

Cena

PERIÓDICO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
INSTITUTO DE ARTES | DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

ISSN 1519-275X
ISSN Eletrônico 2236-3254

REVISTA CENA
CENA MAGAZINE

V.22, Nº39

POR QUE E PARA QUE VIAJAM AS ARTES CÊNICAS?
WHY AND WHAT DO THE PERFORMING ARTS TRAVEL
FOR?

Paulo Marcos Cardoso Maciel
Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP/MG, Brasil
E-mail: paulo.maciel@ufop.edu.br

Flavia Pilla do Valle
Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS/RS,
Brasil
E-mail: flavia.valle@ufrgs.br

Revista Cena, Porto Alegre, V.22, Nº. 39, jan/abr. 2022.

Apresentação

A organização do dossiê “Por que e para que viajam as artes cênicas?”, que ora se apresenta, é de responsabilidade de uma equipe de pesquisadores e pesquisadoras que, além da proposta, organizou entre os dias 30 e 31 de agosto de 2022 o encontro do GT História das Artes do Espetáculo com o mesmo título: Alberto Ferreira da Rocha Junior (UFSJ), Fabiana Siqueira Fontana (UFSM), Gessé Almeida Araújo (UFSB), João Cícero Teixeira Bezerra (UNIRIO), José Denis de Oliveira Bezerra (UFPA), Monize Oliveira Moura (UFRN), Paulo Marcos Cardoso Maciel (UFOP) e Walter Lima Torres Neto (UFPR).

De acordo com o dicionário *Oxford Languages on line*, viagem significaria “o ato de partir de um lugar para outro, relativamente distante, e o resultado desse ato” ou, então, “o deslocamento que se faz para se chegar de um local a outro relativamente distante; percurso”. Por outro lado, segundo o *Dicionário de Português on line*, viagem compreende uma jornada, o espaço percorrido entre dois pontos distantes e “a experiência capaz de alterar as percepções sensoriais, provocada pelo consumo de entorpecentes e/ou pela ação de alucinógenos”. Definição de viagem como sinônimo de peregrinação, romagem, romaria, percurso, barato, jornada, a que se somariam, conforme o *Dicionário informal*, a andada, a caminhada, a digressão, o desvio, a divagação, passeio, o subterfúgio, o itinerário, o guia, o programa, o roteiro, o trajeto, a etapa, a ida, a marcha.

Podemos perceber que são diversos os significados e os sinônimos associados à viagem, mas, na sua maioria, os dicionários a compreendem a partir de coordenadas espaciais e, em outros casos, psíquicas ou mentais (Diz o *Dicionário informal*: “a concepção de uma ideia muito complexa que causa a expansão da consciência”). Para alguns deles, a viagem deve ter um propósito ou objetivo, um percurso definido entre dois pontos - o de partida e o de chegada (roteiro, programa, guia), em outros casos levam em conta, justamente, a interrupção ou a fuga da linha traçada (divagação, subterfúgio, digressão, desvio).

Para o dicionário parece não existir viagem sem destino, sem objetivo ou propósito, mesmo que seja o de escapar da marcha. De um lado, a viagem exige preparação e programa delimitando um percurso com começo, meio e fim obediente à forma da narrativa aristotélica, de outro lado, ela nos leva para à exterioridade da trajetória principal suspendendo ou interrompendo a narrativa com digressão,

desvio e ou subterfúgio.

O dossiê partindo dos múltiplos sentidos e modos de ser da viagem propõe uma reflexão que, direta ou indiretamente, vem sendo colocada pelas pesquisas e pelos estudos históricos das artes do espetáculo a partir da discussão acerca da circulação e/ou da recepção das ideias, práticas e textos; do questionamento das relações estanques e hierárquicas entre centro e periferia, nacional e regional, dentre outros marcadores que, durante bom tempo, determinaram uma visão centrada numa dada localidade ou numa dada hegemonia concebendo a troca mais como difusão pura e simples; pela entrada em pauta da diáspora que visa refazer os contornos étnico-raciais, ou melhor, a “cena em sombras” dessa história concebida a partir de um corte nacionalista que embranqueceu, muitas vezes, os traços do teatro brasileiro, mas não apenas dele; a partir dos estudos voltados à discussão da tradução, da adaptação, dentre outras práticas antes vistas como empecilho ao projeto nacionalista e, em alguns contextos, eugenista do teatro.

Vale ressaltar que o título do dossiê é uma paráfrase ao de Silviano Santiago em “Por que e para que viaja o europeu?”, ensaio escrito pelo autor em 1984. Nele, o crítico discute os motivos alegados e os usos feitos da viagem pelos europeus: “Os europeus não só gostavam de viajar como também faziam questão, e como faziam!, de que os africanos os acompanhassem, sem mesmo lhes perguntar se era do gosto deles” (SANTIAGO, 2002, p. 227).

Mas, o gosto de viajar parece não ser mais exclusivo dos europeus, nem o desgosto dos norte-americanos negros, pois, guardada a ironia do título formulada pelo ensaísta, a viagem continua sendo experimentada por pobres imigrantes e foragidos, trabalhadores dispensados e sem vínculo, conforme salientou também Silviano em seu estudo das múltiplas faces do cosmopolitismo do pobre (2008). A desterritorialização moderna e contemporânea faz parte da história do avanço do capital e de sua resistência, do nacionalismo e de sua resistência, do racismo e de sua resistência, do sexismo e de sua resistência, remontando à própria experiência de desarticulação e rearticulação das subjetividades em constante movimento.

Muitos são os significados da viagem dependendo dos motivos ou das razões dados para sua necessidade ou importância, dos itinerários sempre marcados pelas relações de força que constituem a geopolítica dos caminhos traçados abstratamente pelo mapa, não poderia ser diferente com as artes

cênicas, como nos ensina o engenhoso e inteligente texto de Walter Lima Torres Neto, cujo **Ensaio de excursão** nos mostra como a viagem integra mítica, histórica e socialmente, desde sempre, o teatro. Não é por acaso que retoma alguns marcos históricos conhecidos do teatro grego e latino para assinalar sua relação com a questão proposta pelo dossiê como, por exemplo, do mito de criação do teatro na Grécia, destaca criticamente o fato da perseguição de Hera a Baco ou Dioniso que o obriga a perambular pela Índia, Egito e Frígia, em fuga. Por outro lado, da data mítica de assinatura daquele que é considerado o primeiro contrato profissional de uma companhia dell'arte, Walter ressaltou a cláusula que previa reservar fundo para a compra de um cavalo, afinal de contas, era preciso levar o cenário, os artistas, garantir seus deslocamentos. De cavalo, barco, avião, navio ou a pé, as artes cênicas parecem destinadas à viagem, conforme ressaltou o próprio autor: "Nossa hipótese é que o teatro viaja desde sempre. E o motivo da viagem está associado a uma busca de reconhecimento e gratificação. Sugerimos algumas pistas oriundas da mitologia do próprio teatro para tentar explicitar a condição deste nomadismo teatral que nos chega até os dias de hoje em condições diferentes".

Da sua perspectiva, o nomadismo teatral assumiu mais recentemente uma feição neoliberal ligada ao empreendedorismo da vida teatral globalizada do Cirque du Soleil que, também, se revela na rota feita pelo turista que viaja e assiste este ou aquele espetáculo, participa deste ou daquele festival, como se fizessem parte da programação imperdível de determinada cidade ou região, como fazendo parte da excursão. Delimitado esse terreno do negócio mundial das artes cênicas, temos os festivais que, em sua multiplicidade de formatos e modalidades, têm possibilitado a criação de um espaço aberto às trocas de ideias, de trabalhos e processos criativos, de olhares sobre o teatro "condicionados por outras modalidades de remuneração econômica, que nem sempre depende da bilheteria e da venda dos ingressos como outrora".

Além de significados e sinônimos variados, a viagem como conceito acumula ainda historicamente diversos usos metafóricos se formos lembrar da concepção desde a antiguidade grega da leitura como viagem (MANGUEL, 2017) e, por sua vez, da vida na terra e na sua passagem para o além como um tipo de transcurso (metafísico), com propósito e forma definidos, tal qual encontramos no auto medieval e no drama do barroco. Alberto Manguel

synetizou a narrativa de viagem da seguinte forma: "narrativas de viagem, factuais ou alegóricas, têm isso em comum: elas carregam em si, implícita, sua conclusão, e seu ponto de partida pressupõe um ponto de chegada. Cada narrativa de viagem declara que 'em meu fim está meu começo', uma vez que, tendo chegado, o viajante começará de novo a viagem ao contar suas aventuras" (2017, p. 45).

Logo, a viagem se desdobra na narrativa sobre ela que impulsiona sua continuidade e nos mostra que os modos de desbravar caminhos, trilhar as rotas ou circular pelo país e pelo mundo são diversos e emaranhados, como salientam Gisele Soares de Vasconcelos, Nadia Ethel Basanta, Renata Abreu Lima de Figueiredo, em **Circulação Teatral: A Experiência do Chão e do Giro**. No texto, as autoras discutem a circulação teatral por meio da pesquisa desenvolvida sobre os 20 anos de permanência do projeto SESC Palco Giratório e em função de suas respectivas experiências com o grupo XAMA Teatro (PA). Deste modo, procuram saber de que modo a iniciativa do SESC contribuiu para o fortalecimento do fluxo de produção teatral e para a sustentabilidade e continuidade dos grupos participantes. O quantitativo por estado, região e por ano referente aos espetáculos dos diversos grupos, nos permite perceber importantes dados acerca da distribuição das políticas de incentivo ao teatro, sobretudo levando em conta os festivais e os encontros de teatro de grupo. Para analisar a questão, as autoras se valem das categorias do "chão" e do "giro" como duas maneiras de encarar a complexa rede envolvida na prática da circulação teatral, conforme salientam: "o estado de circulação, transita entre a experiência do Chão e do Giro, abre caminhos para a reformulação de modelos de funcionamento, de modos de organizar-se enquanto coletivo e mantém os fazedores da arte em constante atualização".

Viajar para trocar experiências, para fazer girar o pensamento, para manter seu saber-fazer atualizado, para aprender e para ensinar, algumas vezes, para garantir uma boa bilheteria e, quem sabe, alcançar fama e glória. Alcançar novos públicos e ampliar a bilheteria eram dos principais motivos alegados pelos profissionais das companhias e dos grupos que atuaram no Brasil até os anos de 1940 que, segundo Arthur Azevedo, excursionavam pelo interior e pelas províncias mambembando. Mambembes recordados (as) no texto **E a chanchada "explodiu" sensualíssima na cena teatral do Recife por companhias viageiras**, de Leidson Ferraz pois, em seu raciocínio, a viagem se inscreve histo-

ricamente no contexto da disputa entre os antigos profissionais de teatro identificados com o “teatro de revista” e, de outro lado, os amadores modernos, identificados com distintas iniciativas que emergiram no Brasil a partir dos anos de 1920. Partindo de uma documentação primorosa, o autor recoloca a velha questão em patamar distinto, na medida em que interpela o problema segundo as mudanças efetuadas no horizonte de expectativas locais.

Aparentemente nada parece ligar a interdição à chanchada em Pernambuco com a entrevista concedida por Catherine Dasté realizada a Rodrigo Cardoso Scalari, **“Catherine Dasté não está morta!”: entrevista com Catherine Dasté**. Entretanto, se lembrarmos das pontes que unem o ideário de teatro moderno em circulação no Brasil dos anos de 1920 até 1950 nos deparamos com a figura de seu avô Jacques Copeau. Rodrigo entrelaça os aspectos biográficos da atriz, partindo da ironia formulada no título, com os históricos do teatro francês refazendo para o leitor, através de suas perguntas, as regiões e paisagens que marcaram a trajetória de Catherine desde sua infância. Catherine dirigiu inúmeros espetáculos infantis, e, ao contrário do que era costumeiro, “seguindo a abordagem inovadora de desenvolver textos a partir de histórias idealizadas por crianças”.

A diretora e fundadora da companhia La Pome Verte, na entrevista, conta sua vida lembrando dos lugares (geográficos, afetivos, comportamentais, etc.), por exemplo, quando se refere a sua infância em Saint-Cloud, no apartamento da mãe, passando pela separação e as excursões dos pais (“naquele momento, meu pai, que tinha sua companhia, primeiro em Grenoble e depois em Saint-Étienne”), além da viagem de estudos no Old Vic Theatre School, de Londres, “cujo diretor na época era Michel Saint-Denis, sobrinho de Jacques Copeau”. Da casa dos pais à escola de Londres, Catherine transita por diferentes lugares na entrevista conforme os relaciona à história recente do teatro francês. História que, conforme salientado aqui, aproxima a aversão à chanchada dos ideólogos do teatro moderno no Brasil, especialmente da perspectiva paulistana, de sua vida. Deste modo, a entrevista nos coloca diante da sombra do avô Copeau (que se projeta também no ideário e na concepção de teatro moderno aqui) que percorre, na forma do contraponto, a própria viagem em busca do tempo perdido da neta.

Neste sentido, o nomadismo teatral, cunhado por Walter, pode ser encarado como uma espécie de *ritornelo* que abarcaria a trajetória das artes

cênicas compreendendo, portanto, os diferentes percursos da dança pelo mundo, pelo país, pela cidade, pela região, no corpo que registra, em seus respectivos movimentos, as migrações, os trânsitos e as relações de força as mais diversas, conforme a abordagem desenvolvida por Andrea Albergaria em ***Narrativas transladas no Jardim das Cartas: devires da dança indiana Odissi em um entreteritório multimodal***. A própria autora remete à “transumância nômade, geralmente considerada como o arquétipo de todo percurso” que assume a forma de “um álbum de viagens, criado em folhas de pano, que demonstram o que poderia ser o propósito das artes que viajam e se recriam: tentativas de capturas do devir. O tecido estará presente na poesia, na cabeça das mulheres de Odisha, nas paredes que acolhem projeções; tecido rizomático, bordado de translações e caminhos. E na multiplicidade de sentidos, em jogos de ações e palavras, e nos silenciosos cotidianos trânsitos da arte”. Nesta direção, retoma a presença das maharis que, aos olhos do colonizador britânico, eram associadas com prostituição e perderam seu destaque e função ritualística. Percorrer esse tecido rizomático é, ao mesmo tempo, tomar posição contrária à marginalização das mulheres, afinal de contas, “as súplicas últimas das maharis podem ter sido atos políticos de subversão ao sistema imposto: imploraram em *odia* a um deus governante que se modernizava em acordos internacionais, pela devolução de seus sáris” das mãos do colonizador que reconhece apenas a sua forma particular de movimento como dança que, geralmente, se circunscreve à tradição europeia do balé e da dança moderna.

Discussão que se desdobra, em patamar diferente, em ***Cinco, seis, sete, oito – balde, pano, mãos e chão: proposições (Per)Formativas Contracoreográficas***, de Lídia Laranjeira. Viagens coloniais e, também, decoloniais como a proposta pela autora partindo de uma reflexão crítica do “legado colonial da dança quando entendida como sinônimo de coreografia, em uma breve revisão da história do coreográfico”. Para fazer frente ao legado, as experiências do coletivo de criação abordado sugerem uma “contracoreografia”, entendida “como uma prática que orienta experimentações artísticas e práticas pedagógicas, convocadas por uma força de levante contra os seculares valores que estruturam o tradicional sistema de ensino das danças de palco associadas à coreografia”. Não se trata de negar a coreografia, mas de posicionar criticamente seu legado histórico baseado na supremacia da escrita como

sendo “um mecanismo de regência escrita sobre o trabalho da(o) dançarina (o)”, sendo assim, funciona como um mecanismo colonizador no campo das danças sociais sobre o gestual e o comportamento operado pelas classes dominantes.

Libertar a dança e o corpo da coreografia significa, por sua vez, redefinir sua força de deslocamento na geopolítica mundial baseada no legado eurocêntrico. O contra discurso, operado pela autora, em nome da dança como uma prática social e política enraizada na vida mais ampla, problematiza, por sua vez, a relação entre artes cênicas e vida comum configurada a partir do mesmo legado agenciando, por sua vez, a potência criativa da viagem na direção de novas rotas para a criação e a imaginação.

Do corpo à palavra em movimento desdobrado em ***Do sarau à palavra (per)formada: entre paradigmas***, intuição e ativismo, de autoria de Alex Beigui e Thaís Alessandra Martins da Cruz, podemos perceber como o desvio, associado costumeiramente de maneira negativa à ideia de viagem, parece ser um dos modos privilegiados de entendimento do problema, sobretudo quando estamos diante dos deslocamentos periféricos do sarau como um gênero que reúne o hip-hop, o slam até a palavra (per) formada. A palavra vista como um modo de pôr a subjetividade em risco ou em jogo na ação ou na relação partilhada tornando sensível sua presença na cena contemporânea. O que o texto diz como sendo o gesto de dar forma à palavra no interior de um dispositivo de criação baseado na intuição, na memória, no corpo, no espaço político e do ativismo.

Mas, não se trata de qualquer corpo e ou memória, como o autor e a autora exemplificam a partir das performances mencionadas no texto, o pôr em jogo da subjetividade na palavra em movimento revelaria os respectivos lugares de fala marcados pelo racismo e pelo machismo. Neste sentido, a palavra em performance da cena periférica restitui o direito à fala daquelas e daqueles que foram destituídas (os) historicamente de sua subjetividade e memória borrando, no mesmo gesto, a separação entre escrita e oralidade que, durante largo tempo, determinou a diferença entre europeus e não-europeus, brancos e negros, mulheres e homens, conforme sintetizaram: “a escrita se torna um processo de ritualização, a partir do qual a artista-pesquisadora escreve suas poesias através da memória-corpo em estado de presença”.

Dando continuidade ao debate crítico sobre as razões e ou as necessidades que pautariam as artes cênicas em viagem, passamos das mulheres (pesquisadoras e pesquisadas) em trânsito como

agentes de sua arte para os modos de ser visível ou invisível dos homossexuais com Alberto Ferreira da Rocha Junior, em ***Migrações da visibilidade: sair do armário e exibicionismo malandro ou a desconstrução das estratégias de luta LGBTQIA+***. No seu texto, o autor revisita o ensaio escrito por Silviano Santiago *O homossexual astucioso*, buscando desconstruir a estratégia do *outing*, defendida pela militância estadunidense, a partir da ideia de um ‘exibicionismo malandro’, pouco explorada por Santiago e presente no referido texto, segundo afirma.

As distinções estabelecidas no interior do exibicionismo nos Estados Unidos e no Brasil se tornam caminhos, do ponto de vista teórico-metodológico, para o autor pensar na dinâmica das trocas de ideias, discursos e práticas teatrais fora e dentro deste âmbito específico das políticas de (in) visibilidade que parecem caracterizar a condição de existência de certos grupos em migração pelo mundo, especialmente, entre os lugares a eles reservados nos Estados Unidos da América, mas não apenas nele, e no Brasil. Para tanto, seguindo a contribuição de Pierre Bourdieu e Loïc Wacquant (2002), a reflexão de Alberto sobre o Dzi Croquettes mostra a necessidade de pensarmos a contrapelo a suposta universalização de certos ideais. O que busca fazer ao enfatizar a relação entre exibicionismo LGBTQIA+ correto e exibicionismo LGBTQIA+ malandro a partir da ideia de suplemento deslocando o binarismo como eixo da diversidade sexual para o âmbito da discussão colocada pela dialética da malandragem, de Antonio Candido, enquanto um caminho heurístico mais apropriado para a *ginga* do problema junto à realidade brasileira.

Os textos aqui reunidos nos mostram a polissemia das artes cênicas em viagem e, por meio deles, visamos estabelecer uma reflexão conjunta sobre alguns dos parâmetros cognitivos que têm orientado a reflexão na área de artes cênicas. Tendo no horizonte a pluralidade do dossiê, que aglutinou um conjunto de pesquisadoras (res) interessadas (os) em discutir os mais diferentes modos e maneiras das artes cênicas viajarem por meio de ideias, textos, imagens, companhias, elencos e artistas procurando, ao longo dos diferentes percursos, podemos descortinar os meandros complexos da questão que nos concerne.

Referências

MANGUEL, Alberto. *O leitor como metáfora: o viajante, a torre e a traça*. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2017.

SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

_____. Por que e para que viaja o europeu? In: *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, pp. 221-240.

Presentation

The organization of the dossier “Why and what do the performing arts travel for?”, which is now presented, is the responsibility of a team of researchers who, in addition to the proposal, organized between August 30th and 31st, 2022 the meeting of the WG History of Performing Arts with the same title: Alberto Ferreira da Rocha Junior (UFSJ), Fabiana Siqueira Fontana (UFSM), Gessé Almeida Araújo (UFSB), João Cícero Teixeira Bezerra (UNIRIO), José Denis de Oliveira Bezerra (UFPA), Monize Oliveira Moura (UFRN), Paulo Marcos Cardoso Maciel (UFOP) and Walter Lima Torres Neto (UFPR).

According to the Oxford Languages online dictionary, travel would mean “the act of leaving from one place to another, relatively distant, and the result of that act” or, then, “the displacement that one makes to get from one place to another relatively distant; route”. On the other hand, according to the online Portuguese Dictionary, travel comprises a journey, the space traveled between two distant points and “an experience capable of altering sensory perceptions, caused by the consumption of narcotics and/or the action of hallucinogens”. Definition of travel as a synonym for pilgrimage, route, journey, which would be added, according to the Informal Dictionary, the walk, the digression, the detour, the subterfuge, the itinerary, the guide, the program, the script, the path, the stage, the way, the march.

We can see that there are several meanings and synonyms associated with travel, but, for the most part, dictionaries understand it from spatial coordinates and, in other cases, psychic or mental (Says the informal dictionary: “the conception of an idea very complex that causes the expansion of consciousness”). For some of them, the trip must have a purpose or objective, a defined route between two points - the departure and arrival point (route, program, guide), in other cases they take into account, precisely, the interruption or escape from the drawn line (rambling, subterfuge, digression, diversion).

For the dictionary, there seems to be no journey without a destination, without an objective or

purpose, even if it is to escape the march. On the one hand, the journey requires preparation and a program delimiting a journey with a beginning, middle and end obedient to the form of the Aristotelian narrative, on the other hand, it takes us to the exteriority of the main trajectory, suspending or interrupting the narrative with digression, detour and/or subterfuge.

The dossier, starting from the multiple meanings and ways of being of the trip, proposes a reflection that, directly or indirectly, has been placed by research and historical studies of the performing arts from the discussion about the circulation and/or reception of ideas, practices and texts; questioning the watertight and hierarchical relationships between center and periphery, national and regional, among other markers that, for a long time, determined a vision centered on a given location or on a given hegemony, conceiving exchange more as pure and simple diffusion; for the entry into the agenda of the diaspora that aims to remake the ethnic-racial contours, or rather, the “shadow scene” of this history conceived from a nationalist perspective that often whitened the traits of Brazilian theater, but not only it; from studies focused on the discussion of translation, adaptation, among other practices previously seen as an obstacle to the nationalist project and, in some contexts, eugenics of the theater.

It is worth mentioning that the title of the dossier is a paraphrase of Silviano Santiago's in “Why and what does the European travel for?”, an essay written by the author in 1984. In it, the critic discusses the alleged reasons and uses made of travel by Europeans: “Europeans not only liked to travel, but also insisted, and how they did!, that Africans accompanied them, without even asking them if it was to their liking” (SANTIAGO, 2002, p. 227).

But, the taste for traveling seems to be no longer exclusive to Europeans, nor the dislike of black North Americans, because, keeping the irony of the title formulated by the essayist, the trip continues to be experienced by poor immigrants and fugitives, dismissed and unemployed workers, as Silviano also highlighted in his study of the multiple faces of the poor's cosmopolitanism (2008). Modern and contemporary deterritorialization is part of the history of the advance of capital and its resistance, of nationalism and its resistance, of racism and its resistance, of sexism and its resistance, going back to the very experience of disarticulation and rearticulation of subjectivities in constant movement.

There are many meanings of the trip depen-

ding on the reasons given for its need or importance, the itineraries always marked by the relations of force that constitute the geopolitics of the paths abstractly traced by the map, it could not be different with the performing arts, as it teaches us the ingenious and intelligent text by Walter Lima Torres Neto, whose *Excursion Rehearsal* shows us how travel has always been part of theatre, mythically, historically and socially. It is no coincidence that it takes up some well-known historical landmarks of Greek and Latin theater to point out their relationship with the issue proposed by the dossier, such as, for example, the theater creation myth in Greece, critically highlights the fact of Hera's persecution of Bacchus or Dionysus who forces him to wander through India, Egypt and Phrygia. On the other hand, from the mythical date of the signature of what is considered the first professional contract of a dell'arte company, Walter highlighted the clause that provided for setting aside funds for the purchase of a horse, after all, it was necessary to take the scenery, the artists, and guarantee their displacements. By horse, boat, plane, ship or on foot, the performing arts seem destined for travel, as the author himself pointed out: "Our hypothesis is that theater has always traveled. And the reason for the trip is associated with a search for recognition and gratification. We suggest some clues from the mythology of theater itself to try to explain the condition of this theatrical nomadism that reaches us until today under different conditions".

From his perspective, theatrical nomadism has more recently taken on a neoliberal aspect linked to the entrepreneurship of Cirque du Soleil's globalized theatrical life, which is also revealed in the route taken by the tourist who travels and watches this or that show, participates in this or that festival, as if they were part of the unmissable program of a certain city or region, as part of the tour. Delimiting this terrain of the world business of the performing arts, we have the festivals that, in their multiplicity of formats and modalities, have enabled the creation of an open space for the exchange of ideas, works and creative processes, of views on the theater "conditioned by other forms of economic remuneration, which do not always depend on box office and ticket sales as in the past".

In addition to varied meanings and synonyms, travel as a concept still historically accumulates several metaphorical uses if we are to recall the conception, from Greek antiquity, of reading as travel (MANGUEL, 2017) and, in turn, of life on earth and its passage to the beyond as a type of (metaphysi-

cal) passage, with a defined purpose and form, such as we find in the medieval auto and in the drama of the baroque. Alberto Manguel summarized the travel narrative as follows: "travel narratives, whether factual or allegorical, have this in common: they implicitly carry their conclusion, and their starting point presupposes a point of arrival. Each travel narrative declares that 'in my end is my beginning', having arrived, the traveler will start the journey again by telling his adventures" (2017, p. 45).

Soon, the trip unfolds in the narrative about it that drives its continuity and shows us that the ways to explore paths, tread routes or travel around the country and the world are diverse and tangled, as highlighted by Gisele Soares de Vasconcelos, Nadia Ethel Basanta, Renata Abreu Lima de Figueiredo, in *Theatre Projects in Circulation: The experiences of Turn and Ground*. In the text, the authors discuss theatrical circulation through research carried out over the 20 years of permanence of the SESC Palco Giratório project and in terms of their experiences with the XAMA Theatre Group (PA). In this way, they seek to know how the SESC initiative contributed to strengthening the flow of theatrical production and to the sustainability and continuity of the participating groups. The quantitative per state, region and per year referring to the shows of the different groups, allows us to perceive important data about the distribution of theater funding policies, especially taking into account festivals and group theater meetings. To analyze the issue, the authors used the categories of "ground" and "turn" as two ways of looking at the complex network involved in the practice of theatrical circulation, as they point out: "the state of circulation transits between the experience of Ground and the Turn, paves the way for the reformulation of operating models, ways of organizing itself as a collective and keeps artists constantly updated".

Traveling to exchange experiences, to change our mind, to keep our know-how up-to-date, to learn and teach, sometimes to guarantee a good budget and, who knows, achieve fame and glory. Reaching new audiences and expanding the budget were among the main reasons given by professionals from companies and groups that operated in Brazil until the 1940s, which, according to Arthur Azevedo, toured the interior and provinces doing street shows. Mambembes remembered in the text *And the chanchada "exploded" sensually in the Recife theater scene for companies on tour*, by Leidson Ferraz because, in his reasoning, the trip is historically inscribed in the context of the dispute

between former theater professionals identified with the “revue musical theater” and, on the other hand, modern amateurs, identified with different initiatives that emerged in Brazil from the 1920s onwards. Starting from an excellent documentation, the author puts the old question back on a different level, insofar as he questions the problem according to the changes made in the horizon of local expectations.

Apparently, nothing seems to link the ban on chanchada in Pernambuco with the interview given by Catherine Dasté to Rodrigo Cardoso Scalari, **“Catherine Dasté is not dead!”: interview with Catherine Dasté**. However, if we remember the bridges that unite the ideas of modern theater in circulation in Brazil from the 1920s to the 1950s, we come across the figure of his grandfather Jacques Copeau. Rodrigo intertwines the biographical aspects of the actress, starting from the irony formulated in the title, with the histories of French theater remaking for the reader, through his questions, the regions and landscapes that marked Catherine’s trajectory since her childhood. Catherine directed numerous children’s shows, and, opposite to what was customary, “following the innovative approach of developing texts from stories idealized by children”.

The director and founder of the company La Pomme Verte, in the interview, talks about her life remembering places (geographical, affective, behavioral, etc.), for example, when referring to her childhood in Saint-Cloud, in her mother’s apartment, going through the separation and the excursions of her parents (“at that moment, my father, who had his company, first in Grenoble and later in Saint-Étienne”), in addition to the study trip at the Old Vic Theater School, in London, “whose director at the time was Michel Saint-Denis, Jacques Copeau’s nephew”. From her parents’ home to the London school, Catherine travels through different places in the interview as she relates them to the recent history of French theatre. A story that, as highlighted here, approximates the aversion to chanchada of the ideologues of modern theater in Brazil, especially from the São Paulo perspective, of his life. In this way, the interview puts us in front of the shadow of grandfather Copeau (who is also projected in the ideas and conception of modern theater here) who as a counterpoint, makes his own journey in search of his granddaughter’s lost time.

In this sense, theatrical nomadism, coined by Walter, can be seen as a kind of refrain that would encompass the trajectory of the performing arts, thus comprising the different paths of dance around

the world, across the country, across the city, across the region, in the body that registers, in their respective movements, migrations, transits and the most diverse relations of force, according to the approach developed by Andrea Albergaria in **Narratives translated in Jardim das Cartas: becomings of Odissi Indian dance in a multimodal interterritory**. The author herself refers to “nomadic transhumance, generally considered as the archetype of every path” which takes the form of “a travel album, created in sheets of cloth, which demonstrate what could be the purpose of the arts that travel and recreate themselves: attempts to capture becoming. The fabric will be present in poetry, in the minds of the women of Odisha, in the walls that host projections; rhizomatic fabric, embroidery of translations and paths. And in the multiplicity of meanings, in games of actions and words, and in the silent daily transits of art”. In this direction, she resumes the presence of the maharis who, in the eyes of the British colonizer, were associated with prostitution and lost their prominence and ritualistic function. Going through this rhizomatic fabric is, at the same time, taking a position against the marginalization of women, after all, “the last supplications of the maharis may have been political acts of subversion to the imposed system: they explored in hatred a ruling god who was modernizing in international agreements, for the return of their saris” from the hands of the colonizer who only recognizes his particular form of movement as a dance that, generally speaking, is limited to the European tradition of ballet and modern dance.

A discussion that unfolds, on a different level, in **Five, six, seven, eight – bucket, cloth, hands and floor: counterchoreographic (Per)Formative Proposals**, by Lidia Laranjeira. Colonial and, also, decolonial journeys such as the one proposed by the author, starting from a critical reflection of the “colonial legacy of dance when understood as a synonym of choreography, in a brief review of the history of choreography”. To face this legacy, the experiences of the creative collective approached suggest a “counter-choreography”, understood “as a praxis that guides artistic experimentation and pedagogical practices, summoned by a force of uprising against the secular values that structure the traditional teaching system of stage dances associated with choreography”. It is not a question of denying choreography, but of critically positioning its historical legacy based on the supremacy of writing as being “a mechanism of written regency over the dancer’s work”, therefore, it works as a colonizing mechanism in the field of

social dances on gestures and behavior operated by the dominant classes.

Freeing dance and the body from choreography means, in turn, redefining its displacement force in world geopolitics based on the Eurocentric legacy. The counter discourse, operated by the author, in the name of dance as a social and political practice rooted in broader life, problematizes, in turn, the relationship between performing arts and common life configured from the same legacy, arranging, in turn, the creative power of the journey towards new routes for creation and imagination.

From the body to the moving word unfolded in *From the soiree to the (per)formed word: between paradigms, intuition and activism*, by Alex Beigui and Thaís Alessandra Martins da Cruz, we can see how deviation, usually negatively associated with the idea of travel, seems to be one of the privileged ways of understanding the problem, especially when we are faced with the peripheral displacements of the sarau as a genre that brings together hip-hop, slam and the (per)formed word. The word seen as a way of putting subjectivity at risk or at stake in the action or in the shared relationship, making its presence felt in the contemporary scene. What the text says as the gesture of shaping the word within a creation device based on intuition, memory, body, political space and activism.

But, this is not just any body and/or memory, as the authors exemplify from the performances mentioned in the text, putting subjectivity into play in the moving word would reveal the respective places of speech marked by racism and machismo. In this sense, the word in performance of the peripheral scene restores the right to speak of those who were historically deprived of their subjectivity and memory, blurring, in the same gesture, the separation between writing and orality that, for a long time, determined the difference between Europeans and non-Europeans, whites and blacks, women and men, as they synthesized: "writing becomes a process of ritualization, from which the artist-researcher writes her poetry through body-memory in a state of presence".

Continuing the critical debate about the reasons and/or needs that would guide the traveling performing arts, we move from women (researchers and researched) in transit as agents of their art to the visible or invisible ways of being of homosexuals with Alberto Ferreira da Rocha Junior, in *Visibility migrations: coming out and tricky exhibitionism or the deconstruction of LGBTQIA+ fighting strategies*. In his text, the author revisits the essay writ-

ten by Silviano Santiago, *O homosexual astucioso*, seeking to deconstruct the outing strategy, defended by US militancy, based on the idea of a 'malandro exhibitionism', little explored by Santiago and present in the referred text, as he claims.

The distinctions established within exhibitionism in the United States and Brazil become ways, from a theoretical-methodological point of view, for the author to think about the dynamics of exchanges of ideas, discourses and theatrical practices outside and within this specific scope of (in) visibility that seem to characterize the condition of existence of certain groups migrating around the world, especially among the places reserved for them in the United States of America, but not only in the United States, and in Brazil. To this end, following the contribution of Pierre Bourdieu and Loïc Wacquant (2002), Alberto's reflection on Dizi Croquettes shows the need to think against the grain of the supposed universalization of certain ideals. What he seeks to do by emphasizing the relationship between correct LGBTQIA+ exhibitionism and trickster LGBTQIA+ exhibitionism from the idea of a supplement shifting binarism as an axis of sexual diversity to the scope of the discussion posed by the dialectic of malandragem, by Antonio Candido, as a more heuristic path appropriate for the ginga of the problem along with the Brazilian reality.

The texts gathered here show us the polysemy of the traveling performing arts and, through them, we aim to establish a joint reflection on some of the cognitive parameters that have guided reflection in the area of performing arts. Having on the horizon the plurality of the dossier, which brought together a group of researchers interested in discussing the most different ways and means of the performing arts to travel through ideas, texts, images, companies, casts and artists, at the along the different paths, we can uncover the complex intricacies of the issue that concerns us.

References

MANGUEL, Alberto. *The reader as a metaphor: the traveller, the tower and the moth*. Translation by José Geraldo Couto. São Paulo: Editions SESC São Paulo, 2017.

SANTIAGO, Silviano. *The cosmopolitanism of the poor*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

_____. Why and why do Europeans travel? In. In

the meshes of the letter: essays. Rio de Janeiro:
Rocco, 2002, pp. 221-240.