

Microcentro 2018

La próxima edición (V) será en el mes de Octubre del 2018, por un lado se potenciarán los ejes de: trabajos en proceso y colaboradores creativos, lecturas dramatizadas cruzadas, talleres y charlas. Pero también el ciclo se va a expandir y tendrán sus replicas en provincia de Buenos Aires. Otro proyecto que implementaremos es una articulación con la Universidad Nacional Autónoma de México en función de un intercambio de lecturas Dramatizadas.

Referencias bibliográficas

- Canclini García, N. (2002) *Néstor García Canclini en Iberoamérica 2002: Propuestas para el desarrollo cultural*. p. 369 OEI Santillana
- Canclini García, N. (1987) *Políticas Culturales en América Latina*. p.14. México. Grijalbo
- Yúdice, G. (2002) *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. p. 24. Barcelona. Editorial Gedisa
- Colbert, F. y Cuadrado, M. (s.f) *Marketing de las Artes y La Cultura. Organizaciones culturales y marketing*. Cap 1. Ed. Ariel

Abstract: The scenic cycle Microcentro of the Paco Urondo Cultural Center, belonging to the Faculty of Philosophy and Letters UBA intends to work on the creative processes to generate a space for research and exchange between artists and creators of theatrical work. As a way to enhance their work and take risks in the staging. This paper presents a work in progress to

be seen by colleagues with extensive experience, which we will now call creative collaborators, plus the audience. Then in a round of creative collaboration generate exchanges enriching the material.

Keywords: Cycle - microcentro - exchanges - processes - theater - university - creative collaboration

Resumo: O ciclo cênico Microcentro do Centro Cultural Paco Urondo, pertencente à Faculdade de Filosofia e Letras UBA propõe-se trabalhar os processos criativos para gerar um espaço de pesquisa e intercâmbio entre artistas e criadores do quehacer teatral. Como um modo de potenciar seus trabalhos e de assumir riscos na posta em cena. Nesta conferência apresenta-se um trabalho em processo para ser visto por colegas com ampla trajetória, que de agora em mais chamaremos colaboradores criativos, mais o público assistente. Depois numa rodada de colaboração criativa gerar intercâmbios enriquecendo o material.

Palavras chave: Ciclo - microcentro - trocas - processos - teatro - universidade - colaboração criativa

(*) **Valeria Di Toto:** Actriz (EMAD), Diplomada en Altos estudios Avanzados en Gestión y Políticas Culturales (IDAES - Universidad Nacional de San Martín), Dramaturga (C.C Paco Urondo, Facultad de Filosofía y Letras UBA).

(**) **Nicolás Lisoni.** Prof Superior y Lic. en Artes (Universidad de Buenos Aires), Especializado en Gestión Cultural y Políticas Culturales (IDAES - Universidad Nacional de San Martín).

Cartografando sites: Experiências habitadas

Marília Ennes Becker (*)

Fecha de recepción: julio 2018

Fecha de aceptación: septiembre 2018

Versión final: noviembre 2018

Resumen: Este artículo trata acerca del ejercicio de mapear territorios creativos que emergen de la relación entre el cuerpo y el espacio y provocan, en sus existencias temporales, una dinámica relacional fuerte entre los elementos involucrados en su composición. Para ello, se analizaron tres casos para iluminar la reflexión, con el fin de revelar un campo de contaminación y diálogo, en el que se propone la creación de una estructura poética compartida entre espacio, artista y espectador. Son obras que exploran los límites del lenguaje entre arte y vida, ficción y realidad, a través de la acción de habitar artísticamente sitios específicos, ya sean paisajes, arquitecturas y urbes.

Palabras clave: Performance – experiencia – cuerpo – espacio

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 198]

Site 1: Clarabóia – Centro de Cultura Judaica - São Paulo

Uma dançarina rodopia sob um teto de vidro, uma clarabóia de 2x2. Seu corpo se move pelo limitado espaço, aparece e desaparece em diferentes contextos e cores. Diversos elementos são dispostos enquanto ela dança: penas, miçangas, tintas, plantas e luzes neon. O público assiste a obra deitado sobre almofadas no saguão do prédio, bem abaixo da clarabóia. Soma-se a composição o céu da cidade de São

Paulo, que encontra-se acima da artista, movendo-se constantemente, com suas nuvens, luzes, aviões e helicópteros. A música é executada ao vivo de dentro do saguão através de computadores e teclados, ora cria paisagens sonoras ora imprime o ritmo da dança num constante diálogo com os movimentos.

Site 2: Palácio dos Azulejos – Campinas

O público aguarda na calçada, em frente ao Palácio dos Azulejos em Campinas, um prédio histórico, es-

condido em meio ao caos do comércio central. Enfermeiras anunciam em um microfone o contexto da peça—versão-Campinas. Um homem solitário retorna todas as noites ao prédio na tentativa de encontrar alguma lembrança de seu passado. Som de ambulância se aproxima, as enfermeiras abrem a porta do veículo e recebem o paciente, que logo atravessa a rua e entra no palácio, o público o segue para dentro do prédio, e ao longo da performance continua a segui-lo, num trajeto que passa por diversos cômodos, entre eles escadas, balcões, janelas. Há cenas nas quais o público se divide em espaços distintos enquanto em outras, assiste a ação através de janelas que levam ao pátio interno do prédio, integrando literalmente a composição total da obra. Toda o espetáculo é acompanhada por um músico que alterna sons melódicos, paisagem sonora e perturbações e alucinações vividas pelo barão.

Site 3: The Haining House – Selkirk – Escócia

Os espectadores se acomodam no interior de um ônibus com destino a um pequeno vilarejo ao sul da cidade de Edimburgo, na Escócia, a viagem dura uma hora. Ao chegarem no local são conduzidos por entre as ruas para um pequena entrada de propriedade. O terreno é grande e precisam caminhar entre trilhas rodeadas por uma pequena mata, há bifurcações, mas todos seguem seu caminho conduzidos por alguém quase invisível, de tão silencioso. Em determinado local, uma doce senhora os cumprimenta pela chegada e explica que será uma caminhada lenta mas contínua e que ela usará um sino para conduzir o ritmo do trajeto. Caminham por ruínas e jardins, já é possível avistar as figuras em vestidos brancos e chapéus que compõem toda a ação, elas se movimentam lentamente, com suas roupas compridas que cobrem os pés, parecem flutuar. A tarde começa a cair, o frio é intenso. O sino soa, o público se desloca para um grande jardim, por entre um lago em frente a casa sede da propriedade. Os seres de branco aparecem de dentro da casa, da paisagem ao longe, outros vão em direção ao lago, flutuando, deitando e sumindo, sempre nessa ordem. Para quem assiste, a sensação é de que eles passam por debaixo da terra, como se sob aquela grama houvesse um vilarejo de tumbas, ou algo do tipo. O som fica sobre a responsabilidade da natureza, que surpreendentemente grita com seus pássaros, morcegos, sapos, galhos que quebram, promovendo uma musicalidade sem igual. A interação entre som e imagem é plena, fortalecendo o teor entre mundos da composição. O sino soa novamente, o público está num deck no lago, olhando a casa ao fundo e um dos espectros passa montado em um cavalo negro, reluzente. A sensação de vazio emana das figuras e do ritmo criado pelos performers.

As três performances brevemente descritas acima tem em comum a forma como as expressões artísticas foram concebidas. *Clarabóia*, *Euethéia - Um Elogio a Loucura* e *The Lady Vanish* são processos criativos nos quais as características do espaço escolhido determinam a relação entre todos os elementos de composição do discurso. Conhecidas pelo gênero site-specific, esse tipo de obra

desloca o processo e a criação para fora dos teatros e auditórios, e propõe-se a habitar espaços não tradicionalmente dedicados a arte. Esse tipo de obra tem a potencialidade de chacoalhar as fronteiras de linguagem nas artes da cena, uma vez que propõe uma reconfiguração do discurso artístico a partir do encontro entre espaço e corpo, como uma estratégia para redesenhar as relações da arte e suas janelas com o dia a dia ou a realidade. (KWON, 2012:24)

As performances expostas nesse texto foram escolhidas justamente por apresentarem pistas potentes, pois para além do formato da criação em *site-specific*, propõem também variados níveis de diálogo entre o espaço e o público, e deixam rastros que permitem a percepção de forças constitutivas presentes nesse tipo de obra. No entanto, para cartografar esses territórios criativos, é necessário estabelecer elos, proximidades, intimidades com a obra, habitá-la. Sob essas condições, como cartógrafa do sensível e pesquisadora-aventureira, foi essencial partilhar experiências que perpassam a obra. Como por exemplo assistir ensaios, participar de conversas com os artistas e desfrutar a experiência artística quantas vezes foram possíveis, seja como performer, pesquisadora ou observadora.

O ato de cartografar surge justamente da possibilidade de realizar um estudo dinâmico e vivo, a partir da experiência real compartilhada em diferentes níveis de relação e presença.

Mas, o que é cartografia afinal?

De acordo com Kastrup, cartografia é um modo de investigação mais aberto, inventivo. Evitando os enquadramentos em métodos pré-existentes. Há uma relação direta entre produção de conhecimento e produção de subjetividade. Propõe-se discutir a inseparabilidade entre o fazer e conhecer, entre pesquisar e intervir. Toda pesquisa é uma intervenção. (KASTRUP, 2012:13)

Vamos intervir então!

Primeira pista: O estudo do espaço.

Cada criação aqui exposta escolheu minuciosamente os espaços para desenvolvimento e apresentação das obras, afinal as características do lugar influenciam profundamente os processos artísticos em questão. Os artistas passam a habitar o local, para conhecer profundamente cada canto, cada temperatura, cada ponto de referência e também os pontos de mudanças, de vulnerabilidade. Observamos juntos, pesquisadora e após longas conversas sobre os processos, que é preciso habitar o espaço para conhecê-lo. E habitar significa morar e permanecer, com o intuito de estabelecer uma relação íntima com o lugar. Tal preocupação é o ponto chave para esse tipo de criação, ainda que seja por um curto prazo de tempo. Ampliar a escuta e compreender todos os aspectos que compõe determinado lugar são ações necessárias e fundamentais para criações em site-specific. Quais os atravessamentos que compõe o lugar? A obra está sob a ação do clima? Quais as relações já existentes entre o espaço e o contexto social que o rodeia? Quais os aspectos físicos, tais como: dimensões espaciais, quantidade de cômodos, cores, materialidade? Quais fatos históricos, econômicos, culturais e sociais relacionam-se ao lugar? Encontrar estratégias de diálogo através de questiona-

mentos variados, pode torna-se um ato de exploração para o estudo do espaço e o início do encontro entre corpo do performer, espaço e pré-conceito da obra (se houver). Dessa forma o processo de habitar o espaço, potencializa todos os atravessamentos envolvidos naquele encontro.

Há portanto duas vias principais de estudos, uma teórica e informativa, na qual coletamos dados sobre o contexto que envolve aquele local, e seus desdobramentos funcionais e simbólicos. A outra via é focada em um estudo sensorial e experiencial, na qual o corpo presencial é requerido e procedimentos práticos são utilizados para ampliar a percepção que se tem do espaço.

Cada um dos casos optou por estratégias e procedimentos específicos, singulares e relativos ao modo como cada artista desenvolve sua metodologia de pesquisa em criação, observamos ainda que, frequentemente operam de forma empírica e intuitiva, conectados a necessidade de conhecer o local em seus aspectos visíveis e invisíveis, com o intuito de encontrar frestas que os possibilitem criar outras perspectivas. (KWON, 2012).

Segunda pista: Mapeando trajetos para performers e público.

O estudo do espaço desdobra-se na necessidade de mapear rotas que possam servir de apoio para a criação artística e promover perspectivas variadas do local escolhido. Essa questão é uma das pistas-chave para processos em *site-specific*, dessa forma, notamos que revelar outras possibilidades de fruição espacial, bem como chacoalhar a condição de participação do público, são características singulares dessa forma de expressão.

O mapeamento, muitas vezes, acontece tanto do ponto de vista do público, quanto do performer, e esses estão intimamente conectados aos elementos constitutivos da expressão artística.

No espetáculo *Clarabóia* de Morena Nascimento, observamos que o trajeto do público é curto porém intenso, pois apóia-se na necessidade de ocupar o chão composto por almofadas no saguão do prédio. Literalmente, cada corpo é convidado a deitar-se, ou seja, alterar a clássica posição perpendicular ao chão, perspectivas das posições sentado e em pé, para uma posição paralela ao chão.

Ora essa questão muda completamente a perspectiva do público em relação a obra, primeiro pela alteração de nível, passando a ocupar o nível baixo e não mais o alto ou o médio e, em segundo é uma posição em que o corpo fica mais relaxado, em estado de descanso, o que permite uma fruição mais contemplativa da obra. Essa característica também torna-se positiva de discurso, pois como o espetáculo acontece sobre a cabeça do público, pode complementar a imagem de um sonho vivido coletivamente ou de imagens compartilhadas. Destaca-se ainda a dimensão mais ampla da ação, sugerir voltar o olhar para o céu, o que significa muito para quem vive numa cidade rodeada por prédios altíssimos e muito concreto ao redor, como é o caso de São Paulo.

A performer-dançarina Morena Nascimento, por sua vez, também desenvolve rotas muito bem definidas no espaço. O que o público vê é uma clarabóia de 2x2 metros, mas o espaço externo é bem mais amplo, e com volumetria e propriedades variadas, consequentes dos materiais de composição do piso, fator esse que influencia

consideravelmente a corporeidade criada. A relação entre o fora e o dentro do pequeno teto de vidro, possibilita a Morena alternar direções de entradas e saídas, ritmos e intensidades de sua movimentação, definir o que será revelado e o que será escondido, a artista pode optar por mostrar partes de seu corpo isoladamente. Há um complexo set montado as margens do vidro, e de lá saem figurinos variados, miçangas, penas, samambaias, tintas. O público apenas vê os elementos quando estes já estão em cena, causando enorme surpresa pela variedade e quantidade de estímulos.

O fato de estar sobre um vidro amplia a perspectiva dimensional dessa tela, quando expõe as possibilidades de angulação de seu corpo em relação ao espaço, o público ora contempla uma tela, ora um corpo tridimensional sobre uma tela e ora a sensação visual se expande quando toda a composição está em relação a cidade e ao céu infinito sobre Morena.

O mapeamento dos trajetos nos espetáculos *Eutheia – Um Elogio a Loucura e The Lady Vanish* é desenvolvido de maneira análoga nos dois casos. O público tem uma rota a seguir no espaço, esse trajeto é minuciosamente estudado pelos artistas durante o processo de criação, e está intimamente ligado ao trajeto dos performers. O constante movimento de fusão ou de cisão entre as rotas proporciona a variação de perspectiva do público em relação ao espaço e ao performer. Essa oscilação dinâmica e constante promove um forte elemento de composição na obra, como uma câmera que ajusta seu foco em *zoom in* e *zoom out*, o espectador ora participando ora contemplando, varia sua ação ao longo da experiência, mas a sensação de compartilhamento de realidades se intensifica. Níveis de participação se estabelecem, o espectador observa o outro espectador e o espaço através da performance, há a construção de camadas de composição e presença que se alternam num movimento de sobreposição ou alinhamento, formando uma espécie de prisma ou teia que conecta o espaço, o público, o performer e a obra. A obra torna-se um processo constante, produzido em tempo real entre todas as partes envolvidas. Uma rede invisível de composições temporárias de afetos e efeitos de presença soma-se aos elementos constitutivos do discurso artístico. (KASTRUP, 2012:24). Torna-se então um processo compartilhado por todas as partes envolvidas no momento do encontro, não é uma ação isolada de quem concebeu a obra, é uma criação em tempo real no espaço. Observa-se a intenção de transferir o protagonismo da ação para o acontecimento em si. (FIA-DEIROS, 2012:67)

Terceira pista: corpo-espaço e espaço-corpo.

Faz-se importante expor qual é a perspectiva de corpo que nos interessa nesse estudo. Partimos da concepção de Spinoza e Deleuze, na qual definem corpo como uma composição temporária de afetos. Corpo como forças interativas que se encontram em velocidades e intensidades diversas constituindo assim uma forma temporária. Defini-se pela capacidade de afetar e ser afetado. (FABIÃO, 2009:238)

Esse conceito de corpo dialoga profundamente com a idéia de composição em tempo real e do ato de deslocar o protagonismo da ação para o encontro entre as partes envolvidas. Considerando composição como um ato de

com-por ou ainda, por-com, estimulamos, dessa forma a reflexão sobre a ética do encontro e a interação entre os elementos constitutivos. Uma proposta de colocar-se com o outro, numa ação de existir, ou melhor re-existir. (FLADEIROS, 2012:67)

A obra pré-existe, e carrega consigo uma concepção, no entanto só se completa no encontro entre todas as partes e, considera o elemento público, como parte essencial da composição, uma experiência compartilhada, capaz de gerar realidades habitadas por todos os envolvidos. Talvez aqui, possamos entender a performance, o espetáculo como um grande corpo que se estabelece durante a ação cênica propriamente dita.

Essa questão parece-nos uma pista potente e pode desdobrar-se em diversos outros territórios de estudo. Mas por hora, sugiro voltarmos nosso olhar para o espaço, para o site habitado pela experiência do encontro e da ação artística. Considerar a concepção exposta anteriormente, na qual o corpo é composição temporária de forças que o atravessam, carregando informações e memórias múltiplas, tais como: históricas, sociais, físicas, culturais, econômicas entre outras, com características visíveis e invisíveis, pode revelar parâmetros potentes para esse estudo. No entanto, admitir os aspectos relacionais do espaço, bem como sua composição atravessada por diferentes forças, pode conduzir-nos a outras percepções acerca desse encontro entre corpo e espaço. Sob essa perspectiva, talvez pudéssemos arriscar a imagem do espaço como um outro corpo? Potente e vibrante, composto por atravessamentos múltiplos que o definem em suas características singulares?

Conduzidos por esse olhar sugestivo, no qual o espaço é visto como um outro corpo, expandimos nossa percepção sobre ele. O espaço torna-se uma complexa rede de forças pulsantes e latentes e como tal, propositiva e dialógica. Habitá-lo é também estabelecer diálogos éticos e horizontais, é ouvir, perceber e principalmente deixar-se afetar por ele.

Em uma criação em site-specific, todos os elementos de composição dialogam no encontro, no entanto a força como o espaço intervém na obra é determinante nesse tipo de processo. O corpo é “contaminado” pelo espaço e vice-versa, um constante compor com, numa relação recíproca que se auto-cria, como na imagem das mãos que se desenhavam de Escher.

Quarta pista: chacoalhando as fronteiras de linguagem.

Observa-se que a linguagem resultante de obras criadas em site-specific ocupam um lugar de fronteira, de difícil definição. Frequentemente assumem características híbridas, em um território mestiço entre teatro, dança, instalação e artes visuais. Tratam-se de obras singulares e fortemente influenciadas pela relação criativa com o espaço escolhido para sua criação. De acordo com Fernando Villar em seu artigo, “Três apontamentos e outra defesa de interdisciplinaridades ou hibridismos artísticos como modos de produção e significação no teatro contemporâneo”:

Hibridismos ou interdisciplinaridades artísticas são categorias de linguagens responsáveis por poéticas singulares que ampliam e desafiam noções e possi-

bilidades de práticas e teorias, territórios e fronteiras ou limites e modos de criação.” (2015:17)

Nesse contexto, a performance como linguagem apresenta características associativas em relação as criações em *site-specific*, contemplando as singularidades envolvidas nesses processos, justamente por tangenciar os movimentos de ruptura que deram origem a tantas experimentações interdisciplinares, provocando questionamentos, cruzamentos e deslocamentos de conceitos delineadores de uma arte confinada ao campo puro de linguagem. A pesquisadora Joanne Tomkins ilumina essa questão:

O surgimento de estudos em performance como disciplina tem testemunhado a expansão e a problematização ativa do que constitui a performance contemporânea; também tem permitido a resurgência do interesse em performance site-specific. A natureza específica desse gênero crescente e popular não é fácil de se isolar assim como muitas outras formas de performance por diversos motivos, o mais significativo tem sido a propensão das fronteiras “site” e “performance” se fundirem. (2012:1, tradução nossa)

Tendências

Esse estudo traz à tona questões relevantes sobre processos artísticos na contemporaneidade, amplia a reflexão sobre as relações entre corpo, espaço, público, performance como linguagem e presença. As características dessa forma de expressão propõe aproximações entre arte e vida, arte e espaço, arte como ato político, a partir da construção de outras perspectivas possíveis, em constante diálogo entre os elementos de composição e a experiência real no tempo e no espaço.

Surge a questão: Seria uma tendência contemporânea processos criativos em site-specific e seus desdobramentos, como ação resposta a um contexto específico?

Observa-se um forte movimento artístico de ocupação do espaço público, da necessidade de aproximar o universo real do universo simbólico, de sair do prédio teatral para habitar espaços que provoquem os modos operantes e promovam convívios e compartilhamentos de experiências éticas, estéticas e poéticas na construção de mundos.

Referencias bibliográficas

- Becker, M. (2017) *Diálogos Habitados: Cartografia de Processos Criativos em Site-Specific/ Marília Ennes Becker.-Campinas*, SP: (s.n.), disponível em <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/322320>
- Deleuze, G y Guatarri, F. (1997) *Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia*. Volume 3. São Paulo: Ed.34
- Deleuze, G y Guatarri, F. (1992) *O que é Filosofia?* São Paulo: Ed. 34
- FABIÃO, E. (20 de janeiro de 2016) *Performance e Teatro: Poéticas e políticas da cena contemporânea*. Revista sala Preta nº8 disponível em <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373>
- Fiadeiros, J. (14 de dezembro de 2015) *Secalharidade como ética e como modo de vida: o projeto AND_Lab e a investigação das práticas de encontro e de*

- manuseamento coletivo do viver juntos*. Artigo revista urdimento nº19 disponível em http://www.ceart.udesc.br/ppgt/urdimento/2012/Urdimento_19/secalharidade_como_etica.pdf
- Kastrup, V. (2008) *O método da cartografia e os quatro níveis da pesquisa-intervenção*. p. 465-481 In: Castro, L y Basset, R. (Org.). *Pesquisa-intervenção na infância e juventude*. Rio de Janeiro: Nau.
- Kwon, M. (2002) *Place after another. Site-Specific art and locational identity*. London: The Mit Press.
- Lepecki, A. (10 de outubro de 2015) *Tradução: MEYER, Sandra. 9 variações sobre coisas e performance*. Revista Urdimento nº19, pg 95-1-2, 2012. disponível em http://www.ceart.udesc.br/ppgt/urdimento/2012/Urdimento_19/nove_variacoes_sobre_coisas_e_performance.pdf
- Pearson, M. (2010) *Site-Specific Performance*. London: Palgrave Macmillan,
- Rolnik, S. (2014) *Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. 2ª edição, Porto Alegre: Sulima; Editora da UFRGS.
- Santos, M. (1998) *Metamorfose do espaço habitado: fundamentos teóricos e metodológicos da Geografia*. Milton Santos em colaboração com Denise Elias. 6 ed. São Paulo: Editora HUCITEC. São Paulo
- Tomkins, J. (2014) *Theater's Heterotopias, Performance and the cultural Politics o Space*. London: Palgrave Mcmillan.
- Villar, F. (10 de junho de 2017). *Três apontamentos e outra defesa de interdisciplinaridades ou hibridismos artísticos como modos de produção e significação no teatro contemporâneo*. Revista Conceição/Concepcion v.4, n.2 2015. disponível em <http://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/ppgac/article/view/386>.

Nota: Algumas considerações expostas nesse texto encontram-se na dissertação de mestrado *Dialógos Habitados: Cartografia de Processos criativos em Site-Specific*, desenvolvida na Universidade estadual de Campinas – Unicamp (Brasil).

Abstract: This article deals with the exercise of mapping creative territories that emerge from the relationship between the body and the space and provoke, in their temporary existences, a strong relational dynamics between the elements involved in their composition. For this, three cases were analyzed to illuminate the reflection, in order to reveal a field of contamination and dialogue, in which the creation of a shared poetic structure between space, artist and spectator is proposed. They are works that explore the limits of language between art and life, fiction and reality, through the action of artistically inhabiting specific sites, whether landscapes, architectures and cities.

Keywords: Performance - experience - body - space

Resumo: Esse artigo trata sobre o exercício de mapear territórios criativos que emergem da relação entre corpo e espaço, e provocam, em suas existências temporárias, uma dinâmica relacional potente entre os elementos envolvidos em sua composição. Para tanto, três estudos de caso foram escolhidos para iluminar a reflexão, pelo fato de revelarem um campo de contaminação e diálogo, no qual propõem-se a criação de uma estrutura poética composta entre espaço, artista e espectador. São obras que exploram os limites da linguagem entre arte e vida, ficcional e real, através da ação de habitar artisticamente sítios específicos, sejam eles, paisagens, arquiteturas e urbis.

Palavras-chave: Performance - experiência – corpo - espaço

(*) **Marília Ennes Becker**. Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Artes da Cena na Unicamp, cursou o mestrado e a graduação na mesma universidade. Pesquisadora associada do Lume Teatro (Núcleo Interdisciplinar de pesquisar teatrais), desenvolve estudos acerca de práticas e processos do artista da cena, investigando treinamentos e procedimentos de composição a partir de referências híbridas, advindas do teatro físico, performance, dança e circo. Volta sua atenção para a relação entre processos criativos do corpo e o espaço como dispositivo de inventividade para a construção de discursos poéticos. É artista, diretora e curadora da Cia ParaladosanjoS e do Festival de Circo Transversal.

Entrenar la mirada, comprender la escena

Andrea Guerrieri (*)

Fecha de recepción: julio 2018
Fecha de aceptación: septiembre 2018
Versión final: noviembre 2018

Resumen: El presente trabajo parte de comprender al cuerpo del intérprete como instrumento, con lo cual su entrenamiento es la herramienta fundamental para su correcta ejecución. Así muchos actores/actrices se pasan la vida ejercitándose, ya sea formándose con diferentes maestros como actuando en distintas creaciones. Pero hay un elemento fundamental del instrumento que no siempre se tiene en cuenta y es la mirada y esta también se entrena. Me propongo hablar de las herramientas que los intérpretes tienen para observar el trabajo, a partir de dos conceptos fundamentales de J. Lecoq, la *dinámica* y la *constatación*. Permittedole comprender la escena, mejorando su actuación.

Palabras clave: Teatro - entrenamiento corporal – dinámica – instrumento - actor

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 200]