

Corpos insólitos: Processos de criação e Teorias do fantástico entre memórias e ficção

Unique bodies: Creation processes and theories of the fantastic between memories and fiction

Dayse Cristina Amaral Santos
Silvia Sueli Santos da Silva
Wellingson Valente dos Reis
Instituto Federal do Pará-IFPA
Belém-Pa

Resumo

O presente artigo apresenta a pesquisa e o resultado de uma proposta colaborativa entre os componentes curriculares “Teorias do fantástico: ficção, cultura e mídia” e “Artes cênicas e Processos de criação na Educação Básica”, tendo como protagonistas a primeira turma do curso de pós-graduação em Linguagens e Artes na Formação docente (IFPA/2022). O objetivo da proposta foi a criação coletiva de textos e atos cênicos, a partir das interfaces entre as teorias estudadas nas duas disciplinas. As memórias e o fantástico foram indutores para o processo criativo e a criação textual, nos quais utilizou-se como temática norteadora os estudos do corpo, tanto na cena teatral, quanto nos textos literários de ficção fantástica, corpo cênico, corpo coletivo, fragmentado, desconstruído e performático. Os procedimentos metodológicos das disciplinas visaram aproximar teoria e prática de modo experimental, através do uso de recursos como oficinas de jogos dramáticos e teatrais, sessões de contação de histórias, com narrativas orais de relatos fantásticos, trazidas pelos discentes, baseados em memórias de infância, que depois serviram de argumento para o texto cênico, relato de vivências individual de cada participante, transformado em produto coletivo. Como resultado do trabalho interdisciplinar foram produzidos dois vídeos e uma montagem cênica, intitulada *Nós morremos aqui*, dramaturgia colaborativa apresentada como culminância das duas disciplinas.

Palavras-chave: Corpo; Processos de criação; Texto colaborativo; Fantástico.

Abstract

This paper presents the research and results of a collaborative proposition between the curricular components “Theories of the Fantastic: fiction, culture and media” and “Scenic arts and Processes of creation on Basic Education”, It has as its protagonists the first class of the post-graduation course in Languages and Arts in Teacher formation (IFPA/2022). The objective of the proposal was the collective creation of texts and stage acts, based on the interfaces between the theories studied in both disciplines. The memories and the fantastic were inductors of the creative process and the textual creation, in which the study of the body was used as a guiding theme, both in the theatrical scene, and the literary texts of fantastic fiction, scenic body, collective, fragmented, deconstructed and performative body. The methodological procedures of the disciplines aimed to connect theory and practice in an experimental way, through the usage of resources such as dramatic and theatrical game workshops, storytelling sessions, with oral narratives of fantastic stories brought by the students, based on childhood memories, that served as subject-matter scenic text, report of individual experiences of each participant, turned into a collective product. As the result of the interdisciplinary work, two videos and a scenic montage titled *We died here*, were produced, collaborative dramaturgy presented as culmination of the two disciplines.

Keywords: Body; Creation Processes; Collaborative text; Fantastic.

INTRODUÇÃO

O pensar e o fazer interdisciplinar na pós-graduação

As artes da cena e a Literatura fantástica se encontram em muitas situações no espaço da prática docente cotidiana. Esse diálogo iminente e suas interfaces foram a temática transversal geradora da proposta de caminho metodológico paralelo e independente de dois componentes curriculares do curso de especialização em Linguagens e Artes na Formação Docente: Teorias do fantástico: ficção, cultura e mídia e Artes cênicas e Processos de criação na Educação básica. A identificação das metodologias dos professores designados para a regência do curso com a proposta de vivências práticas das teorias do campo das linguagens, proporcionou que se pensasse conjuntamente a estratégia de realização das aulas, ocorridas nos meses de fevereiro a abril de 2023.

O curso de especialização em Linguagens e Artes na Formação Docente é ofertado anualmente pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará (IFPA), no Campus Belém, e está direcionado para a formação de professores da Educação Básica, recebendo estudantes oriundos de diversas áreas, dentre as quais licenciados em Artes, Letras e Pedagogia. Grande parte do corpo discente é formado por profissionais que já atuam na Educação Básica, e desejam dar continuidade à sua formação profissional e acadêmica.

O objeto do presente artigo é a descrição *pari passu* da proposta colaborativa desenvolvida no primeiro semestre de 2023, entre o estudo das linguagens na ficção do fantástico e os processos criativos em Artes cênicas, tendo como protagonistas a primeira turma do curso de pós-graduação em Linguagens e Artes na Formação Docente (IFPA/2022).

A disciplina Artes Cênicas e Processos de Criação na Educação Básica tem por objetivo a reflexão teórica e a experimentação prática das linguagens cênicas, integrando o estudo do Teatro-Educação à promoção de práticas pedagógicas inovadoras de ensino; enquanto que em Teorias do fantástico: ficção, cultura e mídia, identifica-se o quanto as teorias e características do fantástico ultrapassam o campo literário e estão presentes em outras formas de linguagens, tais como o cinema, a fotografia, as artes visuais e, ainda, nas narrativas orais. Nesse processo de percepção estética, foi possível à turma de pós-graduandos, aproximar teoria e prática de modo experimental, sendo o resultado dessa vivência coletiva, descrito parcialmente a seguir.

Processos de criação em Artes cênicas

Quando se fala das artes da cena na Educação Básica, em especial o teatro e a dança, subjaz, equivocadamente, o termo “espetáculo”. Entretanto, as práticas reducionistas de pensar as expressões artísticas como eventos separados da aprendizagem, estão, ainda que lentamente, sendo repensadas nos currículos escolares, a partir da inclusão da obrigatoriedade do componente curricular Artes no ensino básico. O longo caminho do Teatro e da Dança na Educação Básica não será objeto deste artigo, mas, os pressupostos teórico do ensino das Artes foram discutidos e identificados no decorrer do curso de Especialização em Linguagens e Artes.

Na disciplina Artes cênicas e Processos de criação na Educação Básica, considerou-se, principalmente, a vivência pessoal dos alunos da turma, em relação às práticas cênicas, dando ênfase aos pressupostos teóricos, contextos e práticas do Teatro como área de conhecimento e sua inserção no processo educacional, ainda, à articulação entre as dimensões estética, lúdica e educativa do ensino das Artes cênicas.

Segundo afirma-se no documento final da BNCC (BRASIL, 2018, p.196): “O teatro instaura a experiência artística multissensorial do encontro com o outro em *performance*. Nessa experiência, o corpo é locus de criação ficcional de tempos, espaços, e sujeitos distintos de si próprios, por meio do verbal, não verbal e da ação física”. Ao analisar esse sentido atribuído ao conhecimento teórico e prático da expressão teatral, não se pode separá-lo de sua função no desenvolvimento humano, em especial na Educação Básica. Entretanto:

Devemos reconhecer que a produção teatral distingue-se das outras produções da arte e dos outros sistemas semânticos pela grande quantidade de signos que veicula. Isto é bastante compreensível: uma representação teatral é uma estrutura composta por elementos que pertencem à Artes diferentes: poesia, artes plásticas, música, coreografia etc. Cada elemento traz consigo vários signos para o palco. (BOGATYREV, 1988, p.84)

Considerando-se a heterogeneidade das formações da turma da especialização em Linguagens e Artes, fez-se necessário eleger indutores do processo criativo, capazes de instigar a compreensão e a vivência dos signos teatrais por meio de um produto coletivo. Compreende-se que: “Num processo de criação, o objeto criado não pertence a seu criador. O objetivo é realizar o ato de criação: dar um fruto que se desprende da árvore!” (LEQOC, 2010, p.45) Portanto, os indutores do processo criativo foram propostos como exercícios individuais, compartilhados em todas as etapas durante as aulas que se seguiram à introdução da metodologia das disciplinas Processos de criação em Artes cênicas e Teorias do fantástico.

As memórias como indutoras do processo criativo

As memórias, como fontes de pesquisa de histórias ouvidas ou vivenciadas em um passado remoto ou próximo do narrador, constituem-se a base das narrativas orais. Elas perpassam trajetos sensíveis do imaginário, e permitem revisitar lugares, pessoas, cenas e objetos guardados muitas vezes em zonas nunca acessadas no cotidiano. As memórias narradas apelam às linguagens do corpo, que revela de forma lúdica as palavras, emoções e percepções que não poderiam ser verbalizadas sem a sinergia entre a voz e o corpo em performance, durante a narração. Nela está presente o processo criativo; seja pela personificação criada intencionalmente por aquele que narra, seja pela representação imagética criada pelo ouvinte, ao integrar-se também de forma lúdica, ao processo de narrativa oral.

As memórias são forças motrizes nas narrativas fantásticas da contação de histórias trazidas do repertório de cada sujeito participante, como fonte instigadora do imaginário, de modo a provocar um efeito de reascender, por meio do compartilhar das narrativas, as histórias da memória de outros agentes. Pode-se dizer que, como afirma Halbwachs (2006, p. 58), a memória é uma construção de grupos sociais, e, como tal, ela nos “permite entender a representação do passado como compartilhamento de recordações pelos membros de um grupo”.

Ouvir e contar histórias faz parte das práticas sociais desde uma época muito remota, quando a comunidade se reunia em torno de uma fogueira para o narrador contar casos e episódios que poderiam ter origem em acontecimentos reais, ou fictícios. Conforme afirma Coelho “o impulso de *contar estórias* deve ter nascido no homem no momento em que ele sentiu a necessidade de comunicar aos outros certa experiência sua, que poderia ter significação para todos” (COELHO, 2010, p. 7). Reconhecidamente, as narrativas orais foram a base de muitos contos e lendas consagrados pela Literatura universal, posto que: “O poder de resistência dessa coisa, aparentemente tão frágil e precária, que é a palavra, (literária ou não) prova de maneira irrefutável que a comunicação entre os homens é essencial a sua própria natureza” (*Ibidem*, 2010, p.7).

A roda de contação de histórias foi proposta como exercício de memória individual, e, ao mesmo tempo, troca coletiva nas aulas de Artes cênicas e Processos de criação. Considerou-se no desenvolvimento da atividade as relações interpessoais do grupo, e, utilizou-se como proposta a narrativa de uma história que fizesse parte do imaginário do narrador, sendo um mergulho em narrativas orais e vivências de infância, trazidas pelos discentes, a partir da proposta do baú da memória. Inicialmente uma roda de conversa, seguida da performance individual de todos, cada um contando uma história fantástica, recolhida em seu baú de memórias, instigados pelo estudo das teorias do fantástico.

O Fantástico como indutor de narrativas

Falar de Fantástico é falar de algo sempre presente em nossas vidas e na nossa sociedade, todos possuem, certos relatos que vivenciaram ou foi vivenciado por alguém próximo. Esses relatos, normalmente são carregados de mistérios, de significação a ultrapassar os limites do real. Para David Roas (2014), nesse momento surge o fantástico, pois para ele se estabelecer é necessário que algo desestabilize os códigos, desestabilize os limites do real, quase sempre, com elementos além das estruturas do real e, por assim se caracterizarem, geram várias reações, entre elas o medo.

Apesar de estar nas nossas vivências e nos nossos relatos, de forma geral, é difícil definir o que é o fantástico, sua complexidade se estabelece na ampla possibilidade de sentidos que o termo acaba gerando. No entanto, podemos pelo menos ter dois grandes sentidos em relação ao termo, um em sentido amplo, ou *lato*, e outro em uma acepção mais estreita, ou *strictu sensu*.

Em um sentido *lato*, pode-se dizer que a literatura fantástica se confunde com as mais antigas formas de narrativas, como as epopeias, a Bíblia, as lendas, os contos de fadas, as mitologias, sendo assim, toda forma de narrativa em que os fatos não pertencem ao mundo do real ou que contrariam a realidade que nos cerca. Nesse caso, o fantástico “sempre existiu enquanto gênero e serviu para designar um leque de manifestações literárias, muitas vezes com pouco parentesco entre elas” (BATALHA, 2011, p. 13).

No caso do fantástico *strictu sensu*, sua origem ocorre no período de desenvolvimento dos ideais iluministas e de rejeição do pensamento teológico medieval e metafísico. Nesse caso, o fantástico seria resultado da impossibilidade de se ter acesso a determinadas realidades ou explicações, mesmo que, por meio da mais fina racionalidade ou de um pensamento crítico elaborado.

O estilo Fantástico se contrapôs aos ideais racionalistas dos pensadores iluministas, pois requer a utilização da imaginação para adentrar no universo dos personagens míticos, relatos sobre deuses, horror, fantasia e heróis, pois suas temáticas consistem na relação entre o real e o imaginário, o natural e o sobrenatural, o estranho e o maravilhoso, e é capaz de levar a duas realidades: uma de um mundo consciente (racional), outra de um mundo inconsciente (imaginário). (RAMOS; REIS; CASTRO, 2018, p. 281).

Para Todorov (2004), por sua vez, o fantástico reside na hesitação do leitor ante um acontecimento estranho, cuja interpretação pode recair sobre duas explicações: uma racional, outra sobrenatural. Em outras palavras, o fantástico é “a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, em face de um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2004, p. 31).

No entanto as narrativas amazônicas possuem um olhar diferente desse pensado por Todorov, nas narrativas da região, real e imaginário se somam, criando uma realidade única, assim como acontece na América Latina, esse olhar diferenciado para a realidade foi denominado por Chiampi (2015) de Realismo Maravilhoso.

Pois, para ela os autores latino-americanos buscam em suas narrativas retratar de forma criativa a história pungente do nosso continente, mostrando a tirania e as opressões dos governos tiranos, as explorações internacionais das riquezas da região e mesmo com temas tão afeitos à realidade, suas narrativas têm um ar de maravilhosas, visto que de acordo com Laplantine em *O que é imaginário* “Não são apenas as narrativas fabulosas que são extraordinárias e extravagantes [...] mas a própria realidade que se apresenta como uma realidade alucinada” (2003, p. 65).

Por isso, esses “relatos embrenhados das fagulhas do extraordinário conduzem naturalmente aos caminhos das narrativas fantásticas. O fantástico é um dos métodos da imaginação cuja fenomenologia se relaciona em conformidade com a mitografia, com o religioso, a psicologia e a patologia” (SANTOS, 2018, p.49).

No campo das vivências, encontram-se manifestações do imaginário e de suas expressões codificadas na tradição oral. Embora não se possa reduzir o fantástico à mitologia, à religião ou às crenças coletivas, ele as para se relacionar com os componentes externos necessários à construção do relato fantástico, e deste domínio, fazem parte as narrativas orais, que propiciam uma verdadeira imersão ao mundo do sobrenatural.

Foi desta forma, permeado de um estatuto de verdade, que as narrativas dos alunos da pós-graduação foram feitas, onde cada um contou narrativas que eles vivenciaram. Todas elas possuíam alguma relação com o fantástico, seja por um fato que contraria a realidade, seja com a hesitação de algum acontecimento, que talvez possa ter uma explicação, ou até mesmo narrativas que trabalhem com o imaginário, mitologia e crenças.

A verdade é que quando instigados, todos os alunos mostraram ter aptidão de contar as suas narrativas, uns mais envolvidos pelo que narravam, outros mais tímidos, quase que com medo de contar, porém todos com narrativas fantásticas que depois de contadas, precisavam ser ficionalizadas, em um processo de reelaboração e recriação do real maravilhoso para os palcos.

O corpo cênico e a dramaturgia coletiva

O corpo, como nosso habitat primordial, foi o meio locomotor da inserção metodológica proposta para a interdisciplinaridade entre os componentes de Artes Cênicas e Processos de Criação e Teorias do Fantástico. Isso porque, esse tema, é recorrente e, diria

mesmo, indispensável para o estudo de ambas as áreas. Entretanto, esse corpo, no sentido aqui aplicado pode ser compreendido sempre no plural: corpos, em seus múltiplos sentidos, uma vez que: “Inúmeras são as maneiras de se referir ao corpo e de habitá-lo; inúmeras são as maneiras de representá-lo e de lhe dar forma; é a dispersão desses indícios possíveis que impressiona inicialmente” (VIGARELLO, 2003, p.22).

Ao longo das aulas, realizadas durante os meses de fevereiro à abril de 2023, os exercícios cênicos de Processos criativos em Artes cênicas levaram os participantes a se reconectar com seus corpos cênicos, mas também a perceber-se como parte de um corpo coletivo, uma experiência de autodescoberta sinestésica na qual, participando de jogos dramáticos e teatrais, todos os corpos físicos, racionais e emocionais dos indivíduos, foram motivados a encontrar ou reencontrar seu corpo cênico.

Um corpo cênico pode ser entendido como um corpo aberto ao olhar do outro, organizado para a alteridade. Nesse contexto, os exercícios cênicos desenvolveram-se como recurso para exploração dos sentidos, por meio de jogos dramáticos, neles, o processo criativo se dá de forma coletiva, por meio das manifestações e materializações individuais das formas de expressar-se e comunicar-se com seu corpo físico. Tem como referência suas práticas cotidianas de movimento e gestual, com ou sem o uso da voz, reconhecimento de que “a memória corporal registra para cada sujeito as posturas, os gestos, os pequenos e grandes movimentos, os exercícios físicos e as danças repetidas e apreendidas como recurso expressivo para o qual se recorre no cotidiano” (SILVA, 2021, p. 235).

Melo (2010) referindo-se ao seu próprio processo criativo de contador de histórias compreende as memórias corporais como parte integrante da performance do narrador, para ele:

A memória está compreendida em todas as extensões da corporeidade. Nós não temos um só corpo, nós somos um corpo, e é este corpo que sente, pensa, age e atua no mundo concreto que vivemos, carregando em si, numa memória corporal, a inscrição das memórias vividas e tudo o que elas significam, nos movemos e percebemos o mundo num ato orgânico e total, num só golpe, numa " síntese corporal". Isso significa dizer que na minha infância todas as sensações, principalmente aquelas atreladas aos afetos se faziam dados memoráveis, fossem as penumbras desformes ou os aromas nostálgicos (p.67).

Assim, as primeiras atividades coletivas propostas foram jogos dramáticos, destes se destacou na percepção dos participantes a experiência lúdica de se conectar com suas memórias de infância, de seus corpos. Conforme esclarece Japiassu (2001, p.25), “no *jogo dramático* entre sujeitos, portanto, todos são “fazedores” da situação imaginária, todos são “atores”. No *jogo teatral*, o grupo de sujeitos que joga pode se dividir em equipes que se alternam nas funções de “jogadores” e de “observadores” [...]”. Tanto no jogo dramático, quanto no jogo teatral, o corpo que brinca é um corpo que comunica um estado alterado de

consciência. Entretanto, está preparado para adentrar uma nova etapa de vivência de sua corporeidade, agora como corpo cênico, performático e integrado ao processo criativo coletivo.

Como proposta de resultado de Processos criativos em Artes cênicas e Teorias do fantástico, a turma de pós-graduandos deveria produzir uma apresentação ao vivo ou em formato audiovisual em que o corpo como tema central, destrinchasse os processos criativos entrelaçados às teorias do fantástico, de modo a tornar evidente o conhecimento adquirido ao longo do semestre.

Três produtos foram desenvolvidos pelos alunos da turma. Neste artigo, apresentamos apenas o resultado da encenação de uma parte da turma, que passamos a descrever a seguir.

Processos de criação da montagem cênica *Nós Morremos Aqui*: conexões entre a memória, o fantástico e a cena

A encenadora Dayse Amaral, co-autora deste artigo e participante da pesquisa, explica que a montagem cênica intitulada *Nós morremos aqui, trata-se de uma série de histórias de vidas, relatadas durante a disciplina Artes Cênicas e Processos de criação na Educação Básica, que se intercalam como material para a criação deste trabalho artístico*. Dayse conta que ao pensar na construção do roteiro da encenação, inspirou-se na estética de Pina Bausch (1940-2009), coreógrafa que em suas práticas recorria às lembranças dos seus intérpretes-criadores para a construção dos seus trabalhos de dança-teatro. Assim, afirma Dayse: *Vejo este trabalho mais que estético, mais que corpóreo, mas predominante das energias das memórias ativadas* (Relato de experiências, Dayse Amaral, 2023).

A montagem foi apresentada como culminância das duas disciplinas do bimestre do Curso de Especialização em Linguagens e Artes na Formação Docente, no dia 4 de maio de 2023, na sala de Artes cênicas do Instituto Federal do Pará/Campus Belém. No elenco da montagem estavam 9 (nove) discentes/atores, profissionais de áreas distintas e cursistas da especialização. O texto da montagem foi colaborativo e está dividido em nove partes, que surgem individualmente, mas depois se conectam e fluem em conjunto, de forma que haja a simbiose dos relatos fantásticos de cada ator/pós graduando.

Contar, ouvir e imaginar, três palavras que traduzem o nascimento de *Nós morremos aqui*. Esse contar, ouvir e imaginar começaram a ser instigados no primeiro semestre de 2023, durante duas disciplinas pertencentes a matriz curricular da Especialização em Linguagens e Artes na Formação Docente do IFPA. Pessoas com profissões distintas e com histórias em tempos e lugares distintos, tendo em comum apenas um propósito, o de construir uma montagem cênica em que todas as histórias estejam presentes no trabalho. Já sabia-se o ponto

inicial do processo criativo, no mais era somente desmembrar as histórias e potencializar o olhar e fazer artístico de cada integrante da cena.

A cena teatral contemporânea tem a presença do encenador, este pode desenvolver o trabalho de duas formas; uma chegando com a proposta totalmente pronta e a outra, é o trabalho que vai sendo construído durante os encontros com os atores. Sendo assim, pode-se afirmar que a construção da montagem deu-se de forma processual e colaborativa, na qual o encenador absorvia as ideias coletivas e ia encaixando os quadros das cenas, como uma espécie de croqui.

A cada encontro as cenas foram surgindo através dos diálogos e das experimentações corporais que todos os participantes estavam sempre dispostos a construir e também desconstruir, sempre que se fizesse necessário. É válido destacar, que os componentes da montagem cênica eram pessoas das mais variadas áreas como, Letras, Pedagogia, história, Artes visuais, Enfermagem, Psicologia, Turismo e Teatro. Mesmo com profissões variadas, alguns já tinham tido vivências com o universo das Artes cênicas, mas outros estavam pela primeira vez, se permitindo a este novo conhecimento.

Os encontros para a montagem começaram na segunda semana de abril de 2023, com aproximadamente 2h30min de ensaio durante a noite. Nos primeiros momentos, o grupo rememorou as histórias que cada participante trouxe para a roda de contação de histórias nas aulas de processos criativos em Artes cênicas, e de que forma cada história poderia ser contada com movimentos corporais e integrada a uma narrativa única. Antes de ir para a prática, a equipe explorava suas conexões com o espaço da sala de ensaio, realizando alongamento e aquecimento corpóreo/vocal, além de alguns jogos teatrais como “peixinho do mar” e “Zip, Zap, Bóing” que são jogos para atores e não atores, propostos por Augusto Boal (BOAL,1998).



Figura 1 - Concentração para entrar em cena. Fonte: acervo dos autores (2023)

O trabalho em grupo teve uma conexão intensa, positiva e a fluidez na montagem tornou-se leve, dispersando a tensão inicial que se formou nos grupos de trabalho após a proposta de montagem coletiva como culminância das disciplinas. Em aproximadamente três encontros, conseguiu-se finalizar todas as cenas, incluindo a sonoplastia, sendo optado pelo uso concomitante de instrumentos musicais, como curimbós e barulhos artesanais, com músicas mecânicas. Como elementos cênicos, optou-se pelo uso de uma máscara larvária na cor marrom, uma cadeira de balanço e uma boneca, que também usava a miniatura de uma máscara larvária. Quanto ao figurino, optou-se pela escolha de roupas pretas, para que o destaque não estivesse no figurino, mas sim, nos corpos e suas expressões corporais, que por vezes na cena estavam no plano alto ou no plano baixo. A iluminação manteve-se azul, para todas as cenas, como forma de manter certa tranquilidade éterea, por mais inquietantes que fossem as cenas do texto.

Quanto à escolha da música, o processo continuou como a construção dos quadros das cenas, através de arguições e de escolhas individuais, de acordo com a afinidade de cada atuante, para o momento da sua cena. Em alguns momentos, as músicas eram mecânicas e em outros, eram sons dos curimbós presentes na cena e em outros, a sonoplastia era feita pelos demais atores em cena com sons dos assovios.

Na entrada de cada personagem, os sons corroboravam para criar a atmosfera de mistério. Na segunda cena a sonoplastia era composta por música mecânica, entremeada com sons de tambores de cuia. A terceira cena, era com efeito sonoro que lembrava de águas. A quarta cena sons de floresta. A quinta cena sons do curimbó, batidas de mãos no chão e música mecânica instrumental percussiva. A sexta cena som mecânico. A sétima cena, canção de ninar cantada pelo elenco. A oitava cena, trazia uma música mecânica de estilo contemporâneo. A nona cena, era composta por assovios do elenco. E a última cena, trazia o som mecânico de uma caixinha de música.

A partir da esquematização do roteiro básico e dos elementos cênicos, a construção do texto cênico continuou a ser desenvolvida de forma coletiva. As ideias fluíam e todos passaram a estar na posição de co-autores da dramaturgia coletiva, pensada para a encenação. Foram necessários alguns dias que antecederam a estreia da montagem cênica *Nós morremos aqui*, período que serviu para a construção e lapidação do trabalho. Pode-se dizer que foi um trabalho coletivo, onde as histórias mais excepcionais da vida de cada um, foi ouvida e compartilhada de forma respeitosa e curiosa. As histórias que eram individuais se mesclaram e passaram a ser uma única história, em que nem sempre as palavras se fizeram presentes, pois optou-se por deixar os corpos falarem.

No dia da apresentação da montagem para o público, estavam presentes professores

do curso, os demais alunos da turma e outros convidados externos e da segunda turma da especialização. A sala foi demarcada com uma fita branca, delimitando o espaço da cena e o espaço para o espectador. Às 19h30min, horário marcado para começar a cena, as pessoas iam entrando timidamente, a grande maioria se posicionava nos cantos laterais da sala, mas havia no meio um espaço livre para que elas pudessem ocupar. Uma marcação em formato de T(Tê) foi feita no chão, delimitando uma passarela entre a entrada da sala e o espaço cênico, onde se encontravam os atores e os objetos cênicos, pois nem todas as cenas aconteciam frontalmente, em alguns momentos haveria necessidade do ator/performer atravessar pelo meio do público.

Em conversa informal sobre sua experiência, P. M., uma das artistas/pesquisadoras que participou da montagem, relata: *Ontem foi um dia incrível, dia que o meu maior amor nasceu, dia da encenação, Nós morremos aqui!* Entende-se que é necessário que o ator mantenha o elo entre a criatividade e a receptividade, visto que a receptividade é um mecanismo que delibera uma constante criatividade, é uma eterna busca da qual a metamorfose torna-se o elemento trivial. Pode-se dizer que não precisa ser profissional das artes, para ser tomado pelo magnetismo do estar em cena, mas é necessário ter intensa entrega.

Para Fabião (2010, p.321), “[...] o corpo cênico potencializa tempo e espaço. O corpo da cena investiga temporalidade e espacialidade, inventa minutagens e métricas, ocupa dimensões simultâneas do real”. Ele pode ser passageiro, instantâneo, mas ao mesmo tempo imediato. É imprescindível que este corpo cênico esteja em constante observação para si, para o outro e para com o meio, este corpo precisa estar em constante estímulo.



Figura 2 - Cena plano baixo. Fonte : acervo dos autores (2023)

A montagem cênica *Nós morremos aqui* envolveu não somente a expressividade

corporal, pois além da energia do corpo físico, envolveu a presença energética do corpo mental e do corpo espiritual, para que fosse possível mover os sentidos das histórias, que de alguma forma estavam entranhadas nas memórias afetivas de cada um dos atores. Ademais, o propósito, também, foi o de dialogar com movimentos por vias de um corpo individual associado ao corpo coletivo, e que o público presente também pudesse ser afetado pelas narrativas corporais. Ao final da apresentação, alguns participantes do público expressaram suas impressões e emoções ante à encenação:

Tive o privilégio de assistir a apresentação da turma de Especialização de Linguagens em Artes na formação docente do IFPA [...] cenas fortes e bem elaboradas, as que mais me chamaram atenção foram, a cena do filho pedindo ajuda, mas quando toda atenção ficou voltada pra ele, de repente tudo mudou [...] cena da Dayse criança que reflete muito a história de vida dela, outra cena foi o final do Silvio, na cadeira, dando o entender que as pessoas ali já eram memórias [...] uma sensação de arrepios, me senti sensibilizada com as histórias fortes trazidas para a cena [...] era uma sensação de querer que as histórias fossem diferentes sem tanto sofrimento (LENE NASCIMENTO, 2023).

Sobre a máscara como signo teatral

A opção do uso de uma máscara como elemento de conexão entre as histórias individuais e o texto cênico, fez referência ao uso desse artefato como o elo entre dois mundos, o ritualístico/espiritual e o mundo natural. Esse caráter simbólico da máscara e seu uso na cena teatral trouxe profundo teor de mistério à montagem, elemento que dá sabor ao texto fantástico, provocado propositalmente tanto para instigar o público, quanto para permitir aos atores uma imersão na transição entre o corpo físico e o corpo espiritual em suas performances individuais.



A máscara utilizada na encenação foi confeccionada com técnica artesanal de papietagem e pintada com tinta de tecido marrom, imitando couro, para dar certo brilho sem o uso de verniz. Outra miniatura de máscara em igual processo foi confeccionada para cobrir o rosto da boneca usada nas últimas cenas. O uso da máscara na cena, não era um simples adereço teatral, ela era o elo que atava a performance de cada personagem ao conjunto da cena, de modo que portar a máscara dava ao portador o poder simbólico e ritual de protagonizar a cena.

Figura 3 – Máscaras artesanais confeccionadas para a cena,
Fonte: acervo dos autores (2023)

Segundo Lecoq, as máscaras lavrárias “[...] são grandes máscaras simples, que ainda não chegaram a definir-se num verdadeiro rosto humano” (LEQOC, 2010, p. 96). Apesar de, por vezes, se apresentar como meia máscara, como no caso da usada em *Nós morremos aqui*, o autor a considera uma máscara expressiva, pois, como toda máscara em cena, dialoga com o ator, e lhe possibilita encontrar o corpo cênico ideal para a criação do personagem: “Entrar numa máscara é sentir o que a faz nascer, encontrar o fundo da máscara, buscar aquilo em que, no íntimo, ela ressoa. Depois disso será possível interpretá-la, vindo de dentro” (*Ibidem*, 2010, p.).



Figura 4 - Objetos cenográficos: cadeira de balanço e boneca com máscara. Fonte: acervo dos autores (2023).

Como outro componente intrigante e enigmático, a figura da boneca com a máscara no rosto, colocada sobre a cadeira de balanço no canto do cenário trazia para a cena uma atmosfera de nostalgia e, ao mesmo tempo, de expectativa. Imagem e texto fantástico se fundiam em cada quadro, nas quais os objetos cênicos, a cadeira de balanço, a boneca e um chapéu preto, estiveram presentes em todos os 25’ (vinte cinco minutos) da montagem.

Desde a cena de abertura, quando os personagens entravam com pequenas lanternas, a procurar algo no escuro, focando ora em seus próprios corpos, ora nos rostos da plateia, que apreciava confusa o desenrolar da cena, a montagem já acenava para uma proposta insólita. Dessa forma, a passagem dos atores por entre o público presente visava ainda integrar esse público como parte da cena.

Como todo o trabalho surgiu de forma colaborativa, a criação do cartaz, também foi produção coletiva. Uma das histórias integradas ao texto falava de uma casa em que havia um quadro pendurado na sala, centralizado em uma das paredes, mas que o cachorro retratado na fotografia, todas as noites

saía para brincar. Então, transformando essa narrativa e trazendo para todos os artistas que estavam neste processo de construção coletiva, optou-se por colocar-se todas as histórias e seus narradores, nesta moldura, que se transformou assim na imagem de uma única família, em algum tempo distante, mas em que todos tinham naquela moldura, uma história em comum. Que eram os seus mistérios e suas verdades.



Figura 5 - Cartaz de anúncio Nós morremos Aqui. Fonte: acervo dos autores (2023).

Na noite, da apresentação, quatro de abril de 2023, marcada para começar às 20h, o elenco chegou algumas horas antes, não somente para preparar o lugar da cena, organizar a sonoplastia e testar os equipamentos, preparar o foco da iluminação, como para cobrir os espelhos da sala de ensaio com cortinas pretas e posicionar a cadeira de balanço na diagonal da sala. Chegou-se mais cedo também para fazer a preparação corporal e vocal de cada artista da cena, processo que já vinha se dando ao longo dos encontros, feitos para os ensaios.

Nesta noite, apenas uma proposta surgiu antes do começo da apresentação: que todos deveriam cobrir seus umbigos com esparadrapos para que houvesse proteção e preparação para a grande carga de energia que estaria presente na cena daquela noite, pois “a verdade de uns é a mentira para outros”.

Considerações Finais

A proposta interdisciplinar realizada entre os componentes curriculares Processos de criação e Teorias do fantástico produziu uma cena única, que mais do que um simples exercício avaliativo, tornou-se uma produção estética, alcançando os objetivos propostos pelas duas disciplinas, e, indo além, ao gerar como produtos agregados, a produção textual de artigos propostos pelos participantes da cena, alguns dessas produções, resultado da pesquisa individual, já estão sendo publicadas em anais de eventos e revistas acadêmicas.

O processo de construção do espetáculo *Nós Morremos aqui* trouxe uma nova relação para a turma, diluindo tensões pré-existentes e articulando saberes e trocas de experiências que, no final é um dos propósitos do curso de especialização.

Em relação aos processos criativos, foi observado nos relatos de experiência o impacto que teve a disciplina e a experimentação cênica tanto na formação acadêmica do grupo, quanto na vida pessoal dos participantes. A contação de histórias, os jogos dramáticos e teatrais e as possibilidades do Teatro-Educação, foram incluídos no hall de procedimentos metodológicos possíveis de serem aplicados no trabalho docente por aqueles que já atuam na Educação Básica, mas também por aqueles que, em sua vida profissional, lidam diariamente com emoções, linguagens e relações interpessoais nas quais essas práticas colaboram sempre para o sucesso naquilo que se faz.

A descoberta e a exploração das Teorias do Fantástico foi outro achado para a turma. Perceber a infinidade de diálogos possíveis entre o texto literário e as outras formas de linguagens em que o fantástico figura, foi uma grata aquisição para todos, pois, em sua maioria, os discentes já apreciavam o gênero fantástico, sem refletir exatamente sobre suas dimensões, em especial sobre suas possibilidades expressivas em produções próprias e de como ele se faz presente nas narrativas orais. Espera-se que venham mais pesquisas, artigos e produtos cênicos instigados por essa experiência positiva, insólita e interdisciplinar!.

Referências

BRASIL, Ministério da Educação. **BNCC – Documento Final. Linguagens - Arte Ensino Fundamental**. Brasília, 2018. P. 193 -199.

COELHO, Nelly Novaes. **Panorama histórico da literatura infante/juvenil**. São Paulo: Ática, 1991.

BATALHA, Maria Cristina (Org). **O fantástico brasileiro: contos esquecidos**. Rio de Janeiro:

Caetés, 2011.

BOAL, Augusto. **Jogos para o atores e não-atores**. Editora Civilização Brasileira. 1998.

BOGATYREV, Piotr. Os Signos do Teatro. In: GUINSBURG, J. TEIXEIRA C. Netto. CARDOSO R.C. (Orgs). **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1988. (Debates; p.71-91)

CHIAMPI, Irleamar. **O Realismo Maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FABIÃO, Eleonora. Corpo cênico, estado cênico. Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). In: **Revista Contrapontos - Eletrônica**, Vol. 10 - n. 3 - p. 321-326 / set-dez 2010.

Disponível em: <https://periodicos.univali.br/index.php/rc/article/view/2256>

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo. Vértice, 2006.

JAPIASSU, Ricardo. **Metodologia do ensino do teatro**. Campinas: Papyrus, 2001.

LAPLANTINE, François. **O que é imaginário**. Tradução: Liana Trindade. São Paulo: Brasiliense, 2003.

LECOQ, Jacques. **O Corpo Poético: uma pedagogia da criação teatral**. Trad. Marcelo Gomes. São Paulo: Ed SENAC; Edições SESC SP, 2010.

MELLO, Cainã de Paula. Imaginários e poéticas de matinta perera. In: Silva, S.S.S; Reis, W.V (Org.). **Às margens do rio imaginário e fantástico nos assentamos... e contamos**. Belém: Editora IFPA, 2018. Cap. 04, p. 63-83.

RAMOS, D. C.; REIS, W. V. dos; CASTRO, J. G. de O. Literatura Fantástica: O horror e O Romantismo de Alvares de Azevedo. **Revista de Letras - Juçara**, v. 2, n. 1, p. 278–297, 2018. DOI: 10.18817/rlj.v2i1.1585. Disponível em: <https://ppg.revistas.uema.br/index.php/jucara/article/view/1585>. Acesso em: 20 dez. 2023

ROAS, David. **A ameaça do fantástico: aproximações teóricas**. Tradução Julián Fuks. São Paulo: Unesp, 2014.

SANTOS, Vanderlice. Sombras e sussurros: o fantástico nas narrativas orais do Baixo Tocantins. In: Silva, S.S.S; Reis, W.V (Org.). **Às margens do rio imaginário e fantástico nos assentamos... e contamos**. Belém: Editora IFPA, 2018. Cap. 03, p.49-63.

SCIALOM, Melina. Pensamento dramaturgico do atuante no processo de criação. Urdimento—**Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v.3, n.42, dez. 2021.DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573103422021e0209>

SILVA, Silvia Sueli Santos da. **O Boi e a máscara: imaginário e tradição nas ruas, de São Caetano de Odivelas - Pará**. Belém: FCP, 2018.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. Tradução: Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2014.

VIGARELLO, Georges. A História e os modelos do corpo. In: **Pró-Posições**, v. 14, n. 2, p. 21-29, mai/ago. 2003.

SOBRE OS AUTORES

Silvia Sueli Santos da Silva

Doutora em Artes Cênicas, PPGAC, Universidade Federal da Bahia (2011), Docente Titular do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará (IFPA). Integrante do Grupo de Interdisciplinar de Pesquisa em Arte, Cultura e Educação GIPACE (IFPA/CNPq). Pós-doutorado em Estudos Culturais, Universidade de Aveiro-PT (2019). Pesquisadora das mascaradas de rua, narrativas orais, cultura e imaginário amazônico.

E-mail: silvia.silva@ifpa.edu.br

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4626-686X>

Welligson Valente dos Reis

Doutor em Comunicação, Linguagens e Cultura pela UNAMA (Universidade da Amazônia). Docente do Instituto Federal do Pará (IFPA) – Campus Belém; Integrante do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa em Arte, Cultura e Educação - GIPACE (IFPA/CNPq) e do Grupo de Pesquisa Mulheres Amazônidas e Latino americanas na Literatura e nas Artes - MALALAS (UFPA/CNPq).

E-mail: welligson.valente@ifpa.edu.br

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-0119-3356>

Dayse Cristina Amaral Santos

Discente da Especialização em Linguagens e Artes na formação docente, pelo Instituto Federal do Pará-IFPA. Licenciada em Teatro pela Universidade Federal do Amapá-UNIFAP. Membro do Grupo Interdisciplinar de pesquisa em Artes, Cultura e Educação (GIPACE).

E-mail: dayseamaral.teatro@gmail.com

Orcid: <http://lattes.cnpq.br/1165434168904772>

Recebido: 10/08/2023

Aprovado: 21/10/2023