



CRISE E CRIAÇÃO

Reflexões sobre o teatro de rua de Amir Haddad e processos cênicos durante a pandemia

CRISIS Y CREACIÓN

Reflexiones sobre el teatro de calle y los procesos escénicos de Amir Haddad durante la pandemia

CRISIS AND CREATION

Reflections on Amir Haddad's street theater and scenic processes in the pandemic context

**Paula Martinelli¹
Wagner Miranda Dias²**

Resumo

O presente artigo aborda as perspectivas de criação do diretor de teatro Amir Haddad diante da pandemia de Covid-19 e reflete sobre os processos das artes presenciais face à crise sanitária e humanitária. Foram levantadas, ainda, questões sobre os vínculos entre público e privado, presença e ausência do corpo-ator e o audiovisual como recurso de interação. Os arquivos produzidos e disponibilizados pelos artistas foram vistos à luz das contribuições teóricas de Cecília Salles e de sua crítica de processos de criação.

Palavras-chave: Brechas, Complexidade, Imagem, Processos de criação

Resumen

Este artículo analiza las perspectivas de creación del director de teatro Amir Haddad frente a la pandemia Covid-19, y reflexiona sobre los procesos del arte presencial ante la crisis sanitaria y humanitaria. También se plantearon cuestiones sobre los vínculos entre lo público y lo privado, la presencia y ausencia del actor-cuerpo y el audiovisual

¹ Possui bacharelado em Comunicação Social pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e mestrado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), onde atualmente desenvolve pesquisa de doutorado com financiamento do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). É especialista em Teoria Psicanalítica pela PUC-SP e integra o Grupo de Pesquisa em Processos de Criação na mesma instituição, além de grupos de estudos em psicanálise e das organizações internacionais *The International Federation for Theatre Research* e *The Image Research Network*. Os processos de criação nas artes são a principal área de interesse e pesquisa. Discussões sobre a imagem e sobre o sujeito que cria orientam abordagem ampla e interdisciplinar sobre a criação e sua função psíquica.

² Doutorando - desenvolve pesquisa sobre os processos de criação do teatro, dança e performance - (Bolsista Capes) e Mestre (Bolsista CNPq) em Comunicação e Semiótica, ambos na PUC-SP (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo) orientados pela Prof.^a Dr.^a Cecília Almeida Salles. Especialista em História das Artes - Teoria e Crítica e Graduado em Artes Visuais (Licenciatura) e em Teatro (Licenciatura), pela Faculdade Paulista de Artes. É ator formado na Casa das Artes de Laranjeiras / CAL, no Rio de Janeiro. Integra o Grupo de Pesquisa em Processos de Criação da PUC-SP (CNPq), coordenado pela Profa. Dra. Cecília Almeida Salles. É professor de história das artes (teatro, performance e artes visuais) e de interpretação teatral há duas décadas. É diretor de teatro, ator, cenógrafo, figurinista, performer e artista visual.

como meio de interação. Los archivos producidos y puestos a disposición por los artistas fueron vistos a la luz de las contribuciones teóricas de Cecilia Salles y su crítica de los procesos creativos.

Palabras clave: Brechas, Complejidad, Imagen, Procesos de creación

Abstract

The article discuss the creation perspectives shared by the theater director Amir Haddad in the context of the Covid-19 pandemic, and reflects on the creative processes of the presential arts during the health and humanitarian crisis. The text also addresses some questions about the notions of public and private, presence and absence as well as the audio-visual as a resource for interaction. The archives produced and made available by the artists were seen through Cecilia Salles' theoretical contributions and her creative processes criticism.

Keywords: Complexity, Creation processes, Gaps, Image

* * *

Eu vos digo: é preciso ter ainda caos dentro de si, para poder dar à luz uma estrela dançante.

Friedrich Nietzsche

Introdução

Agir nas brechas

Iniciamos essa reflexão com uma história que Amir Haddad contou para um dos autores deste artigo. Contou ele que, ao final de uma peste devastadora na Europa, as pessoas saíram às ruas e fizeram um carnaval. Dançaram, beberam, cantaram, se amaram. "Se lá foi assim, imagina aqui, no Brasil, o que não será?"³, indagou.

Essa história, além de ser um alento, revela um artista que anseia por um espaço público ressignificado e potente na perspectiva do futuro reencontro físico entre ele e o espectador-transeunte, após essa crise global. Talvez pela ausência violenta e tragicamente forçada das possibilidades de encontro presencial e democrático, uma arte

³ As citações não referenciadas foram proferidas por Haddad diretamente aos autores do texto em conversas mantidas durante o ano de 2020.

que se forma e atua na valorização dessa relação possa ser melhor percebida e fruída na concretização da “intensa retomada” que Haddad imagina.

De modo geral, ao refletirmos sobre o fazer artístico nesses tempos, ao pensarmos sobre quais são, agora, os disparadores de procedimentos e meios de criação, precisamos nos deter e observar com atenção o contexto necessariamente coletivo no qual se desenvolvem as relações entre crise e criação. Segundo Salles, o processo criativo, “se dá ao longo do tempo e caminha de uma nebulosa fértil em direção a alguma forma de organização. A obra em criação é um sistema em formação que vai ganhando leis próprias” (SALLES, 2011, p. 41). O caos – aqui colocado no sentido de desorganização – propicia o surgimento de certo desejo de organização que leva ao projeto artístico. Salles se aprofunda, a seguir, em sua reflexão:

Muitos artistas descrevem a criação como um percurso do caos ao cosmo. Um acúmulo de ideias, planos e possibilidades que vão sendo selecionados e combinados. As combinações são, por sua vez, testadas e assim opções são feitas e um objeto com organização própria vai surgindo. O objeto artístico é construído desse anseio por uma forma de organização. (SALLES, 2011, p. 41).

No entanto, vivemos um momento atípico, em que o caos interno, parte intrínseca dos processos, se soma à crise pandêmica. Testemunhamos artistas que procuram modos de ‘reinvenção’, de contato, compondo a partir da atuação nas brechas que surgem das imposições dessa realidade em confronto com os seus projetos de arte e, além disso, procuram sobreviver a esse acontecimento tão desestabilizador e destruidor, sobretudo na perspectiva do atual ambiente político-social brasileiro.

Edgar Morin, ao pensar a complexidade, identifica o que chama de *imprinting*, ou o determinismo na elaboração do conhecimento e seus significados: inscrições invisíveis que definem como, quando e o que devemos conhecer; o que podemos conhecer. Esse determinismo é especialmente afeito aos autoritarismos, é proibitivo, comanda e traça rumos, estabelece limites nos modos de produção, fruição e propagação do conhecimento. É a repetição sem vida que pode ser observada em processos históricos, culturais e sociais (MORIN, 2011, p. 28).

No entanto, ainda para Morin, “Os indivíduos não são todos, e nem sempre, mesmo nas condições culturais mais fechadas, máquinas triviais obedecendo impecavelmente à ordem social e às injunções culturais” (2011, p.26). Ao *imprinting*, ele contrapõe a noção de “brechas” (ibid.), contradições que estão presentes na história do

conhecimento. São essas brechas que proporcionam a entrada de ideias novas nos processos de criação, aberturas que possibilitam a tessitura das malhas de construções inferenciais cujos elementos são os signos e a própria semiose, permitindo os acontecimentos de criação (SALLES, 2011, p. 168 e 169).

Assinalamos aqui a afinidade desses conceitos com as práticas artísticas que presenciamos em meio à crise pandêmica. Nesse momento, nas artes da cena e do corpo, artistas acionam experimentações que necessariamente forçam os limites das linguagens e desafiam a visibilidade, bem como as inscrições deterministas dos meios.

De repente, o vídeo tomou um grande espaço em nossas vidas, estabelecendo regras para os processos comunicativos, sociais e de trabalho; o audiovisual no meio virtual tornou-se a possibilidade mais próxima do que entendemos por encontro, a tecnologia que nos ‘aproxima’ do outro. Para muitos artistas, contudo, não basta a característica de captação, registro e reprodução: é preciso que o audiovisual ultrapasse a função mediadora e seja parte construtora de signos, imagens e linguagem do próprio acontecimento artístico.

As artes do corpo, especialmente o teatro e a dança, possuem natureza fortemente presenciais e, talvez por isso, artistas dessas linguagens venham produzindo experiências muito interessantes. Podemos destacar os exemplos de trabalhos como *Peça*⁴ (2020), realizado por Janaína Leite e Marat Descartes: nele, as experimentações embaralham nossas noções do que é teatro e vídeo, da imagem captada ‘ao vivo’ e da pré-gravada e se firmam como interstício; somos apresentados a possibilidades que ultrapassam as soluções de sobrevivência diante da retirada do espaço de atuação convencional e que partem do hibridismo entre linguagens artísticas para apontar lugares de criação que se situam além do que a maioria dos trabalhos que utilizaram relações entre audiovisual e teatro alcançaram antes da pandemia. Ou, ainda, a série

⁴ Gestada em ensaios presenciais, mas amadurecida e nascida já num contexto on-line, *Peça* teve sua estreia e exibição feita pelo YouTube da produtora Corpo Rastreado a partir do dia 20 de junho de 2020. O ator, nas sessões teatrais virtuais, fez uma transmissão ao vivo a partir de sua casa, mesclada com vídeos pré-gravados. O trânsito entre arte e vida, o tempo suspenso no período de isolamento social, a crise de sentidos e uma discussão do contexto sociopolítico do Brasil a partir da própria biografia são alguns traços de *Peça*, espetáculo escrito e idealizado por Marat Descartes, com direção de Janaina Leite, assistência de Gisele Calazans e colaboração de Nuno Ramos. “Peça” foi realizada com o apoio da 9ª Edição do Prêmio Zé Renato de Teatro para a cidade de São Paulo da Secretaria Municipal de Cultura.

*Aglomerado*⁵ (2020) de Roberto Alencar, que destaca uma interação entre corpo, dança, artes visuais e vídeo, borrando contundentemente as fronteiras das linguagens estabelecidas. Alencar claramente inventa um outro *locus* no qual seus processos de criação possam se dar.

Esses trabalhos – entre muitos outros – foram construídos a partir de brechas que os artistas abriram ou identificaram diante do determinismo imposto pela pandemia, em um Brasil já combalido pela fragilização da arte e pelo desmonte político, social e cultural impostos pelo atual governo. No entanto, paradoxalmente, a crise cria contexto para fomentar mudanças, mesmo que involuntárias, propiciando ambientes para o surgimento de ideias e rumos nos processos de criação, de linguagens-outras.

Crise e criação

Reconstruções possíveis

A origem etimológica da palavra “crise” se localiza na Grécia antiga – *krisis* – e significava ação ou capacidade de julgar, de tomar decisões, um sentido de momento definidor, crítico. O conceito de crise se forma e é usado na terminologia médica pela necessidade de tomar decisões de extrema urgência, aparecendo também em outras áreas de conhecimento, entre elas a sociologia, política, economia e psicologia. Esses sentidos implícitos ao significante talvez possam explicar a aceleração, em 2020, de processos de criação que já apontavam caminhos de reinvenção e experimentações que unem as artes da cena ao audiovisual.

A elaboração de novas linguagens se relaciona com a produção, armazenamento e a propagação de imagens. Sobre esse aspecto, Santaella discorre que:

[...] as linguagens crescem e se multiplicam na medida mesma em que são ininterruptamente inventados os meios que as produzem, reproduzem, meios estes que as armazenam e difundem. Do livro para o jornal, da fotografia, gravador de som e cinema para o rádio, televisão e vídeo, da computação gráfica para a hipermídia são todos nítidos índices de que não pode haver descanso para o destino simbólico do ser humano, destino que hoje encontra

⁵ Segundo a sinopse do espetáculo: “*Aglomerado* propõe um diálogo direto com o tema do isolamento social. Nesse contexto atual de pandemia podemos observar importantes transformações na maneira como cada um lida com o próprio corpo e com o corpo dos outros ao seu redor. Novos parâmetros relacionados ao conceito de espacialidade tiveram que ser introjetados com urgência. Nessa situação de instabilidade sensações como angústia, medo e ansiedade vão se aglomerando no espaço interno do corpo e vão criando nesse corpo confinado ‘uma sopa borbulhante de gestos interditados’.”

seu clímax nas milhares de redes planetárias de telefonia e computadores interligadas na formação de um ciberespaço dominado pela internet, um vasto labirinto comunicacional feito de impulsos eletrônicos e informação. (SANTAELLA, 2012, p. X).

Assim, a ininterruptão das invenções nos meios de produção explicita que a mudança contínua está, inexoravelmente, no centro gerador e multiplicador de linguagens. Um processo inferencial relativo aos próprios meios e códigos de expressão.

É importante elucidar que não pretendemos simplificar a discussão sobre as atuais experiências propostas a partir das interações cena-audiovisual, definindo gêneros e rotulando manifestações. Estamos interessados em apontar esses acontecimentos e pensar em maneiras que contemplem a sua complexidade sem nos atermos a aspectos categorizantes.

A pandemia instaura um estado de coisas que subverte as percepções do espaço comum, de comunidade e das relações que o encontro produz. Isso se torna especialmente evidente nas relações dos artistas com essa nova realidade. Acerca desses aspectos, Alencar constata, na sinopse preliminar que consta entre os arquivos de processo de *Aglomerado* (2020): “novos parâmetros relacionados ao conceito de espacialidade tiveram que ser introjetados com urgência. O mundo parece ter encolhido de repente”⁶. Percebemos que esse ‘encolhimento’, num sentido geral, se dá na desvalorização de certos trânsitos e interações e, até mesmo na total falência de alguns nós de nossas redes relacionais. Camus acentua esse sentido de ruptura ao narrar, em seu romance *A Peste* (1950), aspectos do isolamento forçado por uma epidemia:

E, enquanto tendiam a queixar-se, nas primeiras semanas, de só lhes restarem sombras das coisas amadas, compreenderam, com a continuação, que essas sombras podiam tornar-se ainda mais descarnadas ao perderem até as cores ínfimas que a recordação conservava. Ao fim desse longo tempo de separação já não imaginavam essa intimidade que fora sua, nem como havia podido viver perto deles um ser em que podiam a todo momento pousar a mão. (CAMUS, 1950, p.125-126).

Sob esse ponto de vista, os processos aqui mencionados fornecem a percepção de que o espaço do teatro serve como perfeito exemplo dessa ruptura, pois tornou-se inviável estar no edifício criado ou adaptado para a reunião; na praça ou rua onde o acontecimento teatral se manifestava. Com a peste, tanto o teatro abrigado quanto o de

⁶ Trecho de documento de processo concedido por Alencar aos autores deste artigo.

rua passam a não mais existir, pois seus significados, intrinsecamente construídos na relação com os espaços, perderam o sentido. Todos os espaços do teatro passam a ser lugares do perigo, do medo do outro, da desconfiança e da morte. Nessas circunstâncias, os ambientes em que o teatro se dava perderam sua função de interação, são “sombras das coisas amadas” (CAMUS, 1950, p.125-126) e que no momento de isolamento social não mais existem.

Para o artista da cena a pandemia ressignifica absolutamente tudo. Inicialmente, perderam-se os próprios sentidos de ‘público’ e de ‘espaço’; até mesmo a ideia de ‘privado’ é posta em xeque. Com a interdição generalizada, os espaços público e privado se tornam ineficientes por não oferecerem possibilidades de interações presenciais amplas.

Segundo Haddad “as necessidades de inter-relações sociais básicas, os entrelaçamentos necessários à criação de espaços internos e externos estão fortemente ligados aos compartilhamentos que se dão no espaço público”. O esvaziamento dos significados do que é espaço público e privado fica muito evidente; é flagrante que o lugar público, do modo que era entendido, não existe mais. Quanto ao privado, no sentido de espaço íntimo ou de lugar reservado aos convidados ou pagantes, o que há com ele, com esse senso de privacidade, quando artistas oferecem suas casas e intimidades como arena acessada nas redes por qualquer um que assim queira, na elaboração e comunicação de seus processos de criação? O que é o privado nesse contexto? Talvez as atuais relações entre as artes da cena e o audiovisual tragam outras noções e tornem possíveis novas malhas semânticas.

Amir Haddad atua há muito tempo em brechas e, nos seus atuais 84 anos de vida, é reconhecido como um dos maiores diretores, formadores e pensadores do teatro brasileiro. É significativo, mas não surpreendente, que seu interesse, depois de experiências mais convencionais, tenha se voltado ao desenvolvimento de uma linguagem de teatro de rua, que se deu e se dá na transversalidade, em fissuras cavadas no *establishment*, na investigação das ricas heranças ancestrais do povo brasileiro e do próprio teatro: os cultos afro-brasileiros, o carnaval, a música, os rituais sagrados e profanos, as expressões folclóricas, alegóricas e de afirmação da vida. Haddad optou por fazer um teatro democrático, aberto e totalmente ligado à complexidade das manifestações dos excluídos.

Como artista, eu ocupei espaços públicos e mostrei o meu trabalho nas praças e nas ruas da cidade do Rio de Janeiro. Minha obra está inserida no contexto do convívio urbano, ela existe para melhorar esta interação. Defendo que a minha arte é pública, tem um conceito diferente da arte privada da burguesia capitalista (HADDAD, 2020, s.p.).

As características que diferenciam o teatro haddadiano são construídas efetivamente a partir da década de 1980, nas experimentações cênicas engendradas ao grupo *Tá na Rua*. Nessas experimentações, Haddad propõe um teatro feito das capacidades de artistas que devem atuar de modo “despressurizado”⁷, negando a formação de um ator mergulhado nos cânones do teatro burguês⁸, enfatizando a construção de um conhecimento cênico que prepare o ator a partir da liberdade, do (re)aprender a lidar, empírica e intelectualmente, com o espaço e com o outro, com inteligência e sensibilidade; que seja assertivo e inclusivo com o espectador, negando as regras e convenções impostas, as quartas paredes (assumidas ou não) que muram arquiteturas teatrais feitas para a contemplação de privilégios. O teatro público proposto na rua por Haddad, de natureza igualitária, libertária, aberta e abrangente, contrapõe-se ao teatro encerrado ao âmbito do privado.

Em nossas conversas, percebemos que Haddad, ao pensar a pandemia, não se paralisa com essa mudança paradigmática em relação à arte de rua; ele reforça o foco que sempre permeou o seu trabalho, demarcando um aspecto essencial de seu percurso de criação: a necessidade do espectador inserido na autoria da obra. Nesse entendimento, Desgranges pontua que:

O texto cênico é, portanto, o próprio processo de criação artística, não está circunscrito ao ato do autor, mas se faz e refaz processualmente, alcançando todas as etapas de proposição e de leitura: a relação do artista com o mundo, os atos de seleção e combinação empreendidos, os processos de formação de sentido que acontecem na elaboração do espectador, e mesmo a experiência estática que se origina de seu caráter de acontecimento. (DESGRANGES, 2012, p. 30).

⁷ O termo é empregado por Haddad na formação de atores em que oferece oficinas de “despressurização” e de “desiniciação teatral”.

⁸ Teatro burguês, aqui entendido como manifestação de um tipo de cena que surge nos séculos XVIII e XIX, na Europa. “Para Szondi (2004), o drama burguês é a forma teatral da representação de uma nova sociabilidade que valoriza o mundo privado separado do público, separação essa que confere uma intimidade permanente às peças. Logo, a relação efetuada por Diderot entre a realidade política e social e a necessidade do drama burguês, o espetáculo e o cultivo da virtude no teatro, teria a função de possibilitar ao homem do século XVIII a fuga do seu ambiente real, que seria um ambiente de perversos. O homem é realmente bom, segundo Diderot, por conseguinte, o espectador iria refugiar-se da realidade no teatro, reconciliando-se, através da peça, com o mundo.” (MAZOTI, 2016, p.10).

Desgranges observa a possibilidade de que, pela leitura e interpretação da cena, o espectador possa compor a obra. As experimentações cena-audiovisual não contam com o embate dos corpos presentes que estabelecem vínculos artista/espectador no ato de testemunhar um acontecimento e de juntos elaborarem os seus sentidos – aspecto inerente ao teatro e à dança como artes presenciais. Sabemos que há nessa circunstância presencial um jogo entre artista e espectador que não permite que ambos abdicuem da cumplicidade necessária para que o ato se dê. Essa é uma experiência muito específica. No entanto, nas muito recentes experimentações audiovisuais da crise, o jogo físico-presencial se dá na intermediação entre a tela-espectador/câmera-artista, um espaço aberto por uma vinculação híbrida: as convenções de interação artista/espectador são outras e propõem outras relações de presença com acontecimentos que são transmitidos, especialmente no que diz respeito ao testemunho por parte do espectador e do artista. A diretora Janaina Leite fala sobre alguns desses aspectos surgidos no processo de criação de *Peça*, em entrevista ao canal Arte1:

A gente tinha duas tarefas: essa construção dramática que a gente foi fazendo muito par a par ali, e já entendendo que isso ia se dar no plano fílmico, nesse plano tela, nesse plano *live*. Então é um híbrido de cinema, com *live* e com o teatro - porque a gente tenta produzir uma experiência de presença. (LEITE, 2020, s.p.).

As interações cena-audiovisual, nesses contextos, podem ser possibilidades interessantes, existências criativas nas brechas, apontamentos de novas linguagens em desenvolvimento, oferecendo outros tipos de interações, inclusive de presença. Porém, o fato, agora quase universal, de que o espectador não pode mais participar do encontro corpo a corpo com o artista, impossibilitando interações presenciais essenciais à criação da cena em seus espaços característicos, leva Haddad a afirmar que "os artistas vivem um coito interrompido".

Há nessa fala um ponto de inflexão muito justificável: houve uma ruptura profunda e coletiva na normalidade de nossos modos de vida. A crise sanitária retirou repentina e violentamente os espaços das artes da cena, as interações de criação coletivas entre artistas e o convívio com o espectador. Instalou a presença da morte, da doença, da finitude. É um problema gigantesco e, como grande parte da população, os

artistas e técnicos envolvidos nos meios de produção do teatro, da dança, ainda procuram formas de se levantar e sobreviver.

Segundo Haddad, as buscas por caminhos de resistência criados pelos artistas colocam as *lives*, primeiramente, como projeto de sobrevivência. Além disso, ele aponta que as *lives* são importantes porque “nos garantem o olhar do outro” e são o que temos de “mais próximo da expressão do vivo nesse momento”. Isso revela um aspecto do processo de criação de um artista que sempre considerará o espectador – inclusive o do audiovisual.

Haddad nos avisa que está totalmente ocupado, solicitado por inúmeras *lives* e entrevistas que tem concedido. Como artista que incorpora a rua à própria natureza de seu trabalho, vivendo intensamente a característica pública de sua arte, Haddad nunca saiu dessa arena, local de encontro, de discussão; sempre esteve imerso na grande ágora, lugar que, segundo ele, “permite trocas mais efetivas entre artista e público”. Num contexto ‘normal’, podemos passar pela Lapa e encontrá-lo em frente à sede do grupo *Tá Na Rua* ou em alguma praça ou rua mundo afora conversando com todos que se dispõem. Então, não é surpresa que conceda muitas *lives* e entrevistas. Ele cria na rua, seu processo surge nesse embate com o povo, e vai se estruturando com a participação desse espectador transeunte. Nada que Haddad leva à rua é ‘pronto’. Aliás, para ele não existe esse sentido de ‘pronto’, mas de ‘vivo’. Talvez por isso ele mergulhe nas *lives* e entrevistas. E essa a ressignificação do encontro é o lugar onde pode-se abrir uma brecha, o lugar possível.

Conclusão

A sobrevivência da imagem é a persistência do encontro

Como o verde que brota por entre as frestas do asfalto escaldante, as práticas artísticas se desenvolvem em um contexto de produção que hoje é árido, inóspito, mas dele fazem substrato, colocando-nos diante de características, posturas e emoções essencialmente humanas. Os caminhos do criar que surgem em meio à pandemia são também o resgate daquilo que havia antes da crise, respostas, proposições que apontam tanto para o novo quanto para uma memória que se presentifica. Recorrendo a uma

leitura warburgiana⁹, podemos dizer que o *pathos* das imagens de encontro, próprias das artes presenciais, sobrevive e incorpora – torna corpo – os dispositivos mediadores possíveis.

“Cada imagem é bem mais rica que tudo aquilo que lhes posso dizer com minhas palavras e com minhas ideias” (Didi-Huberman, 2016, p. 34), afirma Didi-Huberman, e continua: “imagens são como cristais que concentram muitas coisas, [...] emoções que atravessam a história”. Ou seja, a substância mnemônica e pathética permanece, insiste, mesmo quando o entorno é a morte e a opressão. Teríamos uma insuperável incompatibilidade que esvaziaria o sentido das práticas se elas não fossem imbuídas desse elã gerador e curativo que atravessa tempos e reúne sujeitos.

Nesse sentido, as experimentações cena-audiovisual seguem como espaço de encontro e de convite à interlocução, pois “o processo de criação mostra-se, também, como uma tendência para o outro. Está em sua própria essência a necessidade de seu produto ser compartilhado” (FUENTES apud SALLES, 2004, p. 48). Talvez não seja o caso de discutirmos as proposições cena-audiovisual como se fossem uma mera transposição do teatro ou dança para o vídeo, mas como um campo de experimentação de uma linguagem-outra, trânsito artístico que se intensificou como estratégia de sobrevivência à crise e que tem se desenvolvido nas brechas para além da urgência inicial.

Referências:

CAMUS, Albert. **A Peste**. Trad. Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1950.

DESGRANGES, Flávio. **A inversão da olhadela**: alterações no ato do espectador teatral. São Paulo: Hucitec, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que emoção! Que emoção?**. Trad. Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 34, 2016.

MAZOTI, Patrícia Aurora Corrêa. Sobre a teoria dos gêneros dramáticos: drama burguês e drama novo. **Revista A Palo Seco**, Ano 8, n. 8, 2016. Disponível em: <<https://seer.ufs.br/index.php/apaloseco/article/view/6314>>. Acesso em: 5 maio 2020.

⁹ “Figuras e gestos, conteúdos e expressões, carregando emoções e afetos primitivos que pudessem irromper na continuidade histórica ao manifestar simultaneamente algo original, novo, e a retomada e repetição do passado.” (Schøllhammer, 2012, s.p.).

MORIN, Edgar. **O método 4**: as ideias, habitat, vida, costumes organização. Trad. Juremir Machado da Silva. 6ª edição. Porto Alegre: Sulina, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. Trad. Calos Duarte e Ana Duarte. São Paulo: Ed. Martin Claret, 2012.

SANTAELLA, Lucia. **Teoria geral dos signos**: como as linguagens significam as coisas. São Paulo: Edit. Cengage Learning, 2012.

SALLES, Cecilia Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: FAPESP: Editora Annablume, 2004.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama burguês**. São Paulo: Ed. Cosacnaify, 2004.

ESPETÁCULO PEÇA. Arte1 em Movimento. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=J95HTyff804>>. Acesso em: 5 maio 2020.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. A sobrevivência de Aby Warburg. **Jornal O Globo**, 2012. Disponível em <<https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/a-sobrevivencia-de-aby-warburg-464279.html>>. Acesso em: 5 maio 2020.