

PREPARAÇÃO PARA O MERGULHO, DESEJO DE CONVÍVIO

PREPARATION FOR DIVING, CONVIVIALITY DESIRE

PREPARACIÓN PARA LA INMERSIÓN, DESEO DE CONVIVIO

Luciana Cezário Milagres de Melo

Luciana Cezário Milagres de Melo

Mestranda em Artes da Cena pela Escola de
Belas Artes da Universidade Federal de Minas
Gerais, atriz, performer e educadorar

Resumo

Este artigo tem o intuito de compartilhar o *work in process* (trabalho em processo) da pesquisa que estou desenvolvendo como mestranda em Artes da Cena. Irei realizar uma residência artística em quatro presídios femininos a partir de reflexões e práticas contemporâneas em teatro: a escrita e compartilhamento de cartas pessoais autobiográficas e ficcionais será mote para o encontro. Os princípios metodológicos são a atitude fenomenológica, a perspectiva etnográfica, a bricolagem, a desmontagem e a abordagem (auto)biográfica. Os principais instrumentos são a escrita de diários de bordo e a criação de mapas da pesquisa. A reflexão teórica será um estudo da etnografia do trabalho realizado e poderá suscitar contribuições para o campo da pesquisa em arte e para as mulheres participantes.

Palavras-chave: Criação, Espaço prisional, Etnografia, Gênero, Performance.

Abstract

This article aims to share the work in process that I am developing as a MA student in Scene Arts. I will undergo an artist residency in four women's prisons based on reflections and contemporary practices in theater: the writing and sharing of autobiographical and fictional personal letters will set the tone for the meeting. Phenomenological attitude, ethnographic perspective, bricolage, disassembly, and (auto)biographical approach are the methodological principles applied. The main instruments are the writing of logbooks and the creation of research maps. The theoretical reflection will be a study of the ethnography of the accomplished work and may contribute to the field of research in art and to the participant women.

Keywords: Creation, Prison space, Ethnography, Gender, Performance.

Resumen

Este artículo pretende compartir el *work in process* (trabajo en proceso) de la investigación que desarrollo en mí maestría en Artes de la Escena. Realizaré una residencia artística en cuatro presidios femininos a partir de reflexiones y prácticas contemporâneas en teatro: las cartas personales autobiográficas y ficcionales escritas y compartidas van a ser la razón para el encuentro. Los principios metodológicos son la actitud fenomenológica, la perspectiva etnográfica, el bricolaje, el desmontaje escénico y el abordaje (auto)biográfico. Los principales instrumentos son la escritura de diarios y la creación de mapas de investigación. La reflexión teórica va a ser un estudio etnográfico del trabajo realizado, que puede generar contribuciones al campo de investigación en arte y a las mujeres participantes.

Palabras clave: Creación, Espacio de la cárcel, Etnografía, Género, Performance.

Introdução

As metodologias criativas são as que sonham, a partir dos sonhos do sujeito. Não são sonhos retos, sequenciais. Neles, há intrínseco anacronismo. Desconfortável, talvez. (Cássio Hissa)

Busco, com esse artigo, compartilhar o *work-in-process*/trabalho em processo de minha pesquisa de mestrado intitulada Mergulho em águas profundas: o teatro é [no] encontro com o outro no mundo, orientada pela prof^a Dra. Marina Machado, no Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG, na linha de pesquisa Artes da Cena. Afinada com o conceito de Desmontagem (DIÉGUEZ, 2014), um dos princípios metodológicos do trabalho, irei relatar o trajeto vivido até o momento, explicitando escolhas e procedimentos.

Ileana Diéguez (2014) refere-se à desmontagem cênica como a prática de grupos de teatro latino-americanos interessados em uma reinvenção do teatro. Esses grupos vão além da apresentação de resultados e compartilham com o público seus processos de criação e, portanto, suas buscas, experimentações, dúvidas, reflexões. Segundo Diéguez (2014, p. 7), “estas experiências contribuem para desenvolver o horizonte de estratégias poéticas, colocando em questão os cânones tradicionais, abrem portas, oxigenam os marcos artísticos e principalmente apresentam novos percursos para aqueles que estudam e refletem sobre a cena”.

Na escrita deste texto, busco evidenciar o *work-in-process* da pesquisa e minhas escolhas. Tendo em vista o objetivo da pesquisa, é necessário tecer algumas considerações sobre sua concepção. Após o ingresso no mestrado, em março de 2015, passei por um processo de transformação da escrita do projeto de pesquisa apresentado inicialmente ao programa. A reescrita se deu a partir de orientações coletivas semanais nos encontros do AGACHO (Laboratório de Pedagogias Teatrais).

Desde as primeiras orientações percebi que estar aberta ao processo requeria que eu abrisse mão das certezas, me deixasse afetar, ser deslocada, ficasse vulnerável, no escuro, num vazio criador (BARBIER, 2007). As descobertas epistemológicas, a partir da pergunta “como se constrói conhecimento em arte?”, trouxeram novas perspectivas metodológicas alinhadas a escolhas

éticas, políticas e estéticas. Expressas nos princípios teóricos e metodológicos deste trabalho, essas escolhas fundamentam-se no questionamento aos modos hegemônicos de se fazer ciência, assim como na proposta de não separação entre objetividade e subjetividade (e, por conseguinte, entre sujeito e objeto), implicando a pesquisadora em seu campo de pesquisa.

Cássio Hissa (2013) discorre sobre quanto o modo de se fazer pesquisa está dotado de previsibilidade. No modo hegemônico de se fazer ciência, é comum que pesquisas sejam feitas para se chegar a resultados já previstos, para provar o que já se sabe. Através da pesquisa que desenvolvo no mestrado, não busco provar nada: quero propor, experimentar, viver, criar, refletir sobre o que eu não sei. Parto do princípio de que o teatro é feito de convívio e presença e que, por meio da proposta da pesquisa, a escrita e o compartilhamento de cartas, ficcionais ou biográficas, será mote para um acontecimento teatral contemporâneo. Após a realização da proposta da residência artística poderei revisitar esse pressuposto, reinscrevê-lo, analisá-lo.

Diversas críticas vêm sendo feitas à ciência e ao fato de que se tornou tão dogmática quanto a religião (ALVES, 1974). Nos diferentes campos do saber, é possível perceber a busca por outros modos de pesquisar¹. Entretanto, cito mais uma vez Hissa (2013, p. 28) para quem “o discurso hegemônico e conservador proferido pela ciência, na universidade, já incorporou, convenientemente, o discurso crítico que nos diz que pesquisar é mais perguntar que responder. Contudo, a prática de pesquisa convencional contradiz o discurso capturado”.

O projeto de pesquisa com o qual ingressei no programa de pós-graduação se chamava “Experiência, criação e ensino de teatro: a indissociabilidade arte, vida, corpo, estética e política” e propunha um trabalho com jovens em situação de exclusão social a partir do teatro, tendo como referência minha trajetória acadêmica, artística e experiência como professora de teatro. À medida que meu modo de pesquisar foi sendo construído e aprimorado, o campo da pesquisa também foi repensado. A ideia inicial, que era trabalhar o teatro com jovens privados de liberdade, em cumprimento de medida socioeduca-

1. Laville e Dione (1999) traçam um breve histórico da pesquisa em ciências humanas e apontam algumas críticas feitas ao positivismo. Questionam: “O mundo físico é a esse ponto previsível? Recentes pesquisas em física mostraram que fótons [...] comportam-se diferentemente conforme seu percurso seja ou não observado” (p. 33).

tiva, foi cedendo lugar ao desejo de realizar um trabalho junto a mulheres presidiárias.

Essa mudança, proposta a mim em orientação², foi referenciada pela minha trajetória artística e, em especial, uma performance que vivo em espaços públicos, desde abril de 2014, criada a partir das questões de gênero, denominada “Série Banquete: proibidas de ser. Ação n. 3”. Nesse trabalho vou para a rua e levo dois banquinhos, uma mesa, café. Ofereço para os transeuntes o café, a palavra e os ouvidos. Converso com as pessoas sobre ser mulher na nossa sociedade. E a cada conversa vou compondo um varal, com impressões, relatos, acontecimentos. Busco criar tempos-espacos de respiro e de encontro na cidade e com a cidade, o que tem se mostrado potente ao dar vazão a várias vozes (de homens e mulheres) dissonantes, que muitas vezes se contrapõem, possibilitando a construção de outros discursos, olhares, sentidos, possibilidades.

Mas a questão era: que trabalho desenvolver, junto a mulheres presidiárias, no contexto das Artes da Cena? Essa resposta foi gestada ao longo de alguns meses e construída levando em conta esse novo campo, marcado fortemente pelas questões de gênero, pela privação de liberdade e pelo espaço prisional em si; o pano de fundo teórico-metodológico da pesquisa, que envolve concepções contemporâneas em teatro e questionamentos sobre a construção do conhecimento em arte e minha trajetória como performer.

Surgiu então um novo desenho de pesquisa: realizar uma residência artística, com duração de quatro dias, em quatro presídios femininos. A proposta foi construída tendo como ponto de partida a performance Travessia, criada a partir da escrita de uma carta ao meu pai, que morreu quando eu tinha 7 anos³. Esse trabalho matizou a construção de um roteiro, permeado pela escrita e compartilhamento de cartas pessoais biográficas e ficcionais e

2. Naquele momento a professora Marina Machado iniciou o desenho de um projeto de extensão a ser realizado com mulheres presidiárias ou com pessoas idosas e me propôs que a pesquisa do mestrado fosse uma primeira experiência, que abrisse o campo de possibilidades. Identifiquei-me de imediato com a ideia de realizar um trabalho com as mulheres presas.

3. Esta carta foi escrita durante um exercício de criação desenvolvido na oficina de Teatro Documentário e Biodrama realizada em junho de 2014 pela Zula Cia. de Teatro. Em junho de 2015, um ano depois, a carta deu origem à performance Travessia.

pelo filme *Central do Brasil* (1998). O trabalho teve como foco o convívio com mulheres presidiárias, um foco biográfico entretecido pela ficcionalidade.

Teatro: encontro com o outro no mundo

Este trabalho está sendo construído a partir de concepções contemporâneas em teatro, sobretudo a performance (CARLSON, 2010), e a noção de convivialidade (DUBATTI, 2007). Carlson (2010) apresenta a performance como uma antidisciplina e busca traçar um mapeamento desse conceito, extrapolando o campo artístico. O autor fala de uma “mútua, interessante e complexa fertilização” entre os campos (p. 18) e propicia ao leitor a compreensão, ainda que de forma breve, dos diferentes modos de compreender a performance – na arte, na antropologia, sociologia, psicologia e linguística.

A arte da performance historicamente é marcada pela presença física de performers e uma audiência, pela busca dos limites entre arte e vida e rejeição “da narrativa, do psicologismo e da referencialidade do teatro tradicional” (CARLSON, 2010, p. 114). Dessa forma, as pessoas que performam

não baseiam seu trabalho em personagens previamente criados por outros artistas, mas em seus próprios corpos, suas próprias autobiografias, suas próprias experiências, numa cultura ou num mundo que se fizeram performativos pela consciência que tiveram de si e pelo processo de se exibirem para uma audiência (Ibid., p. 17)

Este estudo tem sido um importante referencial teórico ao possibilitar o alargamento de compreensões das relações que se estabelecem entre performance artística e outros campos do conhecimento, sobretudo a etnografia. A partir das proposições e reflexões elaboradas no contexto da pesquisa, pretendo refletir sobre as relações entre arte e vida e arte e não arte.

Converso também com o pensamento de Jorge Dubatti (2007, p. 8), que afirma que “el teatro se ha des-definido; el teatro ya no es evidente”. No início do século XX, o teatro se expandiu a partir dos entrecruzamentos com a vida e com outras formas de arte. O autor postula a necessidade de uma redefinição a partir de bases epistemológicas ancoradas em uma “filosofía del teatro que se pregunte por el ser del teatro” (Ibid., p. 22).

Dubatti propõe então o teatro como um acontecimento demarcado no tempo e no espaço, inserido na vida cotidiana – mas que instaura uma ordem ontológica distinta, criando mundos paralelos ao mundo em que vivemos. O acontecimento teatral, tal qual formulado pelo autor, constitui-se por três subacontecimentos essenciais para que o teatro exista e organizados de modo causal. O acontecimento convivial diz respeito ao encontro, de corpo presente, no tempo e no espaço. O acontecimento poético diz respeito à criação artística a partir da ação corporal de caráter efêmero. E o acontecimento *expectatorial* que, relacionado à contemplação, requer a consciência do espectador sobre o ato teatral. Dubatti atenta para o fato de que não se trata apenas de olhar, mas da atitude de compartilhar, através do convívio, o acontecimento poético.

A dimensão da convivialidade para esse autor é fundante da teatralidade. Ele afirma que:

El convivio implica estar con el otro/los otros, pero también con uno mismo [...] Importa el diálogo de las presencias, la conversación: el reconocimiento del otro y del uno mismo, afectar y dejarse afectar en el encuentro, generando una suspensión de la soledad y el aislamiento. Llamaremos a este componente del convivio la *compañía* – del bajo latín *compania*, que etimológicamente remite a *cum* (com) y *panis* (pan): los reunidos son compañeros, es decir, “los que comparten el pan” (DUBATTI, 2007, p. 47, grifos do autor)

Parto do princípio de que o teatro é [no] encontro com o outro no mundo; escolho uma a forma de fazer teatro que propõe convívio e relação. As mulheres presidiárias que quiserem participar possibilitarão encontros, através da oferta de suas presenças. Uma troca que, espero, reverbere em mim e nelas, no campo artístico e no campo da pesquisa em arte.

Pesquisar o que eu ainda não sei: como se constrói conhecimento em artes?

Diante da busca por construir conhecimento a partir de um paradigma epistemológico contra hegemônico, Hissa (2013) foi um importante referencial teórico, ao contrapor a ciência-técnica à ciência-saber. Ciência-saber é paciência, artesanaria, é presença do sujeito plena de mundo – e de amor pelo

mundo. No interior da universidade-fábrica, universidade da pressa, de resultados e de competitividade, a ciência-saber constitui território de resistência em zonas fronteiriças. Para Hissa, pesquisa é criação: “criar, na pesquisa – criar a pesquisa –, é criar metodologias. A metodologia é algo a ser construído enquanto o sujeito se aventura” (Ibid., p. 126).

Ao me aventurar na pesquisa, também invisto na criação de minha poética própria como pesquisadora e como artista, noção que se refere aos nossos modos de ser e estar no mundo, de criar, pensar e nos relacionarmos conosco mesmo e com o outro (MACHADO, 2015). Em busca de me aproximar da ciência-saber e da pesquisa-criação, apresentarei alguns princípios metodológicos deste trabalho, com os quais vou construindo um olhar para o campo da pesquisa e para a posterior análise.

A fenomenologia, como filosofia da existência, contribui com a construção de noções do ser-no-mundo, de arte e de pesquisa (MACHADO, 2010; MARTINS, 1992; MERLEAU-PONTY, 1999). Propõe que nos voltemos às coisas mesmas, o que, nessa pesquisa revela-se como tentativa de construir conhecimento a partir da vida mesma e não a partir de teorias. Propõe ainda cultivar a admiração diante do mundo e nos esvaziar de expectativas, pressupostos e preconceitos e parte da recusa a dicotomias entre sujeito e objeto – e entre subjetividade e objetividade. A noção de ser-no-mundo traz a ideia de ser-em-situação: eu estou no mundo tanto quanto o mundo está em mim, complementada pela ideia de que as relações são fundantes no entendimento de si, do outro e do mundo, e constitui modos de intersubjetividade: eu-com-o-outro-no-mundo (MACHADO, 2010).

A abordagem fenomenológica está articulada à perspectiva etnográfica. Ancorada em autores da antropologia (CARDOSO DE OLIVEIRA, 1998; GEERTZ, 1989), realizo a escrita de diários de bordo através de descrições densas. Segundo Geertz (1989, p. 15),

praticar a etnografia é estabelecer relações, selecionar informantes, transcrever textos, levantar genealogias, mapear campos, manter um diário [...] mas não são essas coisas, as técnicas e os processos determinados, que definem o empreendimento. O que define é o tipo de esforço intelectual que ele representa: um risco elaborado para uma “descrição densa.”

No diário de bordo registro todas as situações da pesquisa. Descrevo acontecimentos, estabeleço relações, articulo memórias pessoais, dialogo com teorias e autores, anoto medos, dúvidas, ideias, desejos. Para Cardoso de Oliveira (1998), o trabalho do antropólogo consiste nos atos de olhar, ouvir e escrever, através dos quais construímos um saber. Ao escrever, interpretamos os dados. Mediante a prática etnográfica desejo construir um saber nas Artes da Cena. Buscarei a construção de um olhar antropológico para as mulheres presidiárias e seus mundos de vida, de forma que a residência artística possa se constituir em momento de alteridade e encontro.

Dedico-me também à criação de mapas que buscam registrar e desvelar o processo da pesquisa. O mapa é visto como inventário e invenção, para usar as palavras de Renata Marquez (2014), proponente do mapa como relato, esse “território de projeção da ciência-ficção” (p. 51). Através da criação do mapa, organizo espacialmente minhas escolhas, saberes e querereres.

A partir do mergulho denso no encontro com o outro no mundo, a pesquisa será um trabalho de descrição das experiências. As análises interpretativas acontecerão a partir da construção de redes de remetimentos, nas quais buscarei criar tecituras entre os acontecimentos da pesquisa, referências teóricas e artísticas, a partir da relação de minha biografia e a das mulheres presidiárias.

O campo da pesquisa e a proposta da residência artística

No livro *Teatro e prisão: dilemas da liberdade artística* (2008), Vicente Concílio reflete sobre algumas experiências com teatro em prisões brasileiras e evidencia as dificuldades enfrentadas pelos proponentes de práticas teatrais no diálogo com instituições prisionais, gestores e o corpo de funcionários. De acordo com Concílio (2008),

entrar em um presídio e propor um processo teatral é, em muitos aspectos, o avesso do tipo de trabalho que é feito naquele espaço, preocupado que está seu corpo funcional em manter o equilíbrio da instituição mediante muita vigilância, medo e punição. (p. 147)

Percebo que existe uma ambiguidade na presença do teatro na prisão, diante de princípios tão diferentes: o sistema prisional, marcado pelas ideias de disciplina, contenção e punição, e o teatro, seja com uma função educativa, de conscientização, criação ou convívio. Desenhei uma proposta aberta a ser construída no encontro com as mulheres e o espaço prisional e espero que a residência artística possibilite a elaboração de novas compreensões sobre o trabalho com teatro nesses espaços. Se, através da pesquisa, não tenho como transformar as condições de vida de mulheres em espaços prisionais, espero que ela possibilite a criação de fissuras, ranhuras na cotidianidade normatizada e normatizadora do espaço prisional: antiestructuras (TUNER apud MACHADO, 2015) neste espaço de des-humanização – que ao desumanizar alguns seres humanos, desumaniza a todos.

Entendo por residência artística o ato de habitar um lugar e trabalhar artisticamente a partir do que se vive no encontro com as demais pessoas que também o habitam. A ideia da residência artística como o ato de habitar um lugar, encontra ressonância em Joel Martins quando cita Heidegger: “habitamos aquilo que construímos” (apud MARTINS, 1992) e afirma: “para os gregos essa construção, o fazer e o habitar o que foi construído, constitui a *poiesis*. O termo envolve, necessariamente, uma criação, um pensar, um construir onde o poeta habita.” (Ibid., p. 88)

Penso em me apropriar e elaborar melhor o conceito de residência artística em teatro. No caso desta pesquisa, habitarei quatro unidades prisionais durante quatro dias, totalizando 16 encontros. Em cada um desses dias apresentarei às mulheres participantes uma proposta que, no entanto, só se efetivará a partir do nosso encontro. A saber:

1º dia: Exibição do filme *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles, que será inspiração para os demais encontros, permeados pela escrita e compartilhamento de cartas pessoais: mote para a performance, que acontece no encontro entre mim, pesquisadora, e as mulheres participantes.

2º dia: Apresento-me às mulheres presidiárias a partir da performance *Travessia*: um trabalho artístico criado a partir de fotos (biográficas e ficcionais) e de uma carta que escrevi para meu pai, falecido quando eu tinha sete anos.

3º dia: Irei propor, tal qual a personagem Dora, do filme *Central do Brasil*, ser uma “escrevedora de cartas”. As cartas podem ser para pessoas reais

ou imaginadas; presentes, ausentes ou inexistentes em suas vidas. Oferece-
rei também envelope, selo e postagem nos Correios, para quem desejar.

4º dia: Fechamento e despedida: Uma roda de conversa sobre cartas,
vida, arte, ser mulher, sobre os encontros.

A proposta é constituída por elementos próprios da arte contemporânea,
tais como risco, incerteza, acaso e imprevisibilidade. Por ser relacional, não
tenho como saber, *a priori*, o que irá acontecer, como as mulheres presidiá-
rias irão receber a proposta. Senti também muitas dificuldades na construção
do trabalho, pelas indefinições quanto à autorização para realizar a pesquisa,
por hora imaginada, no espaço prisional. Recorro à Clarice Lispector: “repito
por pura alegria de viver: a salvação é pelo risco, sem o qual a vida não vale
a pena.” (1992, p. 169)

Propus à Subsecretaria de Administração Prisional (Suapi) a realização
de residências artísticas em quatro unidades prisionais femininas, durante
quatro dias consecutivos, com 2 horas de duração a cada dia. Todos os en-
contros serão registrados a partir da descrição densa em um diário de bordo:
etnografia da experiência vivida. Registros em vídeo e fotografia não são per-
mitidos. Estabeleci, a pedido da própria Suapi o número mínimo e máximo de
participantes: entre 1 e 16, indicando que a participação de cada mulher se
daria por adesão voluntária. Sugeri quatro unidades prisionais: uma em Belo
Horizonte (BH), duas na região metropolitana de BH e uma no interior de Mi-
nas Gerais. Irei sozinha realizar o trabalho que certamente será conduzido a
partir do diálogo com a direção das unidades, de forma a respeitar o espaço,
a rotina e as regras da instituição.

Antes de iniciar a residência artística propriamente dita, pretendo reali-
zar duas visitas a cada local. A primeira tem o intuito de apresentar pessoal-
mente a proposta à direção e acertar detalhes (como datas, horários, espaço
onde acontecerão os encontros, materialidades, especificidades da unidade).
O segundo encontro tem como objetivo realizar um encontro explicativo sobre
a proposta às próprias presidiárias, convidá-las e dar início às inscrições.

No filme *Central do Brasil*, Dora, escrevedora de cartas numa estação
de trem, vira escrevedora de cartas no sertão do Brasil. Do Rio de Janeiro ao
Nordeste, Dora, mulher endurecida, embrutecida, parece ir se desmanchando
pouco a pouco num afeto sutil, em lágrima, cuidado, exaustão. Propõe enterro

simbólico para a mãe de Josué. Confessa saudade do pai ao menino destemido que só queria conhecer o seu. Pai imaginado, desejado, idealizado. Inalcançável? Dora e Josué guardam em fotografia a lembrança e a saudade que ficou. Um filme sobre solidão. Sobre ser gente. Ter pai. Perder alguém. Na morte, na despedida, no desencontro. Um filme sobre encontro, deixar-se afetar pela humanidade do outro.

As fotos de meu pai e o processo de criação que elas têm desencadeado encontraram ressonância na história de Josué e Dora. No filme, já no fim da viagem, Dora conta uma história de sua vida para Josué, fala do reencontro com seu próprio pai, que não lhe reconheceu. Dora não teve uma relação feliz com o pai e sua lembrança é de desencontro, desencanto. Ela reclama a falta de uma foto: “eu também às vezes eu esqueço a cara do meu pai. Não devia ter a merda da fotografia, né? Pra gente não ter que lembrar. Podiam deixar a gente esquecer”.

Ao ir embora, de volta para o Rio de Janeiro e deixar Josué com os irmãos, lhe escreve uma carta, onde fala sobre o amor pelo pai:

“no dia que você quiser lembrar de mim, dá uma olhada no retratinho que a gente tirou junto. Eu digo isso porque tenho medo de que um dia você também me esqueça. Tenho saudade do meu pai. Dora”.

Descobri que *Central do Brasil* narra o encontro entre Dora e Josué, mas também é a história do encontro entre Walter Salles (diretor do filme) e Vinícius de Oliveira (ator que interpreta Josué): o diretor encontrou o menino Vinícius em um aeroporto onde ele trabalhava como engraxate. Dora e Josué, Vinícius e Walter tiveram suas vidas transformadas após o encontro. Pergunto-me: como será a ressonância do encontro com as mulheres participantes desta pesquisa?

Remate

O processo para obter autorização para realizar a pesquisa demorou quase sete meses de modo que tive que readequar o cronograma e lidar com ansiedades e angústias no que diz respeito aos prazos. No momento da

escrita deste artigo, já obtive autorização da Suapi e do Comitê de Ética em Pesquisa da UFMG para iniciar o trabalho nas unidades prisionais.

Por meio da escrita cuidadosa do diário de bordo e posterior análise interpretativa do mesmo, irei construir o resultado final da pesquisa, que consistirá no estudo da etnografia do trabalho realizado: debruçar-me-ei sobre os escritos, de modo a ler e reler, refletir, aproximar e me distanciar, criando associações entre os acontecimentos da pesquisa, autores, teorias e a vida mesma.

A reflexão teórica poderá suscitar contribuições para o campo da pesquisa em arte, ampliando formas de pensar e fazer teatro, ao revelar a realidade prisional das mulheres por meio das artes Artes da Cena. Espero que a residência artística possa ser expansão de mundos internos e relacionais, na confluência de nossa intersubjetividade.

Referências Bibliográficas

- ALVES, R. A. Esperança e objetividade: uma crítica da ciência. **Trans/Form/Ação**, Marília, v. 1, 1974. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/trans/v1/v1a06.pdf>>. Acesso em: 30 nov. 2016. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-31731974000100006>
- BARBIER, R. **A pesquisa-ação**. Trad. Lucie Didio. Brasília: Liber Livro, 2007.
- CARDOSO DE OLIVEIRA, R. O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir, escrever. In: _____. **O trabalho do antropólogo**. 2. ed. Brasília: Paralelo 15; São Paulo: Editora UNESP, 1998.
- CARLSON, M. **Performance**: uma introdução crítica. Trad. Thaís Flores Nogueira Diniz, Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- CENTRAL do Brasil. Direção: Walter Salles. Produção: Martire de Clermont-Tonnerre e Arthur Cohn. [S.l.]: Le Studio Canal; VideoFilmes; MACT Productions, 1998. (113 min). son., color., 35 mm.
- CONCÍLIO, V. **Teatro e prisão**: dilemas da liberdade artística. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.
- DIÉGUEZ, I. Desmontagem cênica. **Rascunhos**, Uberlândia, v. 1, n. 1, p. 5-12, jan./jun. 2014. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/27217>>. Acesso em: 28 jun. 2016. DOI: <http://dx.doi.org/10.14393/RR-v-1n1a2014-01>

- DUBATTI, J. **Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad**. 1. ed. Buenos Aires: Atuel, 2007.
- GEERTZ, C. Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura. In: _____. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.
- HISSA, C. E. V. **Entrenotas: compreensões de pesquisa**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- LAVILLE, C.; DIONNE, J. A pesquisa científica hoje. In: _____. **A construção do saber: manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas**. Porto Alegre: Editora Artes Médicas Sul; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- LISPECTOR, C. **A descoberta do mundo: crônicas**. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1992.
- MACHADO, M.M. **Merleau-Ponty & educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- _____. Só Rodapés: um glossário de trinta termos definidos na espiral de minha poética própria. **Revista Rascunhos / Caminhos da pesquisa em artes cênicas**, Uberlândia, v. 2, n. 1, p. 53-67, jan./jun. 2015. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/28813>>. Acesso em: 28 jun. 2016. DOI: <http://dx.doi.org/10.14393/RR-v2n1a2015-05>
- MARQUEZ, R. M. O mapa como relato. **Revista Ra'e Ga**, Curitiba, v. 30, p. 41-64, abr. 2014. Disponível em: <<http://revistas.ufpr.br/raega/article/view/36082>>. Acesso em: 25 jun. 2016. DOI: <http://dx.doi.org/10.5380/raega.v30i0.36082>
- MARTINS, J. Uma abordagem de currículo na perspectiva fenomenológica. In: _____. **Um enfoque fenomenológico do currículo: educação como poíesis**. São Paulo: Cortez, 1992.
- MERLEAU-PONTY, M. Prefácio. In: _____. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

Recebido em 29/06/2016

Aprovado em 09/12/2016

Publicado em 15/02/2017



Foto: Cristián Muñoz Darlic