



A ORIENTAÇÃO COMO PRÁTICA PERFORMATIVA E INTERSUBJETIVA EM ARTES CÊNICAS

Márcia Souza Oliveira (UFU)¹

Daniel Santos Costa-orientador (UFU)²

La orientación como práctica performativa e intersubjetiva en artes escénicas

RESUMO

O tema da intersubjetividade e da performatividade na orientação no Mestrado Profissional em Artes (ProfArtes) é pouco explorado nas artes cênicas e, por isso, configura-se como um desafio para a produção de conhecimento artístico na academia. Este artigo investiga a orientação como prática performativa e intersubjetiva no campo das artes cênicas, considerando processos formativos que se afastam de modelos coercitivos e autoritários e se organizam a partir de relações, deslocamentos e experiências compartilhadas. O estudo acompanha aulas conduzidas por um artista-professor no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia (PPGAC/UFU), cuja trajetória teve papel relevante na implementação do ProfArtes no Instituto de Artes. O recorte da pesquisa envolve universidades que participaram da implementação do ProfArtes, como UFU, UDESC, UFPB e UFBA, considerando professores e professoras cujas pesquisas se desenvolvem no campo das artes cênicas e cujos orientandos e orientandas se dedicam a estudos em artes cênicas na escola básica. A pesquisa de campo, de caráter qualitativo, considera os relatos autobiográficos, e a escrita se desenvolve por meio da observação participante e da imaginação autobiográfica, compreendida como acompanhamento da produção de conhecimento no próprio tempo da orientação. O texto se organiza a partir de cenas de orientação, falas, gestos, silêncios e interações, buscando compreender como o pensamento se produz na relação entre corpos, discursos e ações. A análise evidencia a orientação como um campo intersubjetivo, processual e performativo, no qual o conhecimento se produz como experiência relacional.

PALAVRAS CHAVE: Orientação; Artes Cênicas; Performativo; Intersubjetivo.

¹ Márcia Souza Oliveira. Professora efetiva de Arte. Atua no Município de Uberlândia. Graduada em Ed. Artística com Habilitação em Artes Cênicas (UFU). Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC).

Graduanda em Dança (UFU). Bolsista CAPES. E-mail: marciaolivira1962@gmail.com

² Daniel Santos Costa. Docente efetivo na Universidade Federal de Uberlândia. Atua na Escola de Educação Básica – Colégio de Aplicação da UFU, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e no Mestrado Profissional em Artes – ProfArtes na UFU. Graduado em Dança/Teatro/Educação Especial. Mestre em Artes da Cena (Unicamp). Doutor em Artes Cênicas (USP). Bailarino/Ator/Professor/Pesquisador. E-mail: grdcosta@ufu.br



RESUMEN

El tema de la intersubjetividad y la performatividad en la orientación en la Maestría Profesional en Artes (ProfArtes) ha sido poco explorado en el campo de las artes escénicas y, por ello, constituye un desafío para la producción de conocimiento artístico en el ámbito académico. Este artículo investiga la orientación como práctica performativa e intersubjetiva en las artes escénicas, considerando procesos formativos que se distancian de modelos coercitivos y autoritarios y se organizan a partir de relaciones, desplazamientos y experiencias compartidas. El estudio acompaña clases impartidas por un artista-docente en el Programa de Posgrado en Artes Escénicas de la Universidad Federal de Uberlândia (PPGAC/UFU), cuya trayectoria tuvo un papel relevante en la implementación del ProfArtes en el Instituto de Artes. El recorte de la investigación involucra universidades que participaron en la implementación del ProfArtes, como UFU, UDESC, UFPB y UFBA, considerando docentes cuyas investigaciones se desarrollan en el campo de las artes escénicas y cuyos estudiantes de posgrado realizan estudios vinculados a las artes escénicas en la educación básica. La investigación de campo, de carácter cualitativo, considera los relatos autobiográficos, y la escritura se desarrolla mediante la observación participante y la imaginación autobiográfica, comprendida como un acompañamiento de la producción de conocimiento en el propio tiempo de la orientación. El texto se organiza a partir de escenas de orientación, intervenciones orales, gestos, silencios e interacciones, buscando comprender cómo el pensamiento se produce en la relación entre cuerpos, discursos y acciones. El análisis evidencia la orientación como un campo intersubjetivo, procesual y performativo, en el que el conocimiento se produce como experiencia relacional.

PALABRAS-CLAVE: Orientación académica; Artes escénicas; Intersubjetividad; Performatividad.



1- Introdução

O texto pensa o agir cotidiano e relacional na sala de aula, onde uma linha tênue une o artista-professor ao orientador, em diálogo com pós-graduandos no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia (PPGAC/UFU), no componente curricular Tópicos Especiais em Atuação. Opera com diferentes regimes de escrita: a oralidade e a escrita analítica. Esta última aparece, por vezes, marcada entre parênteses e se mistura à oralidade dos participantes. Assim, as falas dos participantes são mantidas em sua forma original, preservando as marcas da oralidade, sem a realização de correções gramaticais, e apresentadas em *itálico* como recurso de distinção no corpo do texto. A concordância e a pontuação seguem a escuta da oralidade, compreendidas como elementos constitutivos da enunciação e da produção de sentidos na cena discursiva, na medida em que, conforme Bakhtin ([s.d.]), a enunciação se constitui como fenômeno social, indissociável de suas condições concretas de produção, não se configurando, portanto, como erro, mas como elemento constitutivo da produção de sentidos. No que se refere à normalização, os trechos de autoria da pesquisadora seguem as diretrizes da revista, podendo também ser apresentados entre parênteses quando inseridos no fluxo do texto analítico. As citações presentes nas falas dos participantes têm suas referências indicadas em notas de rodapé, de modo a preservar a integridade da enunciação.

2- Ressonâncias de uma discursividade inconsciente

Enquanto eu falava, eu inconscientemente gesticulava, como se quisesse desenhar no ar a sonoridade a que me referia.
Tato Taborda.

Artista-Professor: E aí eu queria começar a conversar, talvez, nessa dimensão da psicanálise do olhar do outro. (Estica o braço e vasculha o chão onde estão alguns livros). Esse livro aqui... (folheia o livro) ...ele não é um livro fácil de achar, que chama Inconsciente



Teatral. Esse cara, o Antonio Quinet³ (mostra o livro), é psicanalista de formação, mas ele também faz teatro, como ator e faz dramaturgia. (Folheando o livro) Então, nesse livro, ele vai fazendo um recorrido pelo campo da psicanálise e vai lincando com o universo do teatro. Então, (continua folheando) ele vai falar do semblante, do distanciamento, do gozo, etc... e tem essa ideia do olhar e da voz em foco, que eu queria... teatro e sonho... deixo aqui.

(Responde) Chama Inconsciente Teatral: psicanálise e teatro: homologias. É interessante, porque ele vai construir uma relação mais profunda... e aí tem uma compilação de artigos que ele vai trabalhando... Por quê? Porque a ideia é a gente começar a conversar, a pensar essa relação, que faz parte do fenômeno da atuação... com a espetação⁴, com o que eu chamo de espetação.

(Uma mão surge, se estende, e ele entrega o livro).

Mais do que introduzir um livro, o artista-professor inaugura a aula por meio de uma discursividade não linear. A fala se constrói por associações, interrupções e deslocamentos, articulando referências, gestos e imagens no tempo do encontro, e de proposições de racionalidades outras. Esse modo de operar aproxima-se do que Telles (2013) propõe como bricolagem: um fazer que reúne materiais heterogêneos no próprio acontecimento da aula, produzindo sentido na relação e na experiência.

Minha observação não se organiza como descrição neutra: sou aluna da pós-graduação e observadora participante, em diálogo com o que Carles Feixa (2018) denomina imaginação autobiográfica. A análise acompanha o acontecimento no tempo em que ele se dá; para este texto, realizei o recorte de uma aula. É a partir desse acompanhamento que

³ QUINET, A. **Inconsciente Teatral: psicanálise e teatro: homologias**. 2ª edição, Atos e Divãs Edições, 2023.

⁴O verbo “espectar” deriva do latim spectāre (“olhar atentamente”), da raiz specere (“ver”), presente em palavras como “espectador” e “espetáculo”, indicando um olhar sustentado. No convite feito pelo artista-professor, o termo espetação dialoga com os estudos de Ana Pais (2012), que compreendem a relação do público com a obra para além da recepção, envolvendo condições de produção, modos de endereçamento e formas de contato que mobilizam escuta, olhar, empatia e sensorialidade. Nessa perspectiva, a espetação pode ser pensada como acontecimento no qual o público se constitui como sujeito em relação de alteridade, podendo também operar como coautor. No contexto, o artista-professor introduz Antonio Quinet (2023) para enfatizar a aproximação entre teatro e inconsciente teatral, destacando a enunciação como lugar de circulação de afetos que se inscrevem na gestualidade, naquilo que se articula em palavras e no que permanece inarticulável, como dimensão pulsional na relação entre espectador e ator.



emergem as questões que atravessam este texto: como o conhecimento se constitui e se legitima no processo de orientação em artes cênicas? Quem o produz — artista-professor, pós-graduandos, coletivos — e de que modo as relações intersubjetivas e performativas operam nesse contexto da pós-graduação?

O tema traz reflexões sobre a orientação acadêmica, com foco na formação continuada profissional no mestrado em artes, considerando a intersubjetividade e a performatividade como dimensões constitutivas do processo de orientação.

A pesquisa em andamento acompanha instituições que participaram da implementação inicial do projeto governamental do Mestrado Profissional em Artes (ProfArtes), entre elas a Universidade Federal de Uberlândia (UFU), a Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC), a Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e a Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Embora o presente artigo se concentre em um recorte específico desse conjunto de experiências e apresenta a atuação de um artista-professor que participou ativamente da implementação da formação continuada profissional no Instituto de Artes (IARTE/UFU), o que confere relevância institucional ao processo de orientação analisado.

3- Os observadores afinando-se por ressonância com seus objetos de pesquisa

Observador e objeto coincidem e vibram em sincronismo no núcleo
incandescente de sentido do objeto observado.
Tato Taborda

Artista-Professor: (Aponta para os conceitos no quadro-negro) E o que eu queria pensar um pouco, a partir disso, é a obra do Tato Taborda⁵. (Pega outro livro no chão). Ressonâncias: vibrações por simpatia e frequências de insurgências.

Na introdução, ele diz que estava assustado com o Brasil do Bolsonaro e da pandemia, e mobiliza um conceito do campo do som para pensar a frequência do Brasil

⁵ TABORDA, T. *Ressonâncias: vibrações por simpatia e frequências de insurgências*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2020.



naquele momento. Quando comecei a ler, pensei: isso é fantástico para pensar o que eu queria trazer no teatro com vocês.

(Coloca o livro no chão, afasta a cadeira e amplia o braço em direção ao quadro.)

Ele define o que é ressonância. (Arregaça as mangas transformando a metáfora em gesto). Obviamente pensada num campo mais expandido a ideia de ressonância, aqui, serve pra pensar relações sociais, insurgências, palhaçaria, a bufonaria, a relação aluno, a performance.

(Ele aponta para o quadro-negro, onde as palavras atuação e espetação aparecem interligadas; abaixo, entre e o olhar do outro; mais adiante, ressonância, em campo mais expandido e desdobrada em variações)

E aqui tem três, entre várias: (vibração por afinidade; devolução da afetação recebida em nova afetação; deslocamento dos sentidos). Eu vibro porque algo me afeta. A sua performance me afeta... ressoa em mim, me desloca, e eu consinto em me relacionar com ela. E tem também a ideia da devolução da afetação: o riso, o escárnio, respostas que devolvem ao campo uma nova intensidade. Ressonância é sempre esse transporte de intensidades afetivas, esse corpo que fica vibrátil ao que está acontecendo. Eu posso rir, chorar, me mover. Isso não está necessariamente numa ordem lógica de expressividade. Tem a ver com o deslocamento dos sentidos. Na medida em que aquilo me afeta... Ou seja, aquilo me afeta, me desloca os sentidos... e, a partir daí, eu produzo uma relação com aquilo...

E aí ele coloca mais uma que é: “corpos em estado de irresistível apaixonamento”. Na medida em que aquilo me pega... eu já estou produzindo uma energia. Ressonância é essa ideia: o corpo fica vibrátil àquilo que está acontecendo (mostra um campo de circularidade) . Eu começo a me relacionar e (se sacode inteiro de um modo prazeroso, como um cachorro abanando o rabo de contentamento quando percebe o dono) isso necessariamente não está numa ordem lógica de expressividade.

Outra ideia importante de ressonância é a compaixão... entendida não como noção religiosa, mas como disposição de sair de si. O que ele (Taborda), está falando aqui do



ponto da espectação, (do campo mais expandido) e por isso coloquei compaixão separado aqui, é essa ideia da ressonância produzir isso: uma paixão que me vai me destituir de mim para produzir uma relação com uma obra, com aquele artista, com aquela ação performativa dentro da sala de aula também. Porque essa relação? Porque quando a gente pensa o professor, como alguém que tem uma performatividade, não uma ideia de atuação “ator”, mas tem uma performatividade, a gente pode entender que os alunos têm essa relação da espectação em certa medida...Então isso é interessante para a gente poder abrir aqui para a gente conversar.

(Coloca o livro sobre uma pilha de outros livros no chão e, novamente, a metáfora se transforma em gesto.)

Enquanto ele olha para o livro de Taborda (2020), percebo com clareza que o binômio artista-professor, apresentado por Isabel Marques (TELLES, 2013), se desloca com Telles para um campo expandido da performatividade (TELLES, 2024). É pelo intuitivo que escavo um sentido para o que observo na aula. E permito que a simpatia seja a ferramenta que vai me transportar para o interior do objeto observado: o performativo e o intersubjetivo na orientação.

(E ele sugere) *A Ana Pais⁶ vai pensar a comoção... A tese dela é um pouco nessa dimensão, essa cena contemporânea mais performativa, fora da estrutura do drama pressupõe vários dispositivos nessa relação com o espectador. Nessa relação de comoção.*

(Ele faz está associando livremente.) *E aí tem um dado que é esse lugar da ressonância quando pensa a ressonância...também desloca... não é a presença do ator...Sim, mas pode gerar um fluxo vibratório, mas não é só pela virtuosidade da presença, mas é a presença em si. (Aqui existe algo para investigação).*

Essa ideia da ressonância do Tato (pausa), me ajudou muito a pensar esse modo operandis com o espectador e aí quem viu a minha desmontagem quando eu brinquei com a figura daquele cachorro é um pouco isso produzir uma condição no meu corpo que chega... (a mão vai criando uma língua de cachorro, ou um rabo abanando em direção ao

⁶ PAIS, A. *Ritmos afectivos nas artes performativas*. Lisboa:Colibri, 2018.



quadro-negro)..., *como é que ressoa essa ideia de transportar a intensidade de afetos...* (será que ele pergunta ou afirma?)

Enquanto ele falava da desmontagem, fui transportada pelas lembranças de sua performance (TELLES, 2024) e, ao mesmo tempo, observava a imagem parcial de seu corpo reproduzida em sombra na parede — uma intensidade que se produzia na relação entre cena, memória e observadora.

Compreendo que Taborda oferece um vocabulário para pensar a ressonância, e a fala do artista-professor não se organiza como exposição conceitual, mas como produção de pensamento no tempo da aula, por meio de associações, gestos e deslocamentos corporais.

Eu não acho que o Taborda esteja indo exatamente para onde eu também vou... na transmissão do afeto, nas neurociências..., mas, de alguma maneira, esses elementos do deslocamento do sujeito...

(Coloca o livro de Taborda no chão da sala — gesto metafórico.)

Palhaço: Quando li o texto fiquei pensando nos níveis e nos tipos de ressonância que as minhas obras provocavam. E eu faço muito teatro para criança. E a criança é uma outra espectação. Não é que é menor ou maior. É que por exemplo, se você vai contar uma história para criança que ela já sabe, ela não tem essa civilidade do adulto... de ter essa paciência de esperar a cena acontecer, então, se o Chapeuzinho está entrando na casa do lobo e ela já tem a noção... Ela já conhece aquela história. Ela grita: não entra ai não, não entra. É outra espectação.

E fiquei pensando assim: quando a gente produz arte, a gente está pensando nesses campos de ressonância ou a gente está só produzindo? Aquilo é para mim, ou eu estou fazendo para que aquilo ressoe? E como isso ressoa também?

(Interrompo a transcrição aqui. O professor- artista não responde imediatamente: provoca. Mais adiante, depois de outras falas e desvios, o artista-professor volta à questão levantada por Palhaço.)

Artista- Professor: Aqui... (aponta para a palavra “atuação” enfaticamente) tem uma



dimensão do corpo expressivo. Tem uma dimensão dos estados emocionais. Das relações espaciais... etc. Agora, em nenhum momento isso tá destituído do que todo mundo aqui falou. Da dimensão da encenação... (aponta para a palavra “encenação” que no desenho vem logo abaixo da palavra “atuação”, que por sua vez está triangulando com a palavra “espectação” e com a palavra “ressonância”.) ...que aí, sim, tem uma luz. Tem os objetos cênicos. Tem todo um outro conjunto...que também vai afetar na ressonância. E aí tem a produção... (aponta para a palavra “produção”) que vai fazer a mediação. Seja comercial ou criativa. E que vai dizer assim: “Não. Não tem dinheiro pra isso.” (risos) Entendeu?

(Corto novamente)

Artista-professor: Eu acho que, se a gente for pensar uma ideia de síntese, a atuação — seja ela em que poética for — desloca o ator na dimensão de produzir uma energia em si, para produzir vínculo. Nessa relação já direta com o outro, os outros, as outras etc., também é necessário que esse público se desloque... se desloque. (Senta-se).

(Síntese, aqui, é uma operação relacional, em que a atuação se produz no encontro e no deslocamento entre ator e público).

(Aponta para o quadro) Existe um outro campo que a atuação ocupa, que é isso entre os atores, porque, para mim, é essa dimensão, que é entre os atores e atrizes em jogo. Mas, eu acho que a direção precisa ter isso, pelo menos intuitivamente, na medida em que a obra vai se conformando com um lugar de olhar.

E vocês, que fazem performance urbana (trazendo para o diálogo os performers de rua), que é caminhar... que faz uma ação... à medida que essa ação se coloca com a espectação ou não... Muitas vezes, a ação em si não necessita de uma espectação direta. E quem está ali vê; quem viu, viu; quem não viu... não é? Provoca outra relação. Talvez o que a gente tem que começar a pensar é isso: a performance é caminhante... Ela não pressupõe esse outro lado do fenômeno. A gente vai caminhando; quem parar para ver, viu. Se não, é ação...

Bufão: Ali já tem um campo de ressonância operando. Já tem uma rede vibracional



operando nesses espaços... E aí tem o exemplo que ele ⁷ dá lá no final, o exemplo das manifestações de 2013: aquilo começa por conta dos vinte centavos, e aquilo vai gerando ressonância... ressonância... É porque já tem um campo vibracional ali operando. E, pensando nesse lance da espetação, fico pensando... Quando a gente pensa nos nossos trabalhos também... É que, às vezes, esse campo vibracional que existe em determinados espaços vai operar na gente outras formas de ressonância.

A gente tem um trabalho que circula há muitos anos, tem mais de doze anos; a gente já apresentou muito na rua, já apresentou para menor infrator em situação de privação de liberdade e, por exemplo, dentro daquele campo vibracional daqueles meninos, a experiência é completamente diferente, né? Ou, na escola pública...

Eu acho que é isso, assim: entender essa ressonância dentro desse campo que já está operando ali. Como é que a gente vai ressoar? E como é que a gente vai jogar com isso também... E me lembrou o espetáculo dos meninos que fizeram o Grotesco, porque eles conseguiram instaurar uma ressonância na gente, um campo vibracional que o M. falou: "parece até uma torcida de futebol"... A gente levantava e vibrava com o trabalho.

Mas, ao mesmo tempo, eu acho que os atores não estavam atentos ao tanto de vibração que eles conseguiram ressoar na gente, porque, se estivessem, tinham feito um monte de coisa e jogado a gente para qualquer lugar... Agora, eles instauraram um campo vibracional, e não tinham nem conta do que estava acontecendo.

Corpo: (Fala segurando uma garrafa como um objeto fálico. Sua voz é tranquila e pausada) Nós vivemos no mundo, no mesmo mundo, mas lemos coisas diferentes. Na minha lente, tem a questão da sexualidade, tem a questão da racialidade. Na dela, tem outras questões, e assim vai. Claro que isso vai trazer, pra atuação, um modo de trabalhar, de pensar a cena muito específico, que às vezes vai ferir o lugar do outro, inclusive numa relação de processo criativo.

Porque eu não sei o que é ser uma mulher. E, às vezes, eu vou atravessar esse lugar, e eu vou perceber pela relação com o outro. E eu acho que isso acontece também

⁷ TABORDA, *Ressonâncias: vibrações por simpatia e frequências de insurgências*, 2020, p.104-106.



na espetação, na apresentação da obra com o público. E eu acho que o público lê a partir da lente que ele tem.

Eu acho o trabalho da R. interessante, a pesquisa, porque é um trabalho que é pra ser lido por todos, independente do tipo de lente. Quando a gente pensa a denúncia... não só as pessoas negras vão se identificar com esse trabalho. É uma denúncia. É pra todas as pessoas.

E aí, esse lugar que você traz (olha pra o artista-professor), esse lugar de fala — a gente pode mudar o termo —, mas eu sempre vou trabalhar a partir de uma visão de mundo. E a visão de mundo é marcada por essas questões que são os marcadores sociais. E eu me coloco no mundo de determinada forma.

Eu acho que, na contemporaneidade, a gente cristalizou essa ideia de identidade. Então é assim: “Eu sou um homem cis, gay, preto.” E ainda tenho que afirmar isso o tempo inteiro. E ainda não me permito ser vulnerável. Porque tenho que afirmar a minha identidade o tempo inteiro, inclusive dentro do processo criativo. E eu acho que eu preciso viver as relações, de ser mais permeável. Mas eu sempre vou olhar a partir desse lugar. E aí... vibra... porque eu estou em relação com o outro.

Artista-Professor: Mas aí, nessa perspectiva, tem um dado que entra que é (levanta e pega um giz). Acho que só eu uso giz, né? (risos) Eu adoro essa coisa colorida... (vira para o quadro, desenha algo que lembra um falo e escreve dentro do desenho: “corporal”) ... que é o seguinte: que é o que a gente já vem falando aqui.

Essa condição que você fala é a condição onde a atuação vai ocorrer. Não vai ocorrer em outro corpo. E aí, é: como essa condição habita o campo ficcional para produzir atuação. E é esse lugar, ou ainda o mundo “xamânico” (referenciando a pesquisa de um dos pós-graduandos), que vai gerar ressonância com quem vai partilhar.

A própria ideia do teatro de contracultura norte-americano... tem um livro que não foi traduzido em português, do Julian Beck, Minha vida no teatro⁸, que está em espanhol e francês... é uma ideia de justamente não ter mediação da ficção. E por não ter mediação

⁸BECK, J. *El Living Theatre*. Trad. José Martín Arancibia. Madrid: Editorial Fundamentos, 1974.



da ficção... é que essa camada (aponta a palavra “espectação” no quadro) aqui inexistente. É todo mundo junto no acontecimento. O acontecimento só existe porque... talvez... estejamos todos juntos nessa condição de ressonância horizontal — que o próprio Taborda fala. (Senta novamente) Não existe esse lugar... estamos todos em um mesmo lugar.

Corpo: A relação não precisa ser harmônica, ela pode ser conflituosa...

Artista-Professor: Exatamente... tem um princípio.

As falas, gestos e intervenções que atravessam esta cena não se organizam como exposição conceitual ou sequência argumentativa linear, mas como um campo relacional em que pensamento, corpo e linguagem se produzem no próprio tempo da aula.

Ao longo desta seção, opero com diferentes regimes de escrita que acompanham o acontecimento da aula sem reduzi-lo a uma descrição ou explicação posterior. Uma voz analítica organiza o campo e explicita os procedimentos da pesquisa; uma escrita relacional, por vezes marcada entre parênteses, registra afetações e deslocamentos produzidos na relação; e uma escuta que, a partir do que emerge na cena, realiza deslocamentos conceituais e teóricos. Esses regimes não se separam de forma estanque, mas operam conjuntamente como procedimento metodológico (FEIXA, 2018), permitindo que a escrita acompanhe a produção do conhecimento no próprio tempo da orientação.

4- Intervalo para respiros e troca de percepções

Na abertura da aula, com o livro *Inconsciente Teatral*, de Antonio Quinet (2023), o artista-professor vasculha o chão, folheia o livro, fala de modo associativo e, por fim, “deixa o livro ali”. Nesse movimento corporal — em que os gestos de procurar, folhear, interromper e abandonar momentaneamente o objeto se sucedem — tece-se uma linha tênue entre o artista-professor e o orientador (LAZARETTI, 2022).

O pensamento é encenado, construindo-se por um modo artesanal de reorganização de informações, ideias e materialidades — uma bricolagem, no sentido mobilizado por Narciso Telles a partir de Claude Lévi-Strauss — que dá corpo ao que se



apresenta na aula. Nesse movimento de desmonte, recomposição e elaboração de reflexões, o artista-professor parece falar consigo mesmo, muda de direção na fala e realiza interrupções e retomadas; o criativo configura-se como modo de pesquisa, levantando hipóteses, experimentações e conclusões no tempo da relação e na presença dos orientandos, tornando visível o caráter processual da pesquisa em arte (TELLES, 2013; 2016; 2024).

O quadro-negro, como dispositivo relacional (BOURRIAUD, 2017), permite a escrita, os gestos de apontar e circular, bem como o acréscimo constante de palavras. Essas palavras não emergem isoladamente: são acionadas, deslocadas e ressignificadas pelo uso recorrente dos livros, que o artista-professor mobiliza sempre que propõe uma metáfora, introduz uma informação ou situa o campo conceitual no qual os termos inscritos no quadro passam a operar. Ao organizar a relação e distribuir a atenção, quadro-negro e livros criam um campo comum no qual o pensamento se materializa e circula. A orientação se permite acontecer nesse espaço relacional, instável e compartilhado, onde corpos, palavras, escrita e livros se afetam mutuamente, produzindo espetação e comoção ao longo da aula.

Na longa explicação sobre Taborda (2020), o conceito de ressonância é corporificado, exemplificado e vivido, o que possibilita a ativação de outros conceitos, como orientação e intersubjetividade. O conceito se produz na relação, e a orientação opera por afetação (PAIS, 2018), e não por definição. Assim, a orientação não ensina o conceito: faz o conceito acontecer (LAZARETTI, 2022).

A participação de orientandos da pós-graduação que não pertencem diretamente à orientação desse artista-professor evidencia que não há controle final do processo por parte do orientador. O conhecimento emerge da circulação das falas, e os orientandos também orientam o processo, deslocando posições fixas e ampliando o campo relacional da aula. Nesse contexto, por outro lado, a noção de espetação como ação — que atravessa a aula e se explicita nas afirmações de que “a espetação também é um ato” e “não é uma recepção passiva” — evidencia uma posição de orientando implicado no pensamento em



ação, que acompanha, responde e se posiciona no próprio acontecimento da aula.

Este texto apresenta um recorte de uma pesquisa em andamento e assume, metodologicamente, seu caráter processual e provisório. A análise não se orienta pela busca de conclusões ou pela fixação de procedimentos, tampouco pela estabilização de sentidos, mas pela observação de como, nesta situação específica de orientação, o conhecimento se produz ao longo da aula. Trata-se, portanto, de um acompanhamento processual em consonância com o estágio atual da pesquisa.



BIBLIOGRAFIA CITADA

- BECK, J. **El Living Theatre**. Trad. José Martín Arancibia. Madrid: Editorial Fundamentos, 1974.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2017.
- FEIXA, C. **La imaginación autobiográfica: Las historias de vida como herramienta de investigación**. Barcelona, Espanha: Editorial Gedisa, 2018.
- QUINET, A. **Insconsciente Teatral: psicanálise e teatro: homologias**. 2ª edição, Atos e Divãs Edições, 2023.
- LAZZARETI, Angelene. Entre como poética do acontecimento teatral. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 44, p. 1–25, set. 2022. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/21339> .Acesso em: 31 dez 2025.
- PAIS, Ana. **Ritmos afectivos nas artes performativas**. Lisboa: Colibri, 2018.
- TABORDA, Taborda. **Ressonâncias: vibrações por simpatia e frequências de insurgências**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2020.
- TELLES, Narciso. (org). **Pedagogia do Teatro: Práticas contemporâneas na sala de aula**. Campinas: Papyrus, 2013.
- _____. (org). *Cena Contemporânea: estudos de encenação e atuação [em Potestade]*. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.
- _____. **Caderno de Escritos, notas e brevidades sobre atuação contemporânea: palavras praticadas nas encruzilhadas da cena, da sala de ensaio e da sala de aula**. Tese (Promoção para classe E - Professor Titular) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Instituto de Artes. UFU, 2024.
- VOLOSHINOV, Valentin N.; BAKHTIN, Mikhail M. **Discurso na vida e discurso na arte: sobre poética sociológica**. Tradução de Carlos Alberto Faraco e Cristovão Tezza. [S.l.]: [s.n.], [s.d.].