

**TODO FIM DOS TEMPOS GERA UM NOVO RECOMEÇO**  
da pandemia de COVID-19 ao desenvolvimento de objetos artísticos  
transfronteiriços, o caso de uma companhia da periferia de Niterói

**Asy Pepe Sanches Neto**

Pesquisador no MACquinho e Instituto Joaquín Herrera Flores América Latina  
asy.sanches@gmail.com

**George Ritter Rocha Almeida**

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro  
george.ritter@hotmail.com

---

**Resumo**

Este artigo investiga o desenvolvimento do projeto da Cia Graco, que iniciou no formato audiovisual e expandiu-se para apresentações em espaços como museus e teatros. A transição entre esses suportes e ambientes físicos levantou questões sobre as fronteiras rígidas entre linguagens artísticas, particularmente entre o presencial e o audiovisual. Para examinar essas adaptações, foi criado o Sarau Focal, um espaço de pesquisa e discussão coletiva onde artistas, público e pesquisadores analisam o impacto da mudança de formatos e de ambientes na recepção e interpretação da obra. No Sarau Focal, diálogos orientados permitem uma análise crítica e afetiva das práticas da Cia Graco, com ênfase em temas de memória e identidade cultural. Incorporando a metodologia da "escrivência," o artigo busca unir vivências pessoais e narrativas coletivas, sugerindo que a transição entre mídias e espaços amplia o significado da obra e fortalece o potencial de interseção entre linguagens, realçando as transformações da criação artística contemporânea e periférica.

**Palavras-chave:** Objetos transfronteiriços. Sarau focal. Teatro. Audiovisual. Cia Graco de Teatro.



Esta obra está licenciada sob uma licença  
Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0).

## 1 INTRODUÇÃO

A definição de arte e a identificação de quem se qualifica como artista são questões fundamentais na formulação de políticas culturais, especialmente ao considerarmos as recentes legislações destinadas ao setor no contexto pós-pandêmico, como a Lei Aldir Blanc, a Lei Paulo Gustavo e a Política Nacional de Assistência Básica (PNAB). Estas estruturas normativas revelam uma significativa dificuldade conceitual que permeia o esforço de delimitar o que se entende por arte. De um lado, tal definição pode ser interpretada como uma tentativa de restringir o potencial do que a arte pode representar; de outro, na prática, é necessário estabelecer parâmetros que garantam que os incentivos culturais alcancem efetivamente aqueles que se dedicam à arte, evitando que profissionais de outros segmentos sejam indevidamente beneficiados.

Essa complexidade reflete um constrangimento coletivo em torno da definição do que é arte, evidenciando uma resistência em categorizar um fenômeno que, por sua natureza, é dinâmico e em constante transformação. O que pode ser considerado arte em um contexto pode divergir radicalmente em outro, dependendo das condições sociais, políticas e culturais. Esta discussão nos leva a contemplar as múltiplas compreensões acerca do conceito de cultura. De um lado, existem abordagens que restringem a cultura a objetos artístico-culturais específicos; de outro, uma perspectiva antropológica que reconhece que todos os aspectos da vida social são, em última instância, manifestações culturais. Nesse contexto, até mesmo a ação cotidiana de um padeiro, ao preparar seu pão, pode ser vista como uma representação de uma cultura que valoriza o trigo como elemento fundamental de sua dieta, evocando tradições que não se resumem ao ato direto de cozinhar, mas às múltiplas dimensões culturais que a atravessam. Portanto, a questão que se coloca é: como podem as leis culturais evitar ser tão abrangentes a ponto de atender a grupos que não se inserem no escopo artístico, sem, contudo, desconsiderar a riqueza da produção cultural que se manifesta nas práticas cotidianas?

Historicamente, a abordagem das políticas culturais tende a seguir um modelo eurocêntrico, que segmenta as artes em categorias rígidas: o teatro no espaço cênico, o cinema em sua narrativa audiovisual, o desenho em suportes específicos. Tal segmentação remete a debates que, desde o final do século XIX, têm sido travados por documentalistas, como Paul Otlet, que, em seu *Tratado de Documentação*, buscou compreender objetos de museu como fontes informacionais. A tentativa de classificar e catalogar a arte dentro de uma estrutura organizada revela a luta para dar sentido a uma diversidade que não se encaixa facilmente em moldes preestabelecidos. De alguma forma, essa complexidade se representa na migração de

Buckland entre os conceitos de Documento e Documentalidade<sup>1</sup>. Demonstrando a dificuldade de aplicar objetos concretos em lógicas ideais e abstratas.

A migração dos artistas para plataformas digitais levantou questões teóricas essenciais para a definição de objetos artísticos: uma peça gravada pode ser considerada um documento teatral ou audiovisual? E, mais crucialmente, em quais editais essas obras podem ser submetidas? A pandemia não apenas transformou a forma como as artes são consumidas e apresentadas, mas também impôs desafios às estruturas normativas que definem o que é arte e quem é artista, levando a uma reavaliação das categorias existentes.

Neste artigo, abordaremos as intersecções entre teatro e audiovisual, com foco na produção da Cia Graco sobre a obra de Lorca, realizada em formatos variados: gravação, apresentação em espaço improvisado e, por fim, no teatro italiano. Na primeira parte, exploramos a pluralidade das artes cênicas e os desafios acadêmicos em categorizá-las, com destaque para as tensões entre o caráter subjetivo da arte e as normas impostas pelas políticas culturais.

A segunda parte discute a aplicação de Grupos Focais como metodologia qualitativa para pesquisas neste sentido. Além disso, integramos o conceito de "escrevivência" de Conceição Evaristo, enfatizando as vivências individuais e coletivas da Cia, composta inteiramente por minorias sociais e políticas, tal conceito mostrou-se importante às análises posteriores, uma vez que permite ao leitor do artigo observar a pluralidade de pensamentos, mesmo em uma única cia. de teatro.

Por fim, apresentamos a proposta metodológica do Sarau Focal, que combina a lógica afetiva central ao grupo com o uso dos grupos focais e da escrevivência. No Sarau Focal, buscamos construir uma narrativa sobre o processo artístico do coletivo por meio de alegorias e significados, em vez de questões objetivas, nesse sentido, não foi questionado em nenhum momento: qual a diferença de produzir arte para o teatro e para o audiovisual, por exemplo. Preferimos dialogar em termos pessoais, profissionais e políticos a relação desta cia. com este(s) produto(s).

## **2 É PRECISO ARTE PARA SE ESCREVER SOBRE ARTE**

A pluralidade que a arte apresenta leva ao desenvolvimento de diversas formas e estéticas de produção, o que numa primeira perspectiva é algo extremamente proveitoso;

---

<sup>1</sup> Conforme analisamos em Sanches Neto (2022).

contudo, quando analisadas estas produções sob a lente da pesquisa acadêmica, periga culminar em uma análise enrijecida da arte.

A pesquisa da arte, sobretudo das artes cênicas, carece de referenciais teóricas e a busca por filtros de análise que também somem ao caráter humano e subjetivo, somente assim é possível compreendê-la de forma aprofundada e com caráter orgânico. Analisar a arte com o mesmo crivo que se pesquisa outras áreas das ciências humanas, incorre em uma perspectiva basilar do fazer artístico e dos agentes que a produziram. Os referenciais e os filtros acadêmicos são relevantes, mas não devem culminar em um engessamento da escrita e apresentação da pesquisa nas artes cênicas. Para pesquisar e discorrer sobre arte é preciso também haver estética artística, ou o purismo acadêmico resvala em um distanciamento do leitor sobre a arte.

Deste modo, para edificar o projeto *Todo fim dos tempos gera um novo recomeço: da pandemia COVID 19 ao desenvolvimento de objetos artísticos transfronteiriços, o caso de uma companhia da periferia de Niterói*, onde se analisa a interseção entre o teatro e o audiovisual (um tipo de fronteira), os pesquisadores tiveram como norte a pesquisa da GRACO Cia de Atores sobre o poeta e dramaturgo espanhol Federico Garcia Lorca entre os anos de 2020 e 2024. Houveram duas fontes primárias: A primeira foi a websérie *Poesia na Madrugada* (2020-2021), criada pela cia. no período da quarentena e a montagem e apresentação do espetáculo *Lorca, experimentos de uma paixão* (2023-2024). Como segunda fonte primária, os pesquisadores lançaram mão de saberes da Ciência da Informação, no que concerne a compreensão sobre Objetos Transfronteiriços; Metodológica Qualitativa, com a aplicação do Grupo Focal com os membros da Ficha Técnica do espetáculo; e as Ciências Sociais, quanto a tessitura textual da pesquisa ser pautada o conceito da “Escrevivência” de Conceição Evaristo, de modo a valorizar as vivências e perspectivas dos participantes, não deixando que uma estética puramente acadêmica diluísse o propósito e potência que as falas deles representam.

4

### **3 AS FACES DE JANO: O ENCONTRO DO TEATRO E O AUDIOVISUAL**

Para o Dicionário Oxford, fronteira é um demarcador de limites. No sentido figurado, impor termos; no sentido físico, segmentar dois espaços. A fronteira encontra na história diversas aplicações, visto que é um entendimento primário de dividir um algo de outro algo - um poder que atua para apartar áreas para melhor conceituação; no entanto, a fronteira é uma construção sócio espacial humana. A necessidade de categorizar inerente a nossa espécie

culmina em uma partição infinita de objetos de conhecimento; o que num primeiro momento é proveitoso, pois auxilia a observação das minúcias, mas se não houver um olhar mais consciente e generoso que tudo no espaço-tempo coexiste, indo ao e de encontro, teremos um entendimento excessivamente cartesiano e raso da ciência, da arte e da vida.

O projeto *Todo fim dos tempos gera um novo recomeço* busca como referencial o conceito de objetos transfronteiriços para abarcar a pesquisa sobre teatro e audiovisual. A cisão das áreas de conhecimento, no que se refere a arte, é de poucas décadas até a contemporaneidade. A arte por si é uma busca pela manifestação individual e coletiva, que expressa o homem e o seu tempo, além das condições em que tal arte pôde ser concebida.

O marco do audiovisual foi o cinematógrafo dos irmãos Lumière, no século 19. O teatro como estudado, existe há mais de 2000 anos antes de Cristo. No entanto, esses dados apenas são recortes. O teatro como ritual é apresentado desde os Sumérios, e ainda que o audiovisual venha a existir milênios posteriormente, há neste também uma teatralidade tanto na composição das imagens quanto na sonoplastia. Pode-se, inclusive, ao particionar as palavras audiovisual, entender que o teatro está implícito nesta área, pois se há som e imagem, o teatro é audiovisual; logo, a fronteira de um para outro é apenas um fio imaginário e sutil.

É incoerente restringir estas áreas pelo suporte de apresentação, pois elas se retroalimentam desde sempre. É a prova cabal de que elas não apenas são irmãs, mas as faces do mesmo deus Jano, que da mesma brilhante mente artística, olha para o que foi e o que vira, sempre numa simbiose que se retroalimenta.

A pandemia na COVID 19 estreitou ainda mais essa percepção de que deixando de lado o suporte, teatro e audiovisual se atravessam. O cenário apocalíptico das mortes crescentes em todo o mundo, o desespero frente ao negacionismo da extrema-direita e esperança de uma cura, foram o combustível e faísca para uma arte possível. A busca pela compreensão por uma arte de fronteira do teatro e audiovisual não é recente; desde muito se busca entender o que é cada uma e onde está a partícula desse encontro, que poderia ganhar uma nova nomenclatura como área de conhecimento, mas foi a pandemia que geriu a urgência de se fazer arte para não sucumbir.

No período de 2020 e 2021, o município de Niterói, situado no Estado do Rio de Janeiro, foi um dos pioneiros em todo o país em buscar subsídios para dar suporte aos artistas no período da quarentena, via auxílio emergencial ou editais, e foi no quesito editais que a problemática teatro e audiovisual encontrou seu primeiro embate na cidade.

### 3.1 SEPARAR OU ENCONTRAR, EIS A QUESTÃO

Muitos artistas do teatro niteroiense se encontraram num limbo no período da quarentena, pois seus meios de subsistência careciam fundamentalmente do presencial. A grande preocupação era a eminência de morte pelo vírus ou pela fome. Principalmente em se tratando de grupos de teatro nas regiões periféricas da cidade.

Assim, a Secretaria das Culturas de Niterói buscou via Lei Aldir Blanc I e, posteriormente, via lei Paulo Gustavo (já em um momento de desaceleração da pandemia) uma alternativa para auxiliar os artistas via editais, onde poderiam produzir materiais artísticos via audiovisual; contudo retorna-se a questão: se eram editais para audiovisual, o produto filmado ainda era teatro? Como compreender o teatro dentro do escopo dos editais, se na própria cidade haviam artistas especificamente do audiovisual pleiteando os mesmos editais? Teriam de fazer dois editais para cada área? Já dizia Bertolt Brecht: “*Tantas histórias, tantas questões.*”

Por fim, muitos artistas foram contemplados e puderam se sustentar via estes editais, mas a questão ainda pairava sobre todos e todas: o que foi produzido era audiovisual, mas ainda era teatro? O teatro precisa do “ao vivo” para ser teatro? Porque salvo uma ou outra produção em tempo real, a grande maioria eram filmagens, o que no entendimento do cinema não seria teatro; ou mesmo como *live*, devido o suporte, poderia ser enquadrado como audiovisual.

Em cima destes questionamentos, buscamos compreender esse novo produto como objeto transfronteiriço, pois uma vez que entendida esta noção, algumas das questões sobre o que é teatro e/ou audiovisual poderiam ser sanadas, e assim auxiliar os gestores públicos de Niterói (e possivelmente de outras localidades) em futuros editais de teatro virtual.

Para que os pesquisadores pudessem ter um loco para pesquisar e discorrer sobre esta análise, encontraram em uma websérie produzida durante o período da quarentena um solo fértil à busca por hipóteses e resoluções.

## 4 LORCA: A WEBSÉRIE

A websérie intitulada *Poesia na madrugada* foi uma produção independente da GRACO Cia. de Atores, encabeçada pelo diretor pesquisador Denilson Graco. A companhia existe há mais de vinte anos no Fonseca, Zona Norte e periférica de Niterói. Ela tem por si só um histórico de resistência, pois começou com os estudantes do Colégio Estadual José Bonifácio, mas hoje com nova sede, abarca artistas de Niterói, São Gonçalo e Rio de Janeiro.

Desde sempre a GRACO, por ser uma companhia periférica, encontrou embargos frente ao poder público para conseguir apresentar suas produções nos aparelhos públicos de teatro na cidade, mesmo antes da COVID 19; e para mostrarem o seu trabalho buscavam alternativas, seja com locações via recursos próprios ou ocupação em espaços alternativos. Todavia, a pandemia foi um corte profundo na carne deste grupo, pois ainda que resistentes e aguerridos na sua arte, se viram naquele momento separados - adoecidos fisicamente ou psicologicamente.

Eis que do caos, a arte veio como instrumento de cura, pois Denilson Graco deu início ao estudo dos poemas de Federico Garcia Lorca, que acabara de entrar em Domínio Público. E à partir daí que surgiu o projeto *Poesia na Madrugada*, cuja proposta era que com os dispositivos eletrônicos à mãos, artistas da companhia e outros convidados produzissem de suas casas filmagens atuando os poemas de Lorca.

O acesso às filmagens foi primeira fonte primária para se compreender o que seria o objeto de fronteira do teatro e audiovisual.

#### 4.1 LORCA E POESIA NA MADRUGADA

A busca pela compreensão do documento teatro e documento audiovisual é uma busca que não pode se ater exclusivamente ao suporte em que são apresentados, pois reduziria estes apenas ao palco como suporte do teatro e a filmagem, com ou sem áudio, armazenadas em suporte eletrônico para o audiovisual.

Os documentos de cada uma, conforme análise, deve ser à partir da visualidade estética escolhida, que também passa pelo entendimento acima apresentados sobre suporte, mas também a análise da perspectiva em que as atuações são vistas, panoramas de cenário, figurino e luz, mais a atuações das atrizes e atores, que revelam o propósito de cada artista na feitura dos vídeos.

No *Poesia na Madrugada*, foram analisados ao todo 112 vídeos, com 46 poemas, onde participaram 47 artistas, sendo 29 mulheres e 18 homens; dentre eles 36 pessoas brancas e 11 negras, pardas ou indígenas.

Os vídeos foram filmados no período da quarentena da COVID19, o que acarreta em possibilidades limitadas aos interpretes para se municiar de aparelhagem mais arrojadas de iluminação, cenografia, figurino ou câmera. No entanto, é exatamente este elemento que a pesquisa buscou observar: o que dentro das possibilidades os artistas desenvolveram das suas

criatividades para gerar o produto do *Poesia na Madrugada*, uma vez que majoritariamente apresentavam-se como **artistas de teatro**.

A escolha por trabalhar Lorca foi de inteligência ímpar, pois a profundidade e subjetividades que os poemas evocam, dá aos interpretes plena licença de explorar horizontes possíveis de atuação.

Para desenvolver uma análise ponto a ponto na busca pelo objeto de fronteira, e o que estabelecia fundamentalmente cada vídeo como apenas teatro ou apenas audiovisual, foi a exclusão da ideia do suporte documental e a pesquisa à partir dos seguintes filtros: Diferenciação teatro e audiovisual; Hibridismo teatro e audiovisual; Fronteira de teatro e audiovisual; Interpretação para teatro; Interpretação para audiovisual; Ângulo de câmera; *Partner* público ou oculto; Iluminação; Cenografia; Figurino e Edição.

Conforme os filtros de análise, observou-se que alguns vídeos eram núcleos somente de teatro ou somente audiovisual; alguns eram ambos, mas separados; outros estavam dentro da fronteira, ou alternava da sua área nuclear para a fronteira. Que a atuação teatral extrapola a tela, de modo que é ignorado o fato de ser filmado, tamanho o vigor do intérprete. Houveram intérpretes que, conscientes da câmera, atuavam com um corpo de audiovisual. Alguns usaram da realidade, removendo o teatro e audiovisual, culminando apenas numa filmagem simples declamada; ou usaram dessa frieza da câmera e luz para captar a realidade, o que culminou em um núcleo de teatro, visto que este é feito ao vivo – mesmo a leitura dos poemas filmados causavam um efeito de teatro, dada a realidade imprimida, desde que a atuação acompanhasse a leitura, não apenas a declamação. Percebeu-se em alguns a busca por algum núcleo, mas que culminou no meio do caminho – o que não é um problema, pois configura a impressão da pesquisa do intérprete, o que também é válido. A iluminações, figurinos e cenografias escolhidas conforme o ângulo da câmera, potencializaram os núcleos e as fronteira, enquanto outros foram gratuitos, que ao invés de somar aos demais elementos de atuação e o texto provocativo de Lorca, criaram ruídos de análise.

*Poesia na Madrugada* foi um projeto tão provocativo quanto os poemas de Federico Garcia Lorca. O encontro com o poeta espanhol foi tão potente no período de quarentena que a GRACO seguiu na pesquisa, extrapolando a fronteira, de modo que à partir de 2021 Denilson Graco iniciou com a companhia um novo projeto lorquiano, a escrita de um espetáculo que seria o desmembramento da pesquisa iniciada no *Poesia na Madrugada*. Uma peça que friccionasse os poemas e as vivencias dos artistas da companhia, foi quando nasceu em 2023 a peça *Lorca, experimentos de uma paixão*.

## 5 LORCA: A PEÇA

O processo para a feitura do espetáculo iniciou-se entre 2022 e 2023. Um fator traumático à companhia neste período foi que após flexibilização da quarentena, não tinham mais uma sede onde produzir suas peças. Ainda assim, com todos os membros da GRACO vacinados, a companhia fez as primeiras leituras na casa de um dos membros, mas em seguida foram acolhidos como sede provisória no Centro Cultural de Cidadania e Economia Criativa (MACquinho); lá todo o espetáculo foi levantado em quatro meses, para enfim fazer sua estréia em outubro de 2023 no Museu Janete Costa. A proposta do espetáculo ser apresentado num museu se deu pela necessidade de pauta, mas também pela compreensão ainda do objeto de fronteira, pois se simplificarmos o documento teatro como sendo apenas aplicável ao suporte palco ou sala teatral, muitos dos espetáculos do Teatro Contemporâneo não poderiam ser classificados como teatro, pois este trabalha exatamente com a contraposição do teatro convencional. Quanto às possibilidades espaços alternativos para o teatro, Ryngaert (2009) explica que:

Mesmo assumindo o que está previsto na encenação ou no roteiro, dispõem de espaço suficiente entre as engrenagens para que a invenção e o prazer possam penetrar, assim dando a impressão de reinventar o movimento no próprio momento em que efetuam (Ryngaert, 2009, p.54).

9

Sendo assim, ainda que haja uma dramaturgia alinhavando o espetáculo *Lorca, experimento de uma paixão*, ao museu lhe concebeu mais uma dramaturgia, a espacial. O local ditou o possível dentro do contexto da peça; não a atrapalhando ou descontextualizando, mas a potencializando. Agregando ao fato de ser um fator educativo ao público, que enxergam os museus como locais eruditos, elitizados e restritos – Lorca ocupou o museu com sua dramaturgia transgressora, mas também transgrediu com a configuração que socialmente é implícita ao museu.

Em 2024, o espetáculo foi contemplado na Mostra Regional do SESC para uma segunda temporada. A oportunidade de reapresentar o espetáculo veio com maravilhamento e desafio, pois a peça, tal qual a websérie *Poesia na Madrugada*, trabalhava com a liberdade do ator criador, onde as marcações de cena e imagens criadas durante a atuação tinham um formato, mas eram livremente adaptáveis ao espaço de atuação; no entanto, quando levado a uma sala de teatro, a mesma termina por enquadrar uma peça. Os membros da GRACO precisaram fazer readequações para esse espaço formal - conseguiram friccionar seu fazer artístico com Lorca, buscando ainda beber do Teatro Contemporâneo, transformando a peça

em algo mais interativo com a platéia, “explodindo” a caixa cênica, de modo a continuar a trabalhar na reconfiguração do espaço e a imersão do público.

Ambas as temporadas foram filmadas, como registro dos trabalhos e como objetos de pesquisa. A companhia, ainda voltando seu olhar para o caráter audiovisual adquirido com o *Poesia na Madrugada*, optou por transformar a primeira temporada do espetáculo em uma websérie de quatro episódios. E assim, a pesquisa sobre Federico Garcia Lorca arremata seu destino, tendo iniciado no virtual, via Youtube, indo para o presencial, e retornando ao virtual pela mesma plataforma; o que foi uma grata surpresa ao coletivo, pois tinham uma projeção concreta do número de público nas temporadas, mas ao passar para virtual novamente, adquiriu um público de mais cinquenta mil visualizações.

Aplicando os filtros utilizados no *Poesia na Madrugada ao Lorca, experimentos de uma paixão*, os pesquisadores compreenderam que a filmagem do espetáculo o configurou sim em teatro, e não em teatro filmado. E para discorrer sobre a dimensão que o espetáculo repercutiu, levando a segunda fonte primária, foi desenvolvido um Grupo Focal com os membros da ficha técnica, de modo a aprofundar a análise destes sobre os desdobramentos do projeto tanto no ambiente virtual quanto presencial.

10

## **6 O GRUPO FOCAL EM SI E PARA TEATRO**

Os Grupos focais “(...) Aparecem em publicações a partir da década de 80 como técnica de Pesquisa Qualitativa.”

Desde 1990 no entanto vem aumentando gradativamente o seu uso entre os pesquisadores universitários. (...) o principal objeto do Grupo Focal consiste na interação entre os participantes e o pesquisador e a coleta de dados, a partir da discussão com foco, em tópicos específicos e diretivos.

O Grupo Focal em seu caráter subjetivo de investigação é utilizado como Estratégia Metodológica Qualitativa, consoante nos informa Debus (1997), já que a Pesquisa Qualitativa caracteriza-se por buscar respostas acerca do que as pessoas pensam e quais são seus sentimentos. (Aschidamini; Saupe, 2004, p.9-10)

O Grupo Focal visa a elaboração de pensamento e construção de conhecimento de forma grupal, e para tal é fundamental a escolha concreta dos participantes, visando o melhor aproveitamento da conversa e arregimentação de informações dos mesmos; um facilitador, ou moderador, para mediar os temas abordados e as conexões das falas dos participantes; agendamento prévio; e preparo específico para cada encontro e seu ambiente, sendo este agradável, confortável e acolhedor.

Conforme explica Ressel (2008) um dos pontos positivos da pesquisa conforme o grupo focal é que o

(...) pesquisador não só examina as diferentes análises das pessoas em relação a um tema. Ele também proporciona explorar como os fatos são articulados, censurados, confrontados e alterados por meio da interação grupal e, ainda, como isto se relaciona à comunicação de pares e às normas grupais. (Ressel; Beck; Gualda; Hoffman; Silva; Sehnem, 2008, p.780)

A dinâmica do Grupo Focal deve se dar em uma espacialidade circular, facilitando a visualidade de todos os participantes. Inclui-se dentro da proposta do Grupo Focal um observador, cuja tarefa é dar assistência ao mediador, anotando nuances das falas e ações não verbais dos participantes no desenvolvimento da temática. Conforme explica Aschidamini e Saupe (2004):

O observador deve cultivar a atenção, auxiliar o moderador na condução do grupo, tomar nota das principais impressões verbais e não verbais, estar atento à aparelhagem audiovisual. Deve ter facilidade para síntese e análise e capacidade para intervenção. (Aschidamini; Saupe, 2004, p.12)

A Metodologia Qualitativa dos Grupos Focais visa a busca de respostas e a formulação de hipóteses em coletivo, não necessariamente chegar a um discurso conclusivo sobre as questões pesquisadas. A metodologia de desenvolvimento à partir de um guia temático aplicado pelo mediador é adaptado conforme os participantes.

Em via de regra, o Grupo Focal deve ocorrer em um ambiente apartado do trabalho dos participantes, mas no contexto de pesquisar o trabalho da GRACO Cia. de Atores, compreendendo também as limitações de espacialidade dos pesquisadores, optou-se por aplicar o Grupo focal na sede da companhia, por ser espaço de afeto e confiança para todos da ficha técnica, configurando o local como ideal para o procedimento. Duas perguntas foram o norte para a obtenção de informações, como “Qual a relevância da existência do Projeto *Lorca* em um contexto pós pandemia?” e “Quais foram as estratégias de resistência artística para este projeto na conjuntura de uma companhia teatral de periferia”. As perguntas foram dispositivos iniciais à fertilizar o grupo; no entanto, por se tratar de uma pesquisa desenvolvida com um grupo de artistas, era necessário uma estratégia que tornasse o guia temático também um trabalho artístico. A experiência vivida por Ressel (2008) com grupo focal auxiliou na descoberta no método usado no guia:

Em alguns encontros, optou-se por empregar técnicas comumente utilizadas em oficinas didáticas, entre elas as técnicas de explosão de idéias, colagem em cartaz e de modelagem em argila. Associaram-se tais recursos buscando incentivar o desenvolvimento da temática, que se encontra velada, sendo difícil de ser expressa verbalmente. (Ressel, 2008, p.781)

Deste modo, os pesquisadores criaram um ambiente similar ao de um sarau artístico, mas ainda respeitando as configurações do Grupo Focal. Cada participante lia um poema de Federico Garcia Lorca e em seguida discorria sobre o texto, os dispositivos das perguntas e como a experiência com Lorca atravessou suas vivências. A estratégia de emular um sarau vai ao encontro dos fundamentos do ensino do teatro, pautado na frase de Viola Spolin (2006): “(...) o jogo só pode obter sucesso quando ele ou ela acreditar no jogo, no grupo e na instrução.”. Assim, a Configuração do Grupo Focal não necessariamente como uma pesquisa, e sim como um jogo cênico, como um sarau, proporcionou um ambiente leve e propício à recolher informações da ficha técnica, que foi o recorte inicial escolhido para a pesquisa, uma vez que as informações a serem obtidas do elenco das montagens iriam culminar em um resultados mais subjetivo de ambas as temporadas; então reunir informações de pessoas que fizeram parte do processo, mas estavam fora de cena, era o norte de se obter e compreender as respostas às perguntas de forma mais objetiva.

Contudo, a objetividade não cabe a esta pesquisa como cerceio ou somente balizador, ela serve como instrumento individual do depoente, onde possa à partir da sua subjetividade elencar fatos relevantes da experiência das duas montagens. Compreendendo suas escritas individuais, de modo a valorizar suas reflexões e a maneira como seus saberes são articulados, em se tratando de pessoas do teatro, os pesquisadores precisariam de uma escrita sobre a pesquisa que tornasse o produto final acadêmico, mas genuinamente humano. Para tal, escolheu-se o conceito da “Escrevivência” de Conceição Evaristo como pilar para o desenvolvimento da produção de conhecimento da pesquisa.

## 7 “ESCREVIVENDO” SOBRE ARTE

O rigor acadêmico é um balizador necessário às pesquisas, mas um risco concreto de distanciamento quanto ao objeto de pesquisa e ao público leitor de seu resultado. Cada vez mais as Ciências Sociais vêm buscando recursos epistêmicos em que seja possível haver fidedignidade a essência e vivência dos participantes do Grupo Focal, de modo a suas falas reais estarem alinhavadas com a produção textual e criando novos contornos e possibilidades de uma pesquisa acadêmica.

Para tal, buscamos, em Conceição Evaristo, um novo horizonte possível de acessar academicamente e humanamente o conhecimento dos participantes, à partir da Escrevivência.

Segundo Evaristo (2011),

(...) quando se escreve, o comprometimento (ou o não comprometimento) entre o vivido e o escrito aprofunda mais o fosso. Entretanto, afirmo que, ao registrar estas histórias, continuo no premeditado ato de traçar uma escrevivência” (Evaristo, 2011, s/p.).

A escrevivência é um recurso metodológico de escrita que visa apresentar o atravessamento entre a invenção e o fato, sem que haja uma incongruência entre ambos. É a maneira de construir uma narrativa aprofundada e singular, mas que se dirige a uma coletividade. Uma escrita proximal.

Escrever significa, nesse sentido, contar histórias absolutamente particulares, mas que remetem a outras experiências coletivizadas, uma vez que se compreende existir um comum constituinte entre autor/a e protagonista, quer seja por características compartilhadas através de marcadores sociais, quer seja pela experiência vivenciada, ainda que de posições distintas (Soares; Machado, 2017, p.206).

Sobre as potencialidades do uso da ficção na produção acadêmica, e buscando romper com a concepção dicotômica ficção-realidade, Luis Artur Costa afirma que “reinventando nossa realidade independente dos estados de coisas referentes, podemos torná-la ainda mais real, mais complexa, densa e intensa ao intrincar suas tramas com novas possibilidades de relação. A ficção fia mundos onde a confiança ultrapassa a fidedignidade sem perder realidade” (Costa apud Soares; Machado, 2017, p. 207).

(...) a ficção como um modo de resistência presente na escrevivência evaristiana, ao passo que, na escrita, pessoas submetidas a situações de crise, podem encontrar modos de transpor os revezes e seguir existindo. (...) o que veremos é que resistir por meio da literatura é também reexistir, e para um povo cuja voz foi e é constantemente sufocada, a escrevivência se torna um recurso de emancipação.” (Melo; Godoy apud Soares; Machado, 2017, p. 207).

Sendo assim, a escrevivência como ferramenta metodológica é uma estratégia de subversão da produção de conhecimento, indo ao encontro e de encontro à produção artística e científica, gerando a formulação de novos saberes e existências dentro da estrutura acadêmica. Como afirma Barossi (2017) “A noção de escrevivência age como instância ética, estética e poética, pois dá vazão à mudança de perspectiva por meio do processo criativo” (Barossi apud Soares; Machado, 2017, p.208).

A escolha pela escrevivência para o projeto Lorca se deu à partir das razões acima elencadas, mas também à partir da perspectiva agambenica quanto ao ato de criação.

Para Giorgio Agamben, seguindo o pensamento de Deleuze, o ato de criação é um ato de resistência à morte da sociedade de controle. Em cima desta última, ele se refere a poderes castradores na sociedade, que visam cercear o fazer do sujeito, formatando-o conforme o seu intento – apartando o indivíduo da possibilidade do que Paulo Freire define como “ser mais”. O ato de criação seria resistir a este regime, liberando a potência de vida que até então estava aprisionada.

Trazendo o recorte sobre o fazer acadêmico, Agamben (2018) apresenta a reflexão de que “Depois de tantos anos dedicados a ler, escrever e estudar, às vezes ocorre entender qual o nosso modo especial – se existe algum – de proceder no pensamento e na pesquisa.”.

Em paralelo a Deleuze que entente o ato de criação como liberação de uma potência, Agamben traz à luz o entendimento aristotélico quanto a potência, a compreendendo como a potência cabe ao domínio de um saber, mas que cabe a escolha da possibilidade de pô-la em exercício ou não – a potência como ato ou suspensão do ato.

Ainda discorre sobre copertencimento constitutivo da potência e impotência.

A impotência é a privação contrária à potência. Toda potência é impotência do mesmo e em relação ao mesmo. Impotência não significa aqui ausência de potência, mas potência-de-não. Potência de ser e não ser, fazer e não fazer (Agamben, 2018, p.9).

Deste modo, o sujeito que tem domínio sobre sua potência, pode exercer a sua impotência, que também é uma forma de potência. Podendo ser e fazer, pois desenvolve sua própria relação com o não ser e não fazer.

Há, em cada ato de criação, algo que resiste e se opõe à expressão. Resistir, no latim *sisto*, significa etimologicamente “deter, manter parado”, ou “deter-se”. Esse poder que retém e detém a potência no seu movimento em direção ao ato é impotência, a .potência-de-não (Agamben, 2018, p.10)

O ato de criação tenciona os campos de forças entre potência e impotência, poder e poder-não, agir e resistir. O homem pode ter domínio sobre sua potência e ter acesso a ela somente através de sua impotência. A potência é tanto potência de ser quanto potência de não ser. A potência-de-não é a passagem ao ato

(...) a resistência age como uma instância crítica que freia o impulso cego e imediato da potência em direção ao ato e, dessa maneira, impede que ela se resolva e se esgote integralmente nele (Agamben, 2018, p.10).

Deste modo, entendíamos a potência de executar a metodologia e a escrita da pesquisa por um viés acadêmica; contudo, escolhemos a escrevivência como filtro tanto para obtenção de informações quanto para produção textual. Sendo honestos com a realidade dos participantes do Grupo Focal, visto que se tratava de artistas participando de uma pesquisa acadêmica, e para tal há de se ter uma estética humanizada para apresentar a perspectiva deles, assim como, em uma via de mão dupla, buscamos por novos horizontes epistêmicos adequados às pesquisas sobre fazeres vivos e em constante mutação nas áreas sociais e humanas.

### 7.1 LORCA E O SARAU “FOCAL”

A aplicação do Grupo Focal, conforme a estrutura proposta pelos pesquisadores, se mostrou muito proveitosa, pois foram obtidas as informações intencionadas conforme as perguntas apresentadas, mas também foram obtidas mais informações além do previsto, pois os participantes do “sarau” deram vazão para diversas outras perguntas que surgiram conforme o processo do Grupo Focal.

Foi observado o quanto a questão da sexualidade atravessou o coletivo, pelo fato de Lorca ter sido um homem LGBT e como isso atravessou o elenco também LGBT, principalmente quando tratou de pontuar o fuzilamento que Lorca sofreu, que atravessa uma ferida atual quanto aos crimes de LGBTfobia no Brasil. Umas afirmações de dois dos participantes que vai ao encontro deste entendimento foram: *“O Lorca não foi o que a gente fez, mas o que a gente está fazendo. A gente quer o Lorca vivo.”* e *“O Lorca hoje somos todos nós. Só que é um Lorca que a gente recriou. Que a gente não deixou morrer. O Lorca é um homem do amor e da paixão; e não pode ter limite.”*

Observou-se que o fazer da academia culmina em pesquisas endurecidas, e por mais que na GRACO tenham membros em sua maioria bacharéis, licenciados, mestres e doutores, o fazer artístico precisa se apartar da lógica acadêmica cartesiana, ainda que a mesma seja necessária para dar o merecido reconhecimento às pesquisas; contudo, há de se ter uma estética artística ao se pesquisar e apresentar a pesquisa. Os artistas da GRACO têm domínio dos conhecimentos eruditos, tanto de musicalidade quanto atuação, mas optam por caminhos outros, que fogem ao normativo, pois são sujeitos que sempre foram marginalizados, então se apropriam do conhecimento acadêmico em arte, mas a subvertem – transformam os saberes da margem como potência, que é o material humano negro, favelado e brasileiro, pois é o seu local de fala.

Sob a lente do Objeto de fronteira, os pesquisadores realizaram que também se aplicava no escopo do espetáculo Lorca, em uma perspectiva diferente da websérie. O atravessamento de áreas de conhecimento de áreas outrem com o teatro, culmina numa fronteira de aproveitamento, onde um saber se agrega a outro; o encontro do erudito e popular na musicalidade, que friccionaram a trilha sonora, da peça foi um lugar potente de fronteira; quanto ao lugar de atuação e não atuação, onde o conhecimento técnico e a pulsão de atuação criam um lugar entre, mais uma fronteira.

Foram selecionados grifos de alguns momentos do Grupo Focal. Para assegurar o sigilo responsável do trabalho, mas ainda se valendo da noção que se trata de uma pesquisa

sobre teatro, e a mesma carece de uma estética tal qual, os nomes dos participante foram alterados para o nome dos personagens ou personas que interpretaram na peça.

\*\*\*

*“CHUVA: A minha relação com o Lorca se dá por um lugar de ser mais. Bem na ideia do Paulo Freire de existir e ser mais. Eu fui muito formatado a minha vida inteira a não falar de determinada forma, a não agir de determinado modo. Seja homem, sente dessa forma... Fale como a maioria das pessoas. E isso acabou que levei também para o teatro. Eu deveria atuar e colocar minha voz dessa forma; deveria ser afinado e colocar meu ouvido timbrando com todo mundo, eliminando o meu protagonismo na hora de cantar algo - tinha que ser coro. E quando eu comecei a entender, dentro do Lorca, que a minha potência solo, a minha existência, cabia dentro desse processo, comecei a entender de fato o que é ser mais.”*

\*\*\*

*“RAPAZ DO BLUES: Lorca me deu uma profissão. Quando mais novo, participei de projetos musicais, mas nunca acreditei de fato que isso poderia ser uma profissão. A vida me levou para outros caminhos profissionais e pessoais, então abandonei a arte. Entendi que fazer arte era algo para adolescente, mas quando adulto não dá para fazer. Por convite e insistência dos colegas da companhia entrei no projeto Lorca sem saber o que estava acontecendo. Mas fui aprendendo com todos, que me ensinaram a produzir. Foi quando me encontrei e entendi que produção é cuidar, pensar no elenco e no espaço cênico.”*

\*\*\*

*“COMIGO NINGUÉM PODE: Pessoas brancas tem passe para ser lésbica, pois homens brancos gostam de ver mulheres brancas se pegando. Lorca traz imagéticas de sexualidade diferentes que a Globo apresenta.*

*ANJO: Os corpos pretos em Lorca eles são protagonistas. Eles que definem o limite e o timing do prazer. Acha que quem nos assiste prefere falar do nosso sexo ou da nossa beleza estética?*

*COMIGO NINGUÉM PODE: Claro! A estética preta não vende. A raiz da arte no Brasil é preta e indígena. Tudo o que foi feito no Brasil vem dos povos originários ou da negritude, e a sociedade exclui esse fator ao falar sobre arte.*

*ANJO: Não seremos mais colocados como os corpos mortos ou assassinados, sem o prazer. Temos direito a ganho, e ao ouro, e tudo o que um dia roubaram de nós, nós iremos buscar e gozar também.*

*COMIGO NINGUÉM PODE: Eles roubam a nossa genialidade e usam. Dar o nosso crédito é mais do que importante. A arte brasileira deve muito a negritude e aos povos*

*originários. Nós somos a arte brasileira, ainda que a arte brasileira nos negue o tempo todo. Os artistas de fora, ainda que famosos, são pequenos frente aos nossos. No espetáculo, Lorca é de Espanha e do terreiro; um Lorca da negritude brasileira, junto com todas essas vozes que foram excluídas e esquecidas. A gente está cansado de ser morto e resumido a fatos policiais. A gente é inteligente, culto e foda pra caralho!”*

\*\*\*

*“COMIGO NINGUÉM PODE: Na primeira temporada do Lorca eu precisava de brilho e da noite. Então levei meses amadurecendo esse entendimento, para compreender que também precisava de outras nuances, que eram essenciais ao Lorca. A maquiagem da primeira temporada tinha muito brilho, para que ela crescesse com a iluminação do espetáculo. Na segunda temporada, criei uma maquiagem que crescia conforme o elenco também crescia em cena. Quanto a maquiagem que encaminhava a questão do tiro, que era a segunda parte da primeira temporada, foquei muito na noite, mas também em outras camadas de Lorca, pois ele não se resumia somente a noite. Lorca está para além de noite e da morte. Contudo, ainda era um caminho embrionário da pesquisa então iniciada, que pude desenvolver mais profundamente na segunda temporada.*

*FEDERICO: Você colocou da sua vivência na criação das maquiagens?*

*COMIGO NINGUÉM PODE: Sim. Sou uma mulher preta em um país racista, então preciso necessariamente ser artista ao longo do meu dia a dia, compreendendo a seriedade tanto da arte quanto da minha vida. Por eu ser uma pessoa preterida e minimizada o tempo inteiro.*

*FEDERICO: E como isso vira maquiagem?*

*COMIGO NINGUÉM PODE: Quando se compreende que você é o conjunto dessas vertentes e vivências, inclusive a noite. Pois é aí que você percebe que a noite é você. O que há de mais positivo na noite, é você.”*

\*\*\*

*“DALI: Rapaz do blues visitou o museu, onde iríamos apresentar. Pegou todas as dimensões de metros e altura, fez uma maquete 3D e apresentou ao elenco. Foi quando soubemos exatamente onde deveríamos nos posicionar. O produtor dá possibilidade para o artista criar.*

*RAPAZ DO BLUES: Consegui colocar meu conhecimento de engenharia na cultura, e hoje não consigo me imaginar em outro lugar.”*

\*\*\*

*“CHUVA: Qual a sua leitura musical da GRACO? E para você, como conflui a sua formação como artista de terreiro, com a formação musical de terreiro, ao fazer artístico da companhia?”*

*DALI: A primeira vez que fiz música na GRACO foi com o Lorca, mas a minha primeira vivência artística com o Federico, em uma cena de coro e corifeu em cima do texto A grande parada militar alemã, de Brecht, quando ele não me dirigiu de uma forma enrijecida. Ele disse o que queria, mas me deu a liberdade de onde eu achava que o Bongô deveria entrar. Então ocorreu de perceber o entendimento cênico e musical dele, quando o coro e corifeu dialogava com o Bongô aí que percebi que tinha alguém que se assemelhava a mim musicalmente. Esse foi meu primeiro contato musical com a GRACO, mas quando veio o Lorca foi uma situação nova. Por exemplo, entrou no espetáculo uma música que fiz há 10 anos, Amor cavalo, que se tornou uma parte potente da peça. Que foi ao encontro da peça, mesmo sem eu saber há 10 anos quem foi o Lorca e quem era a GRACO. Eu acredito que eu tive a sorte de encontrar a GRACO, pois ela pesquisa o que eu sempre pesquisei. Eu percorro ir contra o ortodoxismo musical. Eu percorro quebrar a forma europeia de fazer música. Eu quero afinação corpórea, de como você encontra a emoção.*

*CHUVA: Quando entendemos a musicalidade pelo corpo e em grupo, a afinação acontece. Se ficar muito no tecnicismo musical, o artista acaba num lugar da extrema racionalidade e a emoção não chega. Quando a GRACO se propõe a colocar o corpo de todo o elenco para jogo, a nota musical chega sem nem o elenco perceber, pois não é um lugar de ‘o grupo está comigo com a música; a música está acontecendo porque sou com o grupo.’ É um lugar de coletividade.*

*DALI: Lorca vai do sofisticado da academia até o botequim. A profundidade acadêmica com a mesma qualidade de profundidade de um botequim na vida cotidiana.”*

\*\*\*

*“ANJO: A todo momento a gente está juntando, pesquisando, conceituando, buscando uma estética e suas variações. Gostaria da opinião do Federico, que foi o protagonista do espetáculo, que desde a pandemia aceitou o desafio desse projeto como audiovisual, quando a gente não tinha a plena noção que faria, pois não queríamos deixar a GRACO morrer, e mostrarmos que ‘Estamos aqui!’. Vários artistas amigos fizeram vídeos de sua casa, que se tornou um momento de saúde mental para nós. Mas antes de passar a fala a ele, gostaria de pontuar que quando tive a COVID pela primeira vez eu tive muito medo, e o Federico, numa das madrugadas que conversávamos remotamente, ele também com medo... Foi quando ele me passou a mandar vídeos para me alegrar, mas dentre um dos vídeos, ele gravou o poema*

*Balada Triste, do Lorca, e foi quando intuí que ali nós tínhamos um material potente a ser pesquisado.*

*FEDERICO: Na verdade eu não sei se eu não morri. Quando Lorca chegou na minha vida, veio com uma vontade de valorizar o projeto que com tanto carinho Anjo havia escrito para mim. E me lembro que ele disse de forma forte, afetuosa e enérgica que eu precisava voltar a atuar, que eu precisava voltar a ser artista no palco, mas não sabia a proporção do meu artista, além do fato de estarmos em um momento tão complicado, pois era um Lorca que mexeria com a minha nudez, o meu corpo e o corpo dos outros, tanta coisa acontecendo simultaneamente... Por isso que eu digo que eu não sei se eu não morri, pois todos nós precisamos morrer de alguma forma para renascer fazendo o Lorca. Talvez um dia eu consiga falar com mais profundidade o que o Lorca foi para mim, pois até em termos de interpretação, estive quase que num lugar de incorporação do que atuação em si, pois o Lorca tinha um lugar energético de atuação. E eu não sei distinguir o que era eu e o que era o Lorca, porque de fato era uma atuação energética – eu vou naquela energia que eu sinto, que era uma forma muito diferente de atuação que tinha feito até então.*

*ANJO: Lorca é um lugar mágico. Então qual o limite da incorporação? Porque quando se está preparado tecnicamente na emoção e texto, a incorporação está nesse lugar que o Federico diz, é baseado numa técnica tão refinada, que parece que em alguns momentos a gente se perde entre o etéreo e a razão, mas a gente nunca se perde, pois a gente vai e volta – ensaia, trabalha. Quando ele fala ‘a energia da incorporação’ não devemos nos enganar, pois foram muito ensaios, muito texto, para dar força àquelas mortes. Lorca morre 19 vezes, e a gente morre e fode 19 vezes, como uma forma de não deixa-lo apagado. Por isso não devemos nos enganar quanto a incorporação, nomeada como forma de atuação, como algo de descontrole.*

*FEDERICO: A energia, quando me refiro, é isso. Um lugar de não atuação. E temo que minha fala seja mal interpretada, dada algumas correntes do teatro, mas é porque é uma outra forma de interpretar. Hoje muito projetos vivem pouco, enquanto que Lorca foi um projeto imersivo. Na primeira temporada tivemos um transito de rito místico mesmo. É galgar esse lugar de um teatro imersivo como rito, porque vivemos em uma lógica produtivista, de tão pouco tempo, mas a GRACO tem essa característica de imersão ritualística.”*

\*\*\*

*“CHUVA: A academia tenta nos engessar numa lógica rígida, que não cabe a uma pesquisa sobre teatro. É necessária a licença artística para desenvolver a pesquisa e como*

*apresentá-la. E o projeto Lorca não começa aqui, nós demos o nosso primeiro passo. Em outros lugares do mundo, muitas pessoas estão falando sobre Lorca, porém somos sul-americanos, proletários e periféricos falando sobre Lorca. E olhando a longo prazo, quem é periférico e favelado tem uma vida encurtada, o capitalismo encurta nossas vidas. Então, precisamos condensar nossa arte nesse curto período, para que ao morrermos, o nosso projeto Lorca ainda tenha seguimento, gerando um legado. E em mim, fica a gratidão de olhar e participar do projeto Lorca desde o começo na pandemia, mas gratidão também de poder acompanhar o desenvolvimento de cada uma e cada um no projeto. Uma evolução não apenas técnica, ou de entendimento do projeto, mas o entendimento de ser uma pessoa periférica dentro deste projeto. E que tem o dever ético e civil para se engajar mais politicamente. Assim, o Lorca é só uma peça, mas um manifesto político artístico a se dar seguimento. Uma estética fundamental da GRACO é a experiência do contato, no só o contato verbal, mas o de amizade e confiança. Por exemplo, quando entrei para o elenco da segunda temporada, os colegas já tinham a experiência cênica da primeira temporada, enquanto eu entrei com o ‘carro andando’, mas eu não tive medo, pois todos pavimentaram o caminho até a chegada do novo elenco.”*

20

## **8 CONCLUSÃO**

A trajetória da Cia Graco durante a pandemia de COVID-19 exemplifica a adaptabilidade e a resiliência que o setor artístico teve de cultivar no país, especialmente intensificados em tempos de crise. A experiência do grupo ilustra como a arte não se limita a um espaço físico ou a uma forma de expressão específica, mas se reinventa em meio a desafios, reconhecendo a interconexão entre diversas práticas e a fluidez das categorias artísticas. Esse movimento em direção a uma compreensão mais ampla do que constitui arte reflete a necessidade de romper com modelos eurocêntricos que historicamente compartimentalizam as expressões culturais.

Definimos os Objetos Transfronteiriços como entidades que, em sua vitalidade, resistem a definições rígidas e se manifestam na interrelação, em vez de serem delimitados por categorias fixas. Essa abordagem nos permite reconhecer que, para culturas afrodiásporas e indígenas, as práticas artísticas não podem ser dissociadas de suas dimensões sociais, espirituais e históricas. Por exemplo, o acarajé não é apenas um prato típico, mas uma manifestação cultural que envolve ritual, história, religiosidade e identidade. A indumentária da baiana faz parte do acarajé. Estes objetos não podem ser vistos isoladamente. A pandemia

evidenciou a fragilidade das distinções tradicionais entre arte e vida, forçando uma reavaliação dos espaços e das definições que muitas vezes foram considerados estanques, como por exemplo, a pergunta: o que é teatro?

Como pode ser visto, a trajetória da Cia Graco durante a produção de pesquisa sobre a vida e obra de Lorca nos possibilita compreender algumas importantes interfaces do teatro com outros territórios artísticos. Observar o individual evidentemente não é capaz de explicar o todo; por outro lado, o estudo de caso revela a configuração de uma constelação de referências sob a qual um dado universo está submetido. O estudo dos objetos artísticos é especialmente complexo, uma vez que a ideia de arte no contemporâneo demanda uma liberdade de criação para sua execução. Em uma via oposta, a lógica dos editais tende a categorizar em termos cartesianos os objetos artísticos e, a partir de noções europeias de arte, classificar os tipos de produção artística em regiões do Brasil. Conforme esta pesquisa aponta, a arte nas periferias brasileiras, por hora individualizado na trajetória de uma companhia, desafia lógicas de hegemonia e subordinação entre saberes, funcionando mais como uma forma de interrelacionar culturas em objetos artísticos.

A transição para o digital, que muitos artistas, incluindo a Cia Graco, realizaram, abriu um novo horizonte de possibilidades e questionamentos. As plataformas digitais não apenas possibilitaram a continuidade do fazer artístico em um momento crítico, mas também ampliaram o alcance e a diversidade das audiências. No entanto, essa mudança trouxe à tona a necessidade de repensar as estruturas de financiamento e reconhecimento para essas novas formas de arte, uma vez que o que é considerado "teatro" ou "audiovisual" não pode mais ser restrito a categorias estritas.

Essa dialética entre o presencial e o gravado se torna particularmente complexa: enquanto o teatro clássico é efêmero e o cinema preserva seu registro, ambos refletem uma interação contínua e intercambiável. Em última análise, o filme captura o efêmero para eternizá-lo, gerando uma conexão inesperada entre as duas expressões. Este diálogo é ainda mais amplo no caso da Graco, onde a ritualística religiosa se funde ao teatro, criando um espaço em que fronteiras entre formas culturais são desfeitas. Da mesma forma, o diálogo entre teatro, música e poesia desafia a categorização em editais. Diversas vezes, a Graco se questionava sobre inscrever-se como peça teatral ou sarau, pois, no fim, qual seria a diferença substancial? A introdução de elementos das artes plásticas e de movimentos literários, oriundos de contextos diversos, intensifica esse debate, mostrando a complexidade intrínseca de categorizar tais manifestações.

Por fim, a lógica dos editais, ao manter divisões rígidas, muitas vezes exclui e segrega artistas de contextos periféricos, limitando suas possibilidades de criação e acesso. Embora tenhamos iniciado este artigo buscando as fronteiras entre audiovisual e teatro, o processo de recolhimento dos depoimentos evidenciou uma interseção ainda mais abrangente. No fim, a arte não deve ser vista como uma árvore de categorias estáticas, mas como um rizoma, um sistema interconectado e fluido, onde as expressões se nutrem e se expandem em múltiplas direções. Para refletir essa realidade, é imperativo que as políticas culturais evoluam, promovendo um ambiente inclusivo que acolha e respeite a pluralidade das práticas artísticas, abrindo espaço para uma verdadeira democratização da cultura. Igualmente, o poder público deve investir em formas de fomento que valorizem e potencializem a arte brasileira em suas faces reais.

#### AGRADECIMENTOS

Agradecemos à Secretaria Municipal das Culturas de Niterói pelo financiamento do projeto “Todo fim dos tempos gera um novo recomeço: da pandemia de COVID-19 ao desenvolvimento de objetos artísticos transfronteiriços, o caso de uma companhia da periferia de Niterói”, viabilizado pela **Chamada Pública SMC 02/2023 - Chamada Pública Paulo Gustavo**. Este artigo representa uma publicação parcial da pesquisa, correspondendo a uma das etapas de contrapartida propostas.

Também agradecemos à Cia Graco de Teatro, por ter conosco compartilhado sua história, percepção e construções.

**REFERÊNCIAS**

AGAMBEN, Giorgio. **O fogo e o relato**. Ensaios sobre criação, escrita, arte e livros. O Ato de criação. São Paulo: Boitempo Editorial, 2018.

ASCHIDAMINI, Ione Maria; SAUPE, Rosita. Grupo focal, estratégia metodológica qualitativa: um ensaio teórico. **Cogitare Enfermagem**, Curitiba, v. 9, n. 1, p. 9-14, 2004.

EVARISTO, Conceição. **“Escrevivência” introdução à publicação da antologia literatura e afrodescendência no Brasil**: antologia crítica, 2011.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

RESSEL, Lúcia Beatriz; BECK, Carmem Lúcia Colomé; GUALDA, Dulce Maria Rosa; HOFFMAN, Izabel Cristina; SILVA, Rosângela Marion da; SEHNEM, Graciela Dutra. O uso do grupo focal em pesquisa qualitativa. **Revista Texto & Contexto Enfermagem**. v. 17, n. 4, p. 779-786, out./dez. 2008

RYNGAERT, J.-P. **Jogar, representar**: práticas dramáticas e formação. Trad. Cássia R. da Silveira. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SANCHES NETO, Asy Pepe. **O que é Neodocumentação?** Acompanhando a formação da rede, dos discursos e das agências a partir das obras de Niels Lund, Michael Buckland, Ronald Day e Bernd Frohmann. 2022. 280 f. II. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, Niterói, Rio de Janeiro, 2022. Disponível em: <http://app.uff.br/riuff/handle/1/26731>. Acesso em: 07 out. 2024.

SILVA, Auda Ribeiro. “Escrevivências” Para além de um conceito uma questão de injustiça epistêmica na literatura. **Anais do I SIELLI e XIX Encontro de Letras**, v. 1, n.1, 2020.

SOARES, Lissandra Vieira e MACHADO, Paula Sandrine. "Escrevivências" como ferramenta metodológica na produção de conhecimento em Psicologia Social. **Revista Psicologia Política**. vol.17, n.39, pp.203-219, 2017.