da estação de trem. Logo, no texto do estudante Pedro D'Silva, pode-se notar esse processo mais detalhadamente:

Recebi a tarefa de escrever a biografia de um trem, a pesquisar no próprio corpo como o sapateado poderia ser o trilho, como essa fala poderia ser o barulho do trem, o que esse trem teria pra falar e em qual ritmo ele falaria. Surgiu a ideia de que esse personagem surgiria primeiramente no seu apogeu, depois em decadência – e, por último, em ruína. [...] no contato com a estação e com o trem comecei a perceber e entender essa minha figura dentro da dramaturgia do espetáculo, que de touro passou a ser trem – o personagem, porém, ainda não tinha função dramaturgica definida. (...) Esse personagem alegórico, trem, agora teria uma função dramaturgica na construção do percurso da plateia: seria responsável por conduzir a plateia e narrar do ponto de vista da coisa/máquina/objeto<sup>56</sup>.

Nos seis encontros seguintes, durante as quatro horas, o espaço da sala de aula foi tomado pelos exercícios teatrais, improvisações, *workshops*, apresentações das cenas e das imagens, leituras dos textos, conversas e produção de afetos. As/os estudantes apresentaram suas inquietações, seus potenciais artísticos e saberes. Espaço para troca, colaboração, escuta sensível - o processo. Esse momento foi considerado também um mapeamento dos temas e das potências. Wilker nomeia-o caminhos da “destruição” e das “pequenas coragens”.

As temáticas das cenas envolviam os depoimentos pessoais, a memória individual e coletiva, o imaginário, a cidade, a história e os relatos sobre os temas de interesse da turma – machismo, homofobia, racismo, medo e destruição. Disparadores poéticos proporcionando à turma reflexões e possíveis pistas, trilhas e sentidos para a criação das cenas. O estudante Nabar Uribe, descreve algumas dessas cenas:

55 Trecho da narrativa do estudante Pedro D'Silva no texto “A criação do personagem alegórico no processo criativo de Cama de Baleias” (WILKER, 2017, p. 62-63).

56 Trecho da narrativa do estudante Pedro D'Silva no texto “A criação do personagem alegórico no processo criativo de Cama de Baleias” (WILKER, 2017, p. 62-63).

Um ator girava em um ponto só, com um durex na boca, enquanto um áudio da sua voz comentava sobre como a nossa vida era vinculada ao papel, como a identidade, o diploma, dinheiro. Outro ator fez um desabafo sobre como as suas tias o tratavam por ser um menino afeminado e finalizava seu monólogo dançando com uma saia a música “La Belle de Jour”, de Alceu Valença. Uma atriz fez uma cena onde ela comentava sobre os pequenos momentos de coragem que ela teve quando criança, como enfrentar o seu medo de escuro – e que acabava com ela mostrando uma data recente, de uma semana antes da cena, onde ela teve que ir para o enterro do próprio pai<sup>57</sup>.

Um outro procedimento foi proposto pelo docente Francis, após a apresentação das cenas, a escrita das cartas – uma carta para a geração passada; uma carta para a geração futura; os naufrágios da própria vida, a escrita de uma arqueologia pessoal acerca do tema. O intuito era propiciar, por meio das narrativas pessoais, os anseios e as subjetividades internas e inerentes às/ aos estudantes, um mergulho mais profundo nas camadas de sentidos acerca da temática escolhida para a montagem teatral.

Os temas propostos pelos estudantes, após as apresentações, giravam em torno de destruição, dessa forma, mais um procedimento foi apresentado às/ aos estudantes – realizar experimentos fora da sala de aula, envolvendo os espaços e acontecimentos da cidade. Com isso, as/os estudantes levaram as cenas para, conforme o estudante David de Alencar evidencia, “as ruas, numa tentativa de, muito mais do que comunicar, sermos atravessados pelas vivências de uma cidade plural e cheia de significados. Dois percursos surgiram: o litoral e o centro”<sup>58</sup>.

O procedimento propiciou a potencialização das experiências do ator e das cenas por ocorrer nos espaços públicos, onde transitam as situações inesperadas. Numa roda de conversa, Francis sobreleva.

Quando fizemos o experimento na cidade que terminou no mar, vendo ali o Mara Hope naufragado, foi que eu descobri os vários navios naufragados na orla de Fortaleza e propus a vocês o tema Naufrágio como capaz de abarcar toda aquela diversidade de temas que tínhamos<sup>59</sup>.

O passo seguinte foi tentar compreender o que seriam os naufrágios pessoais, coletivos, da cidade e do país. A intenção foi aproximar a imagem do mar às experimentações realizadas até aquele momento sobre corpo,

---

57 Trecho da narrativa do estudante Nabar Uribe, no texto “O que acontece com o que fica para trás no processo colaborativo (WILKER, 2017, p. 35).

58 Trecho da narrativa do estudante David de Alencar no texto “Convite” (WILKER, 2017, p. 20).

59 Trecho da narrativa de Francis Wilker (WILKER, 2017, p. 23).

vulnerabilidade, dimensão ritualística e criação de personagens. Nesse sentido, o estudante Christian de Oliveira evidencia:

Naufrágios esses não apenas no sentido literal da palavra, mas num sentido mais amplo, que considera que todos nós somos barcos e cada fracasso a que somos sujeitados, é um naufrágio nosso. A partir daquele dia, essa palavra começou a guiar o nosso processo<sup>60</sup>.

Nesse sentido, Francis instiga e favorece a rede das potências de criação dos estudantes, que comprometem-se com eles próprios se envolvem no processo artístico assegurando o espaço da coletividade e confiabilidade. Para ele, “a importância de também reconhecer e valorizar as contribuições de cada criador no processo, compreender ritmos e práticas diferentes, todas elas, a serviço de um processo de criação” (WILKER, 2012, p. 12).

O processo necessitou de ensaios extras, fora dos encontros previstos no cronograma das aulas, de exercícios individuais, estudos do material bibliográfico e pausa para a análise do material biográfico das/dos estudantes. Nesse viés, Francis Wilker evidencia que:

A participação dos estudantes-atores no processo pedagógico e de criação teatral foi garantida por meio de “reuniões e momentos de avaliação, se mostram como estratégias fundamentais para assegurar um espaço onde todos pudessem se colocar como sujeito no processo” (WILKER, 2012, p. 14).

As/os estudantes-atores, nesse sentido, produziram novos textos e novas filmagens das cenas que nortearam a produção da dramaturgia da montagem teatral, além disso mudaram o nome do espetáculo de *Naufrágios* para *Cama de Baleias*.

Assim, nasceu o espetáculo *Cama de Baleias*, uma experiência artística, num contexto do movimento da cidade e do ser humano.

A dramaturgia foi concebida em parceria com o dramaturgo João Dias Turchi<sup>61</sup>, que reside em São Paulo, com base nos textos e nas cartas, fotografias e vídeos dos *workshops* e das cenas. Diante da distância geográfica, o caminho encontrado para a produção da dramaturgia foi enviar todo material para o dramaturgo e realizar várias reuniões por Skype, a fim de

---

**60** Trecho da narrativa do estudante Christian de Oliveira Cesário no texto “Processo criativo Cama de baleias”(WILKER, 2017, p. 29).

**61** O dramaturgo João Dias Turchi mora em São Paulo, sendo amigo pessoal de Francis Wilker, com quem estudou no Doutorado na USP (SP). Juntos realizaram trabalhos no processo de criação do Espetáculo *Festa de Inauguração*. A relação do dramaturgo com a montagem teatral *Cama de Baleias* estabeleceu-se virtualmente por meio de e-mail, redes sociais e aplicativo de mensagem instantânea (WhatsApp).

discutir o processo. Assim, as reuniões ocorreram entre o dramaturgo e o docente, que também disponibilizou suas próprias anotações sobre as cenas dos estudantes-atores.

Pausa...

Neste momento da pesquisa, será possível ouvir a música: *Fora de Ordem*, de Caetano Veloso que inspirou o dramaturgo João Dias Turchi<sup>62</sup> no processo colaborativo da dramaturgia. Você pode acessar pelo QR Code e pelo Link<sup>63</sup>.



Nos ensaios, Francis montou núcleos cênicos com as/os estudantes e cada núcleo ficou responsável por uma cena, que representava parte da população do vilarejo. Em cada encontro, as cenas criadas recebiam contribuições do professor especificamente. Em outros, os próprios estudantes assistiam as cenas e contribuía uns com os outros.

Os estudantes dividiram-se em equipes de trabalho para organizar o processo da montagem, tanto na produção executiva quanto na questão financeira. Nesse sentido, a narrativa do estudante Cosmo Almeida, no texto “Memórias de um Naufrágio” revela os pontos de tomada de consciência. Para o estudante Cosmo Almeida:

Essa etapa do processo revelou a individualidade e os pontos fortes – não necessariamente confortáveis – que cada um trazia para os trabalhos, numa tomada de consciência do que constitui a poética pessoal dentro da construção de uma obra de caráter coletivo, na qual os atores também são autores da ação<sup>64</sup>.

Durante os momentos dos ensaios, a turma convidou os estudantes do terceiro semestre do Curso de Licenciatura de Artes Cênicas para assistir e emitir *feedback* acerca da montagem teatral. Momento importante para a reflexão da turma, principalmente, para perceber a temperatura, as sensações e os sentidos propostos no ensaio.

---

62 “Antes de ouvir a mensagem de voz do Francis, meu celular tinha randomicamente me colocado para ouvir *Fora de Ordem*, do Caetano Veloso, aqui tudo parece que era ainda construção e já é ruína. Não acredito nem descreio em coincidências, por isso desse momento sobrou essa frase e a foto do navio afundado”. Trecho da narrativa do dramaturgo João Dias Turchino no texto “Uma carta do dramaturgo”. (WILKER, 2017, p. 97).

63 Link: <https://www.youtube.com/watch?v=iQ4IBFC2YWk>

64 Trecho da narrativa do estudante Cosmo Almeida no texto “Memórias de um Naufrágio” (WILKER, 2017, p. 35).

### 2.6.2 – Espaços praticados para a criação do espetáculo

Os lugares são histórias fragmentárias e isoladas em si, dos passados roubados à fragilidade por outro, tempos empilhados que podem se desdobrar, mas, que estão ali antes como histórias à espera e permanecem no estado de quebra cabeças, enigmas, enfim, simbolizações enquistadas na dor ou no prazer do corpo (CERTEAU, 1994, p. 184).

Passar pelas “trilhas-trilhos” e situar-se possibilita desvelar espaços, objetos, imaginários e os movimentos do próprio corpo. Favorece a compreensão de sentidos dos jogos composicionais, desenhados e marcados por imprevisíveis e múltiplas formas, que mobilizam para outros modos relacionais com as trilhas.

O espaço escolhido – a estação ferroviária, nessa montagem teatral, tem potencial ativador que “são elementos inerentes àquele espaço que podem acordar memórias de vivências similares em outros espaços e contextos.” (WILKER, 2018, p. 52). De sobremaneira, também tem o potencial de desvelar o abandono e o descaso do setor público e da comunidade.

A estação ferroviária Professor João Felipe, em Fortaleza (Ceará), com quase 150 anos de existência. Antigamente, a estação partia do centro da cidade de Fortaleza para Baturité ou Caucaia. Desde 2013, entretanto, a estação está interdita. Permanece, porém, presente na rotina da cidade, em meio ao concreto e às ferrugens, numa total situação de abandono.

No Prefácio, escrito por Héctor Briones – Coordenador do Curso de Licenciatura em Teatro da UFC, foi possível compreender o potencial ativador do espaço escolhido, “a estação em toda sua vasta amplitude se torna um espaço de memória, espectral e solitário, ao mesmo tempo que espelha um aspecto da oficialidade pública”<sup>65</sup>.

Na entrada da estação (figura 24), um relógio marca o momento exato do início do jogo poético. As pessoas acompanharam o espetáculo de maneira itinerante o lugar metafórico vilarejo e vivenciaram as camadas de sentidos pela ocupação da estação interdita e por meio da atmosfera criada pelas cenas no vilarejo. Nesse contexto, Francis sobreleva “praticar o espaço e, a partir de nossas experiências, atribuindo-lhe valor, sentido e uma dimensão simbólica ou talvez mítica” (WILKER, 2018, p. 44).

---

<sup>65</sup> Trecho do prefácio de Héctor Briones, coordenador do Curso de Licenciatura em Teatro da UFC (WILKER, 2017, p. 11).



Figura 24 – Estação Ferroviária Professor João Felipe, Fortaleza, Ceará – 2017.

Fonte: Tim Oliveira.

A montagem teatral na estação ferroviária Professor João Felipe promoveu vários sentidos para as/os estudantes. É tanto silêncio e tanta solidão no lugar público abandonado, mas também há uma presença-força ali, permeada pelas marcas, memórias, histórias e imaginários. Essa percepção foi relatada por Héctor Briones:

O primeiro encontro com aquele espaço lhes deu a chave do processo, o abandono, talvez viram ali o naufrágio da cidade, o descaso político para com a vida social em todas suas instâncias. Há lugares residuais na cidade, suas histórias são os indícios dessas marcas<sup>66</sup>.

Na estação interdita para o público, para os ensaios e para as passagens existia catraca, vagões e trilhos enferrujados. Um espaço que convoca o agir daqueles que estão atentos ao sensível e ao artístico. Ela evoca e toca as memórias e percepções da turma. Nesse sentido, se tornou potente para a realização da montagem teatral e surgiu a necessidade de uma parceria com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan).

Com o espaço liberado pelo Iphan, o exercício–desafio seguinte foi levar as partituras corporais e as cenas criadas e imaginadas para aquele espaço.

---

<sup>66</sup> Trecho do prefácio de Héctor Briones, coordenador do Curso de Licenciatura em Teatro da UFC. (WILKER, 2017, p. 11).



Foi necessário limpar a sujeira, revisitar as percepções dos “naufrágios pessoais” para o “naufrágio da estação”. Essa foi a proposição do artista pesquisador docente Francis Wilker (2018), um processo colaborativo em um espaço que há uma gramática e memórias próprias e pode construir muitas possibilidades de discurso e sentido para a vida e para as práticas artísticas pedagógicas.

Inicia-se, assim, o espetáculo. Um relógio, colunas, trilhos e vagões enferrujados estão à espreita, esperando... luzes, cenas, vozes e o imaginário – de estação para um pequeno vilarejo à espera do Naufrágio. Nesse sentido, de acordo com a sinopse:

A população de um pequeno vilarejo se vê às voltas com a subida inevitável de um mar que irá inundá-los, de forma definitiva. Em via de colisão, desejos pessoais e coletivos na luta pela sobrevivência. Identidades e busca de pertencimento dos moradores se movimentam numa trama que explora a voz do indivíduo e aquela de um corpo feito de muitos corpos que dão vida às cidades<sup>67</sup>.

O espetáculo começa, os personagens revelam-se no jogo do espaço cênico praticado, reverberando, na presença e nas memórias das pessoas, um discurso de possibilidades – afeto, política, abandono, pertencimento, alteridade – uma forma de ocupação. Na narrativa da estudante Renata Fernandes Caldas, o espetáculo *Cama de Baleias*:

[...] é um processo relevante para se pensar questões de lugares de memória, de apropriação do povo sobre a sua própria história, da importância de se ocupar os equipamentos e espaços públicos, de se reconhecer na história do outro, de reafirmar o discurso político num tempo, onde é cada vez mais permitido e legitimado o discurso de ódio e as violações de direitos<sup>68</sup>.

As cenas ocupavam os vagões, os trilhos e os espaços internos da estação, (figura 25) desvelando um tempo passado na ferrugem do tempo presente. Assim, os personagens contavam sobre a espera de um tempo futuro de uma inundação.

---

**67** Sinopse da ficha técnica da montagem teatral *Cama de Baleias* – 2017.

**68** Trecho da narrativa do estudante Renata Fernandes Caldas no texto “A forma política do fazer teatral presente em Cama de Baleia” (WILKER, 2017, p. 83).



Figura 25 – Cena da montagem do espetáculo *Cama de Baleias*, 2017.

Fonte: Tim Oliveira.

Uma proposta do docente para cada estudante foi escrever um texto com bibliografia específica, com o objetivo de compartilhar a viagem, chamado “Processo pedagógico e de criação teatral” com base no olhar e no tema de interesse de cada um. Nesse panorama, outros aspectos relevantes a destacar na formação dos estudantes foram: a construção de uma página no Facebook<sup>69</sup> com as etapas e fotografias da montagem teatral, bem como os comentários das/dos estudantes e das pessoas interessadas, que vivenciam o social pelo virtual.

O “Caderno de montar: estações do processo criativo de *Cama de Baleias*” foi elaborado tomando como bases as narrativas das/dos estudantes da turma. Por sua vez, as narrativas revelaram e descreveram a sistematização do processo pedagógico que foi vivenciado na disciplina *Montagem Teatral*. No Caderno, relatos das experiências, das cenas, das percepções, dos estudos, das análises e dos depoimentos sobre um tempo, um espaço interdito, ocupado pelo artístico, pelas vozes e memórias das/dos estudantes. Logo, foi organizado e apresentado no “I Seminário Artes da Cena” da UFC.

A prática pedagógica, aqui apresentada e desenvolvida no Curso de Licenciatura em Teatro de uma Universidade Pública, envolveu os estudantes em um processo colaborativo na montagem teatral *Cama de Baleias*, em um espaço público-interdito. Essa prática perpassou pelo biográfico, pela memória, pelo político, pela cidade, sendo um exercício pedagógico-artístico que se inscreveu nos “Cadernos *Cama de Baleias*”.

---

<sup>69</sup> Link: <https://pt-br.facebook.com/camadebaleias/>



# TERCEIRA TRILHA

## 3. ENTRELAÇAMENTOS ENTRE AS PRÁTICAS ARTÍSTICAS, PEDAGÓGICAS E PESQUISAS DOS ARTISTAS PESQUISADORES DOCENTES GISELLE RODRIGUES E FRANCIS WILKER

As trilhas permeadas por Giselle Rodrigues, Francis Wilker e, também, por mim formaram tessituras de inquietudes, interesses e escolhas ao longo das nossas trajetórias de vida. Elas possibilitaram encontros, vivências e entrelaçamentos. Potências em fluxos que levam para um agir consciente e reflexivo nas práticas artísticas e pedagógicas e que se inscrevem nas pesquisas.

Múltiplas camadas de sentidos, percepções, subjetividades, memórias e imaginários revelando-se nos passos trilhados. Jardins poéticos e emantados na forma de ser e de existir de cada um. Coleções particulares colhidas e que habitam nos sótãos e porões e que reverberam potências e as redes de afetos.

Nas trilhas desta pesquisa encontro os jardins pessoais e os colteivos, os percursos e os procedimentos das práticas artísticas e pedagógicas, tessituras formadas e os sentidos para responder a pergunta central desta pesquisa.

Começo esta trilha percebendo inicialmente que os entrelaçamentos acontecem nos encontros, nas experimentações e explorações nos espaços praticados.

Vivências jubilatórias que se tornam inquietudes futuras e tecem as moradas das novas explorações e experimentações nos espaços a céu aberto, nas casas, nos quintais, nas ruas, nas cidades. Certeau evidencia, “praticar o espaço é, portanto, repetir a experiência jubilatória e silenciosa da infância” (CERTEAU, 1994, p. 191). Nessa mesma perspectiva, a pesquisadora Bosi (1994) sobreleva:

O espaço da primeira infância pode não transpor os limites da casa materna, do quintal, de um pedaço de rua, de bairro. Seu espaço nos parece enorme, cheio de possibilidades de aventura. A janela que dá para um estreito canteiro abre-se para um jardim de sonho, o vão embaixo da escada é uma caverna para os dias de chuva (BOSI, 1994, p. 435).

Tempo e espaços das brincadeiras, do fervilhar do imaginário, das peripécias, das aragens, das descobertas, das percepções e dos afetos que fazem



moradas no ser. Espaço, como afirma Bosi (1994, p. 436), “habitado por influências mágicas” que tecem os próximos passos, nas casas vindouras, nas cidades e no mundo. Espaços que guardam os tesouros das lembranças, dos primeiros cultivos e da formação das trilhas. Neles, colhe-se jardins e planta-se outros em perspectivas. Francis e Giselle são “guardiões das influências mágicas”, dos plantios vindouros quando se lançam na aventura de serem artistas pesquisadores docentes.

Começo aqui a buscar esteio no que foi trilhado nesta pesquisa, inicialmente classificando as práticas, em seguida relacionando os procedimentos encontrados nos percursos para encontrar as possíveis respostas de como acontecem os entrelaçamentos. Os passos seguiram a partir dos preceitos da metodologia de pesquisa da Etnocnologia.

Observei, participei, fiquei ombro a ombro nos encontros possíveis. Ouvi, vi, encontrei escritos, fotografias, vídeos, páginas nas redes sociais, livros, pesquisas, cadernos, entrevistas, diários e pesquisadores. Mergulhei e me deparei com minha trajetória, lembranças e percepções. Me lancei e me deparei com a rede de afetos. Entrelaçamentos na seara da vida formados nos encontros, pelos interesses, inquietações e percepções.

Mergulhei e mesmo com a chegada da pandemia da Covid-19 e em meio a tantas incertezas sobre o existir, entre as partidas e anseios, o pulsar artístico e as mãos entrelaçadas e acolhedoras do meu orientador.

Mergulhei e encontrei o silêncio do isolamento e de conexão comigo para ver, ler e perceber novamente e inscrever os possíveis entrelaçamentos.

Giselle, em sua trajetória de vida, foi atravessada pelos espaços praticados nas salas de aulas da Universidade de Brasília, nas cachoeiras e trilhas a céu aberto. Esses lugares permearam as explorações e experimentações do corpo em si, do corpo que se lança no espaço e do corpo com o outro, num jogo lúdico de tensões, de possibilidades, de fluxos e de intensidades.

Do encontro com o professor de Educação Física e diretor do grupo Endança e dos ensaios diários, que se tornaram um coletivo, as inspirações para suas escolhas. Giselle encontrou o artístico num coletivo, que nomeou como “família”. As vivências com o grupo e com a dança ganharam mundo e a conectaram com outros grupos, outras formas, novos olhares e tessituras. Para Giselle:

Eu tenho essa busca interna muito profundamente, não é só com o sentido do corpo. É o sentido. Eu sempre me pergunto: qual o sentido? O que eu estou fazendo aqui, nesse momento? Essa é a minha pergunta fundamental, como diz a Vera Mantero, que essa é uma das minhas questões, assim pra que eu estou aqui? Pra mim, o sentido do que eu faço, do que eu penso. Ela está sempre nesse lugar. Que sentido isso tem?<sup>70</sup>.

---

**70** Trecho da entrevista concedida à pesquisadora Lúcia Andrade por Giselle Rodrigues, no dia 21/05/2019, às 12h30.

Na busca por esses sentidos, novas possibilidades para o inventivo que teceram passos poéticos artísticos pedagógicos nas tramas coletivas. Expande, pulsa, se inquieta e se lança em pesquisas.

Francis, em sua trajetória de vida, foi atravessado pelos espaços, desde a infância – pela exploração dos quintais e dos terrenos vazios das casas em que morou. Exploração e experimentação pelos movimentos e formas apresentados na natureza, presentes nas cores, na luminosidade e nos voos das libélulas. O olhar dele estava sempre à procura, do ali, acolá, do perto e do longe, nos passos tecidos no asfalto a caminho da escola, com a mão segura na mão do avô.

Os espaços praticados o convocava, ganhava formas, amplitudes e se transformavam em possibilidades no curso técnico de Edificações, no qual encontrou o professor de teatro. No inter cruzamento do teatro e do curso de Edificações, a escolha pelas principais temáticas das suas práticas artísticas, pedagógicas e pesquisas – espaço urbano e memória. Francis Wilker (2012) evidencia que:

Em uma das minhas anotações, há uma reflexão sobre relação entre encenação no espaço urbano e memória feita naquele momento de vivência: “encenar no espaço é restituir no tempo de memórias de outros tempos e relações”. Talvez uma das motivações para a reflexão acima seja a frase anotada a partir da fala de um dos jovens ao apresentar seu espaço: “bem-vindo à minha infância”, frase que automaticamente abria uma fissura no tempo presente para um mergulho no que poderia ter sido o seu passado, que naquele momento se configurava para mim como uma experiência no presente ao ouvir sua narrativa (WILKER, 2012, p. 32).

A exploração e experimentações não estavam mais lá ou acolá, passaram a fazer parte de si, de suas práticas e escolhas, alimentando seu percurso e sua caixa de lembranças. A memória do tempo de infância carrega laços afetivos pelos jardins plantados pela avó e que reverberam seu tempo presente em forma poética.

Nos preceitos da Etnocologia, pelos quais o pesquisador Armino Bião evidencia a importância de pesquisar o interior e o que é particular nas práticas espetaculares. Considero as práticas de Giselle e Francis espetaculares. Também ressalto a importância da análise pela classificação substantivas, adjetivas e adverbiais para situar e compreender as particularidades das práticas aqui narradas e descritas.

Nas práticas espetaculares substantivas, encontro esteio para refletir sobre os espetáculos *Aisthesis* e *Entrepartidas*, como evidencia Bião (2011), “artes do espetáculo” no sentido da apreciação estética.

Nessa perspectiva, *Aisthesis* – uma prática espetacular que se configura como momento de encontro consigo, com o outro e com os coletivos de vários lugares e cidades – preconiza o inventivo, o colaborativo, os fluxos, o instante presente e as expressões de cada participante da prática e das pessoas que



escolhem participar e/ou observar. Sem combinado prévio, essas tessituras entrelaçam-se no instante presente, revelando o percurso da prática artística. Nesse sentido, para Giselle:

A espetacularidade a que me refiro é algo que começa a acontecer intencionalmente, e está relacionada a dimensão da poesia e da imaginação, que nos desloca para outras dimensões de mundo. Assim, a espetacularidade se diferencia da simples vivência de uma experiência, pois tem a possibilidade de dilatar o instante, prolongá-lo, realçando pormenores estéticos, éticos, do gesto-pensamento e, de alguma maneira, ao querer se mostrar de forma consciente ao outro, se oferece propositadamente e sabe que está sendo vista. Embora esta espetacularidade possa ocorrer na Prática *Aisthesis*, seu acontecimento não está necessariamente garantido, mas também não há uma busca desenfreada por ela (BRITO, 2020, p. 16).

Na Prática *Aisthesis* as pessoas foram convidadas para encontros específicos, em espaços definidos, com data e horário determinados, além das interações nas redes virtuais. Encontros presenciais, com a possibilidade de observar ou de fazer parte do instante inventivo. Laços criados na atmosfera criativa. Giselle em suas prerrogativas sobreleva:

A perspectiva da direção, no contexto de *Aisthesis*, de certo modo, me abriu para possibilidades de mobilização de metodologias móveis e mecanismos de condução e criação de ambientes e atmosferas que pudessem estimular a curiosidade de atuantes cênicos, incitar a atenção, interesse e exploração de seus potenciais artísticos para que conseguissem desfrutar desse mágico fenômeno que é inventar, imaginar, materializar ideias, compor, manipular e, acima de tudo, fazer isso a partir da relação coletiva (BRITO, 2020, p. 84).

A participação aconteceu consigo, em dupla, no trio e/ou no coletivo sem preocupação de início ou fim. Num jogo lúdico e poético com objetos - cone, cadeiras, luminária, rosa, fita adesiva, *puff*, entre outros tantos - presentes no momento *Aisthesis*. “Mágico fenômeno” das vivências, sem a preocupação com os pensamentos, julgamentos de outrora ou do que aconteceria. Nesse viés, postula Giselle:

Eu acho que ela tem a ver com o contato com as pessoas. Toda a minha criação vai cada vez mais dependendo do outro no sentido de que esse outro colabora o tempo inteiro, e cria junto também. Tem me instigado as criações coletivas, sabe? O que de fato a gente divide, o que de fato a gente aprende um com o outro, isso pra mim é fundamental<sup>71</sup>.

---

71 Trecho da entrevista concedida à pesquisadora Lúcia Andrade por Giselle Rodrigues, no dia 21/05/2019, às 12h30

Nessa teia colaborativa e coletiva o pulsar criativo. Expressões surgem e se revelam nas músicas cantadas, nos textos expressados e nos movimentos dos encontros. Temas que se delineiam no instante presente nas improvisações, dos jogos e improvisos.

Amor, política, dor, arte, vidas procuram os imaginários e tecem o artístico. Coreografias? Performance? Cena? Poética do encontro no instante artístico. Uma brisa que passa e lá começa uma cantoria, presente no repertório de um participante. Emoção evocada, convite para o outro que, ao se recordar da letra, começa a cantar também. Assim, de repente, várias vozes com timbres e sotaques diversos numa mesma canção.

Eu te convido a vivenciar mais uma vez um momento *Aisthesis*. Assista ao vídeo com os participantes Kenia Dias e Glauber Coradesqui pelo QR Code e pelo *link*<sup>72</sup>. No vídeo, um encontro com a expressividade e o inesperado: *Aisthesis*.



Quando assisto ao vídeo sou remetida a temática coletiva e individual sobre amor e abandono, a mesma temática do espetáculo *Entrepartidas*, na cena do casal na rodoviária e na cena da casa. Repertório da caixa de lembranças pessoais e presente no imaginário coletivo e intigando o artístico.

Sinta, perceba e imagine... e o que você faria se estivesse presente naquele momento? Quais seriam os seus gestos, palavras e movimentos? Quais as lembranças e sentimentos?

No espetáculo *Entrepartidas* a pergunta: se fosse a última viagem, o que levaria consigo? Foi o início da viagem pelas vias, praças e casas das cidades, nas datas e horários determinados, para vivenciar as cenas da temática amor e abandono na sociedade contemporânea. Prática no tecido urbano instigando a atmosfera presente e os tempos de memória.

Nessas perspectivas, *Entrepartidas* configura-se como prática espetacular substantiva, por se configurar como “artes do espetáculo” e processo de criação estética. Francis, nesse sentido, sobreleva:

Um processo de criação em teatro, talvez, possa ser comparado à aventura de uma viagem: sabemos de um lugar a chegar (o espetáculo), porém as paisagens, alimentos, trocas, sabores e conquistas são vivenciadas e descobertas no próprio exercício do viajante, no encontro-confronto com o novo território que compreende todos os vetores, materiais, pessoas e condições de um percurso criativo (WILKER, 2017, p. 15).

Nessa viagem e no exercício do viajante, as pessoas experienciam perto, longe, o que ocorre dentro e fora dos espaços. Jogos poéticos, dinâmicas simultâneas, desafios nas teias urbanas. Francis frisa:

---

72 Link: <https://pt-br.facebook.com/plataformaisthesis/videos/1540596842686585/>

Havia em cada lugar visitado múltiplas camadas de tempo, de memória. Aquela vivenciada pelo participante; aquelas relacionadas às distintas marcas do tempo no espaço (alterações na arquitetura, mudanças de finalidade de uma edificação ou terreno etc.) e as inscrições do tempo presente, do momento atual em que proferia seu relato, o aqui e agora do momento em que ali estávamos (WILKER, 2012, p.33).

Nos espaços vivenciados no espetáculo, criou-se uma atmosfera entre o momento presente, as memórias do próprio lugar e o que foi evocado em cada pessoa quando aconteciam as cenas ou quando as pessoas teciam os passos nos espaços espetacularizados. Atmosfera de ressignificação e reflexão entre o vivido e o que acontece.

Sobre os processos pedagógicos dos pesquisados utilizarei a classificação das práticas espetaculares adjetivas, as quais consideram a espetacularidade como característica. Quanto à prática pedagógica da turma de TEAC, Giselle Rodrigues, a função espetacular não foi a função central, mas fez parte do percurso. Não houve separação entre quem só observou ou quem participou. Houve uma quebra no cotidiano das/dos estudantes.

Na descrição da prática pedagógica de Giselle, na segunda trilha, percebe-se que o encontro foi delineado diferentemente das diversas aulas do contexto educacional. No início da prática pedagógica o inesperado silêncio e a quebra da hierarquia se estabeleceram. O percurso pedagógico escolhido – Prática *Aisthesis*. Nesse sentido, Giselle evidencia:

Isso talvez nos ajudará ou nos aproximará de algumas implicações que essa abordagem pode suscitar na formação e amadurecimento da (o) atuante cênico, no que concerne as maneiras de lidar com a composição e a atuação cênica individual/coletiva, sobretudo, quando experimentadas na Prática *Aisthesis*, tais como o desbravamento de potencialidades da conduta inventiva individual/coletiva; o cultivo de éticas de aproximação pautadas pelo afeto e não pelo contrato; a dessacralização do protagonismo e, em consequência, diluição de poder e controle no processo coletivo cênico (BRITO, 2020, p. 5).

Giselle parte dos exercícios desestabilizadores, do inventivo e considera as expressividades de cada um/uma, as memórias e os imaginários. Na interação com o outro, num fluxo dialógico, nas rodas de conversas, o coletivo se forma. Exploração e experimentação se revelam na atmosfera da sala de aula. Nesse sentido, encontro consonância entre esses procedimentos e as primeiras vivências de dança de Giselle, no grupo *Endança* e, posteriormente, no grupo BaSirah, tanto no que diz respeito à exploração quanto à coletividade.

Chama a atenção, o trabalho para o estar presente no instante da prática, a escuta sensível de si e o pulsar do outro e do coletivo. Nesse sentido, Giselle ressalta que “a prática exige a relação com o tempo das coisas de maneira diferenciada, porque ela não permite reter para produzir, para dominar.

A produção é a permissão da vivência do tempo despreocupadamente, sem o fim, sem o começo, sem o meio” (BRITO, 2020, p. 54).

Outro elemento importante, que Giselle destaca nas aulas: “eu estou ali junto com alguém que tem a ver com o coletivo e esse alguém, eu não tenho controle sobre ele, mas eu sei que aquilo que eu de alguma forma, estou estabelecendo com ele, nos momentos em que estamos juntos, pode significar algo na vida dele”<sup>73</sup>. Prática pedagógica que possibilita novas formas de ver e experienciar o repertório pessoal de cada estudante e o coloca numa coletividade que instiga posicionamentos e formas de agir. Giselle, sobre o percurso pedagógico, evidencia que:

[...] você contribuir com o percurso, com a trajetória de vida de uma pessoa que a arte, como produto, como espetáculo, por exemplo, ela pode, pode *startar* um monte de coisas na pessoa, mas um processo, onde você está ali com o aluno por um período, você pode mudar a vida dessa pessoa e isso me interessa de alguma forma. Não é o que eu quero mudar a vida, mas, é que eu quero ver o tanto que essa pessoa pode viver consciente das coisas que ela está vivendo [...] nesse sentido, eu sou pretensiosa de que eu possa pensar: não, eu posso fazer diferente<sup>74</sup>.

Francis Wilker, em sua prática pedagógica estabelece à coletividade. A prática inicia com um processo sem hierarquia e com a proposição de um processo colaborativo, por meio de perguntas impulsionadoras que atravessam a atmosfera pedagógica. A temática da primeira pergunta é o que você levaria se fosse seu último dia, entre várias outras ativaram os depoimentos pessoais sobre temas adormecidos nas caixas de lembranças. Para Francis, a roda de conversa também revela sentidos quando evidencia:

Ali, naquela roda, comecei a pensar que todo dia deve nascer alguém que não irá se sentir cabendo na forma pré-moldada do mundo, que se sentirá deslocada, que vai ter mania de ver as coisas ao seu redor de um jeito poético, que vai sentir necessidade aguda de expressar e compartilhar com o outro o modo como percebe, sente, critica e se encanta com esse mundo. E o curso pode ser um lugar de pertencimento, de encontrar os pares, de desenvolver a poética de cada um/uma. Senti muito orgulho de ser professor de teatro e agradeço a toda gente de teatro que veio antes de mim, que seguiram lutando para que tivéssemos um curso de teatro na universidade pública<sup>75</sup>.

---

73 Trecho da entrevista concedida à pesquisadora Lúcia Andrade por Giselle Rodrigues, no dia 21/05/2019, às 12h30.

74 Trecho da entrevista concedida à pesquisadora Lúcia Andrade por, no dia 21/05/2019, às 12h30.

75 Entrevista concedida para a página da Universidade Federal do Ceará – Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno (Tupa) e publicada em 27 de agosto de 2020, categoria quem é. Disponível em: <https://teatrouiversitario.ufc.br/pt/quem-e-francis-wilker/>. Acesso em: 21 nov. 2020.

No primeiro momento, um acordo para a “demolição” num movimento de confiança e alteridade. Um conjunto de perguntas impulsiona a reflexão, a criação de cenas e a dramaturgia – procedimentos que permeiam o processo pedagógico e, com ele, a montagem do espetáculo teatral *Cama de Baleias*, que trata de naufrágios pessoais, coletivos e políticos. Portanto, para a estudante Rayanne Falcão:

[...] esse processo me trouxe um conhecimento sobre minhas memórias, aquelas que eu não visitava há tempos, memórias que me fizeram perceber o porquê de minhas ações e pensamentos, descobrir de alguma forma a origem de certos medos, de certas inseguranças e principalmente que me fizeram perceber que eu tive coragens<sup>76</sup>.

Nesse sentido, o encontro pedagógico e artístico, na estação de trem e no espetáculo *Cama de Baleia*, teceu as possibilidades do resistir e ressignificar as lembranças presentes na memória e histórias da existência daquele lugar. As vivências das/dos estudantes naquela estação e as histórias contadas por uma população evocaram camadas de tempos de memórias e proporcionaram a prática pedagógica artística norteadas pela criação de imaginários, convocando, desse modo, à reflexão do ser e o agir social e politicamente. Nesse tocante, segundo a estudante Rayanne Falcão, a prática pedagógica:

Entrar em lugar desativado da cidade, onde várias memórias já foram ali criadas e deixadas. Creio que para a maioria de nós a Estação João Felipe significa mais que um lugar abandonado e que está “caindo aos pedaços”: ela é um lugar de lembranças, afetos, histórias e caminhos. Um lugar que traz sensações até pra quem nunca pisou em seu chão antes, um lugar que afetou por cada pedaço e cada destroço. Ocupar um lugar abandonado nos faz resistir ao que se passa hoje. Olhar para o percurso feito até aqui<sup>77</sup>.

Nessa seara, Francis pondera que a disciplina de Montagem Teatral e o espetáculo *Cama de Baleias* foram seus primeiros trabalhos na Universidade Federal do Ceará e evidencia que:

[...] um pouco como tatear o universo rico e profundo que cada um dos estudantes com os quais trabalhei carrega e é. Também é uma face das minhas questões e sentimentos nesse Brasil-terra arrasada em que não se pode encontrar um único tijolo de confiança nas instituições democráticas. Se para onde meus olhos miram o cenário é de ruína e desesperança, sig

<sup>76</sup> Trecho da narrativa da estudante Rayanne Falcão em “Memórias: um lugar que nos faz resistir ao que se passa hoje”. (WILKER, 2017, p. 31-32).

<sup>77</sup> Idem, p. 32.

acreditando que o trabalho numa sala de aula e o ato de criar são modos de resistir a esses que aí estão, atravancando o caminho<sup>78</sup>.

Os percursos pedagógicos de Giselle e Francis foram delineado pelas perguntas impulsionadoras, depoimentos pessoais e coletivos e rodas de conversas que revelaram o invisível e o adormecido. O ser e suas potências anestesiadas, por diversas vezes, pelas formas hierárquicas do acontecer pedagógico, no político, na pesquisa e entre tantos outros sistemas.

A classificação das práticas espetaculares adverbiais pressupõe o desempenho dos papéis e funções sociais. E nesse sentido, percebo Giselle Rodrigues e Francis Wilker como pessoas espetaculares que expressam formas bem particulares de ser e agir, nos contextos sociais, culturais, pedagógicos, artísticos e políticos. Cada um com sua maneira de falar, de se mover e expressar.

A artista pesquisadora docente Giselle Rodrigues valoriza o coletivo “em função de você estar numa relação com o coletivo, uma relação com a cultura, uma relação com a cidade, uma relação com a família e com uma situação”<sup>79</sup> e instiga o agir e o existir consciente.

O artista pesquisador docente Francis Wilker (2017) valoriza os lugares que habitou na infância e os laços afetivos criados com os avós. Na sua trajetória, um processo constante de busca, transformação e cosmopercepção. É, então, uma trajetória delineada pelo encontro e pela capacidade de instigar – em si, no outro e nos coletivos – as memórias, o imaginário, os espaços vivenciados e guardados no porão, no sótão e nos subterrâneos. Logo, Francis faz pulsar o humano que está adormecido. Nesse sentido, Francis evidencia que:

Ao falar de mim, tenho plena consciência de que minha história de vida não é uma regra, de que tenho alguns privilégios nesse país de desigualdades monstruosas e sei também que o percurso de cada pessoa é diferente, sei que para muita gente as lutas que travei são ainda maiores<sup>80</sup>.

A classificação Etnocológica proposta de Bião proporcionou a compreensão dos preceitos da espetacularidades nas práticas artísticas e pedagógicas e no ser e agir artista pesquisador docente, bem como a forma como ela e ele dá sentido ao que se propõe a fazer.

---

**78** Trecho da narrativa de Francis Wilker em “Hora do Embarque” (WILKER, 2017, p. 15).

**79** Trecho da entrevista concedida à pesquisadora Lúcia Andrade por Giselle Rodrigues, no dia 21/05/2019, às 12h30.

**80** Entrevista concedida para a página da Universidade Federal do Ceará – Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno (Tupa) e publicada em 27 de agosto de 2020, categoria “Quem é”. Disponível em: <https://teatrouiversitario.ufc.br/pt/quem-e-francis-wilker/>. Acesso em: 21 nov. 2020.



Ao me deparar com as informações por meio da classificação Etnocológica senti necessidade de elaborar um mapa visual (figura 27) com *post it* que pudesse apontar elementos em suas trajetórias de vida que levaram Francis e Giselle para suas escolhas, cursos, pesquisas, princípios e procedimentos.

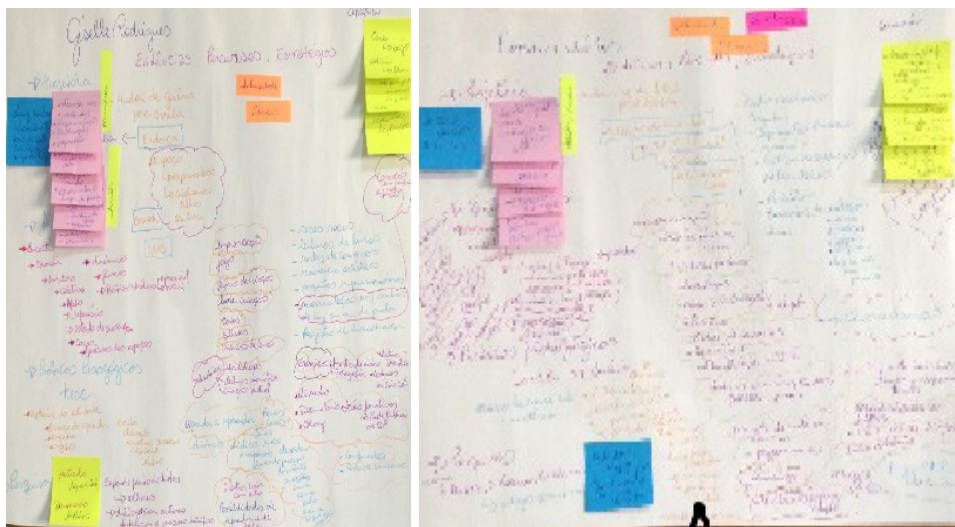


Figura 27 – Mapa visual.

Fonte: elaborada pela autora (2021).

O mapa visual conduziu-me para a elaboração dos quadros com o mapeamento dos procedimentos escolhidos nos percursos artísticos e pedagógicos. O objetivo foi identificar os procedimentos presentes nos percursos artísticos e pedagógicos na descrição da segunda trilha.

Percursos das Práticas Artísticas e Pedagógicas – Giselle Rodrigues	
Prática artística <i>Aisthesis</i>	Prática pedagógica Técnicas Experimentais em Artes Cênicas - UNB
Processo colaborativo	Processo colaborativo
Utilização das vivências e temáticas pessoais das/dos participantes	Utilização das vivências e temáticas pessoais das/ dos estudantes
Improvisação	Improvisação
<i>Workshops</i>	<i>Workshops</i>
Rodas de conversas	Rodas de conversas
Jogos	Jogos
Palestras	Palestras
Livre criação de cenas	
Escrita de cartas, bilhetes e frases	
Cadernos de criação	

Percurso das Práticas Artísticas e Pedagógicas – Giselle Rodrigues	
Prática artística <i>Aisthesis</i>	Prática pedagógica Técnicas Experimentais em Artes Cênicas - UNB
	Movimentação nas sombras das luzes refletidas pelas janelas
Exercícios, puxar-empurrar-resistir-aceitar – (p.e.r.a) e amálgama	Exercícios Muda: puxar-empurrar-resistir-aceitar – (p.e.r.a) e amálgama
Visita aos espaços urbanos de Portugal	
Dinâmicas do não saber, de fluxos e da relacionalidade	Dinâmicas do não saber, de fluxos e da relacionalidade
Exercícios de criação com base em uma poesia, uma música, nos objetos e no encontro	Exercícios de criação com base em uma poesia, uma música, nos objetos e no encontro
Residência artística	
Leitura dramática	
Estudo bibliográfico	
Utilização de redes sociais	
Utilização de <i>videomaker</i>	Filmagem dos exercícios pelos estudantes
Produção de livreto, <i>blog</i> e documentário	
Cartografia	Cartografia

Quadro 1 – Percursos das práticas artísticas e pedagógicas – Giselle Rodrigues.

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Observando o mapeamento, o primeiro ponto identificado foi o tempo de realização de cada prática. A realização dos procedimentos nos percursos artísticos tiveram um tempo expandido comparado ao tempo dos encontros do percurso pedagógico. As práticas pedagógicas são determinadas por um calendário específico e tem um tempo cronológico semestral.

Nos percursos, as rodas de conversas, os diálogos pelo WhatsApp, os encontros, a escuta sensível a partir do silêncio praticado, um convite para alteridade. A liberdade destabilizadora, o coletivo praticado levaram os participantes e estudantes para um fluxo de possibilidades corporal, no espaço e na vida.

No mapeamento, as práticas realizadas, num pulsar instigante, e os escritos nos cadernos de criação, como nas redes sociais, o registrado nos vídeos, nas fotografias, nas escritas nos post it e as buscas pelos sentidos foram fontes de inspiração para a realização das pesquisas de Giselle Rodrigues. Nelas o encontro com os preceitos teóricos que propiciaram o entendimento de suas práticas e ampliação dos sentidos e a criação de princípios que nortearão novas pesquisas, como esta.

Os entrelaçamentos dos procedimentos, nos percursos de Giselle, são encontrados por meio dos princípios – de coletividade, de desierarquização, desprotagonização e mobilização dos corpos e da vida para o pulsar e o agir – por meio de dinâmicas, exercícios, improvisações, *workshops*, palestras, processo colaborativo e as vivências e temáticas pessoais das/dos participantes e estudantes.

Francis, em seu percurso, faz da escuta um lugar significativo quando pratica a roda de conversa e, com as perguntas, convoca às narrativas pessoais – advindas das caixas particulares de lembranças, dos lugares habitados, dos imaginários criados, das indignações e de tantas outras questões que reverberam no ser. Um convite para a alteridade, para a colaboração e para os encontros consigo, com o outro, com o coletivo, e com a cidade. Temáticas sobre o que move o ser e os coletivos formaram tessituras numa poética de sentidos, ressignificação e reformulação.

Criações experienciadas nas improvisações, nos *workshops*, nas cenas, nas construções dos personagens, nas utilizações dos objetos, nas práticas do espaço. Práticas, tecidas e inseridas nos cadernos de criação/anotação, nas cartas para si, para alguém, no faz e refaz, nas novas perguntas e reformulações, que expandem e encontram sentidos nos percursos. Tornam-se, assim, espetáculo que vai ao encontro das questões da vida, da cultura, da sociedade e do político. Percursos das potências e das possibilidades. *Entrepartidas e Cama de Baleias*, encontro com a vida, com as experiências, memórias e imaginários.

Percursos das Práticas Artísticas e Pedagógicas – Francis Wilker	
<b>Prática artística <i>Entrepartidas</i></b>	<b>Prática pedagógica <i>Montagem Teatral no Curso de Licenciatura em Teatro - UFC</i></b>
Processo colaborativo	Processo colaborativo
Utilização dos depoimentos pessoais e memórias das/dos participantes	Utilização dos depoimentos pessoais e memórias das/dos estudantes
Utilização de temáticas – amor e abandono	Utilização de temáticas – naufrágios pessoais e coletivos e abandono dos espaços públicos
Improvisação	Improvisação
<i>Workshops</i>	<i>Workshops</i>
Rodas de conversas	Rodas de conversas
Seminário	Seminário
Palestras	Palestras
Criação de cenas	Criação de cenas
Exercícios de observações	Exercícios de observações
Escrita da história dos personagens	Escrita de cartas
Cadernos de anotações	Caderno de anotações
Visita de campo e nos espaços urbanos	Visita aos espaços urbanos
Criação de materiais cênicos	Criação de materiais cênicos
Criação de dramaturgia coletiva	Criação de dramaturgia coletiva
Criação de performances	Criação de performances
Exercícios de criação com base em uma poesia, uma música, observação do cotidiano e depoimento pessoais	Exercícios de criação com base em uma poesia, uma música, observação do cotidiano e depoimento pessoais

Percurso das Práticas Artísticas e Pedagógicas – Francis Wilker	
<b>Prática artística <i>Entrepartidas</i></b>	<b>Prática pedagógica <i>Montagem Teatral no Curso de Licenciatura em Teatro - UFC</i></b>
Encenações nas ruas	Encenações nas ruas
Utilização de referências fílmicas, poesias, frases, livros, contos	Utilização de referências fílmicas, poesias, frases, livros e contos
Estudo bibliográfico dos autores sobre teatro colaborativo e temáticas utilizadas no espetáculo	Estudo bibliográfico dos autores sobre teatro colaborativo, memória, corpo, encenação no espaço urbano e temáticas utilizadas na montagem do espetáculo.
Utilização de referências fílmicas, poesias, frases, livros, contos	Utilização de referências fílmicas, poesias, frases, livros.
Utilização de redes sociais	Utilização de redes sociais.
Produção de artigos, textos e publicação de livro	Produção de artigos, textos e publicação de um “Caderno” com os textos dos estudantes.
Cartografia	Cartografia.

Quadro 2 – Percursos das práticas artísticas e pedagógicas – Francis Wilker.

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Os cadernos de anotações de Francis Wilker são verdadeiros relicários que guardam fragmentos de uma vida cotidiana – atravessada pelo “caos” da criação, do que move, das confissões, dos estranhamentos, da resolução de problemas, de tudo o que acontece na sala de ensaio e na sala de aula. E, desse modo, um caderno carrega imagens e transcende para o imaginário, para cenas e para um processo artístico. Fonte de inspiração que ultrapassa o lugar de registro, pois guarda os pensamentos e perguntas, as coletas, os livros, as frases, as fotografias e se transforma em pesquisas e livros.

No quadro, deparei-me com esse mesmo procedimento, quando Francis solicita o caderno de criação para os participantes do Grupo do Concreto e para os estudantes da disciplina *Montagem Teatral*. São as mesmas formas, entrelaçadas e inscritas nos percursos e, mesmo com o tempo cronológico menor na prática pedagógica. Os dois percursos foram instigados por Francis para reflexão e registro constante. Nesse movimento de escrita de artigos, cadernos e livros, bem como de outras possibilidades e expectativas, surgiram novas pesquisas, alguns participantes do Grupo de Teatro do concreto fizeram mestrado e atuam como docentes, como alguns estudantes atualmente estão fazendo o mestrado.

Com o mapeamento, fiquei instigada em relacionar os procedimentos dos percursos delineados nas práticas artísticas e pedagógicas de Giselle e Francis. Montei, dessa forma, o terceiro quadro para analisar as relações entre os procedimentos.

São percursos atravessados pelo processo criativo, pela memória, pelo imaginário, pelas temáticas pessoais e coletivas, pela alteridade, pelas rodas de

conversas e pelos procedimentos, tais como: improvisação, exercícios, jogos, dinâmicas, criação de cenas, escritas de cartas e nos cadernos de criação e anotação, realização de palestras, práticas nos espaços, estudos bibliográficos, utilização das redes sociais e produção de cadernos, livretos, livros e pesquisas.

<b>Percursos das Práticas Artísticas e Pedagógicas</b>	
<b>Francis Wilker</b>	<b>Giselle Rodrigues</b>
Processo colaborativo	Processo colaborativo
Utilização dos depoimentos pessoais e memórias das/dos participantes	Utilização das vivências e temáticas pessoais das/dos participantes
Utilização de temáticas – amor e abandono	Utilização de temáticas pessoais das/dos participantes e das/dos estudantes
Improvisação	Improvisação
<i>Workshops</i>	<i>Workshops</i>
Rodas de conversas	Rodas de conversas
Seminário	
Palestras	Palestras
Criação de cenas	
Exercícios de observações	
Escrita da história dos personagens, de cartas	Escrita de cartas, bilhetes, frases
Cadernos de anotações	Cadernos de criação
Visita de campo nos espaços urbanos	Visita de campo nos espaços urbanos de Portugal
Criação de cenas	Livre criação de cenas
Criação de materiais cênicos	
Criação de dramaturgia coletiva	
Criação de performances	
Exercícios de criação com base em uma poesia, uma música, nos objetos e no encontro	Exercícios de criação com base em uma poesia, uma música, nos objetos e no encontro
Encenações nas ruas	
Estudo bibliográfico dos autores sobre teatro colaborativo e as temáticas utilizadas no espetáculo	Estudo bibliográfico
Utilização de redes sociais	Utilização de redes sociais
Produção de artigos, textos e publicação de livro	Produção de livreto, <i>blog</i> e documentário
Cartografia	Cartografia

Quadro 3 – Percursos das práticas artísticas e pedagógicas.

Fonte: elaborado pela autora (2021).

As pesquisas realizadas por Francis e Giselle envolveram as práticas artísticas e pedagógicas realizadas por ela e por ele, assim como o Cartografia.

O reconhecer-se, por meio dos depoimentos pessoais e das subjetividades, atravessaram os percursos dos dois – reverberando poéticas, jardins, trilhas e potencialidades para um agir consciente. Sobre as pesquisas, que se entrelaçam com suas práticas artísticas e pedagógicas, Giselle sobleva:

Então, de repente, você entra em contato com o pensamento: que é que você está tentando? Você está tentando, como prática, realizar alguns pensamentos e você não consegue, porque você não tem estofô consistente ou que te dê clareza sobre, sobre decisões que você quer. E eu acho que, nesse sentido, não é que dá clareza, é que expande, expande um ponto de vista, expande olhares, te dá clareza na medida que você começa a entender quais opções que existem pra você tomar decisão, mesmo que ela seja momentânea<sup>81</sup>.

Nesse sentido, Francis (2018) afirma que em sua pesquisa:

Penso que [...] tive a oportunidade de realizar uma profunda reflexão sobre o meu próprio trabalho como encenador, perceber impulsos que movem a minha prática e os procedimentos que resultam deles e das interações que se dão ao longo de um percurso criativo. Lançar esse olhar para uma considerável parte da trajetória do Teatro do Concreto ampliou sobremaneira a possibilidade de identificar também o conhecimento prático e teórico que um processo polifônico de criação produz, especialmente quando se trata de um coletivo que se caracteriza pelo trabalho continuado, potencializando a constituição de uma linguagem de uma cultura de grupo (WILKER, 2018, p. 314).

Encontro, assim, sentidos para o delineado nos objetivos desta pesquisa e na importância dos entrelaçamentos entre as práticas artísticas e pedagógicas e as pesquisas. Poéticas artísticas e docentes, um testemunho sobre seus fazeres, vivências e escolhas, com seus múltiplos saberes na produção de pensamentos e sentidos. Reconhecer a particularidade de cada um e de seus trajetos. Artistas pesquisadores docentes, que pensam e compreendem suas práticas, seus trajetos e seu agir no mundo.

Francis e Giselle escolheram, em suas práticas e pesquisas entrelaçamentos com o ser e com suas trajetórias de vida. Suas primeiras experiências e explorações silenciosas nos jardins da vida são tesouros adormecidos nas lembranças e que ao proporem os procedimentos e exercícios evocam na presença do instante novos imaginários nas possibilidades das brincadeiras, jogos e no se lançar das criações das cenas e dos personagens, das improvisações e do espaço. Aventuras da infância ressignificada, aventuras do ser pela liberdade desestabilizadora, relações e afetos semeados nos jardins da vida.

---

<sup>81</sup> Trecho da entrevista concedida à pesquisadora Lúcia Andrade por Giselle Rodrigues, no dia 21/05/2019, às 12h30.



As perguntas ao longo dos percursos despertam a consciência de quem somos e para onde estamos indo. Elas favorecem a ampliação das perspectivas inventivas, artísticas e pedagógicas.

Em relação aos imaginários, estes estão presentes nas temáticas, nas perguntas impulsionadoras, nas práticas do espaço urbano, na criação de personagens e cenas dos espetáculos, estabelecendo vínculos com o que habita neles e ao seu redor.

Francis e Giselle também entrelaçaram os afetos, os sentidos, as emoções e as imagens ao acessarem o imaginário e as memórias dos participantes e dos estudantes. Basta nos lembrarmos da casa no espetáculo; dos depoimentos pessoais; dos cadernos de criação e de anotações; das cenas apresentadas nas vias por onde o micro-ônibus passava; dos relógios – aquele do início da cena do espetáculo *Entrepartidas* e o relógio quebrado –; de um tempo interrompido na estação de trem; da praça; do cone; dos personagens “Trem” e “Centaurobailarino”; da estação de trem que se tornou uma vila de pescadores; do cone que se transformou em uma face, a qual prende pessoas e para veículos, vias e humanos; das cadeiras que se transformavam em cabanas; da demolição; e dos corpos que se encontraram para o que a imaginação permitisse.

Durante a pesquisa, por meio da escrita libertária e poética inscrita na Etnocologia e pela narrativa sem preocupação com a ordem cronológica dos fatos e a partir dos preceitos de Benjamin, foi possível tecer os possíveis entrelaçamentos: estabelecer as práticas de acordo com a classificação criada por Bião, no qual foi possível situar as expressões e a forma do ser artista pesquisador docente; compreender o espetacular nas práticas. A partir da classificação houve a construção dos mapas e dos quadros sobre os procedimentos e exercícios realizados nas práticas.

Como acontecem os entrelaçamentos? Eles se dão nos encontros, pelos afetos, na teia das perguntas impulsionadoras que movem e removem os passos, os pensamentos, o inventivo e o que faz sentido para o ser. Ocorrem também nas trilhas, nos passos praticados, nas explorações do perto e do longe que geram percepções e subjetividades nos tempos de memória, ressignificando e refazendo os sentidos. É possível ainda observá-los em cadernos de anotações e criações; nos espaços praticados pelas atmosferas do passado-presente; pelo tempo jubilatório que proporcionou vivências significativas e que habitam na forma de ser artista pesquisador docente; pelas escolhas, inquietudes e reflexões que permitem, a partir de um “salto” interior encontre o outro e os coletivos; nos jardins que emanam subjetividades e convidam para novas procuras.

Entrelaçamentos que revelam potências do conviver e nele encontram saberes e o aprender. Trata-se de aprender pelas teias dos saberes que habitam em si, no outros e nos coletivos. Potências que expandem, acolhem e movem o pulsar do existir consciente. São possibilidades de encontrar, afetar e afetar-se por meio de uma cosmopercepção.

São essas potências que favorecem a compreensão das múltiplas camadas de sentidos, dos fazeres, das vozes, das pluralidades, das estéticas e dos pensamentos presentes nas pesquisas. Nesse sentido, encontrei eco na voz da estudante Rayanne Falcão, quando coloca que:

A gente pensa que sabe sobre algo, mas com o decorrer do tempo se percebe que há outras formas de fazer e que nunca se vai conhecer todas elas. Conhecer novas formas de fazer o teatro, por exemplo, em lugares onde algumas pessoas nunca pensariam que poderiam ver teatro. Nesse processo de criação do texto foram usados nossos materiais, nossas cenas, fazendo com que a gente realmente conheça aquilo que se faz e fazer um teatro com aquilo que importa, com um sentido, com uma mensagem, uma crítica, para que haja reflexão para quem faz e para quem assiste<sup>82</sup>.

Giselle Rodrigues e Francis Wilker trilham formas de existir e, por meio das suas inquietudes e reflexões, produzem pesquisas a partir de suas práticas artísticas e pedagógicas. São trajetórias com histórias próprias, que tecem o artista pesquisador docente e formas de ser e agir consciente.

---

**82** Trecho da narrativa da estudante Rayanne Falcão no texto “Memórias: um lugar que nos faz resistir ao que se passa hoje!” (WILKER, 2017, p. 32).



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para iniciar essas considerações transitoriamente finais, poderia evidenciar que este estudo tece sobre as práticas espetaculares – artísticas e pedagógicas entrelaçadas às trajetórias de vidas e às pesquisas de Giselle Rodrigues e Francis Wilker - artistas pesquisadores docentes, que fazem parte da minha trajetória de vida, por meio dos encontros e reencontros no pulsar da vida. Vivências e convivências que propiciaram escolhas, múltiplos olhares, percepções e reflexões que permearam as trilhas desta pesquisa.

No início do trajeto, meu interesse estava voltado para as relações entre os saberes e as práticas artísticas e pedagógicas deles. O propósito foi compreender como essas práticas se entrelaçavam a partir dos procedimentos e exercícios presentes nos percursos. Com essas prerrogativas, realizei, inicialmente, um caminho metodológico de pesquisa, que preconizava as trajetórias de vidas e as práticas de Giselle Rodrigues e Francis Wilker.

Lembro-me do interesse permanente pela busca em entender de que maneira eram aconteciam os processos criativos nas obras de arte, nos espetáculos, nas músicas e nas práticas pedagógicas. Passei a buscar sentidos. Perguntava-me sobros os contextos e os entrelaçamentos possíveis. Assim, foram delineados os objetivos desta pesquisa de relacionar e analisar os entrelaçamentos entre as práticas artísticas e pedagógicas.

Nesse movimento, realizei as primeiras escolhas para fundamentar as trilhas desta pesquisa, as noções teóricas sobre trajetória de vida e memória. Ao evocar as minhas lembranças, fui conectando as teias das minhas escolhas estéticas e profissionais. O passado surgia e se entrelaçava às percepções atuais, num exercício de compreensão. Ao mesmo tempo, subjetividades desvelavam-se em forma, sentidos e ampliação sobre como somos e nos expressamos. Mais inquietações surgiam e o entendimento de que cada trajetória de vida e cada processo têm suas particularidades e são únicos. A tessitura da pesquisa ganhava novos significados e aprendizagens.

Ressonâncias do que conhecia no passado e os estudos atuais sobre Etnocologia e de outros campos dos saberes levaram-me para dimensões mais reflexivas do que habitava em mim, principalmente as explorações e curiosidades experimentadas inicialmente na infância e tão presentes na

minha forma de ser. Fui para os jardins buscar pela pausa e pelas formas tão singelas e específicas da joaninha e dos passos tecidos nas sombras e luzes nas trilhas. Neles, encontrei as subjetividades e as percepções que afetaram a minha forma de ser.

Quais as subjetividades e os sentidos nas trajetórias de vida dos pesquisados? Como as vivências e convivências afetaram suas práticas artísticas e pedagógicas? Como os espaços e os acontecimentos do tempo de infância alimentaram suas escolhas? Essas lembranças e indagações levaram-me a ressignificar e a redimensionar os sentidos que tanto queria encontrar na pesquisa. Consciência na busca mais ampliada dos entrelaçamentos e da minha visão lançou-me para uma perspectiva Etnocenológica.

As noções epistemológicas e metodológicas da Etnocenologia moveram meus pensamentos que se refizeram, como flecha em pleno voo, ressignificando minhas inquietudes, meus objetivos e trajeto de pesquisa. As noções que estudam o interior das práticas espetaculares – o perto, o longe, o dentro e o fora – considera e valoriza os trajetos e o ser humano por meio das diversas culturas, da memória, da tradição, da estética, das particularidades de cada manifestação e a vida. A Etnocenologia permeou as aproximações com as noções teóricas da memória e do imaginário, bem como o caminho metodológico desta pesquisa.

Campo de saberes associado às subjetividades, às vivências, aos encontros e a vida. Um caminho delineado pelo que se revelava e desvelava em encontros, acontecimentos, observações, descrições e narrativas sobre as práticas e dos afetos dos artistas pesquisadores docentes Giselle Rodrigues e Francis Wilker.

Num convite Etnocenológico, percorri as trilhas por dentro, nas longas conversas durante os cafés, almoço e por WhatsApp, nas leituras e releituras de entrevistas, reportagens, pesquisas e cadernos de anotações. Um movimento de conhecer e compreender os traços e os procedimentos dos percursos, as escolhas, as reflexões, as descobertas e os atravessamentos, que se interrelacionam com a maneira de ser dos pesquisados, suas práticas e pesquisas.

Nos passos trilhados, relacionei e encontrei a seara para analisar os entrelaçamentos. Fui ao encontro das trilhas tecidas nos tempos e espaços da memória, na exploração dos passos deixados no ambiente, nos imaginários, nas vivências, nas potencialidades que habitam neles e nas convivências com o outro.

Um encontro com os meus jardins. Fui arrebatada para perceber em mim as potencialidades dos encontros e dos afetos. Uma perspectiva para olhar quem somos, onde estamos e por onde andamos. Encontrei vidas pulsantes, almas que emanam valorização do ser e que asseguram em seus percursos o acolhimento, a demolição, o existir de artistas pesquisadores docentes. Vidas atentas e conscientes, que preconizam suas práticas com base na seara da vida e na visão de mundo.

Compreendi que os entrelaçamentos nas práticas de Giselle e Francis vão além de improvisações, jogos, criação de cenas, *workshops* e seminários.



Perpassam por subjetividades, sentidos e interesse pelas histórias de vida, vivências de outrora, do sentir na pele a dor e do amor do outro, no tecer passos nos espaços e, neles, reinventar poéticas, posicionamentos e ações que desvelem, despertam e ressignificam. Suas práticas artísticas e pedagógicas estão entrelaçadas à visão de mundo, ao imaginário, à alteridade, às expressões estéticas e sensoriais, às manifestações e aos ritos.

Nessas primeiras considerações, evidencio que os preceitos da Etnocologia são ingredientes-chave para conhecer e compreender as formas particulares de cada um, as subjetividades, os sentidos e as expressões do ser humano em sua plenitude. São, portanto, movimentos e entrelaçamentos que nutrem as criações poéticas, as práticas pedagógicas e as pesquisas.

A classificação delineada pelo pesquisador Armindo Bião, quando sobreleva as três classes gramaticais esclareceu os caminhos e aspectos das práticas espetaculares, substantivas e pedagógicas; adjetivas e a adverbiais – modo e forma de ser e agir de Francis Wilker e Giselle Rodrigues. Por meio dessa classificação, encontrei esteio para compreender que são práticas e pessoas espetaculares que consideram as subjetividades e a particularidade de cada indivíduo por uma cosmopercepção proporcionando a criação de uma rede de afetos.

Giselle Rodrigues e Francis Wilker são “guardiões das influências mágicas” de primeiras explorações, vivências e subjetividades assentadas, muitas vezes, nos adormecimentos e no anestesiamiento da vida cotidiana. Eles ressignificam a memória e provocam a exploração e criação de imaginários – fontes de atividades humanas. Num jogo composicional com as pessoas, cidades e lugares. Uma tessitura dinâmica de criação, mobilizando o ser para o reconhecimento de suas singularidades.

Nesse viés, compreendo que as noções de memória apresentadas nesta pesquisa fundamentaram o entendimento do que foi narrado acerca das caixas de lembranças, das subjetividades, das relações com o tempo e os espaços de vida dos pesquisados. Vivências coletivas permeadas pelas multiplicidades de culturas e saberes. A memória evoca o passado, as histórias, as rupturas, as nostalgias, as possibilidades estéticas e habita no momento presente, possibilitando a reformulação, ressignificação e ampliação dos sentidos. Envolvê-la nas práticas artísticas, pedagógicas e nas pesquisas significa favorecer a compreensão dos sentidos e dos diferentes saberes.

Nas práticas de Francis Wilker e Giselle Rodrigues, encontro a memória sendo evocada pelas perguntas impulsionadoras. Nos procedimentos e, principalmente, nos exercícios e nas dinâmicas encontra-se o que habita no ser e no coletivo. Nessa mesma perspectiva, a noção de imaginário possibilitou o entendimento da criação poética pelas imagens presentes e imaginadas.

As atmosferas imaginárias revelavam-se nos lugares escolhidos, nas/nos personagens, no “silêncio bachelardiano” das práticas pedagógicas de Giselle, nas temáticas, nas improvisações, nas cenas, nos jogos, na busca pelo instante



presente, nas perguntas, nos devaneios dos encontros e, principalmente e nas possibilidades criativas.

Nessa seara, Francis Wilker e Giselle Rodrigues refletem sobre suas práticas, que se inscrevem nas tessituras de suas pesquisas – as quais se multiplicam e reverberam preceitos teóricos, estéticos, percursos, formas de ser e agir no mundo.

Nessa perspectiva, criam os entrelaçamentos e fornecem pistas e contribuições com outras práticas artísticas e pedagógicas. Esse movimento permeia pontos de partidas para novas perguntas e realizações de futuras pesquisas das pessoas que se interessam pelo que foi evocado neste estudo, com também para as/os artistas pesquisadores docentes e para os que atuam na Artes Cênicas. Ressalto, a importância deste estudo para o currículos dos cursos de Arte Cênicas, bem como para a formação dos docentes.

Para finalização transitória dessa caminhada, mesmo tendo a impressão de que poderia dizer e desvelar muito mais sobre o tema proposto, inscrevo minhas considerações sobre a importância deste estudo, das potências do afetar e ser afetado, das potências do existir e agir encontradas ao longo desta pesquisa e das possibilidades vindouras.

São perguntas instigadoras que, solicitando presença diante do que foi encontrado. Considero que no processo criativo, a incompletude está sempre presente e assim como no espetáculo *Entrepartidas*: “senti tudo, de todas as maneiras, eu sinto que ficou de fora do que imaginei tudo o que quis, e que a cavalgada não tenha fim e nem Deus”<sup>83</sup>.

---

83 RIOS (2011, p. 192).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALENCAR, D. Convite. *In*: WILKER, F. **Cadernos de Montar: estações do processo criativo de Cama de Baleias**. Fortaleza, CE: Expressão Gráfica Editora, p. 20, 2017.
- ALMEIDA, C. Memórias de um Naufrágio. *In*: WILKER, F. **Cadernos de Montar: estações do processo criativo de Cama de Baleias**. Fortaleza, CE: Expressão Gráfica Editora, p. 35, 2017.
- BACHELARD, G. **1884-1962: pensadores**. A filosofia do não. O novo espírito científico. A poética do espaço. São Paulo: Abril Cultural, 1978. Disponível em: <https://www.cidadefutura.com.br/wp-content/uploads/BACHELARD-Gaston.-Cole%C3%A7%C3%A3o-Os-Pensadores.pdf>. Acessado em: 14 out. 2020.
- BACHELARD, G. **A terra e os devaneios da vontade**: ensaio sobre a imaginação das forças. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BACHELARD, G. **O ar e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. Disponível em: <https://journals.openedition.org/confins/30787>. Acesso em: 20 out. 2020.
- BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e cultura**. São Paulo, SP: Brasiliense, v. 1, 1994.
- BIÃO, A. J. de C.. A presença do corpo em cena nos estudos da performance e na Etnocenologia. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, RS, v. 1, n. 2, p. 346-359, 2011. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>. Acesso em: 15 nov. 2020.
- BIÃO, A. J. de C. Um léxico para a Etnocenologia: Proposta preliminar. *In*: **V Colóquio Internacional de Etnocenologia**. Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Salvador, BA: Fast

Design, 2007. Disponível em: [https://www.academia.edu/33201621/Anais\\_etnocenologia](https://www.academia.edu/33201621/Anais_etnocenologia). Acesso em: 15 abr. 2020.

BIÃO, A. J. de C. A vida ainda breve da Etnocenologia: uma nova perspectiva transdisciplinar para as artes do espetáculo. **Cátedra de Artes**, Faculdade de Artes, Pontifícia Universidade Católica do Chile, n. 11, 2011. Disponível em: <http://catedradeartes.uc.cl/pdf/catedra%2010/la%20aun%20breve%20vida%20de%20la%20estnoescenologia.pdf/>. Acesso em: 8 abr. 2019.

BIÃO, A. J. de C. Um trajeto, muitos projetos. *In: Artes do corpo e do espetáculo: questões de Etnocenologia*. Salvador, BA: P&A, 2007. Disponível em: [https://silo.tips/queue/um-trajeto-muitos-projetos?&queue\\_id=-1&-v=1625886899&u=MjgwND00OWQwOjgwMDM6Z-DpjOTk2OmIw-M2U6MTlkMDoxN2Uw](https://silo.tips/queue/um-trajeto-muitos-projetos?&queue_id=-1&-v=1625886899&u=MjgwND00OWQwOjgwMDM6Z-DpjOTk2OmIw-M2U6MTlkMDoxN2Uw). Acesso em: 11 jan. 2020.

BIÃO, A. J. de C.; GREINER, C. (orgs). **Etnocenologia: textos Seleccionados**. São Paulo, SP: Annablume, 1999.

BIÃO, A. J. de C. **Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos**. Salvador, Bahia: P&A Gráfica e Editora, 2009.

BOSI, E. **Memória e Sociedade**. Lembranças dos velhos. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOSI, Eclea. **O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BRIONES, H. Prefácio. *In: WILKER, F. Cadernos de Montar: estações do processo criativo de Cama de Baleias*. Fortaleza, CE: Expressão Gráfica Editora, p. 11, 2017.

BRITO, G. R. **Abordagens cênicas inventivas: prática *Aisthesis***. 2020. 203f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2020. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/40327>. Acesso em: 26 ago. 2021.

BRITO, G. R. Amalgama I, Teac 2019. **YouTube**. 2020, *on-line*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=I9oP9E5VVvg&t=950s>. Acesso em: 1 ago. 2021.

- BRITO, G. R. Canal. **YouTube**. 2021, *on-line*. Disponível em: [https://www.youtube.com/channel/UCH\\_0k3Mrylj6KOna9IkOyNw](https://www.youtube.com/channel/UCH_0k3Mrylj6KOna9IkOyNw). Acesso em: 1 ago. 2021.
- BRITO, G. R. Prática *Aisthesis* JOP 2019. **YouTube**. 2020, *on-line*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cJWyzfVPBz0>. Acesso em: 1 ago. 2021.
- BRITO, G. R. Prática *Aisthesis*, Teac 2019, Exercício para nada 1. **YouTube**. 2020, *on-line*. Disponível em: <https://youtu.be/rGflaU84jU>. Acesso em: 1 ago. 2021.
- BRITO, G. R. Prática *Aisthesis*, Teac 2019, Exercício para nada 2. **YouTube**. 2020, *on-line*. Disponível em: [https://youtu.be/\\_ySc18QTi\\_I](https://youtu.be/_ySc18QTi_I). Acesso em: 1 ago. 2021.
- CALDAS, R. F. A forma política do fazer teatral presente em Cama de Baleias. *In*: WILKER, F. **Cadernos de Montar**: estações do processo criativo de Cama de Baleias. Fortaleza, CE: Expressão Gráfica Editora, p. 85, 2017.
- CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano**: Artes de fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- CESÁRIO, C. O. Processo criativo Cama de baleias. *In*: WILKER, F. **Cadernos de Montar**: estações do processo criativo de Cama de Baleias. Fortaleza, CE: Expressão Gráfica Editora, p. 29, 2017.
- CIRQUEIRA, N. Entrepartidas: um espetáculo feito de encontros. *In*: SEABRA, A., WILKER, F. CIRQUEIRA, N. (orgs.). **Concreto em 7 Atos**. Brasília, DF: Organização Cultural Filhos do Beco, 2011.
- CORADESQUI, G. AISTHESIS: English subtitles. **YouTube**. 2018, *on-line*. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=V8o\\_nnnD-22g&t=19s](https://www.youtube.com/watch?v=V8o_nnnD-22g&t=19s). Acesso em: 1 ago. 2021.
- DA SILVA, J. M. O imaginário é uma realidade. **Revista Famecos**, Porto Alegre, RS, n. 15, p. 74-82, 2001. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3123/2395>. Acesso em: 2 ago. 2021.

- D'SILVA, P. A criação do personagem alegórico no processo criativo. *In*: WILKER, F. **Cadernos de Montar: estações do processo criativo de Cama de Baleias**. Fortaleza, CE: Expressão Gráfica Editora, 2017.
- DUBATTI, J. **O Teatro dos Mortos: introdução a uma filosofia do teatro**. Tradução de Jorge Molina. São Paulo, SP: São Paulo Edições Sesc, 2016.
- DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- DURAND, G. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. 2. ed. Tradução de René Eve Lévié. Rio de Janeiro, RJ: Difel, 2001.
- DURAND, G. **A imaginação simbólica**. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1988.
- DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Tradução de Hélder Godinho. Lisboa, Portugal: Presença, 1997.
- EVARISTO, B. Aspectos do processo colaborativo de Cama de Baleia. *In*: WILKER, F. **Cadernos de Montar: estações do processo criativo de Cama de Baleias**. Fortaleza, CE: Expressão Gráfica Editora, 2017.
- FABIÃO, E. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Sala Preta**, n. 8, p. 235-246, 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p235-246>. Acesso em: 28 jan. 2021.
- FALCÃO, R. Memórias: um lugar que nos faz resistir ao que se passa hoje. *In*: WILKER, F. **Cadernos de Montar: estações do processo criativo de Cama de Baleias**. Fortaleza, CE: Expressão Gráfica Editora, p. 21-31, 2017.
- GOODSON, I. F. Dar voz ao professor: as histórias de vida dos professores e o seu Desenvolvimento Profissional. *In*: NÓVOA, A. (org.). 2. ed. **Vidas de professores**. Porto, Portugal: Porto Editora, 1995.
- IZQUIERDO, I. **Memória**. 2. ed. Porto Alegre, RS: Artmed, 2011.
- KOSSOY, B. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo, SP: Ateliê Editorial, 2002.
- NÓVOA, A. (org.). **Vidas de professores**. 2. ed. Porto, Portugal: Porto Editora, 2000.

- OS melhores do mundo. 32. ed. **Revista Traços**. Brasília, DF: Eixo, 2019.
- OYĚWÙMÍ, O. Visualizing the Body: Western Theories and African Subjects. *In*: COETZEE, P. H.; ROUX, A. P. J. (eds.). **The African Philosophy Reader**. New York, NY: Routledge, p. 391-415, 2002.
- PLATAFORMA Aisthesis. **Facebook**. 2021, *on-line*. Disponível em: <https://www.facebook.com/plataformaisthesis?fref=ts>. Acesso em: 1 ago. 2021.
- PLATAFORMA Aisthesis. **Plataformaisthesis**. 2021, *on-line*. Disponível em: <https://plataformaisthesis.wordpress.com/>. Acesso em: 1 ago. 2021.
- POR meio do afeto, o grupo Aisthesis inova na pesquisa de linguagem. **Correio Brasiliense**. 2016, *on-line*. Disponível em: [https://www.correio-brasiliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2016/10/30/interna\\_diversao\\_arte,555208/por-meio-do-afeto-o-grupo-aisthesis-inova-na-pesquisa-de-linguagem.shtml](https://www.correio-brasiliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2016/10/30/interna_diversao_arte,555208/por-meio-do-afeto-o-grupo-aisthesis-inova-na-pesquisa-de-linguagem.shtml). Acesso em: 1 ago. 2021.
- PRADIER, J. Ethnoscénologie, Manifeste. **Théâtre Public**, Paris, France, n. 123, p. 46-48, maio/jun. 1995.
- PRADIER, J. Etnocenologia. *In*: GREINER, C.; BIÃO, A. (orgs.). **Etnocenologia: textos selecionados**. São Paulo, SP: Annablume, 1999.
- PRADIER, J. Etnocenologia. *In*: GREINER, C.; BIÃO, A. (orgs.). **Etnocenologia: Textos selecionados**. São Paulo, SP: Annablume/PPGAC/ GIPECIT, 1998.
- PRADIER, J. Manifesto da Etnocenologia. *In*: TEIXEIRA, J. G. L. C. (org.). Tradução de Adalberto Palma. **Performáticos, Performance e Sociedade**, Universidade de Brasília, Brasília, DF, p. 21-22, 1996.
- QUEM é Francis Wilker? **Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno**. 2020, *on-line*. Disponível em: <https://teatrouniversitario.ufc.br/pt/quem-e-francis-wilker/>. Acesso em: 21 nov. 2021.
- RIOS, L. Entreprtidas: um espetáculo feito de encontros. *In*: SEABRA, A.; WILKER, F.; CIRQUEIRA, N. (orgs.). **Concreto em 7 Atos**. Brasília, DF: Organização Cultural Filhos do Beco, 2011.



- SANTINI, M. Entrepertidas: um espetáculo feito de encontros. *In*: SEABRA, A.; WILKER, F.; CIRQUEIRA, N. (orgs.). **Concreto em 7 Atos**. Brasília, DF: Organização Cultural Filhos do Beco, 2011.
- SILVA, I. Espetáculo. **Origem da palavra**. São Paulo, *on-line*, 2015. Disponível em: <https://origemdapalavra.com.br/pergunta/etimologia-672/>. Acesso em: 12 mar. 2019.
- TURCHINO, J. D. Uma carta do dramaturgo. *In*: WILKER, F. **Cadernos de Montar**: estações do processo criativo de Cama de Baleias. Fortaleza, CE: Expressão Gráfica Editora, p. 97, 2017.
- URIBE, N. O que acontece com o que fica para trás no processo colaborativo? *In*: WILKER, F. **Cadernos de Montar**: estações do processo criativo de Cama de Baleias. Fortaleza, CE: Expressão Gráfica Editora, p. 35, 2017.
- VELOSO, J. das G. **Paradoxos e Paradigmas**: a Etnocologia, saberes e seus léxicos. **Repertório**, Salvador, Bahia, v. 1, n. 26, p. 88-94, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/17456/11396>. Acesso em: 21 maio 2021.
- WILKER, F. **Cadernos de Montar**: estações do processo criativo de Cama de Baleias. Fortaleza, CE: Expressão Gráfica Editora, p. 14-23, 2017.
- WILKER, F. **Encenação no Espaço Urbano**. Vinhedo, SP: Editora Horizonte, 2018.
- WILKER, Francis. **Destrilhados: espaço e memória na criação da cena**. Monografia (Especialização em Direção Teatral). Faculdade de Artes Dulcina de Moraes, Brasília. 2012.
- WILKER, F. Hora do Embarque. *In*: WILKER, F. **Cadernos de Montar**: estações do processo criativo de Cama de Baleias. Fortaleza, CE: Expressão Gráfica Editora, p. 15, 2017.
- WILKER, F. **Teatro do Concreto no Concreto de Brasília**: cartografias da encenação no espaço urbano. 2014. 417 f. Dissertação (Dissertação em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-24112014-150956/publico/franciswilkerdecarvalho.pdf>. Acesso em: 26 ago. 2021.



## ANEXOS

# O PRIMEIRO ENCONTRO COM GISELLE RODRIGUES E FRANCIS WILKER

**Local:** Café Ernesto

**Dia:** 16 de março

**Horário:** 17h

Marquei com os dois, Giselle e Francis, um encontro, no Café Ernesto. O objetivo foi ter uma conversa informal para alinhar as entrevistas da pesquisa de Mestrado e saber o que alimenta os processos artísticos e pedagógicos deles, além da consolidação das principais pesquisas. Meu intuito era saber sobre os livros de cabeceiras, as tessituras dos processos e, principalmente, o que os provocam, os sentidos, os cantos que permeiam suas trajetórias.

Olhares, sorrisos e um bom cheiro de café iniciam nossa conversa. Começo explicando a relevância da pesquisa, o possível caminho metodológico e os porquês de os ter escolhidos para a pesquisa. Aqui cabe acrescentar que no trabalho pedagógico e artístico da Gisele eu sempre encontrei tecituras orgânicas pra além do movimento, encontro o humano e o instante preciso, a presença. E no trabalho pedagógico e artístico do Francis o simbólico e o corpo são meus anseios, minha curiosidade...

Conversamos sobre os autores que permeiam nossas pesquisas, o que nos afeta e o motivo das escolhas. Giselle ressaltou a importância da autora Kastrup em seu trabalho de pesquisa e seu livro: “A invenção de si e do mundo ocupou o espaço das nossas falas e da resignificação da minha pesquisa por trazer a dimensão da subjetividade, a criação e o coletivo”.

A conversa segue e logo pergunto sobre as conexões e o trânsito entre o processo artístico e pedagógico. Gisele começa a descrever o processo pedagógico, realizado em uma disciplina ministrada na Universidade de Brasília, no curso de Artes Cênicas, em que as abordagens, os dispositivos e as estratégias foram do processo artístico *Aisthesis*. Francis também coloca que na Universidade do Ceará, no curso de Artes Cênicas, na disciplina de direção teatral, em alguns momentos os dispositivos e algumas estratégias do *Aisthesis* foram realizados. Pausa... respiro e percebo o ponto comum entre eles. Impressionante!

Em outro momento da conversa, eu descrevo uma instalação que estava criando com o Francis para uma exposição: uma cama de casal dos avós do Francis, mas que no lugar do colchão seriam colocados jarros de flores. O jardim que Francis colheu com seus avós, o jardim que vivi com meus avós... Amor. Francis pergunta se assisti o trabalho da Gisele - De Fio a Fio-. Digo que não. Tenho que assistir! Fio a fio, trabalho artístico de Giselle Rodrigues e Édi Oliveira, sobre teatro, a dança, o gestual e o tempo refletindo sobre o corpo na maturidade.

*Entrepartidas* trabalha o artístico, no qual o público é colocado em um ônibus e vivencia sete histórias sobre os temas: Amor e Abandono que se cruzam na fragmentada estrutura da sociedade contemporânea. Segundo Francis: *o trabalho fala de coisas simples, porém, caras ao ser humano, como momentos efêmeros, mas que podem mudar uma vida, o texto e a encenação evocam lembranças que povoam nossas memórias e que talvez sejam o que realmente o levamos dessa vida.*

Tomamos decisões sobre os dois trabalhos artísticos que vou pesquisar e o ponto comum em que eles estão inseridos.

## ENTREVISTA REALIZADA EM 21 DE MAIO DE 2019, COM GISELLE RODRIGUES.

**Local:** Restaurante da Universidade de Brasília

**Horário:** 12h30

### Sobre sua trajetória

Eu acho que é um processo, vem de lá de trás, muito lá de trás, assim, desse processo com o Endança, começa no processo do Endança e segue na minha trajetória artística mesmo. De acreditar um pouco mais. Você ser levado, que as coisas vão acontecer. Aí eu não sei, acho que essa passagem, é... Não é uma passagem alpinista. Não é um salto. É de fato um percurso que você vai realizando até o seu próprio amadurecimento como pessoa, né Lúcia? Eu acho que tem a ver um pouco com isso. Em ter os olhares sobre a vida. Não sei se sobre aquilo que você deseja internamente. No qual você não sabe exatamente o que que é. Mas, por exemplo, eu sinto que para mim é muito bom trabalhar no coletivo. É uma coisa que pra mim é fundamental. Eu me sinto muito nutrida quando estou com as pessoas. E compartilho com elas as coisas, então eu acho que isso já é um processo muito de transformação de quando eu estou lá no início da minha carreira, quer dizer eu acho, o Endança faz muito parte desse percurso. Porque o Endança era isso. O Endança era uma família. No Endança, a gente ensaiava de segunda a segunda, não tinha pausa. A gente era louco, a gente vivia junto. Eu acho que talvez isso dava

muita força. Todos ali tinham uma pulsão de vida, entendeu. E no estar ali, criando, experimentando. ` Bem experimental, corporal. Aquilo pra gente era sinônimo de vida mesmo. Não dava para dissociar. Acho que eu passava mais horas com o Endança do que com a minha família. Então, isso muda muito sua cabeça. Então, desde lá, imagina, eu entrei no Endança desde os 13 anos de idade. Eu já trazia umas questões que, como adolescente, eu não sabia que questões eram essas. Eu vivia mais na angústia das questões, das próprias questões, mas isso, foi... Esse caminho foi sendo construído ali, junto com o Endança também, né? Essa coisa de tá no coletivo, de não querer assumir um lugar de cabeça na coisa, assim, porque no Endança a gente tinha o Luiz e a Márcia que é quem conduziam muito o trabalho. Mas era muito importante o nosso papel ali. A gente se sentia fazedor daquilo. Não era o Luiz e a Márcia, era muito compartilhado todas as questões do Endança, sabe muito compartilhado e aquilo pra mim foi uma escola.

- Vocês abriam algumas aulas para as pessoas participarem. Eu participei e, nessas aulas, te encontrei.

Eu não lembro. Pode ser. O Luiz tinha um milhão de projetos visionários, no sentido de querer, de um modo, lidar com os alunos, de lidar com as pessoas. Ele foi sempre no lugar de querer ajudar, de querer fomentar as coisas. Eu me lembro que ele dava muito apoio para os coreógrafos jovens. Luciana Lara, no sentido de incentivá-la a coreografar. Ele é uma cara que assim. tipo cutucava os jovens que estavam ao redor dele, para fazer coisas, para ir atrás do que tinha que fazer. Eu acho que isso foi uma escola muito importante para mim. E aí, eu penso que isso é bem uma coisa de diretor. Com o Basirah, mas assim. pela minha experiência que eu tive na Europa. Pelos contatos que eu tive na Europa. Pelos contatos que eu tive. Comecei a experimentar esse modelo né, de direção e de, mas, mesmo assim ali dentro eu sempre trabalhei na forma do material do bailarino, assim muito com as questões do bailarino, muito. Qual é a sua questão de verdade? A minha questão é essa e qual é a sua também? Para eu achar um sentido naquilo que eu fazia. Então, eu acho que eu sempre fui atrás dessa questão do sentido, de ter muito comprometimento com o que eu fazia. Acho que é característica.... Até muito séria, às vezes, demais com a coisa né. e eu acho que esse processo de passar do de Água e Sal, que já foi um pouco uma explosão de direção muito forte, ali embora eu estivesse conduzindo, eu conduzia num outro lugar, mais no lugar daqueles bailarinos, de criar um ambiente que eles se percebessem, mais do eu ficar falando para eles, que é um pouco da prática do Aisthesis, é isso. Hoje eu faço esse link, a prática Aisthesis, é isso. Como é que você está ali, e como você se percebe ali com aquele coletivo. Não tem uma pessoa dizendo como você tem que se perceber ali dentro. Então, eu acho que é um estado de um percurso,



sabe Lúcia. Não acho que foi um salto não. Eu acho que essas pessoas, muito especiais, no sentido de que a gente compra aquela ideia de que tinha uma pessoa que levaria a coisa. Então foi muito dividido, muito compartilhada. Acho que foi, acho que já é um pouco o resultado desse lugar que eu queria experimentar e eu estou bem curiosa para saber o que vem daqui pra frente. Sobre os meus próximos processos, eu fico curiosa, um pouco mesmo. Por isso que eu falei: esse próximo semestre, eu já quero um pouco diferente porque eu também, eu tenho esse espírito, um pouco de não contentar com o que já foi. Ir adiante. Eu sou transformação constante, sabe? Partindo de Água e Sal, eu já começo a explodir, por exemplo, O Fio a Fio por exemplo. Ele é um trabalho super, vamos dizer assim: super caretinha, caretinha no sentido de, de que ele tem ali uma forma, ele tem ali uma construção dramática muito... muito assim, o que é isso? As pessoas têm... sabe assim?...é... eu vou dizer que tem a necessidade com os meus processos.

Essa transformação do Aisthesis, do de Água e Sal para o Aisthesis foi, na verdade, eu só fui perceber um tempo depois, assim, porque eu acho, eu vejo que foi muito, você falando essa coisa da busca do sentido. Eu tenho essa busca interna muito profundamente, não é só com o sentido do corpo. É o sentido. Eu sempre me pergunto: qual o sentido? O que eu estou fazendo aqui, nesse momento? Essa é a minha pergunta fundamental, como diz a Vera Mantero, que essa é uma das minhas questões, assim pra que eu estou aqui? Pra mim, o sentido do que eu faço, do que eu penso. Ela está sempre nesse lugar. Que sentido isso tem? Acho até que isso impede, em algumas coisas em eu ter que achar sentido para todas as coisas. Então é engraçado ultimamente. Assim, deixar minha intuição funcionar e ela tem o sentido nela mesma.

#### - sobre o artístico

Criar esse espaço, no qual, eu posso cuidar, sabe? Quer dizer, eu aprendo aqui, na prática artística. Como eu me jogo. Quando eu estou na prática artística, eu também sou aluna. Eu me coloco nesse papel da experiência, então experimentar. Na prática pedagógica, eu também me coloco no outro patamar, nesse lugar que eu tenho que tá olhando para o todo, de está observando o que está acontecendo, eu me jogo, mas eu saio, eu me jogo, mas observo. Eu não entro: agora somos todos artistas, não dá para ser esse lugar.

Facilita muito você entender o próprio trabalho, mesmo que algumas coisas não estejam claras, mas assim é... não sei, acho que dá um pouco mais de consistência, articulação que dá um pouco mais de consistência, articulação do que você entende do seu trabalho, né? Porque, às vezes, faz coisas que não sabe que a gente está fazendo como artista. espetáculos que eu fiz, que tem um efeito e eu nem imaginava, isso e tal. Muito legal que, de repente, você possa ter mais pistas do que aquele trabalho pode ter como efeito tal.



Talvez seja difícil você abarcar tudo mais ou, pelo menos, de se aproximar daquilo que você deseja como efeito, como produto construído e onde você quer chegar.

Então, fazer desse momento, um significar algo na vida de uma pessoa, pra mim, é muito importante entende? E nesse sentido, me faz refletir sobre minhas próprias ações. Como assim? Porque o aluno não é tão flexível, o aluno tem uma curiosidade baixa né. Um interesse apático, tem uma coisa que nada move ele, como é que eu faço uma coisa, esse é um lugar que me instiga como diretora e como coreógrafa também. Então quando eu descobro essa ferramenta, não sei conduzir aquela pessoa a descobrir alguma coisa, eu também estou descobrindo na minha forma de dirigir um intérprete, então nesse sentido, é aí que me interessa a coisa do processo.

## **FICHA TÉCNICA - AISTHESIS (2014-2017)**

### **Artistas criadores**

Édi Oliveira, Francis Wilker, Giselle Rodrigues, Glauber Coradesqui, Jonathan Andrade e Kênia Dias e você.

### **Artista provocadora**

Vera Mantero

### **Fotografia**

Diego Bressani, Rafael Godoy Brito, Rayssa Coe, Thiago Sabino

### **Criação em Vídeo**

Luís Gustavo Meneguetti, Luiza Amadeu, Márcia Regina, Manuela Lamberti, Petrônio Neto, Vinícius Fernandes

### **Colaboradores**

Yara de Cunto

Mídias Sociais Lanier Rosa

### **Produção**

Tatiana Cavallhedo

## **FICHA TÉCNICA - ENTREPARTIDAS (2010)**

O espetáculo ENTREPARTIDAS resultou de dois anos de pesquisa sobre o tema amor e abandono na sociedade contemporânea. Ao longo do processo de criação o grupo investigou também as relações entre o teatro e outras linguagens artísticas como a intervenção urbana e a performance.

## **Sinopse**

Início da noite, a cidade se move como um complexo organismo. É hora do embarque! O público toma um ônibus e viaja pelas ruas da cidade onde conhece diversos personagens que se equilibram no fio do tempo, nos lembrando que a vida é feita de encontros e instantes. Um espetáculo que fala, sobretudo, daquilo que é efêmero, chegadas e partidas, saudades, desejos, possibilidades, vida e morte. A viagem pela cidade como pretexto para viajar pelas ruas de si mesmo.

## **Prêmios**

Prêmio SESC do Teatro Candango 2011: melhor espetáculo, melhor direção, melhor dramaturgia e melhor ator.

## **FICHA TÉCNICA**

**Dramaturgia:** Jonathan Andrade

**Direção:** Francis Wilker

**Assistentes de Direção:** Ivone Oliveira e Aline Seabra

## **Elenco:**

Adilson Dias

Aline Seabra

Alonso Bento

Gleide Firmino

Jhony Gomantos

Larissa Calixto

Lisbeth Rios

Maria Carolina Machado

Nei Cirqueira

Silvia Paes

**Músico:** Lucas Muniz

**Criador musical:** Daniel Pitanga

**Desenho de Luz:** Diego Bresani

**Montagem e Operação de luz:** Higor Filipe

**Figurinos e Direção de Arte:** Hugo Cabral e Júlia Gonzales

**Consultoria Vocal:** Gislene Macedo

**Assistente de Produção:** Douglas Teixeira