

CONGADO E TREINAMENTO DE ATOR: ELEMENTOS PARA A CONSTRUÇÃO DO CORPO CÊNICO A PARTIR DA PERFORMATIVIDADE DO CONGADEIRO

Genilson Antonio Ferreira¹
Adilson Roberto Siqueira²

Resumo: Este artigo faz um breve estudo do corpo na cena, discorre sobre as rupturas estruturais na encenação teatral durante o século XX e aborda o corpo como veículo condutor da obra de arte. O campo cultural e artístico deste artigo é perpassado pelos estudos da *performance afro-brasileira*, trazidos por Zeca Ligiéro, juntamente com o conceito de *evento performativo*, proposto pela pesquisadora Josette Féral. Também aborda elementos performáticos, indicando-os como fio condutor para obtenção de um comportamento restaurado por parte do congadeiro em situação de representação. A força motriz que sustenta, por exemplo, o movimento de dança na cultura afrodescendente, está repleto de matrizes que são recodificadas e ressignificadas em rituais que as mantêm vivas na sociedade contemporânea, em especial, no tocante a este artigo, na tradicional festa de Nossa Senhora do Rosário que ocorre na cidade Dionísio, localizada na região do Médio Piracicaba mineiro onde são contadas e recontadas histórias as quais configuram uma política de resistência.

Palavras Chaves: Arte da cena; Congado; Dança; Performance; Treinamento.

CONGADO AND ACTOR TRAINING: ELEMENTS FOR THE CONSTRUCTION OF THE SCENIC BODY FROM THE CONGADEIRO'S PERFORMATIVITY

Abstract: This article makes a brief study of the body on the scene, I discuss the structural ruptures in the theatrical staging during the twentieth century and address the body as a conductor vehicle of the work of art. The cultural and artistic field of this article is permeated by studies of Afro-Brazilian performance, brought by Zeca Ligiéro, together with the idea of performative event, proposed by researcher Josette Féral. We also approach the performative elements, indicating them as a conductor to obtain a restored behavior of this congadeiro in a situation of representation. The driving force that sustains, for example, the dance movement in the Afro-Brazilian culture is full of matrixes that are recoded and re-signified in the rituals. Such action keeps them alive in contemporary society, especially in the cities that make up the region of Minas Gerais' Médio Piracicaba such as: the traditional festival of Nossa Senhora do Rosário in the city of Dionísio. Telling and retelling stories which configure a politics of resistance.

Key words: Scene art; Congado; Dance; Performance; Training.

1 Bacharel e licenciado em Teatro, mestre em artes cênicas pela Universidade Federal de São João del Rei. Doutorando em artes cênicas na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde é membro colaborador do *GESTE – Grupo de Estudos em Teatro e Educação*. Professor de Artes e teatro da rede pública de educação de Minas Gerais, tem experiência na área do teatro-treinamento-ecopoética, dança- sustentabilidade, performance negras e afrobrasileiras. E-mail: genilsonferreirateatral@gmail.com

2 Professor associado da Universidade Federal de São João del Rei, onde atua no Curso de Teatro e nos Programas Interdisciplinar de Pós- graduação em Artes, Urbanidades e Sustentabilidade e no em Artes Cênicas. É Pesquisador-coordenador do *Laboratório de Ecopoéticas*. Atua na área transdisciplinar, dedicando-se principalmente aos seguintes temas: sustentabilidade e mudança climática, performance e decolonidade, jogo e arte-educação, ação comunitária e ativismo, negritude e racismo.

INTRODUÇÃO

Este artigo deriva da dissertação de mestrado *Corpo, Cultura e Educação: uma abordagem ecopoética metodológica da dança de congado de Dionísio MG*, pesquisa esta que foi realizada na Universidade Federal de São João del-Rei. Faz-se aqui um breve estudo do “corpo na cena”, iniciando também uma discussão sobre os Estudos da Performance Afrodescendente e sobre o Corpo em Situação de Representação e apresenta-se ao público as observações historiográficas travestidas de rastros documentais. Essa história é contada a partir de achados importantes, com a ajuda ativa de membros da própria comunidade congadeira. Os registros encontrados variam entre o Livro de Atas e os Registros Históricos que ficam sob domínio da Paróquia da cidade de Dionísio MG. O estudo cultural, apresentado nesse artigo, traz para os dias de hoje a reflexão sobre uma tradição centenária, evidenciando que esses saberes, credences e tradições populares são compostos por agentes que desejam manter o Congado vivo na cultura dionisiana.

Os elementos performativos analisados nesse artigo foram três: 1) O corpo em situação de representação. 2) A cidade enquanto cenário da festa. 3) O ritual como complementação desse grande evento. A partir da ideia de *comportamento restaurado*, proposto por Richard Schechner, podemos compreender como o tempo é vital para manter essa tradição de pé. Um membro da Guarda de Congado, durante o período que permanece por lá, passa por diversas etapas até se consagrar Rei Congo. Como podemos observar, a ideia de estabilidade ou de essência não ganha muito espaço nesse tipo de tradição. O Congado é fluência e confluência. Não há estabilidade, mas também seria incorreto afirmar que vivemos em uma instabilidade total e completa. A passagem temporal que essa tradição é capaz de absorver e demonstrar em um cortejo, por exemplo, é abismal. Nenhum corpo será como antes. Nenhum movimento será idêntico e inequívoco. Todos os comportamentos vão se restaurando e vão virando outras coisas, a partir das mesmas coisas.

O encerramento deste artigo está centrado nos estudos sobre performance. Os conceitos utilizados foram desenvolvidos por pesquisadores como Zeca Ligiéro e Josette Féral. Ao analisar o *mostrar-se fazendo* (FÉRAL, 2009) desses congadeiros durante a festa, obtivemos uma análise dos movimentos corporais da guarda, como: dançante, capitão e

guarda da rainha. Para a análise desenvolvida, realizamos um estudo com foco nas ações físicas e nas frases de movimentos. A dramaturgia, assim como a composição da cena em si, não está pautada em texto, mas se dá a partir da escrita corporal existente nos corpos dos membros da guarda.

Para mapearmos os movimentos encontrados, realizamos um breve estudo sobre dramaturgia corporal. Os conceitos utilizados foram de pesquisadoras como Lígia Tourinho (2009) e Maria Falkembach (2005). Os signos produzidos por esses corpos, no caso específico da dança de Congado, surgem a partir de comandos corporais expedidos pelo capitão. Esses signos são interpretados e incorporados por toda Guarda, dando início ao tradicional bailado negro (RODRIGUES, 1997). O resultado concreto dessa manifestação cultural encanta a multidão que assiste ao evento. A participação popular na construção da festa é um elemento importante, pois muitos moradores ajudam na confecção e elaboração da Festa. Eles participam ativamente na preparação do café da manhã e do almoço oferecido aos congadeiros e sua comunidade. A participação popular também se efetiva através da ornamentação das ruas por onde passa o cortejo dos Reis Festeiros. Enfim, importa dizer que a Festa é um momento de encontros e de produção coletiva, pois muitos dionisianos ausentes retornam à cidade para assistir, participare/ou auxiliar na construção desse evento. O corpo em situação de representação é construído graças a essa interação popular.

Ao longo do artigo discorreremos ainda, sobre as rupturas estruturais que, aos poucos, transformaram a encenação teatral durante o século XX. O corpo como veículo condutor da obra de arte tomou a centralidade da discussão, por entendermos a presença como aspecto fundamental da ação praticada. Os aspectos culturais e artísticos desse artigo abarcam e desdobram a contemporaneidade dos estudos sobre performance afro-brasileira, bem como suas reminiscências e ramificações da mesma. Para isso contamos com as generosas considerações acerca do tema trazidas por Zeca Ligiero, bem como a ideia de Evento Performativo, proposto por Josette Féral. A possibilidade de performatividade da Festa de Nossa Senhora do Rosário só se faz possível por indicá-los como fio condutor

para obtenção de um comportamento restaurado. Este congadeiro, em situação de representação, a partir da dança de Congado de Dionísio - MG, transforma a si e o meio a partir de sua performance, ou em outras palavras, por sua movimentação por esta zona.

UM BREVE ESTUDO DO CORPO NA CENA

Gostaríamos de apresentar uma análise acerca dos conceitos de *performance* e *performatividade* abordados nesta pesquisa, fazendo uma reflexão sobre a noção de *dramaturgias corporais* que se fazem presentes na composição dos personagens da Guarda de Congado. Dessa forma, o objeto de investigação escolhido foi o treinamento corporal realizado pelos membros da Guarda durante anos na concepção de seus personagens, treinamento esse que é construído no cotidiano e com base nos saberes populares dessas pessoas que mantêm viva essa tradição na cidade.

As transformações no século XX foram responsáveis pelas abordagens mais significativas no que tange ao trabalho do ator. Os mais complexos elementos são investidos de atenção ao se conjecturar caminhos e possibilidades de relação com o ator. Ao remontarmos a virada para o novo século, sabemos que saímos do século XIX sob a influência do textocentrismo, em que não se concebia um teatro fora do texto e que os atores tinham de ser singulares, ou seja, tinham que ter uma disposição para o trabalho, porém, não tinham uma técnica pessoal sistematizada. Talvez esta seja uma das razões de tão significativas transformações. (OLIVEIRA, 2013, p. 1)

Na citação acima, Oliveira (2013) reafirma que as transformações pelas quais o teatro passou, a partir do século XX, nos apresentaram um novo profissional: o diretor teatral. Com o passar dos anos, esse profissional tornou-se responsável pela organização e concepção da cena teatral. Responsável ainda pela composição de linguagens da encenação.

Mais atualmente, entretanto, a figura do dramaturgo também sofreu transformações: tornou-se mais um dentre os agentes responsáveis pela criação do roteiro teatral. Ele não é mais o detentor da encenação, porque o diretor também tem autonomia de criar e propor uma nova estética teatral, inclusive podendo interferir até mesmo na indicação do gênero da peça. Esse momento de transição foi marcado por uma briga clássica entre dois grandes nomes do teatro ocidental: Anton Tchecov e Constantin Stanislavski.

A peça teatral *Jardim das cerejeiras*, escrita por Tchecov, foi encenada pelo diretor teatral Stanislavski no teatro de Arte de Moscou no dia 17 de janeiro de 1904. A encenação desse espetáculo tornou-se um marco de uma nova linguagem teatral do século XX. Mesmo com esse grande sucesso e inovação na encenação teatral trazida por Stanislavski, a peça não agradou o autor Tchecov. Stanislavski realizou muitas modificações no texto e na concepção cênica proposta pelo dramaturgo, interferindo, inclusive, no gênero teatral da peça: a proposta inicial era de uma comédia com alguns elementos de farsa, mas foi adaptada e apresentada no palco do grande teatro de arte de Moscou com o gênero drama.

E, no entanto, a história das relações entre Stanislavski e Tchecov revela, quem sabe, uma nova fragilidade da posição dominante do escritor e do texto: ou, pelo menos, uma ambiguidade decorrente da importância que a arte do encenador vai então assumindo. Tchecov, com efeito, queixa-se, após um certo número de experiências bem-sucedidas, de que Stanislavski deturpa, através da encenação, a sua obra. Numa carta de 29 de março de 1904 ele, protesta: “Tudo o que posso dizer é que Stanislavski massacrou a minha peça!”. Mas Stanislavski não lança mão do argumento dos direitos do encenador para justificar proposta de uma visão original. Ele se defende proclamando sua fidelidade às indicações cênicas de Tchecov! Tudo isso, afinal, revela uma transformação, embora ainda latente, das respectivas posições hierárquicas do autor e do diretor. Este último coloca-se, é verdade, ao serviço do texto - ou, pelo menos, é o que proclama. O que não o impede de propor, e às vezes de impor, uma visão pessoal da obra. Em outras palavras, o encenador não é mais um artesão, um mero ilustrador. Mesmo sem afirmá-lo ainda claramente, ele se torna um criador. E é ali que reside a fonte do conflito. (ROUBINE, 1982, p. 48)

Vários fatores políticos, econômicos e sociais ocorridos devido ao processo de revolução que assolava a Europa causaram rupturas significativas durante o século XX. O século passado foi um período histórico marcado pela ascensão de diversos movimentos de vanguarda, havendo uma forte negação das artes clássicas e ocasionando grandes transformações na linguagem da encenação teatral.

Por volta da metade do século iniciava-se o processo de formação de grupos teatrais com produções coletivas /colaborativas, saindo a figura do diretor e surgindo o papel do *encenador teatral*. Esse momento marca o início de uma encenação livre de qualquer interferência do diretor teatral, culminando no trabalho em equipe onde atores, produtores auxiliam diretamente na construção cênica³.

3 Mais adiante (no Brasil, década de 1990), emergiram os processos de criação colaborativa e/ou compartilhada, onde há uma radicalização das relações entre os artistas-criadores da cena na busca de uma horizontalização não hierárquica das funções de cada artista na composição da obra cênica.

O corpo do ator tornou-se fonte de estudos para grandes pensadores do teatro moderno. A quebra da “quarta parede”⁴ proposta por Brecht, trouxe um novo lugar entre o ator e espectador. Impulsionado por um espírito revolucionário emergido entre lutas de classes do século passado, o público se identificava com as ações cênicas trazidas por Brecht.

Por outro lado, o pesquisador Jerzy Grotowski veio propor uma brusca ruptura entre espectador e o público. No seu texto *Da Companhia Teatral à arte como veículo*, ele

dividiu seu trabalho em quatro fases distintas: o teatro dos espetáculos, o parateatro, o Teatro das Fontes e a arte como veículo. No livro *The Grotowski Sourcebook* (1997), a divisão é diferente já que o parateatro e o Teatro das Fontes são apresentados juntos, e acrescenta-se a fase do *Objective Drama*, período entre 1983 e 1985, no qual Grotowski trabalhou na Universidade da Califórnia, Irvine. (LIMA, 2010, p. 1).

Nas quatro fases de estudos sobre a arte de ator, Grotowski intenciona o treinamento do ator, a subjetividade e espiritualidade, além de buscar estabelecer uma conexão recíproca na construção dos seus espetáculos. Diante disso, o trabalho do ator seria um processo experimental, que, no Teatro Laboratório, integraria o ator/treinamento.

Tatiana Motta, pesquisadora sobre Jerzy Grotowski, afirma: “minha hipótese provisória é de que, nos textos de Grotowski, o ‘sagrado’ aparece como provocação” (LIMA, 2010, p. 2). Para Grotowski, provocação e disciplina eram indispensáveis para que o ator pudesse romper os bloqueios impostos no seu dia-dia. Essa disciplina técnica exigida por Grotowski seria capaz de fazer com que o ator adquirisse um virtuosismo em seus treinamentos e que refletiria em cena, compondo o espetáculo e estimulando o público se torne intérprete da obra.

Após o contato com o trabalho de Jerzy Grotowski e suas considerações, Eugênio Barba desempenhou um complexo estudo corporal a partir do que ele passou de *pré-expressividade*:

O estudo do comportamento cênico pré-expressivo que se encontra na base dos diferentes gêneros, estilos e papéis e das tradições pessoais e coletivas [...] Em uma situação de representação organizada, a presença física e mental do ator modela-se segundo princípios diferentes dos da vida cotidiana. A utilização extracotidiana do corpo-mente é aquilo a que se chama “técnica”. (BARBA, 1994. p.23)

4 Foi a partir da quebra da quarta parede e do diálogo do ator com o público que Brecht vislumbrou essa postura crítica da sociedade frente aos acontecimentos de sua época.

Para este autor, o movimento extracotidiano se torna base para o processo de formação da cena espetacular, assim como os conjuntos de habilidades e técnicas adquiridas durante anos pelo ator passam a ser sua fonte de estudo. Posto isso, é possível dizer que, nas danças de Congado, os componentes da Guarda, ao longo dos anos, adquirem habilidades corporais, gestuais e sonoras, compondo um conjunto de ações físicas e sonoras que podem despontar inclusive em situações cotidianas como no ato de falar, cantar, expressar-se socialmente, fazendo deste um componente, um típico personagem popular de sua cidade.

Por sua vez, tanto Grotowski quando Burnier afirmam que as ações físicas são as ações pequenas e, de seus escritos, depreende-se que elas possuem começo, meio e fim. Além dessas características, Burnier considera-as como “unidades mínimas de ações [...] a menor partícula viva do texto do ator”. Por texto do ator ele entende “o conjunto de mensagens ou de informações que o ator, e somente ele, pode transmitir” ao realizar ações sobre um palco. (SIQUEIRA, 2000, p. 23).

Assim, evidencia-se que os estudos corporais de Jerzy Grotowski “têm como princípio a concentração do valor semântico no corpo. Em vida, ele buscou a verdadeira experiência de vida na relação entre ator e espectador, construída pela presença simultânea dos corpos” (FALKEMBACH, 2005, p. 26). Em seus estudos sobre o “ator santo”, Jerzy Grotowski propõe uma “subjetividade de si”, em que o ator é capaz de tornar-se sua própria criação ao entregar-se de corpo e alma na elaboração e construção de sua obra de arte. Para ele, “o ator é uma corrente de vida básica” cujas ações são trabalhadas

no contexto do ator, e não do personagem. Num primeiro momento, estas ações são para nós a resultante de um processo de busca individual e pessoal, de uma dinamização de energias potenciais do ator, ou seja, desta corrente de vida básica, e num segundo momento, um instrumento técnico, um comportamento restaurado, que servirá de veículo tanto de ida – comunicação com espectadores –, como de volta – a religação consigo mesmo. (BURNIER, 1994, p. 211)

Luis Otávio Burnier (1994) propõe um processo de representação teatral a partir de codificações das ações físicas e vocais. Adilson Siqueira (2000), ao mencionar Sandra Minton, traz a informação de que “uma frase é feita de ‘pequenos movimentos’ que se caracterizam por ‘um impulso de energia que cresce, estrutura-se, encontra sua conclusão e flui fácil e naturalmente em direção à próxima frase de movimento’ (SIQUEIRA, 2000, p. 24).

O conceito de *dramaturgia corporal* é fruto das mudanças de paradigmas e dos movimentos vanguardistas que perpassaram diversas linguagens artísticas entre os séculos XIX e XX. Até o século XVIII, o teatro apresentava uma estrutura mais voltada para o texto, popularmente conhecida como “teatro do textocentrismo”: o teatro produzido pela velha guarda dos séculos XVIII e XIX era, pois, dominado pelo texto, sendo este o elemento principal na concepção da cena teatral. Essa forma de teatro prevaleceu até o final do século XIX.

[...] Dramaturgia do corpo (ou dramaturgia do ator), vocabulário usual na prática dos teatrólogos, como consequência da necessidade de uma nomenclatura para a produção corporal do ator, para a construção e organização dos materiais corporais e da rede semiológica criada por esses. (FALKEMBACH, 2005, p. 20)

Ademais, como se pode perceber, esse apanhado conceitual se fez necessário porque apresenta as muitas transformações nos pensamentos e concepções da cena teatral no decorrer dos séculos, sendo que todas vão, paulatinamente, mostrando-nos a importância do corpo do ator na formação da cena contemporânea. A nós interessa diretamente a discussão sobre dramaturgia corporal como um processo que parte do corpo para concepção da obra, já que esse princípio foi utilizado na composição dos personagens que compõem a Guarda de Congado.

no contexto do ator, e não do personagem. Num primeiro momento, estas ações são para nós a resultante de um processo de busca individual e pessoal, de uma dinamização de energias potenciais do ator, ou seja, desta corrente de vida básica, e num segundo momento, um instrumento técnico, um comportamento restaurado, que servirá de veículo tanto de ida – comunicação com espectadores –, como de volta – a religação consigo mesmo. (BURNIER, 1994, p. 211)

Luis Otávio Burnier (1994) propõe um processo de representação teatral a partir de codificações das ações físicas e vocais. Adilson Siqueira (2000), ao mencionar Sandra Minton, traz a informação de que “uma frase é feita de ‘pequenos movimentos’ que se caracterizam por ‘um impulso de energia que cresce, estrutura-se, encontra sua conclusão e flui fácil e naturalmente em direção à próxima frase de movimento” (SIQUEIRA, 2000, p. 24).

O conceito de *dramaturgia corporal* é fruto das mudanças de paradigmas e dos movimentos vanguardistas que perpassaram diversas linguagens artísticas entre os séculos XIX e XX. Até o século XVIII, o teatro apresentava uma estrutura mais voltada para o texto, popularmente conhecida como “teatro do textocentrismo”: o teatro produzido pela velha guarda dos séculos XVIII e XIX era, pois, dominado pelo texto, sendo este o elemento principal na concepção da cena teatral. Essa forma de teatro prevaleceu até o final do século XIX.

[...] Dramaturgia do corpo (ou dramaturgia do ator), vocabulário usual na prática dos teatrólogos, como consequência da necessidade de uma nomenclatura para a produção corporal do ator, para a construção e organização dos materiais corporais e da rede semiológica criada por esses. (FALKEMBACH, 2005, p. 20)

Ademais, como se pode perceber, esse apanhado conceitual se fez necessário porque apresenta as muitas transformações nos pensamentos e concepções da cena teatral no decorrer dos séculos, sendo que todas vão, paulatinamente, mostrando-nos a importância do corpo do ator na formação da cena contemporânea. A nós interessa diretamente a discussão sobre dramaturgia corporal como um processo que parte do corpo para concepção da obra, já que esse princípio foi utilizado na composição dos personagens que compõem a Guarda de Congado.

PERFORMANCE E SUAS DEFINIÇÕES

Parte dos estudos em performance no Brasil está voltada para as festas tradicionais e populares do país. Nelas podemos observar uma forte manifestação cultural de um determinado povo, com o intuito de cultuar o sagrado, geralmente em eventos ritualísticos e religiosos. Nesse sentido, temos uma grande miscigenação de culturas tradicionais espalhadas pelo país, transmitindo à população brasileira seus saberes, crenças e tradição.

O conceito “performance” tem sido usado também para compreender o teatro feito pelo povo iletrado, seguindo a tradição oral alheia aos modelos greco-romanos. Dessa forma, performance é utilizada como sinônimo de apresentação e representação, de folguedos e brinquedo, quase sempre possuindo caráter festivo e/ou religioso, mas em muitas destas formas preservando o seu alto grau ritualístico. (LIGIÉRO, 2011, p. 68)

Para Richard Schechner:

No contexto dos negócios, do esporte ou do sexo, dizer que alguém fez uma boa performance é afirmar que tal pessoa realizou aquela coisa conforme um alto padrão, que foi bem sucedida, que superou a si mesma e aos demais. Na arte, o performer é aquele que atua num show, num espetáculo de teatro, dança, música. Na vida cotidiana, performar é ser exibido ao extremo, sublinhando uma ação para aqueles que a assistem. No século XXI, as pessoas têm vivido, como nunca antes, através da performance. Fazer performance é um ato que pode também ser entendido em relação a:

Ser Fazer

Mostrar-se fazendo

Explicar ações demonstradas

Ser é a existência em si mesma. Fazer é a atividade de tudo que existe, dos quasares aos entes sencientes e formações supergalácticas. Mostrar-se fazendo é performar: apontar, sublinhar e demonstrar a ação. Explicar ações demonstradas é o trabalho dos Estudos da Performance. (SCHECHNER, 2003, p. 25)

Como se pode perceber, Schechner (2003) explicita que, na performance, o corpo é utilizado como suporte, ferramenta essencial para a criação, seja no cotidiano de uma pessoa, desempenhando alguma função, ou no campo das artes, no mostrar-se fazendo. Performance, na verdade, é um termo difícil de conceitualizar, levando-se em consideração as diversas ramificações que o termo apresenta. Performar uma ação não significa seguir uma linearidade com princípio, meio e fim. O performer pode simplesmente ficar no ato corporal de “fazer”, pois, nesse caso, “interpretar” a ação apresentada, cabe ao espectador.

Prestar atenção em ações simples, performadas no momento presente, é desenvolver uma consciência Zen em relação ao que é comum e honrar o que é ordinário. Honrar o que é ordinário é observar quanto ritualística é a vida diária, e o quanto esta é constituída de repetições. Não há nenhuma ação humana que possa ser classificada como um comportamento exercido uma única vez. (SCHECHNER, 2003, p. 27)

Dessa forma, falar em performance é pensar em um comportamento restaurado, em que cada ação se faz única e exclusiva. O comportamento em questão não pode ser copiado ou executado da mesma maneira. O momento deve ser único

e, de certa forma, ocorrer no ato de fazer e mostrar-se fazendo, tornando-a autoral. Por exemplo: por mais que uma obra de *Performance Art* seja reproduzida por vários artistas, ela jamais terá o mesmo tempo e momento experimentado em sua origem.

Em relação à performance e ao comportamento restaurado, uma vez que as

performances são feitas de pedaços de comportamento restaurado, cada performance é diferente das demais. Primeiramente, pedaços de comportamento podem ser recombinaados em variações infinitas. Segundo, nenhum evento pode

copiar, exatamente, um outro. Não apenas o comportamento em si mesmo - nuances de humor, inflexão vocal, linguagem corporal e etc, mas também o contexto e a ocasião propriamente ditos, tornam cada instância diferente. O que dizer das réplicas e clones, mecânica, digital ou biologicamente produzidos? Mesmo que uma obra de arte performática, quando filmada ou digitalizada, permaneça a mesma a cada exibição, o contexto de cada recepção diferencia as várias instâncias. Embora a coisa permaneça a mesma, os eventos de que esta coisa participa são diferentes entre si. (SCHECHNER, 2003, p. 28)

O que Schechner (2003), chama de comportamento restaurado, pode ser compreendido como pegar uma situação que já aconteceu em algum lugar e repeti-la. Entretanto, esse ato de repetir tem que ter um sentido, uma intencionalidade que a ligue ao lugar onde ela acontece. Também o autor cita diversas modalidades de esporte como performance, e coloca como exemplo o futebol: em uma partida, por exemplo, podemos observar o “driblar” dos jogadores como um grande bailado. Mesmo o futebol não sendo uma dança, é inquestionável o desempenho dos jogadores, principalmente quando seu time se consagra na vitória, fazendo com que atorcida comemore junto, atingindo um êxtase coletivo. A troca de vibração ao comemorar o resultado de uma partida de futebol, entre os jogadores e a torcida, é a atmosfera propícia para que a performance aconteça.

Performatividade como metodologia de análise

A metodologia aplicada nesta pesquisa parte dos estudos sobre a observação participante proposta pela pesquisadora professora Maria Amélia Matos, seguindo protocolo de observação onde o observador registra os dados coletados contém uma série de itens, que abrangem as informações relevantes para a análise dos comportamentos (MATOS, 1990, p. 44). Assim torna-se possível o estudo da técnica corporal produzida pela Guarda de Congado de Dionísio, em Minas Gerais. Algumas figuras pertencentes à esta Guarda foram pesquisadas na busca de uma metodologia de ensino da prática de cultura popular na disciplina de artes na educação básica, conforme propõe a Lei 10.639/03 (BRASIL, 2003), que torna obrigatório o ensino da história e da cultura afro-brasileira e africana em todas as escolas, públicas e particulares, do Ensino Fundamental até o Ensino Médio.

O intuito inicial da pesquisa no mestrado era aproximar o aluno do ensino básico do objeto pesquisado (a corporeidade performativa do Congadeiro), possibilitando ao discente apresentar um trabalho prático a partir da cultura popular regional, seguindo os protocolos de observação participante (MATOS, 1990).

Tendo em vista que a pesquisa passa pelos estudos afrodescendentes na Festa de Nossa Senhora do Rosário de Dionísio, as investigações trouxeram também inquietações em relação aos estudos performativos no âmbito da cultura popular.

Com base nisso, lançamos mão do conceito de *performatividade* de Josette Féral (2009) que no nosso modo de ver, pode ser observado na Festa de Nossa Senhora do Rosário. Neste sentido, somamos ao referencial teórico do conceito proposto por Eugenio Barba corpo em situação de representação, o qual utilizo a partir da Grazielle Rodrigues, bem como à ideia de performance afro-ameríndia proposto por Zeca Ligiéro; o conceito de performatividade proposto pela autora para compreender o “espaço potencial [...] onde olhar solicita a instauração de um ‘espaço outro’ que se torna o ‘espaço do outro’ – espaço virtual, espaço de criação – que, por sua vez, dá lugar diferenciado aos sujeitos atuantes e ao surgimento da ficção” (ACÁCIO, 2011, p. 40).

Para que exista arte tem que haver espaço potencial. [...] Essa visão nos permite entender por que às vezes há teatro e outras vezes não. Na medida em que o ator é capaz de criar esse espaço potencial, ele é capaz de atuar. Se ele como sujeito está demasiadamente presente, fracassa. Se a realidade está demasiadamente presente, também fracassa. (FÉRAL *apud* ACACIO, 2011, p. 42)

Este outro espaço criado pelo personagem compartilha da realidade vivida pelo performer em situações cotidianas, no dia-dia como o ato de: falar, cantar, gesticular, realizar movimentos, trejeitos, frases de movimentos e sonoras. Por outro lado, há um espaço mental criado pelo performer durante o ritual de Congado no mostrar-se fazendo, instaurando um comportamento restaurado. Nesse lugar o performer desempenha sua produção artística. O suporte fundamental que sustenta o evento é o corpo dos congadeiros e seus movimentos que despontam em seus corpos trazendo, a partir de um comportamento restaurado, os movimentos expressivos e pré-expressivos. Segundo Eugenio Barba, o comportamento cênico pré-expressivo

se encontra na base dos diferentes gêneros, estilos e papéis e das tradições pessoais e coletivas [...] Em uma situação de representação organizada, a presença física e mental do ator modela-se segundo princípios diferentes dos da vida cotidiana. A utilização extracotidiana do corpo-mente é aquilo a que se chama “técnica”. (BARBA, 1994, p. 23)

Esse comportamento pré-expressivo se presentifica em diversas culturas, podemos observar essa expressividade em cada parte do corpo dos congadeiros apresenta uma potencialidade gestual. Os joelhos talvez sejam os mais expressivos, pois realizam movimentos de flexão impulsionando diversas possibilidades de ritmos, altamente marcados pelos sons que ecoam dos instrumentos musicais. Os movimentos realizados a partir dos joelhos são chamados pelos membros da guarda de “dobradura”, por se tratar de um movimento rápido e ligeiro no qual se impulsiona a formação de saltos e rodopios, constituindo a coreografia da dança conga.

Por outro lado, os pequenos movimentos de flexão de joelhos criados pelos dançantes, chamados “molejo”, trazem um gingado num ritmo cadenciado, geralmente em pequenos passos, de modo bem similar aos dançados pela Guarda de Moçambique. Para Graziela Rodrigues, “na relação simbólica e na concretude da ação física através dos joelhos o homem redime-se das imperfeições e invoca a presença do que é perfeito no recebimento do sagrado” (1997, p. 49).

Após a saudação, o rei é chamado pelo capitão a compor o cortejo e juntos vão à casa da rainha, onde o mesmo ritual se repete. O comportamento restaurado dos corpos dos congadeiros consiste na plenitude performática, que é um ato involuntário reforçando os estudos de Richard Schechner (*apud* GLUSBERG, 2011), ao afirmar que “o processo ritual é a performance”. Estamos falando de vida, algo que é feito por pessoas que se preparam o ano inteiro e, no dia específico da Festa, assumem os personagens de capitão, rei e rainha (membros de uma corte). Observa-se que, por mais que os personagens envolvidos no festejo sejam fictícios, naquele momento os moradores assumem, perante a sociedade, uma verdade empírica sobre si mesmos que frutifica elementos ricos em performatividade.

Outra parte digna de destaque no congo é o movimento de tronco a se curvar para frente como se exercesse uma força-peso em direção ao chão. Impulsionando um movimento forte dos ombros, os pés acompanham o ritmo com pequenas batidas no chão em compasso binário (dois tempos a cada passo). Assim segue a Guarda pelas ruas da cidade, mostrando seu molejo e encantando multidões.

Figura 1 – Congadeiros na Praça Central, Dionísio - MG



Fonte: Autoria: José Rosário de Castro Souza, 2018.

Na figura 1 (acima) observamos a dança circular da Guarda. Esse movimento é realizado para esperar a corte imperial formada. O cortejo vai em direção à Igreja Matriz de São Sebastião – padroeiro da cidade de Dionísio. Durante todo o trajeto, as Guardas de Congado dançam, festejam e louvam a Nossa Senhora do Rosário.

ANÁLISE E DESCRIÇÃO DA PERFORMATIVIDADE DO CORPO EM SITUAÇÃO DE REPRESENTAÇÃO NO CONGADO

Após realizarmos um breve levantamento sobre a ideia de performance e algumas de suas ramificações e subgêneros, pretendemos, então, relacionar a Guardade Congada de Dionísio ao campo dos estudos da performance. Logo, trazemos um breve relato de experiência sobre a festividade em estudo.

Para compreender a produção dos movimentos na dança de Congado, buscamos os estudos das *ações físicas*, desenvolvido pelo ator/diretor em pesquisador de teatro Constantin Stanislavski. Para ele, as ações físicas atuavam

como meio pelo qual o ator podia edificar sua arte. Ele constatou que as emoções pertenciam a um universo subjetivo do qual não tínhamos controle: “Não me falem de sentimentos, não podemos fixar os sentimentos; só podemos fixar as ações físicas”. A noção das ações físicas é, portanto, de fundamental importância para a arte de ator. Mas o que é exatamente uma ação física? O termo parece lógico: é uma ação que acontece no corpo, corporificada, ou um corpo-ação. Talvez o caminho para se entender este temor sem limitá-lo por meio de definições restritivas, seja entender o que não é uma ação física, afastando assim diversos mal-entendidos possíveis entre ação física, movimento, atividade, gesto. Antes, no entanto, vale lembrar como Decroux entendia a ação: “A ação nasce da coluna vertebral”, dizia com frequência em suas aulas. Assim ele diferenciava os movimentos e gestos que nasciam dos braços e das mãos, das ações que nascendo da coluna vertebral, ecoavam, nos braços e mãos. Para Decroux os braços, mãos e rostos eram vistos como terminações, prolongamentos do corpo. O tronco, a coluna vertebral, era o grande centro de expressão do corpo e, portanto, merecedor de destaque. (BURNIER, 1994, p. 39).

Ao chegar à sede do Congado, o capitão se ajoelha diante da porta, seus joelhos ficam flexionados, a cabeça vai ao encontro do tórax, os olhos permanecem fechados, o braço esquerdo fica em sentido horizontal com as mãos sobre a coxa esquerda, o braço direito permanece estendido para cima formando um ângulo de 90° graus, nas mãos um apito que é levado à boca. Um som fino reverbera no ar, um silêncio ecoa no espaço, todos os membros da guarda ficam em silêncio. Após esse momento, o capitão começa a se levantar. De pé, começa a realizar um pequeno movimento no quadril da direita para esquerda que vai reverberando para a coluna vertebral. Os pés vão da direita para esquerda com um leve movimento circular. Um canto é entoado pelo capitão com uma voz bem aguda pedindo proteção e abertura da porta da sede. Diante do altar de Nossa Senhora do Rosário, entoava um cântico.

A roupa dos dançantes é simples e com poucos detalhes. Geralmente feitas de tecidos finos e leves de maneira que não atrapalhem a movimentação dos corpos. Capacete com fitas coloridas, camisa branca com a imagem de Nossa Senhora do Rosário estampada ao centro, saia branca com fitas coloridas, sempre vestida sobre uma calça azul. São os responsáveis pelo encantamento da dança na festividade, seus gestos corporais, saltos e rodopios cativam o público integrando a beleza produzida pelos movimentos corporais, cantos e percussão.

Figura 2 - Sr. Sebastião Gonçalves Ferreira: pai de Genilson Ferreira autor 1 deste artigo



Fonte: Arquivo da Igreja Matriz, Dionísio - MG.

Os guardas dos Reis Festeiros são pessoas antigas no Congado e que geralmente acompanham a guarda ao lado dos Reis Festeiros. Sua movimentação é lenta, coluna vertebral sempre ereta, joelhos ligeiramente flexionados, carregam no braço uma espada encostada em seu tronco, seus olhos convergem em várias direções, estão atentos à movimentação de todos os participantes da festa, pois são os protetores dos Reis Festeiros. Já os Reis Congos são corpos cansados, são os veteranos mais velhos da guarda, sua postura corporal ereta, a coroa sempre na cabeça que geralmente tem uma leve curvatura para frente, movimentos leves, um andar lento, nas mãos geralmente carregam um rosário.

ELEMENTOS PERFORMATIVOS DA FESTA

Deste ponto em diante, gostaríamos de analisar alguns elementos performativos que compõem a Festa de Nossa Senhora do Rosário de Dionísio, Minas Gerais, tais como: figurino, a cidade enquanto cenário da festa e os movimentos produzidos nos corpos do congadeiro como forma de comunicação e expressão. O conceito aqui estudado será o da *performatividade* de Josette Féral (2009). Entretanto, estou levando esse conceito

para a teatralidade a fim de encontrar essa ligação entre *performance* e *performatividade* nas festas tradicionais como as de Congado. Segundo Féral (2009), essa discussão entre *performance* e *performatividade*

abria de certa forma a década [de 2000] e reunia textos publicados no decorrer dos anos precedentes por uma questão fundamental: O que é a performance? Ou melhor, o que é uma performance? Schechner ampliava ali a noção para além do domínio artístico para nela incluir todos os domínios da cultura. Em sua abordagem, a performance dizia respeito tanto aos esportes quanto às diversões populares, [tanto] ao jogo [quanto] ao cinema, [tanto] aos ritos dos curandeiros ou de fertilidade [quanto] aos rodeios ou cerimônias religiosas. Em seu sentido mais amplo, a performance era “étnica e intercultural, histórica e a-histórica, estética e ritualística, sociológica e política” [...] Esse trabalho de definição daquilo que pode recobrir a noção irá se afinando – mas, também, tornando-se cada vez mais abrangente – nos livros que se seguiram, particularmente em Teoria da Performance e em Estudos Performativos [...]. (FÉRAL, 2009, p. 198).

Os estudos em performance são amplos e gostaria de mostrá-los a partir da perspectiva do ritual de Congado. O objetivo é reafirmar a presença de uma performatividade na ação cênica dos congadeiros durante a festa e como os figurinos, a cidade e seus próprios corpos restaurados fazem com que aconteça esse evento espetacular.

Sabemos que a Festa de Nossa Senhora do Rosário se trata de um ritual religioso que compõe uma tradição centenária na cidade de Dionísio. Porém, ao analisarmos esses elementos performativos presentes na referida festividade, identificamos uma aproximação com a encenação teatral de outra perspectiva, assim acontece o que chamamos de performatividade.

Os corpos dos congadeiros estão preparados para seguir o caminho em direção à casa dos Reis Festeiros, para iniciar seu reisado. Nesse momento, constata-se uma forte potência corporal produzindo movimentos e sons que é a fonte de energia para toda a produção da dança.

Falamos de um corpo que se encontra à margem da sociedade brasileira, porém, é este mesmo corpo um receptáculo do inconsciente coletivo. Dentre as tantas expressões, este corpo capta o sagrado que faz-se presente em meio às contingências do profano. A sua manifestação, fruto de interações, aprofunda o significado do que seja A Dança, (RODRIGUES, 1997, p. 27)

A dança do Congado, além do seu caráter religioso, é também uma forma de comunicação, de expor seus sentimentos e, acima de tudo, um compromisso com o sagrado. É evidente a potente expressão que a dança é capaz de produzir nos corposdaqueles que a praticam e aos olhos de quem assiste àquele espetáculo de caráter urbano.

A CIDADE ENQUANTO PALCO DO GRANDE EVENTO PERFORMATIVO

Gostaríamos de ressaltar que a cidade de Dionísio se torna palco para um grande evento performativo em que memória, cultura e tradição se entrelaçam para a realização dessa festa centenária na Cidade. A Festa de Nossa senhora do Rosário acontece desde 1914, sendo que no ano de 2014 ocorreu a Festa do Centenário, momento em que todos os ex-Reis Festeiros ainda vivos desfilam no cortejo de reis pelas principais ruas das cidades.

[...] Com a consagração do uso de espaços semipúblicos para práticas artísticas na atualidade, inaugura-se uma outra etapa da história do espetáculo, complexa, híbrida, uma história de impermanências, desterritorializações, itinerâncias e normatizou-linhas de fuga que promovem uma história de situações teatrais onde a chave espaço-temporal é um eixo central. (KOSOVSKI, 2003, p. 221).

Desde os primórdios do teatro, o espaço público é utilizado para o ritual teatral. A origem do teatro ocidental nos revela a tradição do culto sagrado ao deus Dionísio, consagrado como o deus do teatro e também das festividades, orgias e bacanais. Com mudanças de séculos a arte da encenação começou a ocupar cada vez mais os espaços públicos, no século XX, as mudanças de paradigmas e surgimentos de novas linguagens artísticas como o *happening* de Allan Kaprow nos anos 1960 e 1970. Os artistas vanguardistas vinham impulsionados pelos movimentos surrealistas, dadaístas, futuristas e antiarte. O lugar “de onde se vê”, não era somente o “teatro”; as encenações ganharam um caráter urbano sendo representados em (casas abandonadas, hospitais, galpões, coretos, transportes públicos).

A partir da década de 1980, torna-se cada vez mais corriqueiro o uso de galpões *foyers* de centros culturais, jardins de museus, parques, ruas: praças como lugares possíveis para as performances teatrais - quando se percebe a presença das políticas públicas em relação ao espaço urbano, política que expressam a importância de reivindicação do direito à cidade, numa perspectiva de ampliação da cidadania no uso do patrimônio público e ambiental. (KOSOVSKI, 2003, p. 221).

A cidade é um palco da vida cotidiana de seus moradores. Cada casa abriga uma família, tradições, costumes, saberes e crenças. Assim como influencia diretamente a forma de vida da sua população, a Festa do Rosário é um grande exemplo de encontros entre famílias. Muitos dionisianos ausentes retornam à cidade para acompanhar e ajudar na organização da festa. Também temos os moradores da cidade que prestam serviço voluntário durante a mesma, desde o enfeite das ruas onde o cortejo irá passar, até a organização do café e almoço que são servidos aos congadeiros e a população da cidade.

A pesquisadora Sandra Pesavento (2007) apresenta a cidade e suas interferências em seus habitantes a partir da

[...] dimensão da sensibilidade que cabe recuperar para os efeitos da emergência de uma história cultural urbana: trata-se de buscar essa cidade que é fruto do pensamento, como uma cidade sensível e uma cidade pensada, urbes que são capazes de se apresentarem mais 'reais' à percepção de seus habitantes e passantes do que o tal referente urbano na sua materialidade e em seu tecido social concreto. Sem dúvida, essa cidade sensível é uma cidade imaginária construída pelo pensamento e que identifica, classifica e qualifica o traçado, a forma, o volume, as práticas e os atores desse espaço urbano vivido e visível, permitindo que enxerguemos, vivamos e apreciemos desta ou daquela forma a realidade tangível. A cidade sensível é aquela responsável pela atribuição de sentidos e significados ao espaço e ao tempo que se realizam na e por causa da cidade. (PESAVENTO, 2007, p. 14).

A cidade é, sem dúvida, um elemento performativo importante da Festa do Rosário. A interação entre moradores para realização do evento reafirma o comportamento restaurado trazido por Schechner. Na segunda semana de outubro, moradores já se preparam para organizar e realizar esse grande evento. No simples ato de enfeitar as ruas por onde o cortejo passa, ocorre uma modificação espacial na cidade, lugares nunca observados antes se tornam visíveis durante o cortejo. Também temos a demonstração das habilidades corporais presentificadas nos corpos dos congadeiros durante a Festa.

Figura 3- Congadeiros no cortejo dos reis festeiros



Fonte: Autoria: José Rosário de Souza Castro, 2018.

A performance se presentifica na dimensionalidade do espaço urbano por onde o cortejo passa (ruas, praças, coretos, avenidas e, por fim, as casas), deixando sempre um encantamento emergir por meio de um ato coletivo, envolvendo todos participantes daquela festa. Este cortejo é dividido em dois momentos: o primeiro é a busca do Rei Festeiro em sua residência; geralmente as Guardas se dividem, o Rei sempre está acompanhado de sua corte, formada por condes, condessa, príncipes, princesas e pajés. Essa caracterização simbólica mostra a riqueza e a diversidade de um reinado que ainda vai começar. Assim encontramos o ligamento das práticas artísticas, encontradas nas performances, presentes em eventos populares tradicionais do Brasil.

Nesta medida, o ato de ocupar os mais diversos tipos de nichos da cidade, descobrir e ocupar um novo sítio urbano, torna-se uma prática cada vez menos heroica e, conceitualmente, cada vez mais possível, confirmando que as sementes lançadas pelos artistas utópicos e sonhadores do século XX se instauraram na contemporaneidade e podem germinar à maneira do século XXI, maneira esta que estamos fabricando e descobrindo. (KOSOVSKI, 2003, p. 221).

Na chegada à casa do rei festeiro, geralmente a encontramos enfeitada e com uma cenografia bem representativa de uma corte, pois nesse dia, um cidadão comum na cidade se torna um rei e todos que participam da festa durante o cortejo o saúdamem sua realeza. Também a indumentária (a roupa real, capa, cetro e a coroa) estabelece um comportamento restaurado confeccionando o personagem do rei festeiro. A chegada da Guarda de Congado à casa do rei é sempre entoada por um canto de saudação. O capitão assopra em seu

apito um som que reverbera suavemente no espaço, fazendo uma comunicação com os membros da Guarda e o canto acontece: “Ô *Sinhô Rei, saia pra fora, entra no Congo / E lá vamos embora.*”

Figura 5 – Festa de Nossa Senhora do Rosário, Dionísio – MG



Fonte: Arquivo pessoal de Raimundo Nonato, 2003.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A tradição é trazida a público a partir de análise da festa de Nossa Senhora do Rosário da cidade de Dionísio Minas Gerais. Permitindo a nós pesquisadores uma análise dos elementos performativos presentes na Festa, por outro lado fazemos uma sucinta observação dos corpos em situação de representação na dança de Congado, o qual foi o objeto investigado por este artigo.

REFERÊNCIAS

ACÁCIO, Leandro Geraldo da Silva. **O teatro performativo [manuscrito]:** a construção de um operador conceitual, 2011.

BARBA, Eugenio. **A canoa de papel:** tratado de antropologia teatral. Trad.: Patrícia Alves. São Paulo: Hucitec, 1994.

BARBA, Eugenio & SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator:** dicionário de antropologia teatral. Campinas: Hucitec, 1995.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator: da Técnica à Representação – elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator**. Doutorado em Comunicação e Semiótica. PUC/São Paulo. 1994.

FALKEMBACH, Maria F. **Dramaturgia do corpo e reinvenção de linguagem**: transcrição de retratos literários de Gertrude Stein na composição do corpo cênico. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Teatro - Mestrado). Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, 2005.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: O teatro performativo. **Revista Sala Preta**, São Paulo, 2009.

GLUSBERG, Jorge. **Arte da performance. [The art of performance]**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

KOSOVSKI, Lidia. Performance e urbanidade. In: **O Percevejo** – Revista de Teatro, crítica e estética, Programa de Pós-Graduação em Teatro, nº. 12, 2003.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo**: estudos das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

LIMA, Motta Tatiana. **Grotowski**: arte, espiritualidade e subjetividade. Rio de Janeiro, 2010.

MATOS, M. A.; Danna, M. F. **Ensinando observação**: Uma Introdução (1ª ed.). São Paulo: Edicon. 1990.

OLIVEIRA, Cristóvão de. Um brevíário para o diretor teatral: as relações diretor- espectador sob uma perspectiva de recepção. Revista “**O Teatro Transcende**” do Departamento de Artes – CCE da FURB – ISSN 2236-6644 - Blumenau, Vol. 18, Nº 1, p. 03 - 18, 2013.

PAVIS, Patrice **A encenação contemporânea**: origens tendências, São Paulo: Perspectiva. 2010.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 27, nº 53, p. 11-23, 2007.

PESAVENTO, S. Sensibilidades: escrita e leitura da alma. In: PESAVENTO, S; LANGUE, F. (orgs.). **Sensibilidades na história**: memórias singulares e identidades sociais. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007a, p. 9-21..

RODRIGUES, Graziela. **Bailarino-pesquisador-intérprete**: processo de Formação. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

ROUBINE, Jean Jacques. **A Linguagem da Encenação Teatral 1880-1980**. Título original: Théâtre et mise en scène - 1880-1980 .1. ed. 2. ed. Tradução. e Apresentação de YAN MICHALSKI. Rio de Janeiro: ZAHAR EDITORES, 1982.

SANTOS, Cláudio Alberto dos. A performance no Moçambique de Belém. In: **O Percevejo** – revista de teatro, crítica e estética, Programa de Pós-Graduação em Teatro, n.12, 2003.

SCHECHNER, Richard. 2003. “O que é performance?”, em **Performance studies**: an introduction, second edition. New York & London: Routledge.

SIQUEIRA, Adilson Roberto. **Busca e retomada**: um processo de treinamento para a Construção da Personagem pelo Ator-Dançarino, SP: 2000

TOURINHO, Ligia Losada. **Dramaturgia do corpo: protocolos de criação das Artes da Cena: dialogos entre artistas**. 2009. 2v. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

Recebido em: 19/01/2022

Aceito em: 02/03/2022