

Fausto Viana e Felisberto Sabino da Costa (orgs.)

40 ANOS DO PPGAC ECA USP

Edição comemorativa

ISBN 978-65-88640-51-7

DOI: 10.11606/9786588640517

São Paulo
ECA -USP
2021

Organização: Fausto Viana e Felisberto Sabino da Costa
Direção de arte e diagramação: Maria Eduarda Borges
Revisão de texto: Márcia Moura
Capa: Maria Eduarda Borges

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Q1 40 anos do PPGAC ECA USP [recurso eletrônico] : edição comemorativa /
organização Fausto Viana, Felisberto Sabino da Costa. -- São Paulo : ECA-USP,
2021.
PDF (429 p.) : il. color.

ISBN 978-65-88640-51-7
DOI 10.11606/9786588640517

1. Teatro – Estudo e ensino. 2. Teatro – Pesquisa. 3. Programa de Pós-Graduação em
Artes Cênicas (ECA/USP). I. Viana, Fausto. II. Costa, Felisberto Sabino da.

CDD 23. ed. – 792.07

Elaborado por: Lilian Viana CRB-8/8308

Autorizo a reprodução parcial ou total desta obra, para fins acadêmicos, desde que citada a fonte, proibindo qualquer uso para fins comerciais.



Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria e respeitando a Licença Creative Commons indicada.

Todos os esforços foram feitos para que nenhum direito autoral fosse violado no livro *40 anos de PPGAC ECA USP, edição comemorativa*. As fontes citadas foram explicitadas no texto ou em notas de rodapé ou de fim, e as imagens foram pesquisadas para creditar seus autores. Porém nem sempre foi possível encontrá-los. Caso algum texto esteja violando direitos autorais de tradução, versão, exibição, reprodução ou quaisquer outros, entre em contato com os organizadores que teremos prazer em dar o devido crédito.

Universidade de São Paulo
Reitor: Prof. Dr. Vahan Agopyan
Vice-reitor: Prof. Dr. Antonio Carlos Hernandez

Escola de Comunicações e Artes
Diretora: Profa. Dra. Brasilina Passarelli
Vice-diretor: Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro
Avenida Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443
Cidade Universitária CEP-05508-020



PESQUISAR A PARTIR DA MINHA PRÁTICA

Eduardo Tessari Coutinho e Cíntia Regina Alves Pereira

É com muita honra que escrevo neste livro em comemoração aos 40 anos do PPGAC – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Eu, Coutinho, entrei no meu mestrado quando o Programa de Pós-Graduação ainda era junto com as outras artes, portanto era apenas “em Artes”.

Para fazer jus à maneira como penso uma pesquisa prática neste momento, começo escrevendo, de forma autoetnográfica, a minha trajetória acadêmica. Depois farei um texto dialogando com alguns pesquisadores(as), amigos pessoais e/ou de ideias, porque acredito no coletivo até na escrita.

Eu fui orientado pelo Prof. Dr. Clóvis Garcia, que me aceitou apesar de não ser a sua área de pesquisa. Mas me aceitou por acreditar na importância de trazer os saberes de áreas que ainda não eram contempladas na academia. Ele, professor de folclore, já reconhecia a importância do conhecimento dos saberes que os artistas desenvolvem no seu fazer. Esse artista/artesão cria a partir do contexto cultural em que vive. Além disso, o professor Clóvis pregava a necessidade destes conhecimentos estarem na formação de um artista brasileiro. Hoje se fala em decolonização e ele já tocava nesta questão à sua maneira naquela época.

Seu espírito inovador e visionário também aparece ao me incentivar a fazer uma pesquisa de doutorado em que tivesse um espetáculo teatral como parte do estudo e com a sua apresentação para a banca na defesa (no ano 2000). E, na fala final no dia da defesa, afirmou a necessidade de a academia ter mais pesquisas naqueles moldes.

Outro professor importante na minha carreira acadêmica foi o Professor Titular Dr. Armando Sérgio da Silva. Ele esteve em todas as minhas bancas: contratação como professor, mestrado, doutorado e efetivação. Além disso, criou em 2007 o grupo de pesquisa CEPECA – Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator, que tem por pressuposto que as pessoas que participam tenham uma prática teatral como parte da pesquisa. Frequentam doutores, doutorandos, mestres, mestrandos e artistas. Também é possível a participação de pesquisadores(as) de outros(as) orientadores(as), de Programas da USP e de outras universidades, como já aconteceu algumas vezes. Apesar do convite insistente do professor Armando desde o início, só comecei a frequentar em 2010. E foi no CEPECA, vendo outro olhar de orientação e muitas maneiras de se fazer pesquisa, que resolvi orientar e, conseqüentemente, pedir o meu

credenciamento no PPGAC. O CEPECA tem 2 livros publicados (2010), *CEPECA: uma oficina de PesquisAtores 1 e 2*, e um e-book, *CEPECA: uma oficina de PesquisAtrizes e PesquisAtores 3*, em 2021. Além disso, faz intercâmbios nacionais e internacionais, levando as pesquisas, espetáculos e discussão sobre a pesquisa prática em atuação na academia. Com a aposentadoria do professor Armando em 2016, de vice-coordenador passei a ser o coordenador do grupo pela USP e pelo CNPq.

O CEPECA tem desenvolvido questionamentos sobre a pesquisa prática e experimentado várias metodologias de pesquisa e formas de apresentação destas nessas quase quinze anos. Isso se dá internamente, a partir da partilha das pesquisas dos seus membros, com a proposta de colocar as dúvidas e não as certezas. Como diz José A. Sánchez “Que se compartilhem perguntas e preocupações mais do que convicções e constatações indica que a pesquisa artística pode ser também concebida como um contexto de aprendizagem” (2015, p.323).

O grupo também realiza discussões a partir de textos, convidando pessoas de fora para estimular os nossos debates, ampliando e problematizando o nosso olhar. E nos perguntamos: quais são os pressupostos acadêmicos a serem mantidos e quais a serem questionados? A resposta é, como em qualquer pesquisa, não sabemos antecipadamente. Então, o grupo se arrisca em algumas questões, propondo metodologias de investigação, formatos do material escrito, maneiras práticas de apresentar a defesa etc. Ampliamos o nosso grupo de troca com a devolutiva das bancas de Exames de Qualificação e de Defesas. Portanto, após cada Exame de Qualificação, defesa de dissertação ou tese, a experiência é trazida para o CEPECA. São discutidas as arguições, com o intuito de entender e aprender. São novos olhares sobre as propostas daquele(a) integrante, vindo de pessoas experientes e qualificadas no tema da pesquisa e no “pensar a arte” dentro da academia. Essas devolutivas de parceiros da academia, professores(as) e pesquisadores(as), são tanto do conteúdo quanto da forma.

Como a pesquisa é centrada na prática da pessoa, seja artística, seja pedagógica, o estudo de sua formação é importante. Esse processo autoetnográfico nos ajuda a encontrar os nossos mestres, que são pessoas que convivemos ou cujos pensamentos acessamos em publicações, entrevistas etc. Além disso, revemos nosso

percurso, como o estudo formal na graduação, e tudo aquilo que nos marcaram e que, de alguma forma, nos levaram até uma pós-graduação.

[...] as Investigações Baseadas nas Artes (Art Based Research) e a Autoetnografia indicam possibilidades metodológicas de investigação que abrem espaço para processos criativos, subjetivos e interpretativos de construção da pesquisa. Tais metodologias se ancoram em ações artístico-pedagógicas que assumem o processo de construção de conhecimento advindo de experiências práticas. Para tanto, faz-se necessário revelar a pessoa que vive a experiência, e que produz percepções e saberes construídos em tais práticas, articulando-os com os contextos histórico, social e cultural nos quais sua vida está inscrita. (BORZILO et al, 2020, p.100-101)

E aqui não estamos propondo uma pesquisa que vise só à própria pessoa, mas que aquela experiência pesquisada seja compartilhada com a sociedade. O trabalho se propõe a dialogar com artistas e/ou professores(as), contribuindo para a área da cena. Por exemplo, o resultado da pesquisa pode ser uma atualização crítica, em um corpo e contexto brasileiro, de uma determinada técnica, no século XXI.

Procuramos modos e métodos que operacionalizem a pesquisa em Artes, mas. Antes disso, é preciso nos darmos conta de que método é, antes de tudo, forma de pensamento. [...] Para isso seria fundamental nos indagarmos: como nós pensamos, como o nosso pensamento sobre as coisas foi construído e se construindo ao longo da nossa biografia? Sabemos sobre isso ou somos impelidas a formular problemas, objetivos e delimitarmos objetos antes mesmo de sabermos como pensamos sobre o que vemos, vivemos e lemos? Nós sabemos como pensamos quando pensamos em escolher métodos como forma de proceder e de fazer acontecer a pesquisa que faremos? (VELARDI, 2018, p.48)

Esta pesquisa prática, seja artística, seja pedagógica é encarnada na pessoa que a faz. É algo muito estudado na prática e que será problematizado, aprofundado e organizado a partir dos preceitos e do rigor da academia.

Mas é importante ressaltar que esta vertente da academia de que estamos falando, da qual faço parte, defende a autonomia ontológica do fazer artístico. Renato Ferracini (LUME – UNICAMP), um dos pesquisadores que contribuem para as discussões no CEPECA, fala do pensar na pesquisa nas artes da presença:

A arte não necessita de nenhum “pensamento sobre”, pois ela é pensamento em si. Assim, a aliança entre o pensamento conceitual escrito e o acontecimento estético não deveria ser da ordem do PENSAR SOBRE

(realizarei um pensamento sobre esta cena) mas deve estar no plano do PENSAR COM (realizarei um pensamento com esta cena). (FERRACINI, 2016, p.74)

Existem ótimas pesquisas que usam o PENSAR SOBRE, mas estas já são aceitas pela academia. E algumas pesquisas que orientei usaram esta estrutura, porque eram adequadas para o(a) pesquisador(a) e seu tema. A questão é ser a forma “correta” de se fazer pesquisa na academia, principalmente no mestrado. O risco, a inovação, está em pesquisar usando o PENSAR COM. “A relação entre arte, ciência e conceito estaria, portanto, na ordem do pensar com, pois considera os planos do acontecimento presencial estético e da conceituação escrita como criação e pensamento” (FERRACINI; RABELO, 2014, p. 117).

E ao procedermos desta maneira, de indagarmos sobre como penso e usar o pensar com, estaremos trabalhando a partir da nossa cultura, dos nossos valores, o que torna possível começar a se desenvolver um pensamento decolonial:

Não se trata de negarmos as considerações feitas por pesquisadores europeus, mas é preciso que contextualizemos o tempo e as circunstâncias que determinaram o método como forma de pensamento, as proposições e tomadas de decisão sobre as formas de investigação, antes de adotarmos aqui o método apenas como forma de ação. (VELARDI, 2018, p.46)

Este movimento decolonial está disseminado em algumas áreas das artes cênicas, tanto no Brasil quanto nos demais países da América Latina. Temos algumas pessoas produzindo pensamento teórico a partir da nossa realidade. Um exemplo, é o argentino Jorge Dubatti:

O que se trata é de, problematizando as questões, estudar os contextos locais. Eu estudo Buenos Aires e a partir daqui produzo um pensamento teórico. Me parece que o mesmo têm de fazer Brasil, Uruguai, Córdoba. E isso está acontecendo. É uma ideia de uma cartografia radicante. No Rio se estuda uma coisa, em Buenos Aires outra, em Córdoba outra, em estreita relação com o teatro que vemos. Senão, gera-se essa coisa espantosa que é termos de falar sobre o que está se passando na Alemanha, quando não é o teatro que vemos. Isso nos obriga a não termos objeto de estudo, a repetir a bibliografia e a desconhecer nosso próprio objeto de estudo. Uma cartografia radicante diria: tenho que pensar o teatro a partir do que eu sei. (ROMAGNOLLI; MUNIZ, 2014, p.260)

Uma questão importante a ser ressaltada é que as pesquisas ligadas e desenvolvidas no CEPECA têm uma diversidade grande de poéticas: atuação, mímica, palhaçaria, contação de história, dança, performance, jogos, entre outras. Portanto, essa busca de questionar alguns dogmas da academia passa também por não hierarquizar e dar valor diferente entre expressões da tradição e as atuais. Todas são importantes e contemporâneas (acontecem no hoje). Temos uma intenção, como artistas e pesquisadores(as), de não fazer um estudo que converse apenas para a nossa “bolha”, seja pessoal, seja profissional. Um grupo de pesquisadores(as) que acha que

[...] Brecht tinha razão quando considerava que a arte (ele se referia especificamente ao teatro) somente pode cumprir sua função se a considerarmos como um entretenimento (“Unterhaltung”/ “Vergnügung”). Pois a arte, efetivamente, nos *entretém*. [...] um entretenimento do pensamento e da sensibilidade, na qual a subjetividade se ativa [...]” (SÁNCHEZ, 2015, p.327)

Voltando à questão da forma da escrita, ela também precisa seguir a metodologia/pensamento usada na pesquisa. Com isso, o material entregue será mais um dos materiais da pesquisa, uma das formas de diálogo com a sociedade sobre a pesquisa. A dissertação e a tese são pensadas como uma das criações oriundas da pesquisa, a qual está “encarnada” do estudo feito, com a prática presente.

Um exemplo é da dissertação de Rafael Santos de Barros, sobre palhaço de rua. Nela, o sumário segue a dramaturgia proposta para uma apresentação de rua, fazendo uma analogia dos conteúdos da pesquisa com a prática que o pesquisador usa para trabalhar na rua. Ou na dissertação de Simone Grande, sobre a trajetória de 25 anos de seu grupo As Meninas do Conto e dela mesma no grupo, na qual contos permeiam a escrita. Ou mesmo as dissertações mais ligadas à escola técnica de formação em atuação, como a de Silvia de Paula e Silva e também a de Marcia Azevedo, nas quais os pensamentos/metodologia que elas usam em sala de aula organizaram as suas escritas, nos propondo modos de escrever, de formatar e também de experimentar o seu conteúdo.

Como deve ser pertinente à pesquisa, algumas dissertações seguem modelos mais comuns e que de fato servem àquele estudo. A busca é podermos encontrar o melhor formato de partilha da pesquisa, encontrando o que de fato a ABNT nos ajuda,

que é importante para padronizar a escrita, com o propósito de poder ser lido em qualquer lugar do país. Estamos experimentando, pesquisando!

Apesar de ter usado os termos forma e conteúdo para explicar, é claro que forma é conteúdo e vice-versa. E há um dado político na forma imposta. A pesquisa qualitativa foi aceita não há muito tempo. E vivemos escutando rumores de fechamento de programas em artes, da falta de verbas para a pesquisa em artes, que o que é importante são as pesquisas em tecnologia etc. Mas a nossa pesquisa não

[...] é incompatível com as instituições, mas, sim, com o controle ideológico, a instrumentalização ou a censura. Pois o objetivo da pesquisa artística não é a produção de obras (sejam materiais ou imateriais), senão a articulação de saberes e conhecimentos.” (SÁNCHEZ, 2015, p.322)

Nos dias de hoje, com a pandemia e o momento político de 2021, temos que ter empatia, generosidade e, ao mesmo tempo, posição firme contra os retrocessos. Aqui estamos falando na academia como um todo. Ao propor algumas poucas transformações na área da pesquisa, nós precisamos nos responsabilizar. Buscamos melhorar a nossa função primeira, que é gerar conhecimento para o coletivo social. Para isso “exige posicionamento de enfrentamento dos modelos vigentes, econômica, política e academicamente instaurados” (VELARDI, 2018, p.50).

Trago algumas das questões que discutimos no CEPECA como provocação, com o intuito de instigar pessoas, interessadas nessa discussão, a nos visitarem. Para se compreender melhor algumas das ideias expostas, convidei minha ex-orientanda Cíntia Alves para escrever a sua experiência no fazer seu mestrado, que se segue.

DIFERENÇA E DESIGUALDADE

Para que estudar arte? O fazer artístico não é uma faculdade inata do ser humano que se aprimora à medida do exercício? E quanto ao jogo? Elemento essencial no teatro, o dado mais antigo da cultura (HUIZINGA, 2007). Por que seria necessário estudar sobre algo que irá se aprimorar como parte da própria existência, qual a necessidade de teorização de um fazer eminentemente prático? Eu, como Mestra em Artes, fiz essa pergunta algumas vezes, inclusive porque estar na academia representa

dedicação de tempo e dinheiro e, se não há um grande propósito, não há necessidade de fazê-lo. Vou relatar a minha experiência como uma forma possível de resposta.

Minha pesquisa de mestrado, orientada pelo Professor Doutor Eduardo Coutinho, versava sobre o silêncio. Tenho trabalhado com artistas surdas e surdos há vários anos e sentia a necessidade de problematizar a cena sem palavras. Para iniciar a pesquisa, é necessário que se faça um recorte e que se encontre uma bibliografia de base. O recorte da minha pesquisa era a obra do francês Jean-Batiste Racine (1639-1699), mais precisamente, *Phèdre* (2000) e o teórico que estudei foi François Hédelin, o abade D'Aubignac (1604-1676). Essa escolha, que parece um tanto distante da realidade de uma dramaturga no Brasil, tem um fundamento muito simples: D'Aubignac, em sua obra *La Pratique du Théâtre* (1657) afirma que o teatro é uma arte que se realiza por meio da palavra e tão somente por ela, o acontecimento cênico é algo que acontece na boca de quem atua. Se um navio está sendo incendiado, um ator¹ deve descrever a altura e vigor das chamas, a agonia de quem tenta escapar ou está envolto por elas, enfim, palavras, e apenas as palavras, constroem a cena, dando um caráter absolutamente secundário aos aspectos visuais. D'Aubignac construiu essa obra, proferindo afirmações como essa, a pedido do Cardeal Richelieu (1585-1642), assessor do rei e habilidoso administrador do capital cultural, que, naquele momento, se esmerava para construir a imagem divina de Louis XIV (BURKE, 2009). O “manual” concebido por D'Aubignac tinha o sentido de criar métricas para que os autores ocupassem os teatros e tivessem subvenção do Rei.

Com esse rápido panorama de parte do meu Mestrado, é verificável a importância do teatro como ferramenta para manutenção do poder. Quando a palavra é eleita como principal sujeito da arte teatral, há um ardil escondido: além de restringir o acesso aos artistas analfabetos, textos podem ser lidos e censurados previamente. É um estratagema muito simples que cria, ao mesmo tempo, um mecanismo de controle e um privilégio estamentário.

Outro dado chamou a minha atenção com relação à proposição de D'Aubignac que se referia à invalidação do teatro pantomímico e da cena muda. Há um detalhe curioso sobre isso; se, por um lado, no mesmo período a palavra era institucionalizada pelo Estado como o elemento essencial da arte teatral, por outro, o teatro que

¹ Não havia atrizes na cena oficial francesa nesse momento da história.

aconteciam nas feiras, que era prioritariamente sem palavras, começava a ganhar corpo e público na França (BONASSIES, 1875).

O tema da minha pesquisa foi eleito por uma necessidade de investigação prática: compreender como era possível, ou não, a incorporação do silêncio a um texto dramático que havia sido concebido pensando na palavra como sustentáculo. Entretanto, à medida que eu avançava percebia o processo de exclusão que estava implicado nessa minha pergunta: somada à proibição de mulheres na cena oficial, o teatro popular sem texto, a cena muda, de forma geral, e a existência de atores surdos. Definitivamente o meu trabalho não existiria na França do século XVII. E existe hoje?

Essa investigação não precisaria necessariamente acontecer dentro da academia, como um projeto de Mestrado, mas o ambiente acadêmico, as discussões, as várias pesquisadoras e pesquisadores circulando, pensando e debatendo sobre suas inquietações, acaba por ampliar a perspectiva, abrir novas possibilidades de observação e, o que era a princípio uma investigação estética, aos poucos foi se apresentando como uma questão política, afinal uma instância não existe sem a outra.

Há outro exemplo que me foi muito significativo no processo de pesquisa. Conforme eu desenovelava *La Pratique du Théâtre*, tomou-me a curiosidade por outros “manuais” sobre a arte da escrita dramática ou, dizendo de outra forma, sobre outras poéticas, uma vez que, a exemplo de Richelieu que havia encomendado uma poética para o governo, talvez esse comportamento pudesse se repetir, começando pela matriz de todas elas *A Poética* de Aristóteles (2008), a primeira grande referência para a demarcação de postulados do que vem a ser a poesia dramática no Ocidente. *Poética* é uma obra reduzida e escrita de maneira fragmentada; além disso, não apresenta uma sequência claramente causal. Devido a isso, existem teorias sobre ela ser formada por apontamentos de aula e não composta para a matéria final de um livro (CARLSON, 1997), entretanto, mesmo com esse caráter um tanto defectivo, tornou-se obra fundante para a dramaturgia – oficial – no Ocidente, servindo de base para inúmeras poéticas posteriores.

Há uma miríade de traduções, leituras, críticas e comentários da *Poética* que adentram a Idade Média e seguem pelo Renascimento afora. O objetivo aqui não é apresentar todas as traduções e seus respectivos percursos, mas refletir sobre a profusão de possibilidades de “Poéticas Aristotélicas” que foram lidas ao longo da

história. Esse movimento acontece por uma necessidade de parametrização do discurso. Aristóteles estabelece não apenas uma estrutura de reflexão, mas possibilita um legado para a fixação de um conjunto de regras das quais o poeta dramático tinha que se servir a fim de ser considerado como tal. Isso adquire uma formatação tão sentenciosa que temas apenas sugeridos em Aristóteles reaparecem, por meio dos seus tradutores e/ou críticos, com parâmetros metrificáveis. Cito apenas alguns exemplos articulados durante o Renascimento e apresentados no quarto capítulo de *Teorias do Teatro*, de Carlson (1997): Pietro Pomponazzi afirma que as fábulas são “inverdades a fim de que possamos chegar à verdade” como forma de instruir as multidões (p. 35); Robortello diz que o objetivo da mimesis é o deleite (p. 36); Girardi sugere, à luz do apontamento de Aristóteles quanto à extensão do enredo, que a comédia deva ter três horas e a tragédia quatro horas de duração (p. 39). Em 1570, surge o primeiro estudo crítico sobre Aristóteles, publicado em uma língua europeia moderna, o italiano, que vem a ser *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, de Ludovico Castelvetro. Nessa obra, o autor por vezes critica Aristóteles e preocupa-se com o público. Foi ele quem criou as duas famosas unidades de tempo e de lugar, afirmando que a apresentação tem que durar no máximo 12 horas, a ação deve corresponder a esse tempo e ocorrer em um só lugar, a fim de ser crível para o espectador (p. 44-47). Enfim, esse panorama foi para ilustrar a influência de uma obra que segue atuante como basilar até os dias de hoje.

Contudo, em 2007, uma professora da Universidade Diderot Paris VII e membro do Louis-Gernet-Comparative Research Center on Ancient Societies, dentro de uma pesquisa acadêmica, sustenta a hipótese de que Aristóteles não descreve as melhores práticas do teatro ateniense, mas atém-se apenas à literatura, ou seja, o texto. Ela apresenta em sua pesquisa *Aristóteles ou o vampiro do teatro ocidental* (2017) um teatro muito mais ritualístico e com base na cena e na ação. Com isso, ela aponta que esse guia medular é parcial.

A pesquisa em arte não tem como objetivo tomar um partido, mas problematizar o instituído e dar luz à complexidade. Não é apresentar o binarismo certo e errado, mas revelar a convivência entre pensamentos e práticas diversas. Quando Dupont apresenta seu estudo, ela não mata o significado da *Poética* de Aristóteles, contudo questiona a sua unanimidade. Quando em minha pesquisa

propus uma *Phédre*, de Racine, realizada sem palavras, não estava recusando a obra original, mas perscrutando a sua pluralidade.

A luta pelo poder é também uma luta simbólica, que manipula a cultura com a sua força de elemento de transformação social. E estamos mergulhados nisso, caldo cultural que nos nutre, tudo é cultura, o que comemos, como pensamos, nossas crenças, nossos valores, nossas roupas, cabelo, adornos. Isso nos “alimenta” desde o nascimento sem questionamentos porque é estruturante (HALL, 2016), entretanto, a arte é a “falha” no sistema. Ela questiona, investiga, estabelece como que uma suspensão no tempo. A arte nos dá a oportunidade de mastigar aquilo que seria engolido sem paladar. A pesquisa em arte é mais um elemento de fomento à realização longe da inércia, ao reconhecimento dos discursos, à percepção da pluralidade, é um reforço para a amplificação das estruturas que caminham em oposição àquilo que transforma diferenças em desigualdades.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

AUBIGNAC, F. H. (1657). **La pratique du théâtre**: oeuvre tres-necessaire a tous ceux qui veulent s'appliquer a la composition des poèmes dramatiques. Paris. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k107980n/f11.item.r=aubignac>. Acesso em: 22 jul. 2021.

BONASSIES, J. **Les spectacles forains et la Comédie française**: le droit des pauvres avant et après 1789, les auteurs dramatiques et la Comédie Française au dix-neuvième siècle. (E. Dentu, Ed.). Paris: Libraire-Éditeur, 1875.

BORZILO, N.B. et al. Por uma investigação baseada nas Artes. *In*: BETTINE, M.; LIS, A. (Org.). **Mudança social e participação política**: arte, protesto e cidadania. São Paulo: Escola de Artes, Ciências e Humanidades, 2020.

BURKE, P. **A fabricação do rei**: a construção da imagem pública de Luís XIV. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

CARLSON, M. **Teorias do teatro**: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. Tradução de Gilson C. C. de Souza. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 1997.

DUPONT, F. **Aristóteles ou o vampiro do teatro ocidental**. Tradução de J. Prezotto; M. Bourscheid; R. T. Gonçalves; R. Rocha e S. Maciel. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017.

FERRACINI, R. A pesquisa em artes do corpo na academia. **VIS** – Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB Brasília, v.15, n.1, janeiro-junho, 2016.

FERRACINI, R.; RABELO, A.F.A. *Recriar sempre*. **Revista de Pesquisa em Arte ABRACE**. |Brasil | Vol. 1/2 | p. 112-124 | Jul./Dez., 2014.

HALL, S. **Cultura e representação**. Tradução de Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HUIZINGA, J. **Homo ludens**: o jogo como elemento da cultura. (Ed. J. Guinsburg). Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2007.

RACINE, J.-B. **Phèdre**. (R. Picard, Ed.). Paris: Gallimard, 2000.

ROMAGNOLLI, L.E.; MUNIZ, M.L. Teatro como acontecimento convival: uma entrevista com Jorge Dubatti. **Urdimento**, v.2, n.23, p. 251-261, dezembro, 2014.

SÁNCHEZ, J.A. A pesquisa artística e a arte dos dispositivos. Tradução de Luciana Eastwood Romagnolli. **Questão de Crítica** – Revista eletrônica de críticas e estudos..., v. VIII, n. 65, agosto, 2015. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2015/08/a-pesquisa-artistica-e-a-arte-dosdispositivos/>. Acesso em: 18 out 2021.

VELARDI, M. Questionamentos e propostas sobre corpos de emergência: reflexões sobre investigação artística radicalmente qualitativa. **Revista Moringa** – Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v.9, n. 1, p. 43-54, jan./jun., 2018.



Eduardo Tessari Coutinho: Ator-Mímico, com formação no Brasil e na França. Criou e atuou em vários espetáculos. É Professor Doutor no Departamento de Artes Cênicas da ECA, nas disciplinas Mímica, Práticas de Rua e Atuação, e membro do PPGAC da ECA. Coordenador do grupo de pesquisa CEPECA e do Convênio com o IPL – Lisboa, Portugal. É diretor-geral e de ator. Ator de Teatro de Reprise do Grupo Improvise. E-mail: edumimo@usp.br

Cíntia Regina Alves Pereira: Mestra em Artes (ECA-USP), dramaturga, diretora teatral e gestora cultural. Fundadora do Coletivo GRÃO – Arte e Cidadania. Em 2021 fundou o Museu Vozes Diversas, espaço digital concebido para dar visibilidade às narrativas de populações historicamente silenciadas. Atua como pesquisadora no projeto Novos Artistas da Arte Contemporânea para o Instituto Arte na Escola. E-mail: cintiaalves@hotmail.com

