

Riascunhos

Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas

V.8. N. 02 . JUL/DEZ 2021 - ISSN: 2358-3703



[DOSSIÊ]

A CIBERCULTURA E O RETORNO A CASA:
COMUNICAÇÃO E ARTE NUM MUNDO POR VIR

Pintura - Odette Boudet

Organização:

Amanda M. P. Leite
Fernando M. Aleixo
Renata F. da Silva

v. 8 n. 2 (2021)

ISSN: 2358-3703

DOI: 10.14393/issn2358-3703.v8n2a2021-00

Organização e Curadoria do dossiê:

Amanda M. P. Leite

Fernando Aleixo

Renata F. da Silva

Organização Suplemento Pausa da Rede (3a. Edição):

Amanda M. P. Leite

André Demarchi

Renata F. da Silva

Ricardo Ribeiro Malveira

Suiá Omim

[DOSSIÊ]:

**A CIBERCULTURA E O RETORNO A CASA: COMUNICAÇÃO
E ARTE NUM MUNDO PORVIR**

Rascunhos: Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas

Universidade Federal de Uberlândia | IARTE | EDUFU

Universidade Federal de Uberlândia

Reitor: Valder Steffen Júnior / Vice-reitor: Carlos Henrique Martins da Silva
Direção EDUFU: Alexandre Guimarães Tadeu de Soares
EDUFU – Editora da Universidade Federal de Uberlândia Av. João Naves de Ávila, 121
Bloco A – Sala 01 – Campus Santa Mônica 38408.100 – Uberlândia-MG
www.edufu.ufu.br | e-mail: edufu@ufu.br revista rascunhos ISSN 2358-3703

Revista Rascunhos: caminhos da pesquisa em Artes Cênicas
Grupo de Estudos e Investigação sobre Processos de Criação e Formação em Artes Cênicas - GEAC
Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas - PPGAC
Instituto de Artes | Universidade Federal de Uberlândia

Diretor IARTE

Jarbas Siqueira Ramos

Editor Chefe

Narciso Larangeira Telles da Silva (UFU - Brasil)

Organização / Curadoria

Amanda M. P. Leite (UFT - Brasil)
Fernando Aleixo (UFU - Brasil)
Renata F. da Silva (UFT - Brasil)

Conselho Editorial

Clara Angelica Contreras (Universidad Del Bosque – Colômbia)
Daniele Pimenta (UFU – Brasil)
Dirce Helena Benevides de Carvalho (UFU - Brasil)
Eduardo De Paula (UFU - Brasil)
Fernando Aleixo (UFU - Brasil)
Mara Lucia Leal (UFU - Brasil)
Mário Piragibe (UFU - Brasil)
Paulina Maria Caon (UFU - Brasil)
Wellington Menegaz de Paula (UFU – Brasil)
Vilma Campos Leite (UFU - Brasil)

Conselho Consultivo

Alexandra Gouvea Dumas (UFBA - Brasil)
Amabilis de Jesus da Silva (FAP - Brasil)
Ana Carolina Paiva (SME – RJ)

Ana Maria Pacheco Carneiro (UFU – Brasil)
Céliida Salume Mendonça (UFBA - Brasil)
Elisabeth Silva Lopes (USP - Brasil)
Gerard Samuel (Universidade de Cape Town - África do Sul)
Giuliano Campo (University of Ulster - Reino Unido)
Fernando Mencarelli (UFMG - Brasil)
Ileana Diéguez (Universidad Autónoma Metropolitana - México)
José Mauro Barbosa (UnB - Brasil)
Julia Elena Sagasetta (UNA - Argentina)
Leonel Martins Carneiro (UFAC - Brasil)
Luis Augusto da Veiga Pessoa Reis (UFPE - Brasil)
Maria Lucia Pupo (USP - Brasil)
Nara Keiserman (UNIRIO - Brasil)
Patricia Aschieri (UBA - Argentina)
Patrícia Caetano (UFC - Brasil)
Renato Ferracini, (LUME/UNICAMP - Brasil)
Silvia Citro (UBA y CONICET - Argentina)
Vivian Tabares (CASA DE LAS AMÉRICAS - Cuba)

Diagramação

Amanda M. P. Leite (UFT - Brasil)
Fernando Aleixo (UFU - Brasil)
Renata F. da Silva (UFT - Brasil)

Desing da Capa

Amanda M. P. Leite (UFT - Brasil)

rascunhos.geac@gmail.com

Grupo de Estudos e Investigação sobre Processos de Criação e Formação em Artes Cênicas - GEAC
Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas - PPGAC
Instituto de Artes | Universidade Federal de Uberlândia
Av. João Naves de Ávila, 2121 Bloco 3E - Santa Mônica - Uberlândia - MG - CEP: 38408-100

Todos os trabalhos são de responsabilidade dos autores, inclusive revisão de português, não cabendo qualquer responsabilidade legal sobre seu conteúdo à Revista Rascunhos ou à Edufu.

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborado pelo Sistema de Bibliotecas da UFU

Rascunhos [recurso eletrônico]: Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas/Universidade Federal de Uberlândia
Instituto de Artes. Vol.8, n.2 (2021) - Uberlândia: EDUFU, 2021.
v.
Semestral
ISSN 23583703
Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/issue/archive>
1. Artes-Periódicos . I. Universidade Federal de Uberlândia. Instituto de Artes. CDU: 7



SUMÁRIO

DOSSIÊ

A CIBERCULTURA E O RETORNO A CASA: COMUNICAÇÃO E ARTE NUM MUNDO PORVIR

[APRESENTAÇÃO]

Amanda M. P. Leite, Fernando M. Aleixo, Renata F. da Silva 06

[PRIMEIRA SEÇÃO - NA VARANDA]

CIBERCULTURA TEATRAL: panorama do trabalho criativo no ciberespaço em Porto Alegre durante a pandemia

Thainan da Silva Rocha, Walter Lima Torres Neto 08

TRANSITORIEDADE EM CONSTRUÇÃO

Carlos Antônio Moreira Gomes 27

CRISE E CRIAÇÃO: reflexões sobre o teatro de rua de Amir Haddad e processos cênicos durante a pandemia

Paula Martinelli, Wagner Miranda Dias 34

ESPECTADORES DO FUTURO: A geração da *tecnovivência* teatral

Ohanna Simioni Picolo Pereira 46

[SEGUNDA SEÇÃO - (IN)CÔMODOS]

O EXPERIMENTO ILHAS: jogos performativos em campo expandido

Nathan Tejada de Podestá, Marcos Aurélio Bulhões Martins 55

AMOR INTERIOR: reflexões sobre uma experiência virtual

Gabrielle Gomes do Vale, Luís Carlos Candido Souza, Vanéssia Gomes dos Santos 74

ABORDAGENS SOMÁTICAS DO MOVIMENTO EM OFICINAS DE TEATRO PARA GRUPO HÍBRIDO EM AMBIENTE REMOTO

Amanda Pedrotti, Marcia Berselli 93

CORRESVIVÊNCIAS: Revisitando a “Casa da Voz” no inesperado encontro com o instante de nossa morte

Roselete Aviz..... 106

DANÇA CIGANA INCLUSIVA NUM AMBIENTE VIRTUAL: explorando outra perspectiva de socialização com a dança

Luciana Vitor Dias, Ludmila Jardim da Conceição, Myllena marques Gomes, Juliana Siqueira Botão, Giselda Benedita Jordão Silveira..... 123

AULAS DE TEATRO ON-LINE AINDA SÃO AULAS DE TEATRO?

Flávia Janiaski, Thacio Fagundes Vissicchio..... 143

[TERCEIRA SEÇÃO - SALA DE ESTAR]

CASA CLIC: do sonho da residência artística à virtualidade de uma revista

Amanda M. P. Leite, Renata F. da Silva 158

CONEXÃO CASA: imaginação e infância

Fernando Aleixo, Mariene Perobelli 179

A CASA: a cena e as coisas

João Pedro Ferreira dos Santos Ribeiro, Sofia Botelho de Almeida, Vinicius Torres Machado 195

LA CASA-DIAGRAMA: aprendizajes infra-ordinarios y más-que-humanos en tiempos de confinamiento

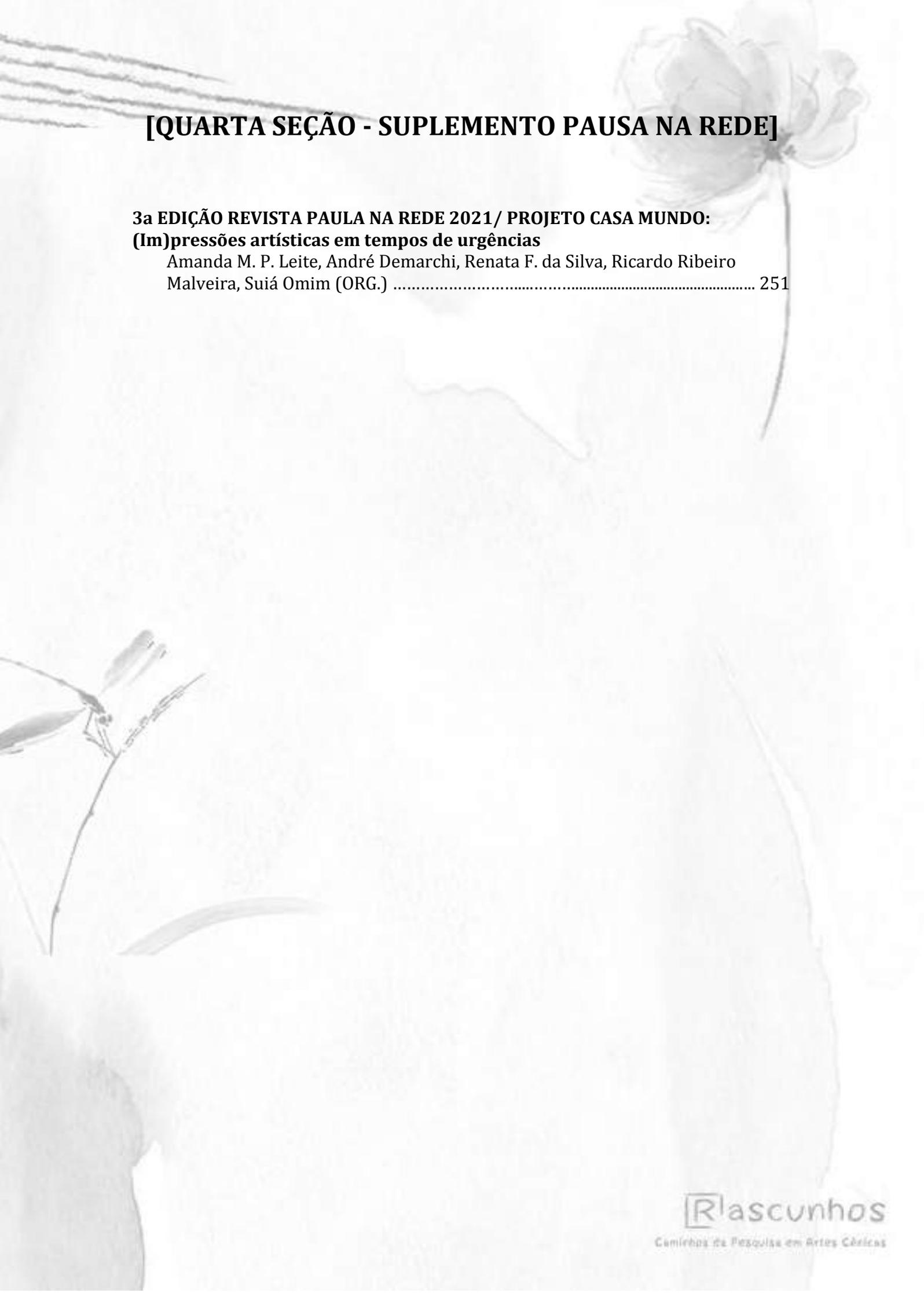
Sebastian Wiedemann, Teresita Ospina Álvarez 210

CASACORPO: experiências de dança, criação e videodança em tempos de pandemia

Oneide Alessandro Silva dos Santos 221

DA ILUSÃO À IMERSÃO: reflexões sobre experiência artística e mediação tecnológica

Lucyane De Moraes 240



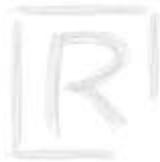
[QUARTA SEÇÃO - SUPLEMENTO PAUSA NA REDE]

3a EDIÇÃO REVISTA PAULA NA REDE 2021/ PROJETO CASA MUNDO:

(Im)pressões artísticas em tempos de urgências

Amanda M. P. Leite, André Demarchi, Renata F. da Silva, Ricardo Ribeiro

Malveira, Suiá Omim (ORG.) 251



APRESENTAÇÃO

A pandemia gerada pelo Covid-19 gerou uma crise sem precedentes com impactos significativos econômicos, sociais e culturais. Neste contexto, esta edição da Rascunhos apresenta o dossiê: A CIBERCULTURA E O RETORNO A CASA: COMUNICAÇÃO E ARTE NUM MUNDO PORVIR, que reúne textos abordando reflexões sobre os novos contornos do mundo atual em que vivemos e as transformações nas artes cênicas e na produção cultural, em uma sociedade em rede intensificadas por contextos pandêmicos e de necessário distanciamento social.

A casa é o lugar escolhido para habitarmos nossas inquietações. Confinados devido a atual situação mundial, dentro do espaço/ tempo que habitamos, artistas, pesquisadores e professores se voltaram para a própria casa, sua intimidade, para pensar a intimidade do mundo e suas diferentes maneiras de coexistir, descrevendo processos e possibilidades de movimentos artísticos, muitas vezes com os pés descalços, abrindo as portas para a discussão com o porvir da produção artística afetada pela cibercultura.

A escrita, aqui, é coisa de “pensamentos descalços”, desprovidos de certezas e sapatos conceituais firmemente atados aos pés que protegem de qualquer ranhura, rachadura ou movimento em falso. Pés livres correm riscos, mas sentem mais o chão, ainda mais quando caminham dentro e fora de casa despidos para experimentar, e a experiência “acontece para migrar, recriar, potencializar outras vivências, outras diferenças” (LOPES, 2007, pg.26). É onde habitam nossos pés, seus itinerários e experiências que nossas urgências residirão. Então, como intervir no mundo desde casa? Como traçar o próprio caminho investigativo como processos de pesquisa baseada em artes ao desejar ativar o “afetivo, o corporal, como possibilidade de comunicação, diferente de posições meramente intelectualistas, construtivistas e cerebrais, tão presentes na teoria e na produção marcadamente modernas que isolaram arte da vida” (LOPES, 2007, pg.24)?

O dossiê está organizado em quatro seções: 1) NA VARANDA; 2) (IN)CÔMODOS; 3) SALA DE ESTAR e 4) SUPLEMENTO PAUSA NA REDE. No total são dezesseis artigos e, ainda, como suplemento, a 3ª edição da Revista Pausa na Rede 2021 - CASA MUNDO: (Im)pressões artísticas em tempos de urgências, projeto que realizou uma convocatória internacional para a produção de uma revista de artista que pensa os impactos de todas estas transformações a partir do sensível.

As artes levam ao fazer e, utilizar elementos artísticos e estéticos nos provocam outras maneiras de olhar e representar a experiência, a desvelar aquilo que não se fala. Pensamento, neste dossiê, não é somente “raciocinar”, “calcular”, “argumentar”, ou mesmo “categorizar” e “contar”, como nos tem sido enfatizado, algumas vezes, mas é sobretudo dar sentido ao que somos e ao que nos acontece.

O conjunto do material publicado trata sobre modos de produção artístico em meio à crise pandêmica refletindo sobre estratégias, estéticas, pesquisas, buscas e, ainda, (sobre)vivências culturais.

Convidamos a todos a se sentirem “em casa”, podem tirar os calçados, passear pelos cômodos e pensarem suas urgências conosco.

Referências:

LOPES, Denilson. **A Delicadeza. estética, experiência e paisagens.** Brasília, Editora da Universidade de Brasília: Finatec, 2007.

**Amanda M. P. Leite,
Fernando M. Aleixo,
Renata F. da Silva**



CIBERCULTURA TEATRAL:

**Panorama do trabalho criativo no ciberespaço em Porto Alegre durante a
pandemia**

CIBERCULTURA TEATRAL:

**Panorama del trabajo creativo en el ciberespacio en Porto Alegre durante la
pandemia**

THEATRE CYBERCULTURE:

Panorama of creative work in cyberspace in Porto Alegre during the pandemic

Thainan da Silva Rocha¹

Walter Lima Torres Neto²

Resumo

Este artigo apresenta uma análise parcial das condições materiais do teatro produzido para o ciberespaço em Porto Alegre durante a pandemia de COVID-19. Partindo da leitura de pesquisas sobre o trabalho no capitalismo informacional, propostas defendidas por sociólogos e pesquisadores transdisciplinares, em nosso artigo relacionamos os relatos de profissionais do teatro porto-alegrense, colhidos em levantamento de 2021. Nosso objetivo é tecer um panorama e entender o impacto das restrições do distanciamento social sobre as dinâmicas de produção cênica, delineando possíveis tendências da cena teatral em meio ao cenário pandêmico.

Palavras-chave: cultura teatral; mercado de trabalho; teatro digital; teatro online; tecnologia teatral.

Resumen

Este artículo presenta un análisis parcial de las condiciones materiales del teatro producido para el ciberespacio en Porto Alegre durante la pandemia del COVID-19. A partir de la lectura de investigaciones sobre el trabajo en capitalismo informacional,

¹ Artista da cena e produtor cultural. Mestrando no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAC/UFRGS), com pesquisa em andamento (previsão de defesa em 2021) na linha de pesquisa Linguagem, Recepção e Conhecimento em Artes Cênicas, sob orientação do Prof. Dr. Walter Lima Torres Neto. Bolsista CAPES. E-mail: thainan.teatro@gmail.com.

² Professor de Estudos Teatrais nos Cursos de Graduação e Pós-graduação em Letras na Universidade Federal do Paraná (UFPR) e no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: gualter20@gmail.com.

propostas defendidas por sociólogos e investigadores transdisciplinares, en nuestro artículo enumeramos los informes de los profesionales de Porto Alegre, recogidos en una encuesta de 2021. Nuestro objetivo es tejer un panorama y comprender el impacto las restricciones del distanciamiento social sobre la dinámica de la producción escénica, delineando posibles tendencias en la escena teatral en medio del escenario pandémico.

Palabras clave: cultura teatral; mercado de trabajo; teatro digital; teatro en línea; tecnología teatral.

Abstract

This article presents a partial analysis of the material conditions of the theatre produced for cyberspace in Porto Alegre during the COVID-19 pandemic. Starting from researches on work in informational capitalism, proposals defended by sociologists and transdisciplinary researchers, in our article we relate the reports of theatre professionals from Porto Alegre, collected in a survey of 2021. Our goal is to draw a panorama and to understand the impact of the restrictions of social distancing on the dynamics of scenic production, outlining possible trends in the theatrical scene in the midst of the pandemic scenario.

Keywords: theatrical culture; labor market; digital theatre; online theatre; theatrical technology.

* * *

O pensamento é nuvem
O movimento é drone
O monge no convento
Aguarda o advento de deus pelo iPhone

Gilberto Gil, *Pela Internet 2*

1. Pandemia e ciberteatro

O prefixo ‘ciber’ ou ‘cyber’ advém da palavra ‘cibernético’ ou ‘cibernética’. A cibernética não é mais uma ficção. Hoje, ela se apresenta não propriamente como uma disciplina, mas sim como um extenso e complexo campo de investigações com inúmeras ramificações associadas a diversas matérias científicas que vão da robótica até a realidade aumentada passando pela informática e os mundos da Internet.

O termo cibernético passou a ser adotado de modo sistemático, pela primeira vez por Norbert Wiener durante a década de 1940. Foi em 1947 que ele publicou o livro *Cybernetics, or control and communication in the animal and the machine*, onde desenvolvia sobre o conceito. A publicação ganhou primeiro uma versão francesa e

posteriormente, em 1961, sua edição americana³. Nesta obra estão alguns dos postulados que serão desenvolvidos por meio de novas pesquisas ao longo do século XX e XXI. Referência no Brasil, Miguel Nicolelis é um cientista que exemplifica o complexo e amplo espectro do trabalho de pesquisa no mundo cibernético. Com seus estudos práticos e teóricos, por exemplo, esse cientista procura adequar o sistema nervoso humano a interagir com máquinas e propiciar a recuperação do movimento em diversos casos de paralisia.

No caso específico das artes cênicas temos o exemplo emblemático das pesquisas de Ivani Santana⁴, pesquisadora e criadora cênica com ênfase na dança, que desde os anos 1990 vem investigando criativamente as relações entre corpo, coreografia e tecnologia dentro do universo da dança telemática. Já no âmbito das investigações teatrais destacam-se as pesquisas de Marta Isaacsson⁵, que se debruçam sobre as relações da encenação com a tecnologia quando se serve de projeções de imagens captadas ao vivo relacionadas com os corpos dos atores em atuação. Os impactos no tocante ao processo de recepção são estudados sob a ótica da neurofisiologia, estabelecendo uma interdisciplinaridade necessária. Ambas as interrogações, tanto no tocante à dança quanto ao teatro, sugerem conexões estimulantes com o passo seguinte, que foi a entrada das artes cênicas no universo da cibercultura por conta da pandemia.

Em seu ensaio seminal sobre a cibercultura, Pierre Lévy (2010) delinea inicialmente o termo ‘ciberespaço’ como sinônimo de ‘rede’. Isto é, um novo meio de comunicação, uma nova mídia. Trata-se certamente do surgimento de um meio original de comunicação virtual. O termo, segundo Lévy, compreende tanto a “infraestrutura material” dessas trocas de experiências e conteúdos digitais, quanto o “universo oceânico de informações que ela abriga”. Um pouco mais adiante ele se torna mais preciso ao sublinhar que “eu defino o ciberespaço como o espaço de comunicação aberto pela interconexão mundial dos computadores e das memórias dos computadores”. Essa

³ Norbert Wiener. *Cybernetique: ou contrôle et communication chez l'animal et la machine*. Paris: Hermann & Cie, 1948. Posteriormente editado por Cambridge Massachusst: MIT Press, 2ª. ed. revisada, 1961.

⁴ Cf. Ivani Santana. *Corpo Aberto: Cunningham, Dança e Novas Tecnologias*. São Paulo: EDUC, 2002, e *Dança na Cultura Digital*. Salvador: EDUFBA, 2006.

⁵ Cf. Marta Isaacsson. “Entre dois, cena e imagem em captação ao vivo”. *Revista Cena*, n 25, 2018 e “Cruzamentos históricos: teatro e tecnologias de imagem”. *Artcultura*, 13(23), 2012.

definição, prossegue Lévy, “inclui o conjunto dos sistemas de comunicação eletrônicos (aí incluídos os conjuntos de redes hertzianas e telefônicas clássicas), na medida em que transmitem informações provenientes de fontes digitais ou destinadas à digitalização.” (LÉVY, 2010, p. 94-95).

Já no tocante ao neologismo cibercultura, ele é categórico ao afirmar que este denominaria “o conjunto de técnicas (materiais e intelectuais), de práticas, de atitudes, de modos de pensamento e de valores que se desenvolvem juntamente com o crescimento do ciberespaço” (LÉVY, 2010, p. 17). Isto é, a cibercultura é a própria vivência interativa dos indivíduos no ambiente do ciberespaço. À estocagem de informação e o acesso aos dados são acrescidos a presença virtual expressiva dos agentes criativos. São os corpos que dançam e atuam por meio da Internet como delinea Santana em seus estudos.

A entrada dos agentes criativos teatrais no ciberespaço vem se dando pela exploração das ferramentas digitais mais distintas a favor das propriedades comunicacionais e estéticas potencializadas pelo advento da pandemia e do confinamento. Pode-se dizer com Lévy que os agentes criativos teatrais iniciaram um complexo processo de estabelecimento de uma ‘cibercultura teatral’. Não sabemos se provisória ou permanente, mas as marcas dessa cibercultura teatral no plano virtual, certamente, não deixarão indiferente o teatro no seu regime presencial.

Fechados os teatros, impedindo o natural exercício de sociabilidade entre público e artistas, não restou outra opção. Desse modo, a alternativa adotada foi o mergulho no espaço do virtual, da Internet, para que obras cênicas já existentes ou especialmente concebidas pudessem ir ao encontro do seu público. Neste sentido, o público primeiro foi estimulado, e posteriormente consolidado, graças ao trabalho teatral do dito teatro de grupo. O teatro de grupo consolidou a noção de um ‘público de seguidores’. Com a pandemia, esse mesmo conjunto de espectadores ganhou materialidade tornando-se um ‘ciber-público’. Originário daquele corpo de ‘espectadores-seguidores’, via de regra sensibilizado pelas redes sociais, ele se converteu no momento do confinamento ao espectador defronte do computador ou da telinha do seu *smartphone*. Nesse instante de direcionamento para Internet os espectadores se transformariam em ‘espectadores digitais’ e os atores entrariam numa

era cibernética. Mas o lugar do espectador-teatral-navegador na Internet e do trabalho do ator no interior dessa nova plataforma comunicacional são somente dois aspectos da complexa teia de relações que vem se tecendo nesses tempos de pandemia. As etapas do processo artístico das artes cênicas (concepção/criação; execução/realização; recepção/fruição) em tempos de confinamento são objetos de nossa investigação, que teve como ponto de partida uma pesquisa realizada por meio da própria Internet. Ela teve lugar no período de março a abril de 2021, com a finalidade de tentar conhecer os arranjos e rearranjos dos agentes criativos em suas realizações cênicas circunscritas à cidade de Porto Alegre.

2. Mercado digital e dinâmicas do ciberespaço

Ainda que propulsionada de modo emergencial pela pandemia e recebida com resistência por parte da comunidade artística, a disseminação do teatro no ciberespaço supriu uma ausência que já era pulsante. A rápida popularização da Internet no início deste século gerou uma transformação sociocultural que, ao permitir novos espaços virtuais de convívio social, inaugurou possibilidades inauditas de relação entre a arte e o público. A dança, a música, as artes visuais, o cinema e outras linguagens artísticas já haviam criado ferramentas para se adaptar e ocupar esse espaço virtual, alcançando novos públicos. Faltava o teatro, que cada vez mais distante do público geral, resistia arraigado à sua condição presencial. Mas a urgência de ocupar a Internet não se restringia somente a uma caça ao público.

A cibercultura está presente na vida dos próprios profissionais de teatro, que são mais jovens do que a média em outros setores (BORGES; COSTA, 2012). O antropólogo argentino Néstor Canclini (2012) identifica alguns traços comuns em jovens trabalhadores criativos, tais como: uma maior disposição para estar permanentemente conectado à Internet; uma capacidade de ser versátil e multitarefa; uma maior habilidade para formar redes de cooperação; e um maior uso da intertextualidade e interdisciplinaridade na criação de suas obras. As mudanças dos últimos anos indicavam que a informatização era um caminho sem volta. Poder trabalhar e consumir sem precisar sair de casa era uma realidade possível no entorno sociocultural destes jovens. Mas e o teatro?

Nesta última década, a produção teatral apresentou grandes mudanças devido à informatização geral do setor de serviços. Tarefas como a inscrição de projetos em editais de financiamento, antes encaminhadas por correio, hoje são quase sempre feitas via Internet. Os *sites* de *crowdfunding*⁶ viabilizaram muitos projetos teatrais, num sistema de contribuição e recompensa. As plataformas de eventos facilitaram a venda de ingressos antecipados num ambiente de negócios digitais terceirizados. As redes sociais aos poucos ganharam o protagonismo na divulgação de espetáculos e oficinas, por congregarem muitos usuários e apresentarem pouco ou nenhum custo.

Com as novas limitações instauradas pela pandemia, as mesmas redes sociais deixaram de ser apenas um espaço de divulgação, para se transformarem num espaço de distribuição e consumo de um novo teatro. O que a princípio parecia ser um grande meio de difusão a baixo custo, logo se mostrou nem tão benéfico, com o potencial de reforçar desigualdades. Apesar da Internet ser capaz de encurtar fronteiras e multiplicar o público de uma peça, existe um abismo se pensarmos nos 40 milhões de brasileiros sem acesso à Internet (ou ainda que a maioria acessa apenas pelo celular, muitos com um plano de dados limitado) (G1, 2021).

A divulgação e circulação do teatro pelas redes sociais — concentradas principalmente nas empresas Google (YouTube) e Facebook (Facebook e Instagram) — é muito condicionada pelos algoritmos destas plataformas, cujas fórmulas estão em constante experimentação e são dominadas apenas pelas empresas proprietárias. Em geral, a razão dos algoritmos trabalha com base em interações anteriores para recomendar conteúdos que prendam o usuário por mais tempo na rede, aumentando o lucro da empresa com publicidade. Quando o conteúdo não é patrocinado, seu alcance diminui e tende a ficar restrito aos contatos próximos dos próprios artistas. Por esse motivo, ainda é difícil atrair novos públicos para o teatro através das redes sociais. Nesse sentido, a racionalidade algorítmica apresenta uma dimensão performativa:

A força da racionalidade performativa dos algoritmos não está em descrever ou representar, mas sim em gerar efeitos e produzir realidades. Um exemplo banal são os sistemas de recomendação, hoje quase onipresentes em serviços, plataformas e aplicativos digitais [...] Um sistema de recomendação é tão mais eficaz quanto mais ele consegue influenciar ou desencadear uma determinada ação ou comportamento; e não tanto em saber realmente o que eu gostaria de

⁶ Sistema de financiamento coletivo.

ouvir, assistir, consumir ou fazer num dado momento. Por conta disso, a distância entre o laboratório (ou qualquer processo de testagem controlada de tecnologias, produtos, serviços) e o mundo se torna quase inexistente nesse tipo de racionalidade. Por que devo elaborar uma teoria sobre o mundo (ou sobre qualquer fenômeno) e testá-la em condições controladas, se posso testar diretamente sobre o mundo? A racionalidade algorítmica implica, portanto, a transformação do mundo num imenso laboratório. (BRUNO, 2019).

Dinâmicas limitadoras como essa são frequentes na economia digital, onde o trabalho ainda é pouco regularizado, mal remunerado e instável. Apesar da potência da Internet como um grande território democrático, a vivência pessoal e profissional da maioria dos usuários desse ambiente fica restrita às regras (formato, alcance, censura) de poucas plataformas de monopólios tecnológicos, a *Big Tech*⁷. O regime laboral desta economia digital, no qual o teatro agora adentra, tende a gerar subempregos através de processos degradantes já bem documentados, como a uberização⁸. Esse pretenso avanço não traz melhora alguma para as historicamente precárias condições de trabalho no teatro.

Ao veicular sua produção pelas redes sociais, os artistas de teatro entram para o vasto mundo dos criadores de conteúdo. Ao produzir material para as plataformas digitais, respondem a uma demanda das empresas que lucram com a permanência de usuários no site. Os criadores têm a possibilidade de receber uma parte mínima desse lucro através da veiculação de publicidade paga no próprio canal, desde que tenham grande afluência de público. Alternativamente, podem fazer acordos comerciais com outras marcas para produzir conteúdo publicitário virtual.

Nesse mercado teatral digital, alguns produtores têm trabalhado com a cobrança de ingressos (através de plataformas de eventos) para sessões fechadas de material gravado ou chamadas de vídeo. Essa prática de cobrança ainda é nova e, portanto, desafiadora na cibercultura. O consumo de arte na *web* é tradicionalmente realizado por assinatura mensal, em plataformas de *streaming* de audiovisual e música, ou gratuito, pelas redes sociais. Neste contexto, a produção de teatro digital no Brasil foi subsidiada

⁷ *Big Tech* ou *Tech Giants* é como são denominadas as maiores empresas de tecnologia da informação dos EUA: Google, Facebook, Apple, Amazon e Microsoft. Suas múltiplas plataformas dominam o mercado digital e moldam a experiência de internautas do mundo inteiro.

⁸ Processo de transformação do trabalho, pelo qual os trabalhadores fazem uso de bens privados — como um carro — para oferecer serviços por meio de uma plataforma digital. O nome deriva da empresa *Uber*, que media o serviço de motoristas e entregadores com seus clientes através dos seus apps.

ao longo da pandemia principalmente através de editais derivados da Lei Aldir Blanc⁹ (BRASIL, 2020).

A demanda de trabalho criativo também foi transformada pelas novas dinâmicas do ciberespaço durante a pandemia. O teatro tradicionalmente se organiza num sistema de trabalho por projetos, com previsão de início e fim. Diversas pressões econômicas e culturais já vinham encurtando o tempo de vida médio destes projetos na contemporaneidade, o que acarretou que artistas trabalhassem num número maior de produções com temporadas menores (FRIQUES, 2016). Essa demanda se intensifica na Internet, “pois o tempo em si é algo bastante diferente no ciberespaço do que é na vida real” (JAMEISON, 2008, p. 48). Por concentrar um grande fluxo de informações, todo o conteúdo veiculado na *web* se torna rapidamente obsoleto. É preciso criar conteúdo regularmente nas redes sociais para manter seu alcance, sabendo que essas publicações geralmente terão poucos dias, ou horas, de amplo acesso após serem postadas. Essa agilidade é visível em *memes*, ou nos *trending topics*¹⁰ de cada dia, e constitui a cibercultura:

Os jovens artistas [...] são acostumados a se organizar em projetos de curta e média duração. Alguns tocam empreendimentos independentes por convicção, a maioria por necessidade. A criatividade e a inovação, dois atributos muito valorizados para conseguir trabalho, mais do que competências profissionais duradouras, contribuem para dar às suas atividades esta periodicidade frágil. A pressão do instantâneo, o que se descobre ou se informa hoje, reforça essa relação com a rápida temporalidade das biografias: tudo é efêmero, renovável e logo obsoleto, mesmo os grupos que os jovens organizam para poder trabalhar. As narrativas pessoais expressam essa visão instável e de curto prazo. (CANCLINI, 2012, p. 14).

Artistas que produzem para a Internet precisam trabalhar de forma polivalente, assim como já era o caso no teatro em regime de copresença (CANCLINI, 2012; FRIQUES, 2016). Com frequência, o mesmo agente criativo concilia diversas funções nas etapas de criação, produção, difusão e gestão dos projetos que desenvolve. Neste mercado de trabalho, flexível e precarizado, “ter vários perfis profissionais e aprender a trabalhar

⁹ Lei nº 14.017 de 29 de junho de 2020, elaborada pelo Congresso Nacional, que regulamentou a transferência de R\$ 3 bilhões para estados e municípios para atender ao setor cultural do Brasil em caráter emergencial, auxiliando trabalhadores, entidades e projetos culturais durante a pandemia.

¹⁰ Os *trending topics* são os assuntos do momento. O Twitter, uma das redes sociais mais populares do mundo, reúne um ranking das palavras, frases ou tópicos mais comentados no seu site em tempo real.

com especialistas em outras áreas são necessidades do ambiente sociocultural” (CANCLINI, 2012, p. 9).

A descrição e análise do cenário acima não são categóricas, e prova disso são os diversos artistas que conseguiram furar bolhas, conquistar visibilidade e melhorar suas condições ao adaptarem seu trabalho para a Internet. Porém, estes são exceções e muitos ainda precisam enfrentar os mesmos desafios para emplacar seu trabalho artístico e manter-se reconhecido no ciberespaço.

3. Percepções e reflexões dos profissionais de teatro

No âmbito de nossa pesquisa de mestrado para o PPGAC/UFRGS¹¹, realizamos um levantamento intitulado *Formação e Trabalho no Teatro de Porto Alegre (2010-2020)*, que ouviu 157 profissionais locais de forma anônima entre março e abril de 2021. O questionário continha questões quantitativas e qualitativas, incluindo a pergunta “Como você sentiu o impacto da pandemia sobre o seu trabalho teatral?”. Apresentaremos a seguir algumas das respostas que recebemos para esta questão, que serviu de base para a análise e interpretação que compartilhamos neste artigo.

A primeira constatação é triste e pouco surpreendente: a maioria dos inquiridos deixou de trabalhar com teatro neste período, seja com a diminuição ou a interrupção total de suas atividades. Os motivos são vários, e frequentemente passam pelo impacto emocional que a pandemia e o distanciamento tiveram sobre suas vidas:

[Resposta 09] O impacto foi muito forte, tanto financeiro quanto emocional. A maioria das coisas que eu fazia não se adaptou bem aos novos formatos impostos e a falta do contato com os meus colegas pesa demais no fator emocional a ponto de muitas vezes eu me ver tomado por um desânimo e uma desesperança muito grandes.¹²

[Resposta 53] Impactou radicalmente. Destruí todas as minhas perspectivas nessa área. Desde o começo da pandemia eu não trabalho com teatro de nenhum tipo.

[Resposta 154] Como um acidente de carro em que fiquei com o volante na mão, mas o restante todo foi destruído.

¹¹ Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

¹² O estilo de redação de todas as respostas aqui citadas foi mantido na transcrição do questionário para este artigo.

Muitas respostas revelam ainda uma descrença no formato *online*. Elas defendem que o teatro depende da copresença física e simultânea de atores e espectadores. A performance remota não nasceu com a pandemia, e já era experimentada desde o advento de tecnologias como o rádio, o telefone e a televisão. Sua mediação pela Internet é praticada desde os anos 1990, principalmente no hemisfério norte (JAMEISON, 2008). No entanto, este formato nunca foi popularizado e, num contexto onde os artistas se veem forçados a adotá-lo, frequentes são os relatos de desorientação, desestímulo e incapacidade de adaptação:

[Resposta 103] Sem trabalhar há mais de 1 ano. Teatro on line, não é teatro.

[Resposta 156] Teatro de rua não existe on line...é uma forma vazia.

[Resposta 50] Os meus trabalhos teatrais pararam completamente. Alguns atores abandonaram os projetos, os ensaios online não têm rendido e o resultado foi algo entre Teatro e Cinema. Não é Teatro, e nem cinema, é outra coisa.

[Resposta 13] Destruíu o teatro. Odeio teatro online. Não acredito nele. Pra mim teatro online é uma tentativa ruim de fazer cinema.

As oportunidades de trabalho ainda foram impactadas por impedimentos práticos, como a dissolução de grupos, o fechamento de empresas, a falta de acesso à tecnologia e dificuldades financeiras que levaram os agentes criativos a buscar emprego em outras áreas. Profissionais que trabalham com áreas técnicas do teatro (iluminação, sonoplastia, cenografia e afins) relatam uma escassez de possibilidades neste último ano de 2020. A situação não foi tão diferente para aqueles que seguiram trabalhando, que relatam que, apesar da multiplicação dos editais, receberam salários menores e insuficientes para se manter:

[Resposta 117] Fui completamente afetada. Consegui 1 trabalho pequeno de edital emergencial, 2 festivais online, 1 parcela da LAB. Se eu não estivesse em uma relação que segura financeiramente esse momento, não sei bem como estaria sobrevivendo. Durante alguns meses desse 1 ano fiz marmitas para vender e cheguei a mandar currículos para vagas de caixa, vendedora, recepcionista, auxiliar de limpeza, etc.

Por outro lado, muitas pessoas descreveram oportunidades e experimentações processuais. Narraram-se experiências que só foram possíveis graças às adaptações exigidas neste período, como o relato de uma curta temporada presencial no formato *drive-in*. Sobre o trabalho *online*, foram reconhecidos os benefícios de uma maior independência para criar projetos na Internet, com o fortalecimento de pesquisas que

relacionam teatro e tecnologia. Além disso, foi ressaltada a possibilidade de se conectar com públicos e colegas de trabalho geograficamente distantes, o que era impossível no formato presencial.

[Resposta 112] Não acredito em Teatro online, mas [...] Estou tendo oportunidade de trabalhar a distância para o Brasil e outros países - isso foi super novidade pra mim - e tem me contemplado enquanto uma artista multidisciplinar a criar uma rede sólida com outros artistas. Tenho trabalho bastante e saído da zona de conforto.

[Resposta 45] Tive temporadas canceladas, aprendendo a trabalhar a distância e dirigir atores do ombro pra cima com internetes inconstantes. Todas as casas se tornaram cenário... Meses sem trabalho nenhum, pouco dinheiro ganho sendo usado para comprar equipamentos para melhor trabalhar em casa.

A transformação dos ambientes domésticos em estúdios de produção exigiu o investimento em novas ferramentas de trabalho, e o custo dessas tecnologias foi ressaltado em diversas respostas. Uma rápida consulta no site [Google Trends](#), com recorte no Rio Grande do Sul, mostra que pesquisas no Google pelos termos *ring light*¹³, *tripé* e *microfone* — itens básicos para criadores de conteúdo — aumentaram com a pandemia. Houve um crescimento acentuado a partir de abril de 2020, ainda no início do período de distanciamento social.

Essa adaptação exigiu ainda um investimento no aprendizado destes novos equipamentos, formatos e competências necessárias para explorá-los. Ao modificar os meios de produção, mesmo profissionais mais experientes sentiram a necessidade de reaprender o seu ofício e as ‘regras’ para trabalhar em um novo formato. Muitos agentes criativos relatam terem participado de cursos de produção cênica para a Internet neste período, ou ainda que se especializaram em técnicas como captação e edição de imagens. Esses artistas narram que sentiram necessidade destes aprendizados por força da nova demanda. Muitas oficinas e capacitações foram oferecidas de forma gratuita ao longo dos meses, em parte graças aos editais da Lei Aldir Blanc.

[Resposta 55] [...] A pandemia foi a oportunidade que tive de me profissionalizar em áreas e formações as quais a Universidade não foi capaz sequer de pincelar em conteúdo.

¹³ *Ring light* (anel de luz) é um círculo de luzes de LED, usado na captação de imagens para fornecer iluminação uniforme com poucas sombras visíveis. O equipamento se popularizou entre criadores de conteúdo para a internet. Normalmente são vendidas acompanhadas de um tripé para filmagem.

No tocante à Lei Aldir Blanc, foi absoluto o reconhecimento de sua importância para a manutenção da atividade teatral, apesar de ocasionalmente manifestarem críticas à forma de distribuição dos recursos. A maioria dos inquiridos percebeu um aumento de editais públicos neste período, mas considera que ainda são insuficientes para suprir a demanda do campo cultural. Comenta-se ainda sobre a falta de políticas mais abrangentes para o amparo direto aos trabalhadores do setor teatral, sem a concorrência por recursos:

[Resposta 136] A Lei Aldir Blanc não deveria ser edital com concorrência. Os artistas deveriam comprovar trabalho na área e receber o benefício, pois é emergencial. Quanto ao impacto, por incrível que pareça, vejo muito mais teatro por estar em casa, e precisei aprender a montar luz, a criar luz, a gravar, e estou apanhando com planos de câmera e fazendo cursos para aprender a criar vídeos teatrais, se podemos chamar assim.

[Resposta 155] Reduziu muito o ritmo dos projetos a serem criados, impossibilitou muitas coisas, mas os editais de auxílio acabaram gerando mais oportunidades do que as que eu tinha acesso no modelo presencial do teatro ou via outras pessoas que estão começando terem acesso.

[Resposta 67] [...] Quanto a lei acho um absurdo deixarem pessoas sem condições de comer de fora. Colegas que, como eu, não tinham nem internet pra se inscrever, que dirá oferecer contrapartida. Aliás, exigir contrapartida para quem não tem o que comer, não tem nem gás em casa é algo desumano. Não sei quem são estas pessoas que decidiram o que é melhor para nós, os artistas, valores, forma de inscrições etc, mas só vejo injustiças, principalmente com aqueles que mais precisam. Exemplo, os técnicos.

A percepção geral dos respondentes sobre o seu trabalho neste período é de uma sensação de afastamento do teatro, seja pela sua interrupção ou pela mudança de regime — não identificam o que experimentam agora como a milenar arte da presença, mas algo mais próximo do audiovisual ou da videoperformance. A própria separação dessas modalidades é passível de questionamento, mas revelam o sentimento de descontinuidade onipresente nestes artistas-criadores. Certo é que acima de tudo, o momento inspira a experimentação de linguagem. As técnicas que aprenderam para se comunicar cara a cara com o público neste momento servem apenas parcialmente. É preciso aprender tanto quanto for possível com especialistas de outras áreas, ampliar seu leque de competências para conseguir manter sua prática — exatamente como Canclini adiantava.

[Resposta 102] Pude experimentar neste tempo financiado pelo dinheiro do poder público, o que é bom. Porém o teatro propriamente dito, não existe mais.

E sim uma grande fragmentação das técnicas que trabalhávamos no teatro, como texto lá, corpo aqui, performance acolá.

[Resposta 82] [...] Infelizmente eu não consegui me adaptar ao formato digital para teatro, mas muitos artistas conseguiram e continuaram produzindo do jeito que dava, nada muito diferente da realidade, pois na prática a gente faz teatro do jeito que dá sempre.

Não podemos romantizar o que a pandemia de COVID-19 representa para o Brasil. Hoje, 29 de maio de 2021, já são mais de 460 mil mortos. Conduzida de forma irresponsável e genocida, seu principal legado é a destruição sistemática. Porém, apesar das incontáveis perdas, também precisamos reconhecer o que construímos neste período: a Lei Aldir Blanc fortaleceu a institucionalização da cultura via poder público e pavimentou o caminho para novas políticas de financiamento, mais inclusivas e horizontais. A adaptação e experimentação em larga escala de linguagens, formatos e dinâmicas de produção podem representar uma quebra de paradigmas na evolução da linguagem teatral, construindo pontes para se conectar com o público via Internet. A não adaptação a esse formato, do mesmo modo, é rica por representar a diversidade criativa da nossa produção cênica. Cabe aos agentes culturais, aos representantes civis e à sociedade em geral seguir lutando para garantir melhores condições de trabalho para todos estes profissionais e reparar as desigualdades que foram acentuadas nesta difícil conjuntura.

4. Tendências e desafios no pós-pandemia

Uma das maiores dificuldades trazidas pela pandemia foi a incerteza do futuro: as medidas de distanciamento social foram adotadas em caráter provisório e prorrogadas sucessivamente ao longo de 2020, até percebermos que seu fim era imprevisível. Esta situação causou insegurança, frustrou planos e preocupou muitas pessoas. Conforme o cenário avançou e aderimos ao ‘novo normal’, uma nova incerteza se impôs: como será quando tudo isso acabar?

A realidade produzida pelo distanciamento social induz que as pessoas permaneçam mais em casa. Paramos de frequentar teatros, cinemas e shows para consumir arte dentro do conforto dos nossos próprios lares, no horário em que quisermos, pela Internet. Esse formato segue as tendências do consumo globalizado que

priorizam a experiência do consumidor, através da disponibilidade e da conveniência. Como reconquistar esse público para as atividades presenciais no futuro? Esta já é uma preocupação de muitos artistas:

[Resposta 85] [...] Sinto que a pandemia levantou um (novo) problema para nós. Antes já era difícil justificar o preço de um ingresso e atrelar um valor condizente ao trabalho dedicado. Agora, com pessoas produzindo conteúdos online gratuitos e para o grande público das redes, ou contrapartidas de editais que exigem gratuidade do serviço prestado, sinto que será mais difícil ainda justificar o valor pago pela nossa arte.

[Resposta 10] acabou tudo...e sinceramente foi a "pá de cal" no teatro de POA. Antes da pandemia já era preciso implorar para fazer os amigos e a classe irem ao teatro. No momento em q for possível voltar com os espetáculos presenciais, quem vai querer sair do bar ou da frente da TV para ir a uma peça? Eu vejo no anuário as peças na década de 80 tinham temporadas de 5 apresentações por semana! Hoje ninguém quer fazer mais que dois dias na semana senão dá prejuízo.

As artes cênicas já vinham buscando formas de se reinventar e se ressignificar na vida das pessoas mesmo antes das pressões trazidas nesse último ano. Seguindo a tendência geral das experiências de consumo, o teatro vinha colocando o espectador no centro do acontecimento. As realizações cênicas que contam com o papel ativo do espectador, principalmente no formato de jogos ou *whodunnit*¹⁴, ganharam força na Internet, espaço onde o usuário também costuma ser agente inter-ativo. Esse fenômeno reflete as mudanças socioculturais provocadas também pelo avanço tecnológico, e altera a posição tanto do público quanto dos próprios artistas em seu processo criativo:

O surgimento de novas mídias altera o posicionamento do sujeito e sua percepção como indivíduo e membro social de uma coletividade, provocando mudanças na percepção estética, tanto para quem vê a obra como para quem a produz. Desse modo, na contemporaneidade, tem-se experienciado uma inversão de papéis, o espectador se mostra cada vez mais ativo, tornando-se parte da obra, sendo capaz de transformá-la. Se o espectador está cada vez mais presente no jogo proposto pelo artista, este tem buscado na ausência a sua forma de atuação. (COSTA; SILVA, 2016, p. 80).

A desestabilização provocada pelo teatro do ciberespaço propiciou novas camadas para esse debate da relação do teatro com a sociedade. O abismo entre o público e o teatro contemporâneo, pelo menos em Porto Alegre, foi escancarado e visto a partir de um ângulo diferente, provocando artistas a buscarem novas soluções criativas

¹⁴ “Quem matou?”, gênero de mistério, no formato de investigação policial, popular na literatura e no audiovisual.

para este descompasso. Mais do que trazer novos problemas nessa frente, a dinâmica digital evidenciou e atualizou nossos velhos desafios:

[Resposta 121] A pandemia nos obrigou a fazer teatro online e isso acaba por excluir uma boa parte da população e centralizar ainda mais a arte.

[Resposta 93] Não senti qualquer mudança na popularidade e adesão ao teatro online, assisti mais de uma dezena de peças e talvez duas tenham me tocado como ocorreria no presencial. Inclusive executei teatro online, e não creio que surtiu qualquer impacto no meu telespectador, pois a presença em uma plataforma on-line é extremamente exaustiva.

O mesmo então pode ser dito a respeito da sustentabilidade econômica do fazer teatral. Assim como a Lei de Baumol¹⁵ já previa a crescente dificuldade de se estabelecer um mercado teatral sem subvenção estatal numa economia de livre mercado (FRIQUES, 2016), percebemos no caso atual semelhante pessimismo — não parece possível estabelecer um mercado de trabalho teatral sustentável e com condições dignas na economia digital dentro desses moldes. Porém não podemos esquecer que o ciberespaço ainda é um ambiente jovem em constante evolução. O mundo digital transformou-se nitidamente nos últimos 10 anos, e seguirá evoluindo, assim como o teatro e a sociedade. Existe oportunidade para o teatro se reafirmar nesse espaço e seguir pesquisando possibilidades e dinâmicas mais frutíferas para sua presença na Internet. Essas tecnologias continuarão presentes e devem ser aliadas do trabalho artístico no futuro. Precisamos reconhecê-las como parte do trabalho teatral e assim estabelecer críticas pertinentes, não para negá-las ou destruí-las, mas para que sejam desenvolvidas da melhor forma possível. Cabe aos artistas não se alienarem desse processo:

E a responsabilidade que nós temos também é de uma natureza performativa. Com isso quero dizer que, ao apontar situações de exploração, ou poluição de dados, ou apropriação de dados e predações capitalistas, nós estamos, de certa forma, criando também uma consciência social acerca desses tópicos. Nós estamos ajudando sindicatos, organizações de trabalhadores, poderes políticos e governos a estarem cientes disso, e provavelmente a criar melhores políticas e regulamentações. (CASILLI, 2019).

O pós-pandemia já provoca desafios desde hoje. Sendo o momento de irrupção de um novo cenário, traz consigo o potencial transformador. Apesar do enorme estrago que a pandemia causou em diversas frentes do nosso teatro e que ainda precisamos investir energia para recuperar, tanto em recursos materiais quanto humanos, também será um

¹⁵ Teoria formulada por William Baumol e William Bowen na década de 1960, que justifica o comportamento econômico do teatro em sua especificidade.

período de novas ações criativas. Poderemos então ensaiar na prática as novas provocações propiciadas por um teatro à distância. Uma medida já considerada em teatros porto-alegrenses, além de novos padrões sanitários, é a venda permanente de ingressos presenciais e virtuais (com preço diferenciado) para todos os espetáculos exibidos na casa. Podemos adiantar ainda novos desdobramentos, tanto na estética quanto nas políticas culturais, a partir do que vivemos nesses longos meses. O tão esperado retorno às ruas será tempo de inovação.

5. Fronteiras e atravessamentos

[Resposta 46] Inicialmente foi um back total. Paralisia mental e criativa. Mas tenho uma característica muito forte dos artistas: sou tipo erva daninha, quanto mais você corta, mais ela vem. Me reinventei, criei, me agarrei a colegas amigos generosos, segui em frente. [...]

O relato dos agentes criativos inevitavelmente manifesta o impacto financeiro e psicológico que sofreram com o fechamento dos teatros e a suspensão de atividades presenciais. Ainda assim, vemos seu movimento para seguir trabalhando, produzindo e tentando ir em frente. Porto Alegre não é uma exceção, se observarmos as notícias das outras praças teatrais.

No fundo, estamos falando de um processo de adaptação. Não sabemos quanto tempo vai durar, mas o processo está aí. Ele emerge da necessidade de se inventar uma subsistência profissional, sobretudo da parte daqueles artistas que dependem expressamente do teatro para sobreviver. Assim, como tentamos demonstrar, houve e está havendo um processo de saída do ambiente natural para um ambiente novo, o ciberespaço. Essa adaptação tenta ser feita com o máximo de aproveitamento dos saberes adquiridos em tempos de normalidade.

O desafio dessa adaptação está no mergulho no escuro da Internet. Bem antes do advento da pandemia e seguindo a lógica da indústria cultural globalizada, as demais artes narrativas já tinham feito a sua entrada com os dois pés na rede comunicacional de computadores:

A literatura foi a primeira dessas artes, associada pela própria lógica na facilidade da leitura. Os formatos PDF, e-Book e e-Pub rapidamente fidelizaram os leitores por meio de aparelhos como Kindle e similares. A ideia de menos papel e de poder estocar

um número indeterminado de obras dentro de aparelhos portáteis seduziu a categoria de leitores que se adaptassem à essa nova disposição para uma leitura na palma da mão.

A música seja erudita ou popular, instrumental ou cantada segue a lógica do rádio e da TV alcançando novos modos de audição. Sozinho ou acompanhado, por meio de aplicativos como Spotify ou similares, o ouvinte faz a sua programação e é induzido por suas escolhas a conhecer produções musicais similares às de seu gosto. As rádios, que também migraram para Internet, modificam o comportamento dos ouvintes que não só podem ouvir em qualquer lugar e a qualquer hora, como podem também assistir ao seu cantor predileto na telinha do seu *smartphone*, do seu *tablet* ou do velho computador.

Sobre o cinema, arte narrativa audiovisual por excelência, a lógica foi a mesma. Seja o cinema ficcional *blockbuster*, o cinema de autor, o cinema documentário ou o cine experimental não há nem o que dizer. Todos hoje para o seu entretenimento pessoal ou coletivo consultam os serviços de *streaming* disponíveis nas suas áreas de cobertura para escolherem o que assistir — adeus aos VHS, DVDs, Blue-Rays e locadoras de vídeos.

A poesia, por sua vez, já tinha sido cooptada pela cibercultura. Sobretudo aquela poesia de caráter concreto ou aquela de forte apelo visual, interagindo com imagens diversas desde fotografias até desenho ou pinturas, ela ganha dinâmicas distintas por meio da experimentação contínua de efeitos possíveis numa tela-página de computador. Basta uma pesquisa sobre ciberpoesia e caligramas animados que teriam feito sonhar até mesmo Guillaume Apollinaire.

A dança, ainda que guarde semelhanças com o teatro, rapidamente formulou vertentes bem integradas à cibercultura. Para além de seus famosos experimentos em videodança e dança telemática, as danças de TikTok e os tutoriais coreográficos no YouTube de gêneros populares, como o k-pop, já viraram verdadeiras febres da Internet.

Já o teatro, apesar das suas limitações, acaba por se transformar em unidades criativas (partes e/ou partículas) que se vão amalgamando às exposições na Internet. Ele passa a integrar manifestações narrativas cênicas no ciberespaço, seja em regime síncrono ou assíncrono, demandando a interatividade do ciber-espectador. Nessas experiências de telepresença, notam-se tentativas de simular uma espécie de nova convenção, que idealiza reproduzir o que ocorre na cerimônia do teatro no regime da copresença. Com essas criações cênicas, os agentes criativos teatrais se esforçam para se

distanciarem de outros conteúdos narrativos já popularizados na Internet, como o dos canais *Parafernália* (2011), *Porta dos Fundos* (2012), *Na Correria* (2014) e *Embrulha pra viagem* (2016), que lançam mão de um repertório narrativo sustentado pelo cômico e pela crítica social apostando numa estética realista-televisiva.

Como tentamos demonstrar, o teatro que se procura realizar na Internet está em processo de adaptação. Uma adaptação entre conteúdos e novas formas de ‘enformar’ que advém da experimentação. Qualquer prognóstico sobre o futuro do teatro neste instante seria leviano, um simples exercício de especulação. Porém, o que se pode arriscar dizer é que o teatro, quando voltar ao regime da copresença, não será mais o mesmo, pois foi atravessado pela experiência da cibercultura no ciberespaço. Marcado pelas cicatrizes ainda incógnitas de sua imersão no ambiente virtual, o teatro reforçará o enriquecimento da sua própria linguagem.

Referências

BRASIL. Lei n.º 14.017. Dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública reconhecido pelo Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 30 jun. 2020, Seção 1, p. 1. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2020/Lei/L14017.htm. Acesso em: 09 mai. 2021.

BORGES, Vera; COSTA, Pedro (org.). *Criatividade e Instituições: novos desafios à vida dos artistas e dos profissionais da cultura*. Lisboa: ICS, 2012.

BRUNO, Fernanda. *Tecnopolítica, racionalidade algorítmica e mundo como laboratório: entrevista com Fernanda Bruno*. **DigiLabour**, 25 out. 2019. Disponível em: <https://digilabour.com.br/2019/10/25/tecnopolitica-racionalidade-algoritmica-e-mundo-como-laboratorio-entrevista-com-fernanda-bruno/>. Acesso em: 18 out. 2020.

CANCLINI, Néstor. *Introducción. De la cultura postindustrial a las estrategias*. In: CANCLINI, Néstor; CRUCES, Francisco; POZO, Maritza (Coord.). **Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales**. Madrid: Fundación Telefónica, p. 3-24, 2012.

CASILLI, Antonio. A uberização é só um dos aspectos do trabalho em plataformas: entrevista com Antonio Casilli. **DigiLabour**, 3 jun. 2019. Disponível em:

<https://digilabour.com.br/2019/06/03/casilli-a-uberizacao-e-so-um-dos-aspectos-do-trabalho-de-plataforma/>. Acesso em: 18 out. 2020.

COSTA, Felisberto Sabino da; SILVA, Ipojucan Pereira da. Olhares sobre a ausência/presença: teatro e tecnologia. **Art Research Journal**, Brasil, v. 3, n. 1, p. 80-91, jan./jun. 2016.

FRIQUES, Manoel Silveira. Edital é pouco, meu prêmio primeiro: uma análise material do “mercado” teatral brasileiro. **Sala Preta**, v. 16, n. 1, São Paulo: ECA/USP, p. 179-213, 2016.

G1. Em 2019, Brasil tinha quase 40 milhões de pessoas sem acesso à internet, diz IBGE. **G1**, 14 abr. 2021. Disponível em:

<https://g1.globo.com/economia/tecnologia/noticia/2021/04/14/em-2019-brasil-tinha-quase-40-milhoes-de-pessoas-sem-acesso-a-internet-diz-ibge.ghtml>. Acesso em: 09 mai. 2021.

JAMEISON, Helen Varley. Real Time, Virtual Space, Live Theatre. In: BRENNAN, Stella; BALLARD, Su (ed.). **The Aotearoa Digital Arts Reader**. New Zealand: Aotearoa Digital Arts/Clouds, p. 48-56, 2008. Disponível em: http://www.ada.net.nz/wp-content/uploads/2012/08/Jamieson_Real_Time1.pdf. Acesso em: 09 out. 2020.

LEMOS, André. Cibercultura: Alguns pontos para compreender a nossa época. In: LEMOS, André; CUNHA, Paulo (orgs.). **Olhares sobre a Cibercultura**. Porto Alegre: Sulina, p. 11-23, 2003.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 2010.

MELLO, Karyna Buehler de. O ciberespaço e o teatro dialético: o uso de novas tecnologias na formação de um espectador ativo. In: VIII COLÓQUIO DE ESTUDOS LITERÁRIOS. **Anais...** Londrina: UEL, p. 249-266, 2014.



TRANSITORIEDADE EM CONSTRUÇÃO

LA TRANSITORIEDAD EN CONSTRUCCIÓN

TRANSIENCE IN CONSTRUCTION

Carlos Antônio Moreira Gomes¹

Resumo

A pandemia colocou em xeque os modos de produção e impactou em todas as camadas que envolvem o fazer artístico. Recorro, neste texto, a uma experiência particular como programador de artes cênicas do Itaú Cultural para apresentar dados e refletir sobre este contexto de grandes desafios e transformações para a arte.

Palavras-chave: programação cultural; teatro na pandemia; Itaú Cultural.

Resumen

La pandemia puso en tela de juicio los modos de producción e impactó a todas las capas involucradas en la creación artística. En este texto utilizo una experiencia particular como programador de artes escénicas en Itaú Cultural para presentar datos y reflexionar sobre este contexto de grandes desafíos y transformaciones para el arte.

Palabras Clave: programación cultural; teatro en la pandemia; Itaú Cultural.

Abstract

The pandemic called into question the modes of production and impacted all the layers involved in artistic making. In this text, I use a particular experience as a performing arts programmer at Itaú Cultural to present data and reflect on this context of great challenges and transformations for art.

Key Words: cultural programming; theater in the pandemic; Itaú Cultural.

¹ Bacharel em Artes Cênicas pela Unicamp desde 2001 e formado em Pedagogia pela UFSCar desde 2016. Integrante do Grupo do Santo (1998 a 2005). Idealizou e dirigiu o projeto "Esse Teatro dá Samba" com jovens da região do Jardim Ângela, sendo contemplado pelo Programa VAI (2006 e 2007). Recebeu o Prêmio Pesquisador 2008 do CCSP onde pesquisou samba paulistano publicando 1 livro e 7 curtas documentários "Um batuque memorável no Samba Paulistano". Coordenou o programa de Fomento ao Teatro (2014-2015). Atualmente é coordenador do núcleo de artes cênicas no Itaú Cultural (desde 2016).

* * *

Era março de 2020, a confirmação sobre a epidemia do Covid-19 instalada também no Brasil trouxe pânico nos levando a tomar medidas de isolamento social e assolando as consciências em incertezas sobre saúde, trabalho, morte, vida e uma estranha noção do que é contar com o momento presente, nada mais. Neste contexto, a discussão do que era essencial tomou força e tudo aquilo que se dá a partir da relação entre pessoas, como exemplo de espetáculos de dança e teatro, precisou ganhar outros formatos. Reinventar pra existir. As notícias não eram animadoras, não sabíamos quanto tempo duraria a quarentena, depois apelidada de infinita. Houve assim um choque e uma resposta rápida era necessária.

Vale refletir o quanto o processo de globalização transformou as relações e as noções de tempo e espaço, tornando-as híbridas, o que de algum modo se refletiu na arte. Segundo Renato Ortiz (2000) a pluralidade, a heterogeneidade, a diversidade e a flexibilidade fazem parte do mundo contemporâneo, assim como da arte contemporânea, pois ela incorpora influências da cultura. No contexto da pandemia tudo isto parece ter tido um efeito radical, levando artistas da cena presencial a embarcarem num contexto virtual como a única possibilidade de resistir, sobretudo nas questões mais particulares que seguem os entraves políticos do nosso país. Um desafio e tanto.

“[...] Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é justamente aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente.” (AGAMBEN, 2009, p 62-63).

Ou seja, muitos elementos a pensar a partir desta ótica de Agamben. Num primeiro exercício, talvez seja muito fácil perceber os obscurantismos que atravessamos, mas ele não trata somente de identificar o obscuro, mas sim da escrita feita a partir dele. Contudo, diante da falta de políticas públicas para a cultura nacional e das imposições do isolamento social o artista parece ser colocado numa grande armação para ceifar sua presença. Deste modo, as artes passam a ambientar um espaço restrito e remoto do campo virtual, para compartilhar com o público as implicações, percepções,

leituras que este nosso contemporâneo nos dá, sendo que ela própria terá que criar condições e possibilidades de produção.

A tecnologia digital não é novidade no campo das artes da cena, há anos temos experimentos e resultados expressivos neste campo. Mas o ineditismo de todos os espaços culturais fechados e as relações entre artistas e público se dando por meio do campo virtual, como resultado da pandemia do Covid-19, vem demonstrando ser o grande marco no século XXI. Vivemos uma época que não privilegia transição e adaptação, para isso não há tempo. Vamos direto viver cada situação que se sobrepõe em contextos sociais, políticos, econômicos, sanitários. Tudo.

Diante dos fatos de tantos artistas com trabalhos cancelados e sem perspectivas, recorro a uma experiência particular como programador cultural, pois esta situação pandêmica colocou em xeque os modos de produção e impactou em todas as camadas que envolvem o fazer artístico. Logo no início do isolamento, o Itaú Cultural lançou o primeiro de uma série de editais emergenciais para, de algum modo, diminuir os efeitos ainda desconhecidos naquele momento. A primeira convocatória era das artes cênicas, englobando teatro, dança, circo, performance, com trabalhos que poderiam ter sido gravados antes ou durante o período de isolamento. Não havia limite de duração. Trabalhos cênicos gravados com câmeras paradas, poderiam ser inscritos. Selecionaríamos 100 trabalhos de uma convocatória de alcance nacional. Por fim, nos cinco dias de inscrição, o resultado era de 7.239 inscritos. No caso das artes cênicas fora resolvido selecionar 200, o que ainda assim era um número pouco expressivo diante dos mais de 7000. E as demais áreas, como música, artes visuais, audiovisual, literatura, enfim, seguiram em suas edições após o debute de cênicas. Neste contexto, a forma de assistir trabalhos artísticos, elaborar programação e até mesmo de criar teve uma profunda transformação.

Nestes cinco dias de inscrição já foi possível perceber uma dinâmica bastante interessante nos modos de produzir. As inscrições que se deram nos últimos dias, maior parte composta por trabalhos criados no isolamento, sobretudo durante aquela própria semana, apresentou resultados que traziam um forte diálogo no modo de produzir com as imposições pandêmicas, pois ali já havia a relação com os cômodos das casas, das brincadeiras com objetos numa pia, numa mesa, numa janela, num banheiro, no recurso de luz solar, da escuridão noturna, dos temas da saudade, da participação de familiares

não artistas nos trabalhos, da escolha da fotografia apresentando seus sertões, favelas, rios, enfim, das invocações e registros possíveis. Os processos dramaturgicos não estariam ilesos.

A relação entre artista e espectador se dá agora por meio de uma tela, de uma conexão de internet, de uma idéia de rede. A mesma rede que em sua primeira popularização carregou a pecha de ser a que nos aproximaria e democratizaria as informações e relações humanas. Porém, as conexões 3G, 4G, wi-fi presente em nossos aparelhos nos mostrou exatamente a radicalização da individualidade humana no cotidiano. E por ironia do destino, as experiências se tornaram tão individuais, que no isolamento de cada um, o espetáculo artístico passa a acontecer na tela do celular. E a qualidade das conexões de internet revela que tal democratização tem restrições. O teatro, a dança, o circo que então se dá no instante presente entre público e artistas, se reinventa para existir, resistir e se fazer necessário. Maria Bethânia diz lindamente em um pequeno vídeo que circula na internet: “A arte existe porque a vida não basta”, citando Ferreira Gullar e Fernando Pessoa.

Sim, houve a discussão necessária, mas não urgente, se os trabalhos via link eram teatro. De fato, se pensarmos de modo ortodoxo a discussão está encerrada. Mas, cá entre nós, o que dizer quando ao final de uma apresentação via Zoom, do espetáculo Só, de Alex Grulli, exibido em setembro de 2020, ao abrir espaço para uma conversa entre artistas e público, alguém comenta: é a primeira vez que venho ao teatro. Onde caberá o olhar ortodoxo que pretende limitar o acontecimento artístico? E não foi a única vez que alguém do público se manifestou assim. Aliás, algo que parecia demasiado em eventos presenciais, a conversa pós espetáculos, reapareceu com toda a força nos eventos online. Uma necessidade de conversar, por parte do público e dos artistas, em que se observa a marcante presença da maioria dos espectadores durante o bate-papo. Nunca é demais lembrar Duchamp:

Resumindo, o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador. (DUCHAMP. Marcel. O Ato Criador. 1957.)

Muitos são os efeitos que se deram na produção artística a partir de março de 2020. A participação fundamental das tecnologias de informação (TIC) se tornaram

presentes de modo diário na vida de artistas e grupos que tem uma prática muitas vezes bastante artesanal. Um grupo como o Carroça de Mamulengos, de Juazeiro do Norte – CE, uma trupe familiar, como eles se apresentam, tendo que adaptar sua forma de apresentar criando um método de montagem de cenas que aproxima o teatro de um filme, em plano sequência, lembrando a célebre direção de Alfred Hitchcock em “Festim Diabólico”. O espetáculo “Clandestinos”, dos Clowns de Shakespeare que ao usar muitas plataformas (Whatsapp, Instagram, Zoom) constroem uma dramaturgia que mantém a relação com o público cada vez mais estreita diante de uma itinerância virtual. A T.F. Style Cia de Dança que remontou o espetáculo “ELO” a partir de montagens de quadros com a coreografia realizada simultaneamente das casas dos bailarinos com uma releitura instigante da transmissão online dos diversos quadros. Ou seja, as questões técnicas de audiovisual passam a exigir outro domínio por parte dos artistas, que muitas vezes não serão somente os intérpretes, mas os próprios técnicos aprendendo na própria lida. Saber como manusear captadores de imagem, seja o tão íntimo celular ou uma câmera profissional. A escolha do enquadramento que leva ao exercício de dominar o uso da melhor luz. E quando a captação sai dos lares e aflora para quintais, jardins, pomares, mangues, morros, caatinga. Gravar durante a noite ou o dia. A captação de som. Toda a circunstância técnica é agregada à dramaturgia, antes ambientada numa caixa preta. Possibilidades à mão? Escolhas que interferem no trabalho? É a resposta que o artista está pronto para dar e deve saber bem que não é para competir com a Netflix ou com as emissoras de TV e suas qualidades de imagens absolutas. Qual o seu diferencial? E por mais que ele faça de um palco italiano, o que as experimentações pandêmicas nos traz é a abertura de uma outra frente de criação que ainda não havia sido tão fortemente experimentada e difundida. Então, não se trata somente de um registro de espetáculo, é sim uma relação que ainda se dá e se faz na interação com o público. O criador que dá o arremate da obra, sim, porque o público também cria junto. Assim como o ator, ele exercita o músculo da imaginação, como quando lemos um livro, ouvimos uma música, ou mesmo, vamos ao teatro.

Os desafios se complicam quando pensamos nos ensaios remotos, na direção de cena, treinos coreográficos, criação de números circenses em salas de apartamento. Que novo olhar o diretor ou coreógrafo traçam ao mediar seu ofício por uma câmera e internet? As pesquisas em grupo? Os cursos que se reinventaram? As aulas? Enfim, a proposta não é romantizar tal transformação, por mais difícil que seja não enquadrar

assim ao apontar tamanho feito destes trabalhadores que há anos vem sofrendo retaliações por uma onda conservadora e intolerante que assolou o país. De todo modo, estamos aprendendo a conviver com mais intimidade junto às tecnologias da informação numa direção que talvez jamais experimentaríamos se não fôssemos privados do convívio. E deste modo, aumentamos esta frente de “tecnovívio”, termo cunhado por Jorge Dubatti, a que tudo indica estará mais presente em nosso cotidiano mesmo com a tão desejada reabertura dos espaços culturais.

Ainda estamos muito dentro deste processo em que a arte da presença está tão ligada às tecnologias digitais e por isso, talvez seja necessário mais tempo para análises mais profundas e compreensão do que estes impactos trazem. Porém, é clara a capacidade dos artistas em acolher as condições e trabalhar a partir delas. Por outro lado, vale lembrar que nem sempre os efeitos da tecnologia foram bem vistos para as relações humanas, justamente pela capacidade dela potencializar os individualismos. Curioso, que justamente agora, são as tecnologias que podem nos conectar e ajudar a romper tais individualismos. Como se entrássemos num processo de reeducação para entender estas ferramentas como nossas pontes e não como nossas barreiras. E os artistas, produtores, técnicos, gestores culturais estão sendo desafiados a ajudar na prática dessas pontes. A citação a seguir é de uma época muito diferente da realidade de 2020/2021, eram meados dos anos 60.

Os efeitos da tecnologia não ocorrem aos níveis das opiniões e dos conceitos: eles se manifestam nas relações entre os sentidos e nas estruturas da percepção, num passo firme e sem qualquer resistência. O artista sério é a única pessoa capaz de enfrentar, impune a tecnologia, justamente porque ele é um perito nas mudanças da percepção. (MCLUHAN, 1964, p. 34)

Numa reflexão sobre arte e mídia como a que estamos tratando aqui, vale citá-la como um ponto de atenção de que a tecnologia poderá ser um meio mais revolucionário para as relações humanas, do que utilitário. E o meio é a mensagem, não é Mcluhan? Eis um desafio para toda a humanidade que foi obrigada a olhar para si, a contar menos com o futuro e aprender a lidar com uma única certeza, o Agora. E sim, os artistas estão segurando uma lanterna para nos apontar outras percepções.

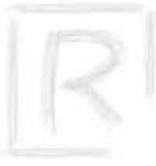
Referências:

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.

DUCHAMP. Marcel. **O Ato Criador**. In: BABCOCK, Gregory. A Nova Arte. São Paulo: Editora Perspectiva. 1980.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como Extensão do homem**. São Paulo: Editora Cultrix, 1964.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2000.



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, intrinsicamente 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.



**ESPECTADORES DO FUTURO:
A geração da *tecnovivência* teatral**

**ESPECTADORES DEL FUTURO:
La generación de la *tecnovivencia* teatral**

**SPECTATORS OF THE FUTURE:
The generation of theatrical *technovivence***

Ohanna Simioni Picolo Pereira¹

Resumo

Este texto discorre sobre os desafios da experiência com o teatro diante dos procedimentos artísticos que emergem nos tempos atuais, com ações intermediadas por telas experimentadas no atual estado de emergência. Para a reflexão, se colocam lado a lado duas modalidades de proposições cênicas com base nos pensamentos do filósofo e teórico cênico argentino Jorge Dubatti (2020): Arte convivial e arte *tecnovivencial*.

Palavras-chave: convívio, experiência estética, pandemia, *tecnovívio*

Resumen

Este texto se analizan los desafíos de la experiencia con el teatro frente a los procedimientos artísticos que surgen en los tiempos actuales, con acciones mediadas por pantallas vividas en el estado de emergencia actual. Para la reflexión, se colocan dos tipos de propuestas escénicas lado a lado, a partir del pensamiento del filósofo y teórico escénico argentino Jorge Dubatti (2020): Artes conviviales y artes *tecnovivenciales*

Palabras clave: convivio, experiencia estética, pandemia, *tecnovivio*

Abstract

This paper discusses about the challenges of the experience with the theater in the face of artistic procedures that emerge in current times, with actions mediated by screens experienced in the current state of emergency. To think about, two types of scenic propositions are placed side by side, based on the thoughts of Argentine philosopher and scenic theorist Jorge Dubatti (2020): Conviviality art and technoviviality art.

Keywords: convivial, aesthetic experience, pandemic, *technovivial*

¹ Arte-Educadora no ensino básico da rede estadual de Santa Catarina. Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) com pesquisa em andamento na área de Linguagem, Recepção e Conhecimento em Artes Cênicas, sob orientação do Prof. Dr. Clóvis Massa. Mestra em Teatro pelo Programa de Pós-Graduação em Teatro (PPGT) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). E-mail: ohannaspp@gmail.com

* * *

Este texto traz pensamentos a partir dos desafios da experiência com o teatro diante dos procedimentos artísticos que emergem nos tempos atuais. Para contornar a impossibilidade do encontro presencial, devido a reclusão social estabelecido pela quarentena, proposições teatrais intermediadas por telas vêm sendo experimentadas no atual estado de emergência.

A transição dos corpos para o formato virtual não foi e não está sendo um deslocamento fácil para àqueles que propõem e assistem teatro por uma tela. Concomitantemente, existem resistências com o meio digital, mas também uma hiperatividade do experimentalismo, uma vez que artistas estão percebendo que para sobreviver é preciso propor mesmo em condições inesperadas.

Há nesta forma de contato com o teatro uma diversidade epistemológica, visto que o acontecimento teatral presencial é distinto do acontecimento teatral virtual, formato que é intermediado por uma máquina. Modalidades que se diferenciam, primeiramente por questões territoriais, sobretudo diferenças na construção de um novo tipo de presença, a presença virtual; o que implica em outras formas de acontecimentos para o espectador.

Jorge Dubatti, historiador e fundador da escola de espectadores de Buenos Aires, nos convida a pensar sobre a arte no atual contexto, na palestra intitulada *Artes conviviales y artes tecnoviviales*, transmitida no evento de Fórum de Estágios – Docência em Teatro 2020, promovido pela Universidade Federal de Santa Maria. Dubatti (2020) propõe uma perspectiva filosófico-política entre convívio e *tecnovívio* nas artes teatrais. Como um primeiro passo, ele resgata uma constatação apresentada em seu livro *Filosofia del teatro* (2007), que é a singularidade da teatralidade, o que fundamentalmente a diferencia de outras manifestações culturais também fundadas na representação, como o cinema e a televisão. Essa singularidade é “o resgate do convívio”, ou seja, “[...] a reunião sem intermediação tecnológica – o encontro de pessoa a pessoa em escala humana” (DUBATTI, 2007, p. 20).

Assim como Dubatti, outros teóricos das artes da cena reconhecem que a grande potência do teatro reside justamente no encontro presencial entre corpos, a teórica

alemã Erika Fischer-Lichte (2005), atribui à presença física a base existencial de todo tipo de espetáculo:

“O corpo físico do ator e do espectador é a base existencial de todo o tipo de espetáculo. [...] Não são as ideias, os conceitos nem os sentidos que devem ser examinados em primeiro lugar, para dar visibilidade ao carácter performativo da cultura, mas sim os corpos físicos particulares através dos quais e entre os quais se produz o espetáculo”. (p. 76)

O teatro é a arte de aproximar as pessoas, e seu objetivo de vida e poesia é justamente a aglomeração, a coletividade de corpos em comunhão, a troca de suores e sorrisos em grupo. O teatro sem essa deliciosa e perigosa consciência da falibilidade do ser humano ali na sua frente, está destituído da sua maior potência, a de compartilhar um momento único no “aqui e agora” e cruzar por ideias e sensações que circulam neste espaço e percorre entre os espíritos presentes.

Neste sentido, faz-se necessário dar atenção ao que é isto que está acontecendo e ao que vai acontecer enquanto estamos reclusos em nossas casas, podendo viver o teatro unicamente através de corpos midiáticos. E refletir sobre de que forma vamos utilizar o que o teatro nos deu, transposto para os encontros remotos. “Será que existe amor no abraço telemático?” – Ecoando reflexões de Ascott (2009) –.

De fato, a presença física se mostra como elemento vital para os encontros com o teatro, o que nenhum grande teórico da cena nem ninguém estava prevendo, foi o impedimento dos encontros de presença física, ocasionado pela pandemia. Inseridos neste estado de emergência, aonde nossa única forma de comunicação é por meio da presença virtual, como se lida com a ausência da co-presença nas propostas *tecnoviviais*?

Na configuração presencial, o encontro convivial convidava o espectador para experiências de matriz vitais, o corpo e o espaço em jogo, com corpos vivos, presença física e proximidade. Por outro lado, o acontecimento *tecnovivial* utiliza como linguagem a virtualidade, intermediada por dispositivo e medida por uma distância, acessada por meio de um link remoto. Dubatti (2020) defende: “Certamente, as experiências conviviais e *tecnoviviais* são diferentes; nem melhor, nem pior, apenas diferentes”.

O encontro convivial trabalha com o corpo físico, materialidades, um território poroso que ultrapassa a ordem da linguagem e abre um campo para a experiência, em que a tensão provocada pela percepção dos corpos e trocas de energia faz com que a

experiência estética vivida pelo público navegue entre o real e ficcional, muitas vezes sem uma ordem perceptiva facilmente reconhecível.

Por sua vez, o encontro *tecnovivial* se restringe a um corpo digital e é limitado pela linguagem que emite, o espectador dificilmente é pego desprevenido nesta segunda forma, pois uma máquina intermedia este encontro. Dubatti (2020) faz uma metáfora sobre a diferença entre as duas formas de encontro, ele apresenta que a arte convivial é nadar em águas abertas, o espectador está mais exposto, já a arte *tecnovivial* é o espectador nadar em uma piscina, delimitada pelas dimensões e raias, como em um “teatro enlatado”.

As duas formas de proposição teatral são divergentes no entanto não competem entre si, e sim aprendem a conviver entre si. Dubatti (2020) apresenta algumas conclusões a partir da sua perspectiva: 1) Não há competição entre proposições conviviais e *tecnoviviais*, elas vivem em suas diferenças, com suas especificidades, e o teatro aprende a conviver com as duas e a mesclar-se quando necessário; 2) Não há evolução, o *tecnovivial* não é a evolução do convivial, acreditar nisto é falso darwinismo, pois são acontecimentos diferentes que convidam a experiências diferentes; 3) Não há destruição, a cultura do *tecnovívio* não é uma substituta da cultura do convívio, deve-se pensar aqui num pluralismo cultural, alimentar-se do hibridismo preservando sua singularidade; 4) A relação entre elas é assimétrica, ou seja, um espetáculo teatral convivial pode apresentar aspectos tecnológicos em sua apresentação (conexões on-line ou projeções), mas um espetáculo *tecnovivial* ainda não consegue resgatar materialidades do convívio.

A partir das conclusões apresentadas por Dubatti, pode-se delinear algumas reflexões sobre: Como será a cena presencial daqui para frente? Como perceberemos o corpo do outro após o distanciamento social? Qual o tamanho do estrago que as medidas de isolamento durante a pandemia terão sobre afetividade coletiva? A pandemia desencadeará problemas no plano da experiência relacional?

Sem saber tudo sobre o cenário de desconfinamento, podemos prever que talvez, na experiência estética futura, a co-presença entre corpos possa ter seu processo prolongado, contudo, um aspecto que acalenta os questionamentos expostos é que o teatro tem se mostrado adaptável ao pluralismo de linguagens.

O teatro *tecnovivial* requer outro tipo de presença, a experiência midiaticizada levanta questões inéditas para os estudos artísticos na contemporaneidade, uma vez que estamos reféns a este modelo de comunicação a mais de um ano. O midiático neste sentido, não trata-se de uma escolha de fazer teatro, mas sim uma necessidade imposta.

Stephan Baumgartel (2020) faz um alerta sobre propostas cênicas que fazem o uso da telepresença, para ele, não basta oferecer ao espectador a poética de escape, ou seja conduzir a imaginação do participante para um campo romantizado fora e longe dos problemas sociais que envolve viver em tempos pandêmicos; mas sim, oferecer ao espectador a poética de embate ou de fissuras sobre a própria presença midiática, e as consequências acarretadas pela ausência da co-presença:

“Dessa tensão surge concretamente a necessidade de criar poéticas conviviais que não apenas se apresentam nas plataformas, mas que trabalham com elas e com os outros meios de comunicação on-line de maneira a evidenciar e problematizar a mediação tecnológica”. (p.128)

Neste sentido, se vê surgir atualmente propostas artísticas as quais reconsideram suas nomenclaturas, e o que antes era chamado de “espetáculo” hoje designa-se de “Experimento sensorial em confinamento²” ou “Viagem Cênico Cibernética³”, alguns exemplos de trabalhos cênicos on-line dos quais têm em comum o uso de diversas plataformas (*WhatsApp, Instagram, E-mail, Zoom, Spotify, Deezer, Youtube*, contato telefônico). E a partir deste contato tecnológico efetuam-se ações cênicas que escancaram a necessidade do uso de programas que dependem de uma boa conexão com a *internet* e um dispositivo para acontecer; e quem não tem a tecnologia necessária fica de fora.

Ambas proposições citadas acima, convidam a embarcar na narrativa cênica problematizando alguns aspectos do futuro incerto de uma vida refém da pandemia, como a nossa dependência dos dispositivos tecnológicos, a liminaridade em torno da cibercultura e a necessidade de resistência.

Muitas das propostas cênicas criadas neste maremoto digital demonstram uma busca por reorganizarem estratégias das quais despertam o interesse do público não só em procurar o “teatro on-line” mas manter a atenção do espectador ativa durante toda a ação. Uma das estratégias vividas por mim como espectadora, foi participar de

² *Tudo o que coube numa VHS* (2020) do Grupo Magiluth de Recife (PE).

³ *Clã-destin@* (2020) do Grupo Clowns de Shakespeare de Natal (RN).

espetáculos os quais a todo tempo solicitam do público uma resposta ativa durante as cenas, ou seja, o evento só pode ocorrer se o público responder, e estiver a prontidão para efetuar a comunicação através dos dispositivos on-line.

Esta forma de comunicação ativa entre propositor e espectador é uma especificidade utilizada no campo *tecnovivial* que resgata pilares semelhantes ao do convívio: o acordo entre os participantes e as trocas entre os corpos presentes como ações determinantes para o acontecimento cênico. Especificidade esta que se opõem fortemente a outras propostas cênicas também surgidas atualmente, que unicamente transpõem trechos de uma montagem já existente para o formato em vídeo ou *lives*, onde o espectador encontra-se desprendido de uma comunicação direta com o artista e possui uma liberdade maior de pausar o vídeo ou retirar-se da sala de transmissão, sem quaisquer constrangimentos ou comprometimento com quem está do outro lado da tela.

Independente da proposta de comunicação com o público ser mais ou menos direta ou aberta, não cabe neste momento atribuir quaisquer juízos de valor entre as proposições *tecnoviviais*, sendo que muitas destas ofertas são inerentemente exploratórias, em que avaliam o potencial de um meio ainda desconhecido.

O artifício tecnológico como meio de experiência, também pode ser pensado quando as portas dos teatros reabrirem, há a possibilidade de uma ampliação do uso de novas tecnologias inseridas nos espetáculos pós pandêmicos. Como o público esteve recluso por determinado tempo, apenas assistindo propostas virtuais, espera-se que este retorno ao físico (pós-pandemia) resgate teatralidades midiáticas justamente para promover tensão entre as memórias da realidade corpórea (pré-pandemia) e realidade tecnológica (durante pandemia). Gustavo Vicente (2012) estabelece um paralelo com reflexões de Picon-Vallin (2009) sobre inovações nas artes da cena:

“Existem ferramentas que possibilitam a desestabilização e hibridez da forma de sentir o espaço e tempo teatrais. A utilização dos novos medias é deste modo um fator de encorajamento da participação ativa dos espectadores, através da tensão criada entre o espaço virtual e real, desafiando a percepção dos espectadores.” (p.116)

Em medidas graduais, voltaremos a ocupar os prédios teatrais, porém a opção do teatro remoto continuará, visto que muitos artistas experimentaram que o *on-line* atravessa fronteiras e convida números maiores de espectadores em contato com suas produções. Então, faz-se importante investigar como teatralizar esse dispositivo cênico

chamado de espetáculo *tecnovivial*, ao invés de desvalorizá-lo por sua falta de convivialidade física.

Juliana Jardim (2021), professora atuante na formação de artistas, *performers* e narradores expõe pensamentos através da entrevista cedida para o site Itaú Cultural sobre a presença nos espaços físico e virtual. A professora relata que em 2020, formou-se um núcleo de pessoas que estavam incomodadas com certa necessidade de resposta rápida das artes cênicas, ao contexto atual. Onde percebeu-se que nesses encontros surgiu uma solidão coletiva impulsionadora de uma sensação comum de querer investigar ou investir em ações cênicas direcionadas para o espaço virtual.

Conectada a essas buscas, Juliana criou o projeto artístico *Ensaio ignorantes* que aborda sobre a temática da “não saudade do palco”. A professora contextualiza as inquietações debatidas no projeto:

“O palco é um espaço. E podem acontecer coisas maravilhosas ali, mas, se eu ficar apenas com saudade de lá, parece-me que só fico comunicando um melodrama ou a minha dor, e ela se impõe – uma dor de uma ausência que acho muito pouco movimentadora de invenção, parece que não move. Assim, estou escolhendo não botar um refletor sobre a minha saudade do palco, mas muito mais olhar para outro assunto: o que sobra daquilo que a gente aprendeu lá?” (JARDIM, 2021).

Em suas reflexões, Juliana Jardim menciona que isto que está feito nos moldes *tecnoviviais*, são efeitos da presença, um coletivo de rostos corporificados através das suas telas que partilham de um espaço e tempo onde poderá acontecer diversas coisas no campo do sensível, que é o lugar das artes. Assim, a professora defende:

“Mesmo que a gente esteja na tela. É só ver quantas *lives* vêm acontecendo que já evocaram assuntos interessantes para a gente. [...] Acho importante a gente se manter num “entremundos”. Estar em “entremundos” significa oferecer para cá [virtual] o que tem no meu histórico de pessoa, na experiência dos corpos em presença e do máximo de eletricidade que posso manter aqui e para a vida continuar viva.” (JARDIM, 2021).

Sabe-se que o teatro não possa ser reduzido a uma tela, e que a experiência virtual não se iguala a uma experiência vital, contudo nestes tempos inéditos, a arte proposta no formato *tecnovivial* atua como um *band-aid* que deve ser valorizado por ser justamente a única forma de manter contato com o público atualmente, uma resposta improvisada diante de um desastre inacabado, um *band-aid* não no sentido de cobrir ou camuflar as marcas deixadas pela situação pandêmica, mas de amenizar os efeitos de solidão imposto pela quarentena e nos lançar para a cura futura.

Se a *tecnovivência* é ou não é teatro, podem ser apresentadas ilimitadas concordâncias ou discordâncias cercadas de implicações estéticas sobre a tal nova modalidade de “teatro digital” e suas atribuições, contudo, discutir nomenclatura ou configurações parece ser pouco frutífero no atual momento, pois a arte transcendente as separações.

Em suma, é esperado neste momento uma ampliação epistemológica e uma formação múltipla para artistas e espectadores, uma vez que a crise causada pelo isolamento social deslocou artistas e espectadores para o movimento, a de se experimentarem como sujeitos ainda mais críticos e adaptáveis a situações adversas.

E quando for o momento do retorno seguro para a reabertura dos palcos, o teatro abrirá suas portas e retomará seu papel de onde parou, do seu estado natural de convívio, pronto para receber espectadores ainda mais instrumentalizados e reinventados pela superação de tempos de emergências.

Referências:

ASCOTT, Roy. **Existe amor no abraço telemático**. São Paulo: Editora Unesp, 2009. p. 305-318.

BAUMGARTEL, Stephan. Configurando heterotopias de telepresença: contribuições de uma prática cênica para tempos de quarentena e além. In: **MUTIS POR EL FORO artes escénicas y política en tiempos de pandemia**. Editorial: ASPO, 2020.

Conseil québécois du théâtre. **Isto não é Teatro**, 2020. Disponível em: <<https://cqt.ca/covid19/info/1320>>. Acesso em: 20 abr. 2021.

DUBATTI, Jorge. **Artes conviviales y artes tecnoviviales: enseñar y estudiar en el actual contexto**. Fórum de Estágios – Docência em Teatro 2020. Disponível em: <https://farol.ufsm.br/transmissao/forum-de-estagios-docencia-em-teatro-2020?fbclid=IwAR3TX6LKVO4-oiOQ1N5KbI7Gtx6zwW9MWznLxyQfggoCUXZFDHsxgng_sg>. Acesso em: 30 ago. 2020.

DUBATTI, Jorge. Experiencia teatral, experiencia tecnovivial: ni identidad, ni campeonato, ni superación evolucionista, ni destrucción, ni vínculos simétricos. **Revista Rebento**, São Paulo, n. 12, p. 8-32. jan - jun 2020. Disponível em: <<http://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/503>>. Acesso em: 06 nov. 2020.

DUBATTI, Jorge. **Filosofia del Teatro I: convivio, experiencia, subjetividade**. Buenos Aires: Atuel, 2007.

FISCHER-LICHTE, Erika. A cultura como performance: desenvolver um conceito. **Sinais de cena**. Tradução de Maria Helena Serôdio, p. 73-80, 2005.

JARDIM, Juliana. Papo de coxia \ Sobre a não saudade do palco. [Entrevista concedida a] Milena Buarque e William Nunes. **Itaú Cultural**. Abril de 2021. Disponível em: <<https://www.itaucultural.org.br/secoes/entrevista/papo-coxia-sobre-saudade-palco?fbclid=IwAR3ABNwv6E9WOT9mIWQCbj-i20nYdffVuxBRaEmY1YlmX2RRTMrN8lrdizs>> Acesso em: 10 de maio de 2021.

PICON-VALLIN, Béatrice. Tradições e inovações nas artes da cena. **Sala Preta**, v. 9, p. 319-332, 2009.

TEATRO EM TEMPOS DE PANDEMIA [Locução de]: Vinicius de Souza. 19 de junho 2020. *Podcast*. Disponível em: <<https://open.spotify.com/show/32OXBxjFU0BCbEDUtgCBgd?si=QqXd-w2dRwGX5FOHINcMnQ>>. Acesso em: Out. de 2020.

VICENTE, Gustavo. **Olhar o teatro contemporâneo: uma perspectiva não totalitária**. CineQuaNon, n. 6, p. 96-126, 2012.



O EXPERIMENTO ILHAS
Jogos performativos em campo expandido

EL EXPERIMENTO ISLAS
Juegos performativos en campo expandido

THE ISLANDS EXPERIMENT
Performative games in expanded field

Nathan Tejada de Podestá¹
Marcos Aurélio Bulhões Martins²

Resumo

Neste artigo apresentamos notas para uma análise crítica sobre o processo de construção do experimento ilhas, uma série de jogos performativos em campo expandido que foram realizados através da plataforma Zoom durante a quarentena de 2020. Sem pretender encerrar o assunto o artigo está estruturado da seguinte forma: num primeiro momento discutimos a conjuntura de elaboração do experimento e os desafios que emergiram a partir desta para viabilizar sua realização. Em seguida, apontamos as contribuições das pesquisas em artes da cena e música no desenvolvimento de soluções para os desafios apresentados por meio da elaboração de uma cartografia poética de espaço, tempo e subjetividade na condução do experimento. Neste processo, discutimos formas de ocupação significativa dos espaços da casa e da plataforma e a criação de molduras teóricas para mediação dos jogos performativos, que apontam para uma relação de indissociabilidade entre som e imagem no aplicativo e entre música e cena na construção dos jogos. Por fim, analisamos as implicações educacionais das propostas desenvolvidas como um processo de desenvolvimento da complexidade interna e externa, em função de transformações estruturais para construção de novas formas de existências compartilhadas através da arte.

Palavras-chave: Roteiro Cênico; Música de Cena; Jogo; Processos de criação; Performance;

¹ Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de São Paulo. Membro do Laboratório de Pesquisas Inter e Transdisciplinares em Música da Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo. Membro do Laboratório de Práticas Performativas do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo. E-mail: nathanpodesta@gmail.com. Áreas de estudo: "Música e educação: Processos criativos e de ensino-aprendizagem". Pesquisa em andamento. Orientadora: Silvia Maria Pires Cabrera Berg. Bolsista CAPES.

² Um dos coordenadores do Laboratório de Práticas Performativas do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo. Performer e Diretor Artístico no Desvio Coletivo. Email: marcos.bulhoes@uol.com.br Áreas de estudo: Artes Cênicas, Práticas Performativas, Performance Urbana, Encenação Performativa, Cena em campo expandido.

Resumen

En este artículo presentamos notas para un análisis crítico sobre el proceso de construcción del experimento islas, una serie de juegos performativos en campo expandido que se llevaron a cabo utilizando la plataforma Zoom durante la cuarentena de 2020. Sin pretender cerrar el tema, el artículo se estructuró de la siguiente manera: en un primer momento discutimos la situación en la que se diseñó el experimento y los desafíos que surgieron de esta para permitir su realización. Luego, señalamos los aportes de las investigaciones en artes escénicas y música en el desarrollo de soluciones a los desafíos presentados a través de la elaboración de una cartografía poética del espacio, el tiempo y la subjetividad como forma de realizar el experimento. En este proceso, discutimos modos de ocupación significativa de espacios en la casa y la plataforma y la creación de marcos teóricos para mediar los juegos performativos, que apuntan a una relación inseparable entre sonido e imagen en la aplicación y entre música y escena en la construcción de los juegos. Finalmente, analizamos las implicaciones educativas de las propuestas desarrolladas como un proceso de desarrollo de complejidad interna y externa, en función de transformaciones estructurales para la construcción de nuevas formas de existencia compartidas a través del arte.

Palabras clave: Guion escénico, Escena musical, Juego, Procesos de creación, Performance

Abstract

In this article, we present notes for a critical analysis of the construction process of the islands experiment, a series of performative games in expanded field that were carried out using the Zoom platform during the 2020 quarantine. Without intending to close the subject, the article is structured in the following way: first, we discuss the context in which the experiment was designed and the challenges that emerged from it to enable its realization. Then, we point out the contributions of studies in performing arts and music on the development of solutions for the challenges presented through the elaboration of a poetic cartography of space, time and subjectivity during the experiment. In this process, we discuss means of significant occupation of the house and platform spaces and the creation of theoretical frameworks for mediating performative games, which point to an inseparable relationship between sound and image in the application and between music and scene in the construction of the games. Finally, we analyze the educational implications of the proposals presented as a development process of internal and external complexity, due to structural transformations for the construction of new forms of existence shared through art.

Keywords: Scenic script, Scene Music, Game, Creation processes, Performance

* * *

Introdução

A necessidade de isolamento para enfrentamento da pandemia de coronavírus trouxe como imperativo a mediação tecnológica dos processos de comunicação em ensino, pesquisa e extensão. Neste contexto, nossas pesquisas sobre processos criativos e de ensino-aprendizagem em artes da cena e música foram atingidas e se atravessaram, como parte de um estágio docente no Programa de Aperfeiçoamento do Ensino da Universidade de São Paulo e na realização de um curso sobre performance no Centro de Referência da Dança (CRD). Nesta conjuntura teve origem o experimento Ilhas, uma série de jogos performativos em campo expandido que se pautaram pela investigação transdisciplinar da relação dos sujeitos com o espaço, mediante ativação das residências dos participantes como lugar de produção artística e pela exploração do meio digital como plataforma para criação e expressão de suas pesquisas em performance.

Ilhas: um experimento de coralidade performativa no ciberespaço

Ilhas advém do isolamento social como forma de resistência poética à impossibilidade de desenvolvimento de experiências compartilhadas, em que os participantes, ilhados em suas próprias casas, reavaliam suas relações com o espaço que habitam, na medida em que realizam um processo de auto-observação da sociedade e de si e desenvolvem ferramentas para conceituação e materialização de suas concepções artísticas, através da performance. Sua construção se deu através de um experimento realizado durante a quarentena de 2020 como etapa do curso “performatividades” do CRD, Centro de Referência da Dança, em São Paulo. O experimento consistiu em uma série de **jogos performativos** (Schechner, 2006) em **campo expandido** (Monteiro, 2016; Quilici, 2014), no contexto das **coralidades performativas** (Martins, 2018) que foram produzidos coletivamente mediante a ativação de estratégias para criação e aprendizagem da cena contemporânea (Martins, 2006), envolvendo orientação coletiva

e cocriação individual de **programas performativos** (Fabião, 2013) executados durante cinco encontros semanais, pela plataforma Zoom.

O desafio inicial propunha a realização de uma oficina sobre **coralidades performativas**: a criação de um programa de performance coletiva, em espaço público. Entretanto, dada a impossibilidade de compartilhamento do espaço físico, emergiu a necessidade de investigação de um outro espaço que tornasse possível sua realização. O desafio se reconfigurou em como trabalhar a capacidade performativa no ciberespaço, conduzindo às seguintes perguntas: como podemos performar o que nos atravessa nesse isolamento social, diante da impossibilidade da existência coletiva? Como propor um encaminhamento que levasse a um trabalho de coralidade performativa que nos integrasse?

A ativação do ciberespaço se deu, inicialmente, através da alocação de endereços para a conexão e a criação de links para atividades específicas, em diferentes servidores. Um primeiro link para os encontros semanais na plataforma Zoom, outro para comunicação coletiva, compartilhamento de instruções e referências, via Whatsapp e um terceiro, para compartilhamento dos processos e progressos individuais, em um grupo fechado, no Facebook. Deste modo, o redesenho das atividades permitiu aprofundar a proposta performativa, com a estruturação da investigação em uma **tripartição espaço – tempo – subjetividade**, que explorou a relação dos participantes com as suas casas, seus sentimentos diante da pandemia e do isolamento social, ao articular o real e a experiência artística midiática.³

As relações com o espaço e a ativação da casa como local de produção artística

³ Uma vista do experimento de coralidade proposto em Ilhas pode ser acessada em: <https://www.youtube.com/watch?v=56aru0uqUOI&t=1s>

Na medida em que nos convidou a refletir sobre as possibilidades de elaboração e expressão artística no contexto do isolamento, o experimento conduziu a uma investigação da relação dos sujeitos com o espaço que teve nos trabalhos de Bachelard (1993) e Bollnow (2019) fonte de interlocução para a elaboração de um dispositivo de criação artística. Estes autores traçam uma relação entre o espaço e a subjetividade a partir de uma abordagem fenomenológica que, ao recusar tomar os espaços como meros objetos adentra no universo simbólico para refletir, no nível da consciência subjetiva, sobre a significação dos espaços pelos indivíduos. Deste modo refletem sobre formas de ocupação dos espaços, no viés filosófico e sobre a criação de um devaneio poético que perpassa os espaços da casa, no universo artístico. Em ambos os casos o que nos interessou não foi adentrar na fenomenologia, mas realizar um convite a olhar o espaço cotidiano sob uma ótica deslocada para promover o desenvolvimento de um olhar artístico, que introduz mecanismos de estranhamento poético, na criação de um devaneio artístico.

Bachelard (op.cit.) reflete sobre as relações simbólicas pelo viés da relação realidade e imaginação na construção de um ideário artístico. O autor cartografa espaços como o sótão, o porão, os corredores, o quarto, a gaveta, o cofre, o armário, o ninho, a concha, os cantos, a imensidão, desenvolvendo uma linha de reflexão em torno das relações oníricas que transcendem do espaço físico e da materialidade, de modo a “desenvolver uma verdadeira psicologia da casa” (Bachelard, 1993, p. 366).

Ao apresentar um estudo sobre a obra Celeri e Pereira (2018), indicam que para o autor a cartografia dos espaços da casa permitiria “distinguir todas as imagens” e “revelar a alma da casa”; apontando, para uma busca existencial numa espécie de “meditação-exaltação” cuja transação da espacialidade poética produz “infinitos diferentes” em buscas de grandezas relativas (CELERI e PEREIRA 2018, p.278). Neste sentido, para os autores, a cartografia revela não apenas as relações do consciente, mas

as relações entre espaço e inconsciente em uma leitura da realidade que transcende para as camadas psicológicas, denotando informações cruzadas sobre a relação entre o ser e o espaço. Por meio desta, revelam-se tensões entre o mundo físico e a imaginação e transcende-se a relação entre o espaço público e o espaço privado, através de reflexões que aproximam o espaço da poesia e da arte à reflexões filosóficas e psicológicas (Celeri e Pereira, 2018).

Por outro lado, Bollnow convida a reconsiderar o espaço como objeto de estudos filosóficos. Para o autor a filosofia sempre tratou muito do tempo, mas se ocupou pouco do espaço. Neste sentido, ao desenvolver uma investigação sobre o tema, argumenta que a noção matemática de espaço como algo homogêneo e isotrópico é artificial, pois o espaço tem densidades diferentes na medida em que é carregado de sentido pelos sujeitos que o ocupam (Bollnow, 2019).

Para o autor a casa tem um caráter central e íntimo na relação dos sujeitos com o espaço, de tal modo que o espaço ao redor da casa é dotado de maior significação. Assim, relaciona-se o espaço da casa e o espaço do mundo destacando o abrigo pela casa, a parede e a porta como pontos de demarcação entre o mundo interno e o mundo externo e a fechadura e a janela como pontos que estabelecem um contato visual entre estes dois universos. Neste sentido, ao desenvolver a noção que o mundo é finito e vasto (sendo esta uma questão de horizonte e perspectiva a ser desenvolvido), o autor expande o pensamento de Bachelard na direção de uma filosofia do espaço, levando à reflexão de que não adianta apenas estar presente, ou preencher os espaços com objetos sem nenhum sentido, mas é preciso ocupá-los de maneira significativa.

Estas referências à filosofia e a poética de Bachelard e Bollnow buscaram estimular um olhar menos óbvio, menos comum sobre a casa, a partir do qual chamou-se atenção para a seguinte questão: que relação tem o espaço com a minha subjetividade? Por meio desta, convidamos o participante performer a olhar criticamente para o espaço

da própria casa e desenvolver a sua própria cartografia poética: a percorrer sua casa, observar e escolher um espaço que fosse significativo para si e que contribuísse para materialização de sua sensação diante do isolamento. Qual espaço poderíamos escolher para a realização do programa performativo? Qual espaço revela esta subjetividade em nós que favorece sua expressão?

A questão central é, então, como estes conceitos e abordagem teóricas estimularam investigar a relação entre o espaço e a subjetividade, provocando os performers a investigarem as relações entre aspectos da sua subjetividade e do espaço em que habitam. Estas concepções ajudaram a criar uma espécie de dispositivo artístico: um conceito de encenação (ou de estrutura de jogo de cena) cuja moldura teórica foi utilizada para mediação de cartografias dos espaços da casa. É esta moldura, organizada em uma estrutura de jogo que se converte em estímulo para os participantes desenvolverem suas ações.

A ocupação do ciberespaço e a mediação tecnológica da presença

A partir da contextualização realizada e das reflexões apresentadas passamos a reconsiderar o meio digital como objeto de estudos artísticos. Questionamos maneiras de se ocupar o ciberespaço e investigamos possibilidades de elaboração e expressão artística através das plataformas utilizadas no experimento, com especial atenção para a plataforma Zoom, na qual foram realizados os encontros síncronos coletivos. Esta investigação, apontou para o seguinte questionamento: de que maneira, a mediação tecnológica da presença e as múltiplas opções que cada performer pode desenvolver, de forma centrada em seus programas, ou nas relações com os outros pela plataforma, intensifica a complexidade da relação espaço-tempo-subjetividade?

De forma crítica, discutimos que a mediação tecnológica traz como desafio a articulação do real com a experiência midiática, as possibilidades de edição e

manipulação tecnológica da performance e, simultaneamente, o risco de se transferir as relações humanas para um modo virtual de existência, levando a um aumento do individualismo e a perda do senso de comunidade (Benjamin, 1973). Em ambos os processos, na condição do isolamento a impossibilidade de compartilhamento do espaço público fez da casa um bunker: um local de aprisionamento e proteção. Este movimento de sobrevivência, contudo, se converteu em resistência, através do hackeamento da estrutura das plataformas utilizadas na condução do experimento.

Por meio desta abordagem objetivamos adentrar, dominar e apoderar do modo de funcionamento do Zoom: suas ferramentas e configurações (inclusive as não-usuais, ou não-convencionais) para manipulação de seus recursos expressivos, suas potencialidades e precariedades a fim de ressignificar seu uso cotidiano e provocar um deslocamento crítico de sua função utilitária (das reuniões de negócios às conversas cotidianas) de modo a criticar-se, difundir-se, espalhar-se, estender-se por meio destas e promover a busca por novas formas de existência compartilhada.

Esta proposta se consolidou através da instauração de um processo experimental de auto-observação referencial, crítica, autoaprendizagem compartilhada, experimentação e reinserção de elementos trabalhados pelo grupo dentro do próprio grupo. (Qvortrup, 2003). Processo que se estabeleceu nas diferentes rodadas dos jogos, ativando sua função agonística, da retórica e discussão (Huizinga, 1966), de tal modo que ao problematizar as escolhas individuais no âmbito do experimento e dominar o modo de funcionamento das estruturas do aplicativo, foi possível debater possibilidades de manipulação artística dessas estruturas pela performance em tempo real.

Por meio deste processo chegou-se ao entendimento da existência de uma relação indissociável entre som e imagem no aplicativo e em seu desdobramento na elaboração de um conceito de **indissociabilidade entre música e cena** como forma de

condução do experimento. Debateu-se, através deste conceito a possibilidade de ocupação dos espaços da plataforma com o som, as formas pelas quais o som promove a edição de imagens em tempo real no aplicativo e o desenvolvimento de ferramentas de performatividade musical em campo expandido. Em um processo de retroalimentação este conceito se desdobrou em um *work in progress*, com reestruturação constante das propostas artísticas na medida em que os jogadores passaram, a partir deste, à possibilidade de propor alterações na dinâmica de ritmo e edição de imagens, através do som de suas ações.

A relação com a temporalidade e os jogos performativos

A tripartição espaço – tempo – subjetividade conduziu a proposta de encenação em campo expandido estabelecendo, como regra, limites. Como vão se desdobrar no tempo as ações individuais em relação ao espaço escolhido? Como organizar temporalmente as proposições individuais de modo a articulá-las coletivamente? De que maneira alcançar uma visão polifônica, de simultaneidade de espaços, corpos e subjetividades por meio da plataforma? Tendo a abordagem de jogo como eixo metodológico dos processos de criação, a orientação levou à proposição de um contexto, o agora: uma determinação do tempo como regra de jogo a partir da cartografia dos espaços da casa.

Após a escolha do espaço os performers foram estimulados a propor uma ação ou presença como forma de estranhar poeticamente este espaço, salientando-se o estranhamento da presença do corpo: um confronto, ou estranhamento do que seria o comportamento comum nesta casa. A performance não seria, então, uma mimese, ou representação, do real, mas um estranhamento do real, ou poética do real. Esta poderia ser alcançada através de procedimentos como repetição minimalista de movimentos, superposição de movimentos díspares, construção de um corpo onírico, fantástico,

corpo em estado que normalmente não se encontraria naquele espaço e com o uso de materiais, objetos, iluminações, sonoridades, etc., como possibilidades de deslocamento do que seria uma cena real, cotidiana.

Ao aprofundar a investigação foram estabelecidas as seguintes regras de temporalidade: 1) os performers deveriam estar em cena até o fim do jogo; 2) Suas ações deveriam estar em foco por 1 '30". A estrutura dramatúrgica aberta não previu a fixação das ações individuais no que diz respeito à entrada e saída de cena. Não havia um roteiro que distribuía as ações no tempo de modo prévio, estabelecendo assim um jogo radical da temporalidade: um jogo de escuta que do ponto de vista da música pode ser lido de diferentes perspectivas, sob a ótica da improvisação musical (Costa, 2016; Cobussen, 2017; Podestá et al., 2020).

Como forma de mediação deste jogo a condução do trabalho se recusou a dirigir o desenvolvimento no tempo das ações: não fazer escolhas quanto ao roteiro, nem determinar as ações individuais, mas fazer as pessoas jogarem.⁴ Esta atitude levou a um processo de criação coletiva que envolveu escuta e atenção às interações para estabelecimento de diálogos e interferências artísticas através da relação de indissociabilidade entre imagem e som.

Neste processo foram delimitados parâmetros de criação e performance artística por meio da composição de partituras abertas em programas de performatividade do som e da problematização de escolhas relacionadas à musicalidade. Por meio destes parâmetros os performers foram convidados a trabalhar a estruturação da sonoridade

⁴ Em geral os criadores amarram o roteiro no tempo e espaço em uma estrutura que consta de introdução, desenvolvimento, clímax e conclusão. Manuais de roteiro de cinema, como Doc Comparato (1995), reafirmam esta dinâmica realista de narrativa que tem como estrutura básica um modelo/manual que ensaia-se à exaustão para afinar o roteiro no tempo e espaço. O jogo proposto não tinha esse ensaio. As ações não foram marcadas, mas cada performer foi um pouco compositor desta estrutura rítmica de suas ações no tempo.

de suas ações, através da investigação de possibilidades sonoras relacionadas à composição da cena, criação de molduras sonoras para suas ações e realização de interferências dinâmicas com o som nas ações dos demais performers.

Esta abordagem conduziu uma proposta de performatividade sonora, mediante ativação de **sons performativos**, uma categoria teórico performática que remete à noção de performativo de Austin (2018) e seu desenvolvimento artístico (Féral, 2009; 2012; 2015) para conceituar sons que executam uma ação. Tal proposta apontou como possibilidades a articulação de sons corporais e de objetos da casa, fala dialógico-responsiva, organização de fluxo de pensamentos e sonoridades da memória, fragmentos de canções cantadas ou reproduzidas com dispositivos de áudio, buscando ressignificação do som do real para ocupação significativa do espaço com o som.

Estabeleceu-se, assim, um jogo performativo em campo expandido no qual os performers foram convidados a pensar sua própria atuação como uma performance musical. Um jogo de escuta que tinha como desafio essencial ouvir as sonoridades e os textos das diferentes janelas do aplicativo para interagir com estas de modo a alcançar uma visão polifônica, de simultaneidade e superposição dos espaços segundo a relação de indissociabilidade entre som e imagem, como forma de realização de edição e montagem em tempo real.

As estruturas de espaços-musicais e o jogo de performatividade sonora

Para mediar os jogos performativos foram criadas estruturas de espaços-musicais, que objetivaram unificar as construções individuais, organizando a forma da composição/performance em cinco partes: 1) Fechadura misteriosa; 2) Fogão Neon; 3) Privada Rock; 4) Purificação e 5) Janela do Mundo. Estas estruturas se agruparam em: a) Introdução (Fechadura misteriosa); b) Desenvolvimento (Fogão neon, Purificação, Privada Rock) e c) Coda (Janela do mundo).

Cada estrutura foi criada a partir da cartografia dos espaços e em diálogo com a teoria das cores (Goethe, 2013), suas utilizações culturais (Gage, 1999), a música aleatória de John Cage (Rossi, 2015), às sonoridades múltiplas de Rogério Duprat (Gaúna, 2002) e a música-teatro de Gilberto Mendes (Magre, 2017). Compôs-se mediante articulação entre som e luz, ao confundir a câmera com o olhar do espectador e manipular a luz (e a escuridão) como um elemento musical, com o intuito de promover uma imersão audiovisual, ressignificar o uso dos objetos da casa e lhes atribuir vida (como entes dotados de um ethos próprio), conforme representado a seguir:

- **Fechadura misteriosa:** portal que dá acesso à casa estranhada, traz o olhar de fora para dentro e promove o mergulho no desconhecido;
- **Fogão neon:** traz a energia do metal e do fogo que impulsiona o andamento rítmico e a preparação do alimento artístico, produzido polifonicamente pelo grupo;
- **Privada rock:** a aberração grotesca, sórdida, asquerosa. Conduz à eliminação das tensões acumuladas e dos resíduos.
- **Purificação:** contrapõe a calma, que conduz ao relaxamento do corpo e do espírito, com a paranoia da limpeza evidenciada pela insurgência das bactérias e vírus;
- **Janela do mundo:** ponto de comunicação com o mundo externo. Leva ao olhar de dentro para fora, um olhar inquisitivo, mas também de esperança.

Para materializar suas concepções foram utilizados canhão de luz, strobos, luz negra; guitarra, contrabaixo, teclado, percussão, instrumentos virtuais (computador), além dos próprios objetos da casa utilizados como instrumentos musicais: porta, talheres, fogão. Isolou-se portas e janelas para impedir a entrada de luz natural; selecionou-se a frequência cromática e a velocidade do strobo (em movimento alternado de luz e escuridão) para compor musicalmente com o pulso visual e criar uma ilusão de movimento nos objetos em foco. A partir desta base, cada estrutura foi composta por

fragmentos musicais que dialogavam com os momentos do jogo mediados por sua presença.⁵

As estruturas de espaço musicais objetivaram funcionar como cartas que embaralham o jogo, através de tensões e relaxamentos, ao demarcar o início e final de cada parte, em relação às quais os performers realizavam as diferentes etapas de seus programas de ações. Dessa forma, articularam as performances individuais sobre a mesma moldura, dando-lhes unidade.

Esta estruturação musical se aproximou do ideal de Obra Aberta (Eco, 1991), na medida em que era indeterminada no nível da forma, mas determinada no nível do conteúdo (sonoridades, ruídos, harmonias, melodias, vozes, colagens e riffs). Constituiu-se um sistema simultaneamente aberto e fechado (Morin, 2010) que permitiu transitar entre as noções de organização (ordem) e incerteza (desordem), mediando os discursos artísticos de forma contrapontística.

No polo da ordem, para demarcar o início e o final do jogo, a Introdução e a Coda foram espelhadas. A Fechadura misteriosa iniciava em Sol menor harmônico, com melodia cantada em boca chiusa e batidas na porta, que se abria, conduzindo ao escuro da sala vazia e ao mergulho no desconhecido. Na coda, a Janela do mundo partia do movimento contrário (do escuro à luz do dia) e se compunha com música vocal e instrumental no computador que levava ao desfecho em Sol maior com sétima maior e décima primeira aumentada, com a janela aberta.

No desenvolvimento a ordem de aparecimento das estruturas de espaços-musicais não foi definida previamente, intensificando o caráter aberto da obra, como um polo de desordem a ser reorganizado a cada rodada do jogo. Esta abertura trazia o

⁵ Exemplos dessa concepção podem ser acessados em:
<https://www.youtube.com/watch?v=c1F6x2QT3gs>
<https://www.youtube.com/watch?v=4hkSDOeEpmQ>

desafio da escuta para reordenação das ações e estabelecimento de diálogo entre os performers. Para tanto, como havia múltiplas possibilidades de escolhas e execução, foram compostos diferentes gestos musicais a serem ativados em cada situação, a depender da dinâmica do jogo.

O Fogão neon, percutido com talheres sob as trempes em fogo e luz negra, impulsionava o aumento de tensões, intensificando o diálogo e a coralidade. Através da escuta o jogo seria conduzido coletivamente ao clímax na Privada Rock, com o acúmulo de ruídos e vozes, unificados sob a sonoridade dominante da guitarra distorcida. Com a eliminação das tensões, a Purificação mediava o momento de menor atividade, com strobo lento, azul, sob a torneira aberta e o som das notas longas do acorde de lá menor.

Assim, a dinâmica do jogo se construiu através da escuta que promovia a passagem de uma estrutura para outra. Se por um lado a estruturação musical permitia conduzir o jogo do início ao fim, por outro lado, as estruturas não procuraram dirigir este caminho, mas, ao contrário, colocar em pauta as diferentes possibilidades de um roteiro aberto que poderia assumir diferentes formas, através da articulação coletiva das estruturas pela escuta.

Considerações finais

Ao lançarmos um olhar retroativo para o processo de criação do experimento observamos que as orientações relativas à criação dos programas performativos e das estruturas de espaços-musicais compartilharam a noção de jogo como proposta de ensino e aprendizagem das artes. Seus enfoques de constituição da cena contemporânea e desenvolvimento de novas formas artísticas e musicais estiveram articuladas, apontando para um contexto de colaboração mútua, por meio da inter-relação entre as diferentes linguagens na constituição de um campo artístico expandido, um campo que se estabeleceu, durante sua elaboração, em uma relação intrínseca com a tecnologia.

Neste contexto de imbricação e superação de fronteiras, o jogo performativo e a performance despontam como forma de realização da transdisciplinaridade na medida em que apontam para resultados complexos de seus objetos de estudos. Sua materialização indicou uma relação de complementaridade, ao destacar a importância do estabelecimento de um espaço compartilhado de criações coletivas e a contribuição das diferentes pesquisas na elaboração de soluções para os desafios apresentados durante o processo de criação: um processo sem o qual a elaboração do experimento, conforme desenhado, não teria sido possível.

Deste modo o jogo performativo passa a ser entendido como uma estratégia de mediação da complexidade na medida em que favorece o desenvolvimento da complexidade interna (relacionada às ferramentas de conceituação e materialização de propostas artísticas pelos participantes do processo criativo) e externa (relacionada ao produto final do experimento, à performance em si). Este jogo articula as noções de discricionariedade e policentrismo na medida em que se constitui como um processo de criação coletiva, orientado por objetivo comum, no qual cada participante contribui, a partir de suas especialidades, para a composição artística em suas etapas de concepção, materialização e performance. Constitui-se, então, como uma concepção pedagógica que permite superar a disciplinaridade, o tecnicismo e promover a materialização das propostas artísticas concebidas através de seus dispositivos.

Assim, na construção de ilhas, do mesmo modo em que este processo se deu a partir de um movimento experimental (de colocar-se em ação a partir das instruções), foi estabelecido por uma dinâmica de constante análise crítica para reelaboração das ações em direção aos objetivos comuns. Para tanto, combinou leitura e reflexão sobre a cena contemporânea de teatro, música, performance e performatividade; compartilhamento de links com performances artísticas; rodadas de discussão para elaboração coletiva de reflexões com os performers; questões de atravessamento da

subjetividade ressignificadas por questões sociais (em um processo de autoanálise da sociedade e de si); estudo de materialidades e do corpo como plataforma artística; investigações sobre o espaço; elaboração de um programa performativo como forma de estruturação das ações individuais e criação de uma moldura teórica para sua unificação. Deste modo, o processo estabeleceu um movimento de autologia (estudo de si) em relação à temporalidade e a espacialidade que foi retroalimentado pela mediação pedagógica, ao orientar, de modo contínuo, a elaboração individual de um programa de ações performativas que viesse a dialogar com os programas dos demais participantes na realização do experimento, como forma de alcançar a coralidade performativa.

De forma decisiva, a ressignificação da relação dos sujeitos com o espaço da casa e o espaço digital esteve envolvida na construção de uma poética do isolamento. Esta se deu através da condução de uma cartografia de tempo, espaço e subjetividade como forma de constituição deste itinerário, culminando no entendimento de que o processo de criação artística promove transformações nas estruturas dos indivíduos, levando a novas formas de existência compartilhada.

Assim, o experimento apontou para articulação entre o real e a experiência artística midiática indicando possibilidades de realização de ensino, pesquisa e extensão no contexto do isolamento. Nesta conjuntura, as perspectivas de futuro trazem novos desafios para articular os interesses individuais aos coletivos na transformação das realidades sociais. Desafios que se configuram em torno da promoção do desenvolvimento em diferentes níveis: o estrutural, relativo ao acesso às tecnologias de mídia, aos meios de informação e às condições de produção do conhecimento artístico e o pós-estrutural, relativo ao combate às formas sistêmicas de opressão, contrárias à formação de sujeitos livres.

Neste sentido, na medida em que a elaboração do experimento levou à ocupação do ciberespaço, permitiu também pensar em formas de atuação na fronteira das redes,

ou seja, nos processos de construção do significado e na formação de identidades sociais por meio de novas visões do corpo, do espaço, dos objetos, sonoridades, instrumentos e símbolos de uma sociedade em constante transformação. Portanto, o processo aqui desenvolvido contribui para a construção de uma noção de transmidialidade na medida em que aponta para formas de mediação da complexidade através das relações entre as áreas artísticas por meio das mídias. Esta culmina em uma poiesis crítica: uma forma de criação coletiva, a partir de experimentações empíricas, sem abrir mão de horizontes teóricos balizadores na auto-análise referencial como forma de transformação dos indivíduos e da sociedade.

Referências

AUSTIN, John Langshaw. **How to do things with words** /J.L. Austin. Edited by J.O. Urmson. Connecticut: Marino Fine Books, 2018.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Marins Fontes, 1993.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução**. Coleção Os Pensadores, vol. XLVIII São Paulo: Abril Cultural, 1973.

BOLLNOW. Otto Friedrich. **O homem e o espaço**. Tradução de Aluísio Leoni Schmid. Curitiba: Editora UFPR, 2019.

CELERI. Márcio José; e PEREIRA. Márcio José. “Bachelard G. A poética do espaço. São Paulo: Marins Fontes, 1993.”. In: **Interespaço: Revista de Geografia e Interdisciplinaridade**. v.4, n.13, jan./abr. 2018.

COBUSSEN, Marcel. **The Field of Musical Improvisation**. Leiden University Press, 2017.

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro**. Ed rev. e atualizada, com exercícios práticos. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

COSTA, Rogério Luiz Moraes. **Música errante: o jogo da improvisação livre**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2016.

ECO, Umberto. **Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. 8 ed. São Paulo, Editora Perspectiva, 1991.

FABIÃO, Eleonora. "Programa performativo: o corpo em experiência". In: **Revista do Lume: Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais**, Unicamp. n.4, dez. 2013.

FÉRAL, Josette. "Performance e performatividade: o que são os Performance Studies? In: MOSTAÇO, Edécio et al. **Sobre performatividade**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009, p. 49-83.

FÉRAL, Josette (Org.). **Pratiques Performatives**. Body remix. Québec/Rennes: Presses de l'Université du Québec/Presses Universitaires de Rennes, 2012.

FÉRAL, Josette. "Por uma poética da performatividade: o teatro performativo": In **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015, p.115-133.

GAGE, Jonh. **Color and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction**. University of California Press, 1999.

GAÚNA, Regiane. **Rogério Duprat: sonoridades múltiplas**. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Doutrina das cores**. Tradução de Marco de Giannotti. São Paulo: Nova Alexandria, 2013.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens: a study of the play-element in culture**. Fifth edition, Boston, Beacon Press, 1966.

MAGRE, Fernando de Oliveira. **A música-teatro de Gilberto Mendes e seus processos composicionais**. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, 2017.

MARTINS, Marcos Aurélio Bulhões. **Dramaturgia em Jogo: uma proposta de ensino e aprendizagem do teatro**. Universidade de São Paulo/ Institut del Teatre de Barcelona . Tese de doutorado, eca USP São Paulo, 2008.

MARTINS, Marcos Aurélio Bulhões. Corralidades Performativas e subversão da cis-heteronormatividade: teatro e performance na expansão de gênero, sexualidade e afetividade. In: LEAL, Dodi; LEITE, M.D.T.. (Org.). **Gênero expandido : performances e contrassexualidades**. 1ed.São Paulo: Annablume, 2018, v. 1, p. 343-376.

MONTEIRO, Gabriela Lírio Gurgel. A Cena Expandida: alguns pressupostos para o teatro do século XXI. ARJ – **Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Artes**, v. 3, n. 1, p. 37-49, 17 maio 2016.

MORIN, Edgar. **Ciência com consciência**/ Edgar Morin; tradução de Maria D. Alexandre e Maria Alice Sampaio Dória - Ed. revista e modificada pelo autor - 13ª ed - Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

PODESTÁ, Nathan Tejada de; BRAGA, Simone Marques; SILVA, Laís de Souza. “Jogos de improvisação musical como estratégia pedagógica no ensino coletivo de instrumentos musicais”. In: **Anais do XIII Encontro de Educação Musical da Unicamp**, Campinas, 2020. p.184-193.

QVORTRUP. Lars. **The hypercomplex society**. Digital formations. Peter Lang Publishing Inc., New York, 2003.

QUILICI, Cassiano. O campo expandido: arte como ato filosófico. **Sala Preta**, 14(2), 2014 12-21.

ROSSI, Nathalia Angela Fragoso. **Acaso e indeterminação no processo de composição: um diálogo com a obra de John Cage**. Universidade Federal de Minas Gerais, Dissertação de Mestrado, 2015.

SCHECHNER, Richard. 2006. “O que é performance?”, In: **Performance studies: an introduccion**, second edition. New York & London: Routledge, p. 28-51.



**AMOR INTERIOR:
reflexões sobre uma experiência virtual**

**AMOR INTERIOR:
reflexiones sobre una experience virtual**

**INNER LOVE:
reflections on a virtual experience**

**Gabrielle Gomes do Vale¹
Luís Carlos Candido Souza²
Vanéssia Gomes dos Santos³**

Resumo

O presente artigo se debruça sobre um processo criativo desenvolvido em distanciamento devido às medidas restritivas de combate à pandemia da covid-19, em 2021. O trabalho busca fazer cruzamentos entre a temática abordada pela obra em processo: a importância do amor para a população negra, e as possibilidades criativas encontradas no ambiente virtual, buscando trabalhar o dispositivo intimidade. Como referências principais, temos o texto “Vivendo de amor”, de bell hooks, e o conceito de experiência tecnovivial de Jorge Dubatti.

Palavras-chave: dramaturgia, intimidade, novas mídias, processo criativo, tecnovívio

Resumen

Este artículo se centra en un proceso creativo desarrollado a distancia debido a las medidas restrictivas para combatir la pandemia del covid-19, en 2021. El trabajo busca hacer cruces entre el tema abordado por el trabajo en proceso: la importancia del amor por el población negra, y las posibilidades creativas que se encuentran en el entorno virtual, buscando trabajar la intimidad del dispositivo. Como principales referencias tenemos el texto “Vivendo de amor”, de bell hooks, y el concepto de experiencia tecnovivial de Jorge Dubatti.

Palabras clave: dramaturgia, intimidad, nuevos medios, proceso creativo, vida tecnológica

¹ Atriz, produtora cultural e graduada em Letras pela Universidade Federal do Ceará (UFC) gabriellegvale@gmail.com.

² Encenador e ator. Mestrando PPGARTES - UFC. Pesquisa em andamento. Área de estudo: poéticas da criação e do pensamento em artes. Orientadora: Thereza Rocha. luiscarlosshinoda@alu.ufc.br.

³ Atriz, Doutoranda em Teatro PPGT - UDESC. Pesquisa em andamento. Área de estudo: atuação teatral. Orientador: André Carreira. vanessiagomes@gmail.com.

Abstract

This article focuses on a creative process developed at a distance due to restrictive measures to combat the pandemic of the covid-19, in 2021. The work seeks to make crosses between the theme addressed by the work in process: the importance of love for the black community, and the creative possibilities found in the virtual environment, seeking to work the intimacy device. As main references, we have the text “Vivendo de amor”, by bell hooks, and the concept of technovivial experience by Jorge Dubatti.

Keyword: dramaturgy, intimacy, new media, creative process, techno-living

* * *

1 Introdução

Este artigo pretende desenvolver reflexões sobre o processo criativo do experimento virtual intitulado “Amor interior: uma experiência sensorial”, da artista Gabi Gomes, com direção de Luis Carlos Shinoda. A pesquisa se debruça no cruzamento do texto “Vivendo de amor”, da escritora afroamericana bell hooks⁴, com a trajetória pessoal da atriz, por meio de experiências partilhadas pelo ambiente virtual, nas redes sociais (whatsapp e instagram).

A pensadora estadunidense tem uma trajetória extensa se debruçando na temática do amor. Por meio de seus escritos, nos apresenta o amor como algo que ultrapassa um sentimento e que se concretiza quando o encaramos como uma ação, libertando-o das ilusões românticas. Em obras como a “Trilogia do amor”, composta pelos livros “Tudo sobre o amor: novas perspectivas”⁵, “Salvação: pessoas negras e amor”, e “Comunhão: a busca feminina pelo amor”, publicados nos Estados Unidos respectivamente em 2000, 2001 e 2002, a autora ressalta a importância de encontrar uma definição para o termo, possibilitando uma consciência maior acerca do tema, o entendendo como uma construção. É por esse viés que dialoga a criação de “Amor interior”.

O processo surge da busca de tratar do amor, não por um ponto de vista banalizado, mas como ação e transformação, especificamente para pessoas negras. Na pesquisa, se inserem contribuições da obra “Vivendo de amor”, eixo central da abordagem, com recursos autobiográficos da atriz Gabi Gomes. Assim, encaramos aqui

⁴ Pseudônimo de Gloria Jean Watkins escrito com iniciais minúsculas por desejo da própria autora: “O mais importante em meus livros é a substância e não quem sou eu”.

⁵ A obra foi traduzida e publicada recentemente no Brasil, em dezembro de 2020, pela Editora Elefante. As demais obras da trilogia ainda não apresentam uma publicação nacional.

tal debate como um ato político e necessário para superar opressões sociais, pois como nos traz a feminista:

Numa sociedade onde prevalece a supremacia dos brancos, a vida dos negros é permeada por questões políticas que explicam a interiorização do racismo e de um sentimento de inferioridade. Esses sistemas de dominação são mais eficazes quando alteram nossa habilidade de querer e amar. [...] A vontade de amar tem representado um ato de resistência [...] (HOOKS, 2010, p. 01)

Enfrentando um contexto pandêmico, provocado pela covid-19 em 2020 e 2021, tivemos a necessidade de operar poeticamente por meio de outros dispositivos. Com isso, fomos descobrindo e experimentando possibilidades cênicas em processos criativos virtuais, com investigações por meio das tecnologias e das mídias - celulares, computadores, câmeras, plataformas de videoconferência e redes sociais. Para dialogar com o processo de criação e as possibilidades encontradas no virtual, estabelecemos relações com os conceitos de teatro, convívio e tecnovívio discorridos por Jorge Dubatti (2011), que explica:

Chamamos convívio ou acontecimento convivial a reunião, de corpo presente, sem intermediação tecnológica, de artistas, técnicos e espectadores em uma encruzilhada territorial cronotópica (unidade de tempo e espaço) cotidiana (uma sala, a rua, um bar, uma casa, etc. no tempo presente).

[...]

O tecnovívio é a cultura vivente desterritorializada pela intermediação tecnológica. Distinguimos duas grandes formas de tecnovívio: o tecnovívio interativo (o telefone, o chat, as mensagens de texto, os jogos em rede, o *skype*, etc.) e o tecnovívio monoativo, no qual não se estabelece um diálogo de ida e volta entre duas pessoas, mas a relação de uma ou de um grupo de pessoas com um objeto ou dispositivo cujo gerador se ausentou. (DUBATTI, 2011, p. 19-20, 22)

Durante o período pandêmico, com a forte curva ascendente de contaminação pela covid-19 no nosso país e em nosso estado (Ceará), os espaços artísticos tiveram que suspender suas atividades. Os edifícios teatrais tiveram que fechar suas portas. O contato teve que ser evitado o máximo possível. No período de investigação criativa em torno desse trabalho, em agosto de 2020, com a exposição virtual, e entre dezembro de 2020 e janeiro de 2021, com o experimento sensorial, tivemos como escolha criativa não apostar no espaço de “convívio” ou “acontecimento convivial” (DUBATTI, 2011), cuja premissa se dá no encontro de corpo presente sem a intermediação da tecnologia. Vale ressaltar que as medidas imprescindíveis de isolamento social adotadas como estratégia para o combate à pandemia da covid-19 provocaram e impulsionaram, como única saída criativa, o acesso às redes e à produção voltada ao ambiente digital (novas tecnologias).

O experimento sensorial “Amor interior” teve como premissa uma ação que se desenvolve pelos ambientes virtuais. Percebendo as possibilidades que nos afetaram durante a produção pelo meio virtual, percebemos que, para nós, a proximidade entre os envolvidos era de suma importância. A partir de Dubatti (2011), a nossa investigação criativa partiu desse desejo pelo “tecnovívio”, relação intermediada pela tecnologia, tanto na sua produção *monoativa* quanto *interativa*, como fora mencionado acima.

Como, devido à necessidade gerada por uma pandemia em escala global, esses conceitos podem ser explorados? Partindo de um processo de criação que busca se utilizar das plataformas, principalmente instagram e whatsapp, pretendemos entender e experienciar uma relação de intimidade com o público, mesmo que com o intermédio tecnológico.

Entendemos a intimidade aqui como um dispositivo que une a temática da partilha virtual “Amor interior” com os aspectos técnicos da montagem - um processo criativo que se debruça neste dispositivo e pretende também estabelecer com o público uma atmosfera de intimidade, tão importante para as discussões aqui presentes.

2 Amor interior - primeira experiência

2.1 Relato da atriz

Me pego escrevendo esse texto no meu quarto bagunçado com a música AmarElo⁶ ao fundo e o trecho “Tenho chorado demais, tenho sangrado p’ra cachorro. Ano passado eu morri, mas esse eu não morro” ecoando. Final de 2020, um ano tão atípico, que ainda é presente, sem certezas sobre o próximo ano.

Mesmo com todas as dores coletivas gestadas em 2020, pudemos ver uma fortaleza de artistas produzindo novos materiais e desbravando as plataformas digitais, em busca de continuar trabalhando, descobrindo novas potencialidades no tempo de agora. De alguma maneira, a dor desses dias incontáveis de perdas foi cenário para as nossas obras. Planejamentos desfeitos, trabalhos desmarcados, distanciamento das nossas redes de afetos e, a pior das perdas, a perda de pessoas. Para aumentar o dissabor, um governo que parece tripudiar de tudo. No entanto, permanecemos criando.

⁶ Canção de Emicida, rapper, cantor e compositor brasileiro, de álbum homônimo (2020), com refrão da música “Sujeito de Sorte”, do cantor e compositor Belchior.

A criação veio como uma maneira de preservar a saúde mental e nos alimentar literal e metaforicamente.

Em julho deste ano (2020), tive, na família, um grave problema de saúde. Meu avô precisou ser internado às pressas por causa de um segundo AVC. Nós, que estávamos isolados desde março, nos vimos obrigados a estar em um ambiente no qual poderíamos sair contaminados pela tão temida covid-19. Como minha família é pequena, tivemos que nos revezar entre poucos como acompanhantes de meu avô. Sendo assim, durante um mês inteiro, muitos dos meus dias foram dentro de um hospital.

Nesse tempo que passei no hospital, nos instantes em que meu avô dormia, eu me entregava a algum vídeo ou a alguma leitura. Um dia, uma grande amiga me enviou um texto, via whatsapp, que disse ter lembrado de mim ao ler. Era um texto que eu já tinha nos meus arquivos, mas não o tinha lido ainda, e ali me pareceu o momento certo, como um sinal. Então, no meio do turbilhão de emoções que eu estava sentindo, consegui um instante para lê-lo ao som de equipamentos de monitoramento cardíaco e outras interferências comuns em um leito hospitalar. O texto era “Vivendo de amor”, da bell hooks, feminista negra afroamericana.

Li as duas primeiras frases do texto: “O amor cura. Nossa recuperação está no ato e na arte de amar.” Precisei dar uma pausa. As frases não paravam de ecoar na minha mente. Minhas relações começaram a passar na cabeça como um filme acelerado: família, amigos, amores; infância, adolescência e a confusão que estava sendo emocionalmente a fase adulta. Eram sensações e lembranças desordenadas: aqueles dias os quais eu tive que fingir que estava forte, que algo não tinha me magoado, aquelas inúmeras vezes em que eu não soube falar nem entender o que estava sentindo, as situações em que engoli sozinha um sentimento amargo de preterimento, as tantas ocasiões em que eu não soube a hora de ir embora e olhar para mim com mais cuidado. Duas frases, uma vida inteira. Como essas experiências que eu havia tido poderiam se encaixar nessa cura?

Logo depois, continuei a ler o texto e, a cada seção, eu fui me reconhecendo ali, com minhas subjetividades, e pensando nos meus irmãos e irmãs mundo afora. Eu tinha o desejo de conhecer o que era esse amor que falava a bell. O amor que era intenção e ação e que é tão importante, sobretudo, para a população negra. Esse amor que começa dentro da gente e que é primeiro para nós, o que alguns chamam de amor próprio, mas a

autora ressignifica para amor interior "porque a palavra 'próprio' é geralmente usada para definir nossa posição em relação aos outros". E, quando se é negro, quem quer definir nossa posição é a branquitude. A partir desse amor e cuidado conosco é que conseguimos estar em relação com o outro e também amar alguém.

Como um quebra-cabeças sendo montado, ao fim da leitura, lembrei de umas fotos que eu havia feito dias antes. Em um domingo que não precisei ir ao hospital, acordei cedo e busquei uma maneira de me conectar comigo. Levei alguns elementos para o jardim de casa e, com um tripé e um celular, comecei a experimentar. Eu me sentia fragilizada, estava vivendo processos difíceis, e queria guardar a minha imagem, ali, longe de tudo, entregue ao sol da manhã e à minha respiração.

Assim, no fim de julho (2020), surgiu a ideia da exposição virtual "Amor interior", composta por autorretratos meus acompanhados de trechos do texto "Vivendo de amor". Decidi compartilhá-la com as pessoas em agosto, mês que faço aniversário, no meu instagram @amordegabi, como forma de marcar o início de mais um ciclo e não esquecer o que realmente importa. Uma publicação por dia, na primeira semana do mês que nasci.

Figura 1 - Primeira postagem da exposição "Amor interior"



Fonte: <<https://www.instagram.com/p/CDWd8DLIYII/>>

Nas fotos, eu estava vestida como acordei, compartilhando minha intimidade, no jardim de casa, com elementos que eram significativos naquele momento: um espelho, refletindo minha imagem, carregada de tudo o que trago no interior de mim, desarmada, vulnerável; e telhas, simbolizando amparo, proteção, minha casa. Em algumas fotos, vemos o céu e, em outras, o chão, ambos com toda a sua imensidão, força e leveza, tão distantes e aqui tão próximos. Sobre as imagens, temos o título de cada seção do texto, ao todo sete. Nas legendas, trechos do texto e um pequeno depoimento meu sobre a série de autorretratos. A ação foi toda desenvolvida em isolamento, durante a pandemia da covid-19.

Uma semana de postagens e de conversas com pessoas que, de alguma maneira, se sentiram tocadas pela partilha. Essa ação deu início a uma pesquisa que une minha vida, minha trajetória - e possivelmente a de outras pessoas negras, principalmente mulheres, de modo coletivo - e o meu trabalho. A partir dela, surgem desejos de outros modos de compartilhamento, como a que se dedica esta escrita - um experimento virtual e sensorial intitulado também “Amor interior”.

Figura 2 - Última postagem da exposição virtual “Amor interior”



Fonte: <<https://www.instagram.com/p/CDjirwoFem2/>>

2.1 Relato do diretor - Tecnívio monoativo: uma primeira experiência de “Amor interior”

O ambiente digital se tornou espaço de criação para muitos artistas e teve bastante efervescência durante o período de isolamento social por conta da pandemia da covid-19 que, em março de 2021, completa um ano no Brasil, ainda com alto índice de contaminação e óbitos. Porém, vale ressaltar a negligência da atuação do Ministério da Saúde e do Governo Federal no combate à pandemia do ano de 2020 até o presente momento. A ausência de medidas estratégicas para a saúde da população foi resultado de um governo que zombou da doença, subestimou os riscos de contágio e deslegitimou a ciência.

Atualmente, no momento da escrita deste material, em fevereiro de 2021, já somam-se, infelizmente, mais de 250 mil mortes no Brasil (<https://www.cnnbrasil.com.br/saude/2021/02/24/brasil-ultrapassa-250-mil-mortes-causadas-pela-covid-19>). E a produção, distribuição e aplicação de vacinas no território nacional, estados e municípios, ainda está muito longe de atingir a meta pelo menos dos grupos prioritários da população brasileira.

Dentre as produções artísticas feitas nesse contexto, a série de postagens “Amor interior”, desenvolvida em meio às medidas de isolamento social no país, da artista e pesquisadora Gabi Gomes, ecoou gestos de afago e carinho nas redes, especificamente, pelo aplicativo digital Instagram. Transformando em uma espécie de aquilombamento virtual como uma ação potente de uso das tecnologias, a série com autorretratos da artista provocou desdobramentos e reflexões nas pessoas que se dispuseram a embarcar na sequência de *posts* e mergulhar em sua performance. A força visual de cada autorretrato acumulou sensações que transbordaram em partilha sensível no público.

A intimidade, dispositivo tão potente da performance da artista Gabi Gomes em sua primeira ação performativa, nos interessou enquanto provocação estética, poética e política. A partir desta iniciativa, pensamos: como criar outros desdobramentos e partilha de intimidade pelo ambiente virtual e suas tecnologias partindo da temática do amor para a população negra? O interesse foi o de mobilizar intimidades utilizando plataformas das redes e tecnologias digitais como pontes de afeto e encontro.

3 Amor interior - uma experiência sensorial

Durante o mês de janeiro de 2021, aconteceu a partilha virtual “Amor interior - uma experiência sensorial”. Para participar da partilha, o público precisava agendar antecipadamente, por meio de um formulário do google, preenchendo algumas informações pessoais e respondendo à pergunta se era ou não autodeclarado negro. Depois dessa primeira ação, um produtor entrava em contato para agendar o dia e horário da experiência e também repassar orientações para que o público pudesse se preparar para a participação. Cada momento de “apresentação” consistia em uma troca entre a artista Gabi Gomes e uma única pessoa agendada, durando entre 30 e 45 minutos.

O percurso funcionou como uma conversa, orientada por um roteiro dramático desenvolvido no processo, e foi composto por um contato via whatsapp, uma ligação, um *link* com o instagram e o envio de uma música. Ao final, os participantes eram estimulados a escreverem uma carta para a artista, socializando palavras não-ditas ou impressões sobre o que presenciaram. Portanto, o público aqui não é encarado de modo passivo, mas existe uma participação direta e ativa na obra, trabalhando aspectos relacionais.

Na dramaturgia desenvolvida, buscou-se fatos acontecidos na infância de Gabi Gomes, principalmente com recortes de raça e gênero, resgatando a relação da mãe e do pai, fazendo questionamentos sobre o amor recebido pelas mulheres de sua família e refletindo sobre como todas essas vivências influenciam nas relações atuais, em relacionamentos familiares, amorosos e amizades. Por meio de confidências presentes no discurso e também no tom utilizado para emití-lo, o dispositivo da intimidade foi sendo desenvolvido. Assim, foi construída uma relação bilateral, fazendo com que o público pudesse compartilhar também histórias pessoais que dialogavam com memória, ancestralidade e relacionamentos.

Além do recurso de fazer um relato íntimo, o roteiro também lançava perguntas que poderiam ser respondidas pelo público, como podemos observar na seção a seguir.

3.1 Roteiro final

partilha virtual
AMOR INTERIOR
 uma experiência sensorial

Roteiro

(Entra em contato com a/o participante por mensagem no app whatsapp)

Oi. *(Aguarda resposta do público)*

Aqui é a Gabi, da partilha virtual Amor interior.

Que bom te ter comigo hoje.

Tá tudo caminhando relativamente bem por aí? *(Aguarda resposta do público)*

Esse é um processo de partilha que busca algumas experimentações e descobertas.

O trabalho se inicia do desejo de pensar a importância do amor para as pessoas negras.

É sobre mim e talvez seja sobre você também.

Posso te ligar? *(Aguarda resposta do público)*

Liga por telefone para o/a participante

Oi, fulano. Me chamo Gabi. Sou artista residente de Fortaleza-Ceará. De onde você fala? Eu queria que a gente ficasse junto aqui e nas plataformas (instagram, whatsapp) durante mais ou menos uns trinta minutos, pode ser? Quero conversar com você e contar algumas coisas que aconteceram na minha história, tá? Não sei como vai ser esse percurso do início ao fim, mas quero que a gente descubra junto. Você faria uma coisa comigo? Que tal sentirmos os pés no chão, descalços?

2020 foi uma confusão, né? Eu ainda me sinto meio presa nele. Acho que muitas pessoas. Mas foi também 2020 que me trouxe até aqui. Eu me vi um pouco perdida. Com muitas perguntas sem respostas. Eu comecei a repensar minhas relações afetivas. Amor? Comecei até a achar que isso não era pra mim.

Ao pensar minhas relações afetivas, eu pensei muito nas mulheres da minha família. Será que elas foram realmente amadas? E o mais importante: será que elas realmente se amaram?

Agora me conta...

Como você veio parar aqui?

aguarda resposta do público

E no mundo, como você veio parar no mundo? De que história você nasceu?

aguarda resposta, conversa

Eu nasci em uma segunda-feira, num horário que divide a manhã da tarde. Talvez por isso eu seja uma pessoa tão do dia, dos começos de semana. Era 17 de agosto de 1992, quando eu senti pela primeira vez a sensação de rompimento. Agora imagina como é estar envolta, protegida, aquecida antes de ser entregue às luzes e ruídos tão comuns e, por vezes, tão desesperadores a que somos lançados todos os dias. Eu nasci em Belém do Grão Pará, a cidade que é praticamente sinônimo do surgimento desse país. Ser mulher, negra, do norte e do nordeste constrói quem eu sou.

O que constrói quem você é?

aguarda resposta do público

Eu moro em Fortaleza desde antes dos dois anos de idade. Minha mãe e toda a minha família por parte de mãe são do Pará. Já a minha família paterna é daqui do Ceará. Meus pais ficaram juntos por pouco tempo, eu nem sei ao certo quanto. Até hoje minha mãe fala com um pouco de amargura dessa história e no final emenda com “mas eu já superei, filha”. Eu peço licença à minha mãe pra falar um pouco dela também. Minha mãe é uma mulher, negra, forte como todas as outras precisam ser, que fez muitos sacrifícios pelo o que ela acreditava ser amor. Deixou um casamento, acabou sendo afastada por um tempo dos dois filhos que já tinha, se mudou de estado pra seguir meu pai e viver a

história que ela sonhou. E foi tudo muito intenso, avassalador. Viajaram juntos. Construíram uma casa juntos. Viveram juntos. Mas acabou. Minha vó, mãe do meu pai, conta que ele era muito jovem e tinha saído de casa para trabalhar na Marinha. Por isso, passou uns tempos no Rio de Janeiro e no Pará. E nessa última viagem conheceu minha mãe. Jovens, começaram a namorar e depois de um tempo eu nasci sem ser planejada. Meu pai largou a Marinha (até hoje minha vó fala isso com tristeza) e minha mãe e meu pai vieram morar aqui em Fortaleza e, pra resumir a história, a relação dos dois depois de pouco tempo parou de funcionar. Meu pai até se apaixonou por outra mulher, com quem ele tá até hoje, e minha mãe voltou pra Belém. Eu fiquei com minha avó, mãe do meu pai. A pessoa que eu mais amo nesse mundo todo, mas que eu nunca entendi como fiquei morando com ela.

Tá, mas essa é uma outra questão dessa história cheia de lacunas na minha cabeça. Vamos deixar mais pra frente ou pra um outro momento, tá?

O fato é que com essa e outras histórias de relacionamentos não muito positivos para minha mãe e pensando em todos os esforços dela, que hoje resultam em um cansaço visível, mas disfarçado, eu pensei: será que eu tô repetindo essa história, entrando nesse ciclo? Eu tô sustentando as mesmas dores das mulheres da minha família?

Pode ser que eu fique falando muito. Então qualquer dúvida ou outra coisa que você queira falar, pode me parar, certo? Ah, e se em algum momento eu entrar em algum território que não lhe faça bem, você me avisa?

Você mora com alguém? Eu moro hoje ainda com meu avô e minha avó. Em julho do ano passado, meu avô teve um segundo AVC e se viu passando por um processo de internação às pressas. Como minha família é pequena, tivemos que nos revezar entre poucos como acompanhantes dele. Então, durante um mês inteiro, muitos dos meus dias foram dentro de um hospital.

Lá no hospital, pra passar o tempo, eu lia ou assistia algo. Um dia eu lembrei de um texto que uma grande amiga me enviou pelo whatsapp e disse ter lembrado de mim ao ler.

Era um texto que antes eu já tinha nos meus arquivos, mas não o tinha lido ainda, e ali me pareceu o momento certo, como um sinal. Então, no meio do turbilhão de emoções que eu estava sentindo, consegui um instante para lê-lo ao som de equipamentos de monitoramento cardíaco e outras interferências comuns em um leito hospitalar. O texto era “Vivendo de amor”, da bell hooks, feminista negra afroamericana.

“O amor cura. Nossa recuperação está no ato e na arte de amar.” As duas primeiras frases do texto não paravam de ecoar na minha mente. Minhas relações começaram a passar na cabeça como um filme acelerado: família, amigos e, principalmente, os meus relacionamentos amorosos. Pensei na adolescência e na confusão que estava sendo emocionalmente a fase adulta. Eram sensações e lembranças desordenadas: aqueles dias os quais eu tive que fingir que estava forte, que algo não tinha me magoado, aquelas inúmeras vezes em que eu não soube falar nem entender o que estava sentindo, as situações em que engoli sozinha um sentimento amargo de preterimento, as tantas ocasiões em que eu não soube a hora de ir embora e olhar para mim com mais cuidado. Duas frases, uma vida inteira. Como essas experiências que eu havia tido poderiam se encaixar nessa cura? Será que de alguma maneira eu tava repetindo e revivendo as dores de minha mãe?

Eu posso te encontrar no whatsapp? Eu quero te mostrar uma coisa.

No whatsapp

Envia link da foto da mãe do instagram.

<https://www.instagram.com/p/CGvM5FoF1V5/>

Dizem que eu sou a cópia dela rs

Até no jeito.

Na minha infância, a gente só se comunicava por cartas. Você já enviou alguma carta? Você me escreveria uma carta quando a gente terminar dizendo qualquer coisa que você queira ou precise dizer? Do tamanho que você quiser. Só quero te ler.

Manda áudio

No meu último relacionamento, com um homem negro, eu cheguei a pensar que todo o amor que eu sentia de alguma maneira não estava sendo acolhido. Eu não entendia e me

frustrava porque sabia que entre nós tinha algo especial, uma identificação. Com um afastamento que durou quase todo 2020 e depois de um tempo me olhando com mais carinho, muita coisa que li do que dizia a bell hooks começou a se encaixar. A importância de entendermos nossas necessidades individuais, nossas necessidades emocionais. Sobretudo, enquanto pessoas negras.

Envia trecho do texto da bell

“O sistema escravocrata e as divisões raciais criaram condições muito difíceis para que os negros nutrissem seu crescimento espiritual. Falo de condições difíceis, não impossíveis. Mas precisamos reconhecer que a opressão e a exploração distorcem e impedem nossa capacidade de amar. Numa sociedade onde prevalece a supremacia dos brancos, a vida dos negros é permeada por questões políticas que explicam a interiorização do racismo e de um sentimento de inferioridade. Esses sistemas de dominação são mais eficazes quando alteram nossa habilidade de querer e amar. Nós negros temos sido profundamente feridos, como a gente diz, "feridos até o coração", e essa ferida emocional que carregamos afeta nossa capacidade de sentir e conseqüentemente, de amar. Somos um povo ferido. Feridos naquele lugar que poderia conhecer o amor, que estaria amando. A vontade de amar tem representado um ato de resistência. Mas ao fazer essa escolha, muitos de nós descobrimos nossa incapacidade de dar e receber amor.” (bell hooks)

Manda áudio

Quando eu li isso, uma peça do quebra-cabeças se encaixou até mesmo a respeito da minha relação. Muitos de nós achamos que não merecemos amor, então é possível que rejeitemos qualquer sinal dele. Fulano, como você descobriu que merece todo carinho do mundo?

Escreve

A gente tá caminhando para o fim. E eu não posso terminar de outra maneira que não seja com mais palavras da bell.

Envia trecho do texto da bell

“Quando experimentamos a força transformadora do amor em nossas vidas, assumimos atitudes capazes de alterar completamente as estruturas sociais existentes. Assim poderemos acumular forças para enfrentar o genocídio que mata diariamente tantos homens, mulheres e crianças negras. Quando conhecemos o amor, quando amamos, é possível enxergar o passado com outros olhos; é possível transformar o presente e sonhar o futuro. Esse é o poder do amor. O amor cura.”

Obrigada por ter estado comigo. Aguardo sua carta, tá? Pode me mandar por aqui. Queria que você escrevesse escutando essa música.

Envia Felling Good, da Nina Simone.

<https://youtu.be/PawIAT8dq20>

https://open.spotify.com/track/6Rqn2GFlmvmV4w9Ala0I1e?si=N_Z10AgfSaCczY93Ovq4Iw

<http://www.deezer.com/track/709830092>

Envia foto da exposição com as palavras “O amor cura”.

3.2 Relato da atriz

O momento das partilhas virtuais fez confirmar algo que tínhamos sentido durante o processo criativo: cada partilha é única. Dependendo do nível de intimidade construída e da abertura dos participantes ao encontro, os relatos divididos poderiam chegar a níveis muito profundos de entrega. Algumas temáticas que surgiram das conversas foram: autoaceitação e aceitação pela família da sexualidade, falta de acolhimento, relacionamentos abusivos, carência de amor próprio, autoconhecimento, perdas, luto. Como participantes, tivemos um público formado por 70% mulheres e, destas, 64% eram negras. Dentre as mulheres negras, muitas similaridades foram encontradas. Encontramos relatos, por exemplo, sobre o medo da solidão. Muitas dessas mulheres contaram que, em determinado período da vida, se viram aceitando qualquer tipo de relacionamento amoroso que lhes era oferecido. Uma delas disse que ver, primeiro na infância, todas as princesas brancas encontrando um príncipe e tendo um final feliz e, depois na adolescência, as garotas também brancas recebendo atenção, admiração e sendo cortejadas, fez com que ela tivesse medo de essas experiências não serem possíveis para uma mulher negra. Assim, a saída encontrada era dizer sim para o menor sinal de afeição encontrado.

Outro relato bastante comum entre as mulheres negras participantes, que é também um cruzamento com a vida da artista, foi o fato de o primeiro relacionamento ter acontecido, quando eram adolescentes, com um homem já adulto. Tal fato nos faz refletir sobre meninas em situação de vulnerabilidade emocional, e que ainda não

tinham tanta maturidade, serem ludibriadas por homens mais experientes, mais velhos. Algumas relataram sobre o fato de esses homens não as apresentarem às famílias e aos amigos.

Embora o ambiente virtual possa muitas vezes gerar um distanciamento, percebe-se que alguns recursos podem ter contribuído com uma aproximação entre as partes envolvidas na partilha, colaborando com um ambiente relacional e construindo uma relação de intimidade.

3.3 Relato do diretor - Tecnívio interativo: uma segunda experiência de “Amor interior”

Suspender o céu é ampliar o nosso horizonte; não o horizonte prospectivo, mas um existencial. É enriquecer as nossas subjetividades, que é matéria que este tempo que vivemos quer consumir. (KRENAK, 2019, p.32)

Buscando encontrar dispositivos que possam caminhar para uma possível experiência interativa, nos permitimos olhar para dentro. O que podemos contar de nós mesmos e que possa dizer também respeito ao outro? Quais experiências de subjetividades que perpassam nossa existência podemos partilhar? Tais reflexões perpassam o fio condutor da dramaturgia.

O professor e ambientalista Ailton Krenak (2019) nos preenche de sabedoria quando propõe ideias para adiar o fim do mundo no sentido de sempre ser possível contar uma nova história, principalmente a pensar nesse mundo de consumo das nossas subjetividades. Assim, fomos caminhando e aguçando o olhar para essas subjetividades e experiências. O trabalho se tratava de uma partilha de autocuidado, com registros autobiográficos de memórias trazidas pela artista Gabi Gomes, no qual o desenho dramático foi sendo construído nessa busca interior e pessoal do que contar. Por fim, foram desenvolvidas proposições dramáticas, rascunhos, escritos como dispositivo de jogo e experimentação construídos durante o processo.

As primeiras proposições dramáticas surgiram após os primeiros encontros, partindo do meu contato com a história da própria atriz em relação ao seu nascimento e sua infância. Me inquietava a história do seu nascimento e também como ela estabeleceu morada em Fortaleza-CE. Gabi Gomes nasceu em Belém-PA, lugar onde mora sua mãe, e seu pai é de Fortaleza. Aos sete meses de idade, seus pais a trouxeram para conhecer a

avó paterna, que se apaixonou pela criança, pedindo à mãe para deixá-la sob seus cuidados e criação. Sempre que a artista me contava sua história e como ela veio morar com sua avó um detalhe novo aparecia. Às vezes, ela revelava algo e, em outras, ficava com inúmeras dúvidas. Esse processo de investigação levou até uma conversa entre a atriz e sua avó sobre sua infância. Na dramaturgia de “Amor interior - uma experiência sensorial” (2021), com relatos de Gabi Gomes, destacamos esta situação:

Eu moro em Fortaleza desde antes dos dois anos de idade. Minha mãe e toda a minha família por parte de mãe são do Pará. Já a minha família paterna é daqui do Ceará. Meus pais ficaram juntos por pouco tempo, eu nem sei ao certo quanto. Até hoje minha mãe fala com um pouco de amargura dessa história e no final emenda com “mas eu já superei, filha”. Eu peço licença à minha mãe pra falar um pouco dela também. Minha mãe é uma mulher, negra, forte como todas as outras precisam ser, que fez muitos sacrifícios pelo o que ela acreditava ser amor. Deixou um casamento, acabou sendo afastada por um tempo dos dois filhos que já tinha, se mudou de estado pra seguir meu pai e viver a história que ela sonhou. E foi tudo muito intenso, avassalador. Viajaram juntos. Construíram uma casa juntos. Viveram juntos. Mas acabou. Minha vó, mãe do meu pai, conta que ele era muito jovem e tinha saído de casa para trabalhar na Marinha. Por isso, passou uns tempos no Rio de Janeiro e no Pará. E nessa última viagem conheceu minha mãe. Jovens, começaram a namorar e depois de um tempo eu nasci sem ser planejada. Meu pai largou a Marinha (até hoje minha vó fala isso com tristeza) e minha mãe e meu pai vieram morar aqui em Fortaleza e, pra resumir a história, a relação dos dois depois de pouco tempo parou de funcionar. Meu pai até se apaixonou por outra mulher, com quem ele tá até hoje, e minha mãe voltou pra Belém. Eu fiquei com minha avó, mãe do meu pai. A pessoa que eu mais amo nesse mundo todo, mas que eu nunca entendi como fiquei morando com ela. (GOMES; SHINODA, 2021, p. 02).⁷

Esse momento de descoberta da história pessoal da atriz e sua relação com a infância, suas fotos e outros registros com a mãe e a avó foram essenciais como disparadores para a criação do roteiro. Já nas primeiras experiências, tivemos que buscar o contato com o tecnovívio interativo para entender como este material poderia ser investigado e transformado em partilha virtual, utilizando os recursos tecnológicos dos aplicativos digitais como recurso dramaturgicamente. A dramaturgia foi aprimorada e costurada processualmente à medida que também avançávamos nas discussões a respeito da temática do amor para a população negra, em bell hooks, e atravessadas pelo corpo-memória-negritude do ser mulher da atriz Gabi Gomes.

⁷ Fragmento da dramaturgia de “Amor interior - uma experiência sensorial”.

4 Conclusão

A experiência de “Amor interior” foi uma tentativa de criar pontes de encontro e afeto pelas redes sociais. Embarcamos na complexidade da relação humana imbricada pelas interações mediadas pela tecnologia. Desta forma, a pesquisa desenvolvida neste processo criativo criou vínculos importantes. Logo, enxergamos como desejo e ação uma investigação pautada em semear a confiança e o autocuidado, temas tão urgentes que, durante a performance de “Amor interior: uma experiência sensorial”, nas noites em que ficávamos horas em contato com os/as participantes, potencializava a cada encontro a autodescoberta. Somos tão gigantes e tão frágeis.

Assim, na experiência, destacamos a importância da palavra “intimidade”. Nesse processo, assumimos a intimidade como poética e como temática. A nossa intenção foi revelar camadas íntimas, na construção da dramaturgia, na dinâmica dos encontros de criação e nas partilhas com o público. Para isso, nos utilizamos de recursos como: ligações, fotografias de família, relatos pessoais, perguntas para o público e, o mais importante, uma escuta ativa no momento da partilha.

É importante destacar que cada sessão era exclusiva. Havia um roteiro para guiar, orientar e estabelecer algumas certezas relacionadas à criação, mas ele era flexível e mutável de acordo com cada participante. Portanto, trabalhar com o risco e com o inesperado é uma escolha inegável desse trabalho. Durante o processo, percebemos que uma analogia fazia sentido: essa criação era como se estivéssemos em alto mar, navegando por mares desconhecidos. Porém, o desejo não era chegar ao outro lado da ilha, mas mergulhar profundamente no oceano de nós mesmos.

Referências:

- DUBATTI, Jorge. **Teatro, convívio e tecnóvívio**. Em: **Da Cena Contemporânea**. Rio Grande do Sul, p. 12-37, 2011. Disponível em: <http://portalabrace.org/impressos/4_da_cena_contemporanea.pdf>. Acesso em: 06 dez. 2020.
- GOMES, Gabi; SHINODA, Luis Carlos. **Amor interior: uma experiência sensorial**, 2021.
- HOOKS, Bell. **Vivendo de amor**. 2010. Disponível em: <

<http://www.olibat.com.br/documentos/Vivendo%20de%20Amor%20Bell%20Hooks.pdf>>. Acesso em: 06 dez. 2020.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.



**ABORDAGENS SOMÁTICAS DO MOVIMENTO EM OFICINAS DE TEATRO PARA
GRUPO HÍBRIDO EM AMBIENTE REMOTO**

**ENFOQUES SOMÁTICOS DE MOVIMIENTO EN TALLERES DE TEATRO PARA GRUPO
HÍBRIDO EN AMBIENTE REMOTO**

**SOMATIC APPROACHES OF MOVEMENT IN THEATER WORKSHOPS FOR HYBRID
GROUP IN REMOTE ENVIRONMENT**

**Amanda Pedrotti¹
Marcia Berselli²**

Resumo

O presente artigo busca analisar a estruturação de oficinas de teatro para pessoas com e sem deficiência, destacando os aspectos acessíveis das práticas e as características básicas dos princípios das abordagens somáticas do movimento utilizados como metodologia. As oficinas foram ofertadas pelo Grupo de Pesquisa Teatro Flexível: práticas cênicas e acessibilidade (CNPq/UFSM) no ano de 2020, sendo desenvolvidas de modo remoto por conta do distanciamento social como medida de controle da pandemia de COVID 19.

Palavras-chave: acessibilidade, práticas corporais, teatro

Resumen

Este artículo busca analizar la estructuración de los talleres de teatro para personas con y sin discapacidad, destacando los aspectos accesibles de las prácticas y las características básicas de los enfoques somáticos del movimiento utilizados como metodología. Los talleres fueron ofrecidos por el Grupo de Investigación Teatro Flexível: prácticas cênicas e acessibilidade (CNPq/UFSM) en 2020, siendo desarrollados de forma remota debido a la distancia social como medida de control de la pandemia de COVID 19.

Palabras clave: accesibilidad, prácticas corporales, teatro.

¹ orcid.org/0000-0003-1293-5463

Graduada em Licenciatura em Teatro (2021) pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Participante do Grupo de Pesquisa Teatro Flexível: Práticas Cênicas e Acessibilidade (CNPq/UFSM) e do Programa de Extensão Práticas cênicas, escola e acessibilidade. Bolsista de extensão universitária nos anos de 2017 e 2020. Artista da Cena. amandapedrotti@gmail.com

² orcid.org/0000-0002-2731-1373

Professora do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Maria. Líder do Grupo de Pesquisa Teatro Flexível: Práticas Cênicas e Acessibilidade (CNPq/UFSM) e do Laboratório de Criação (LACRI/CNPq). Coordenadora do Programa de Extensão Práticas Cênicas, escola e acessibilidade. Artista da cena. marcia.berselli@ufsm.br

Abstract

This article seeks to analyze the structuring of theater workshops for disabled and nondisabled people, highlighting the accessible aspects of the practices and the basic characteristics of the somatic approaches to movement used as methodology. The workshops were offered by the Research Group Teatro Flexível: práticas cênicas e acessibilidade (CNPq/UFSM) in 2020, being developed remotely due to social distance as a measure of control for the COVID 19 pandemic.

Keywords: accessibility, body practices, theater.

* * *

Compreendemos que as abordagens somáticas do movimento são acessíveis em sua estrutura metodológica ao não trabalhar com modelos de formas de movimento pré-estabelecidas e ao destacar as singularidades dos e das participantes. Parte dessa premissa a escolha de princípios de abordagens somáticas como base para as Oficinas de Teatro para pessoas com e sem deficiência³ ofertadas pelo Grupo de Pesquisa Teatro Flexível: práticas cênicas e acessibilidade [informação suprimida para avaliação] (CNPq/UFSM) no ano de 2020. Porém, em meio ao isolamento social decorrente da pandemia de COVID 19, uma outra abordagem das práticas somáticas se fez necessária a partir do uso do ambiente virtual como modo de manutenção das oficinas oferecidas à comunidade.

O presente artigo busca analisar como se deu a estruturação das oficinas, especialmente no que concerne à manutenção dos aspectos acessíveis das práticas e das características básicas das abordagens somáticas do movimento. Para tanto, são apresentadas inicialmente as organizações dos encontros, que foram desenvolvidos em modalidade síncrona e assíncrona. Na sequência, pontos específicos concernentes às abordagens somáticas do movimento passam a ser analisados, sempre mantendo o aspecto da acessibilidade como uma das premissas da observação e avaliação das práticas desenvolvidas. As questões metodológicas são aqui investigadas, fornecendo pistas para pensarmos a possibilidade do uso do ambiente remoto como estratégia de manutenção das práticas em período de isolamento social, assim como no oferecimento de práticas acessíveis a um público que, vivenciando ou não uma pandemia, é

³ A ação de extensão é parte do Programa de Extensão Práticas Cênicas, escola e acessibilidade e contou com apoio do Observatório de Direitos Humanos da Universidade Federal de Santa Maria (ODH/PRE/UFSM) e do Fundo de Incentivo à Extensão (FIEX-CAL/PRE/UFSM).

atravessado pelo isolamento, pela restrição arquitetônica, metodológica, comunicacional ou atitudinal de uma sociedade que ainda é capacitista.

A estrutura dos encontros e a abordagem das práticas no contexto virtual

As Oficinas de Teatro para pessoas com e sem deficiência propuseram, no segundo semestre do ano de 2020, o desenvolvimento de oficinas de teatro para grupo híbrido. Por conta do distanciamento físico como medida de controle da pandemia de COVID 19, as oficinas foram desenvolvidas de maneira remota nas modalidades síncronas e assíncronas. As oficinas, nas duas modalidades, visaram a acessibilidade às práticas artísticas, contribuindo para o estabelecimento de ambientes efetivamente acessíveis, estimulando a participação das pessoas com deficiência em diferentes espaços, sejam virtuais ou físicos.

As oficinas síncronas ocorreram quinzenalmente às terças-feiras com, aproximadamente, uma hora de duração. E as oficinas assíncronas ocorriam nas terças-feiras em que não havia encontros síncronos, com a disponibilização de materiais através do site do Teatro Flexível⁴, para que os e as participantes pudessem realizar a oficina de modo que se sentissem confortáveis, sem a necessidade de estar na frente de telas (dispositivos celulares, computadores, notebooks) em horários pré-determinados. As oficinas assíncronas eram disponibilizadas no site em três formatos: pdf com imagens, pdf sem imagens e áudio, todos contendo o mesmo conteúdo. Assim, em uma semana eram oferecidas oficinas em modo síncrono e na semana seguinte, em modo assíncrono, de forma intercalada.

O público da oficina era flutuante, ou seja, nem todos(as) participavam semanalmente das oficinas. Entretanto, a proposta da oficina era justamente essa, que os e as participantes pudessem participar conforme suas possibilidades e disponibilidades – de conexão, de acompanhamento, de disponibilidade corporal etc. Além da característica de público flutuante, as oficinas tinham como propósito a criação de um espaço criativo que reunisse interessados(as) nas práticas de teatro, estabelecendo um grupo híbrido no qual fosse possível colocar em evidência as possibilidades de

⁴ <https://www.teatroflexivel.com.br/>

movimento de pessoas com corpos de estruturas diversas a partir de abordagens corporais.

De modo geral, quando pensamos na cena teatral construímos a imagem de corpos compondo no espaço. Embora existam outras possibilidades de elementos que compõem a cena, ainda há um padrão do que se espera da cena teatral, parte das vezes esse padrão é composto por corpos de atores, atrizes ou performers no espaço cênico.

Ao tratar da cena, a hipervisibilidade do corpo é uma das características pulsantes que exigem atenção. Nas artes cênicas o corpo não só está em evidência, como é o elemento promotor da empatia do espectador. O corpo diferente, no entanto, provoca um atrito nessa adesão. (BERSELLI, 2019, p. 53)

Essa constatação nos leva a considerar de qual corpo estamos falando. Tradicional e historicamente, o corpo reconhecido como apto à cena foi o corpo habilidoso, virtuoso, com possibilidades e variações de expressões e de movimentos. A nossa compreensão em relação ao que se entende por um corpo apto à cena está atrelada a “uma construção moldada por valores e normas sociais adquiridas e vivenciadas ao longo de nossa trajetória” (BERSELLI, 2019, p. 59). Quando há um corpo diferente que não corresponde à norma esperada pelos espectadores e pelas espectadoras um conflito se estabelece, pois a “inserção de corpos com limitações físicas reais pode ser extremamente desconcertante para os críticos e membros da plateia que estão comprometidos com a estética de uma beleza ideal” (ALBRIGHT, 1977, p.7). Não somente em relação a estética, mas em relação ao que se espera que um corpo apto à cena faça ou reproduza. A negação frente ao que não corresponde à “norma” para a sociedade, é apontada por David Le Breton (2012) como um estigma, representando a ambivalência da categorização da deficiência feita pela sociedade ocidental.

[...] o discurso social afirma que ele é um homem normal, membro da comunidade, cuja dignidade e valor pessoal não são sensoriais, mas ao mesmo tempo ele é objetivamente marginalizado, mantido mais ou menos fora do mundo do trabalho, assistido pela seguridade social, mantido afastado da vida coletiva por causa das dificuldades de locomoção e de infra estruturas urbanas frequentemente mal-adaptadas. E, quando ousa fazer qualquer passeio, é acompanhado por uma multidão de olhares, frequentemente insistente; olhares de curiosidade, de incômodo, de angústia, de compaixão, de reprovação. (LE BRETON, 2012, p. 73)

O discurso inclui e pretensamente aceita, entretanto a realidade exclui e estigmatiza. Esses, dentre tantos outros fatores, contribuem para que dificilmente

encontremos pessoas com deficiência participando de propostas no campo do teatro, seja pela dificuldade de acesso, conhecimento sobre os espaços formativos ou pelos discursos e abordagens capacitistas que classificam as pessoas com deficiência como anormais ou incapacitadas. Durante a proposição das oficinas buscamos minimizar as distâncias entre as pessoas com deficiência e as pessoas sem deficiência. Porém, para os e as profissionais e estudantes do campo do teatro, especialmente aqueles e aquelas que atuam como professores(as) ou facilitadores(as), encontrar metodologias possíveis para o desenvolvimento de práticas cênicas acessíveis é uma das dificuldades.

Vivenciando essa problemática, durante a realização das oficinas, enquanto facilitadoras investigamos práticas pautadas em princípios das abordagens somáticas, pois encontramos nessas práticas características acessíveis ou com possibilidades de se tornarem acessíveis (BERSELLI, 2019). As propostas apresentadas aos participantes nas oficinas eram selecionadas e preparadas com a finalidade de ampliar as possibilidades de acesso das pessoas com e sem deficiência às práticas cênicas.

Os princípios das abordagens somáticas do movimento como metodologia acessível e flexível

Os princípios das abordagens somáticas do movimento foram utilizados como metodologia para o desenvolvimento das Oficinas de teatro para pessoas com e sem deficiência. Assim, antes de seguir com a análise das práticas, é interessante retomar o conceito de soma. O termo somática é oriundo da palavra grega soma que foi reinventada por Thomas Hanna, pois o mesmo distinguiu os conceitos de soma e de corpo, segundo Bolsanello: “Soma é o corpo subjetivo, ou seja, o corpo percebido do ponto de vista do indivíduo. Quando um ser humano é observado de fora, por exemplo, do ponto de vista de uma 3ª pessoa, nesse caso, é o corpo que é percebido”. (BOLSANELLO, 2005, p. 100).

Soma é a pessoa com todas suas crenças, seus traumas, seus contextos, suas vivências, é toda a amplitude do ser desde a fisionomia até as questões sociais e culturais. É a percepção do ser consigo mesmo. Eu sinto, eu toco, eu vejo, eu vivo, eu observo, eu percebo, eu sou soma. Segundo o sociólogo francês David Le Breton (2012, p. 7) as significações que fundamentam a nossa existência individual e coletiva são

oriundas do corpo, pois para o autor “ele é o eixo da relação com o mundo, o lugar e o tempo nos quais a existência toma forma através da fisionomia singular de um ator”. O corpo toma forma através da fisionomia. E o que é a fisionomia? Aquilo que é observado por mim, assim como também é observado por uma terceira pessoa. A soma também é a forma, mas, para além disso, ela é o todo.

De modo geral, o campo da Educação Somática apresenta diversas ramificações e diferenciações. Fernandes (2015, p.16) aponta que atualmente o que entendemos e nomeamos como somática “originou-se de técnicas específicas altamente estruturadas em termos de princípios, procedimentos, treinamentos e aplicações”. É importante ressaltar que há diferenças entre técnicas somáticas, abordagens somáticas e métodos somáticos. Para melhor compreensão, utilizamos a diferenciação apontada por Fernandes (2015) no seu artigo “Quando o todo é mais que a soma das partes: somática como campo epistemológico contemporâneo”.

Dentre as técnicas somáticas existentes na contemporaneidade, podemos citar a Técnica Alexander, os *Bartenieff Fundamentals(tm)*, o *Body-Mind Centering(r)*, as *Connective Tissue Techniques(r)*, o *Continuum*, o *Dynamic Embodiment(c)*, a Eutonia, a *Klein Technique(tm)*, o *Feldenkrais Method(r)*, a *Hanna Somatic Education*, a *Ideokinesis*, a *Postural Integration*, o *Progressive Relaxation*, o *Rolfing*, a Reorganização Postural Dinâmica, o *Rosen Method Bodywork*, a *Sensory Awareness*, a *Skinner Release Technique*, a *Spiral Praxis*, a *Strozzi Somatics*, a Técnica Klauss Vianna, o *3-D Workout(tm)*, a *Trager Approach* e a *Voice Movement Integration*. Métodos somáticos afins a técnicas somáticas são, por exemplo, o *Authentic Movement*, o *Embodied Conducting(tm)*, o *Kestenberg Movement Profile*, a *Laban/Bartenieff Movement Analysis* (que inclui os *Bartenieff Fundamentals(tm)*), a *Movement Pattern Analysis*, o *Somatic Centering(tm)* (que inclui o *Rolfing*), a *Somatic Experiencing(tm)*, entre outros. A diferença básica entre uma técnica e um método está no arcabouço constitutivo, que é de exercícios (no caso da técnica) ou de procedimentos (no caso do método), ambos guiados por princípios. (FERNANDES, 2015, p. 12-13)

As práticas somáticas são guiadas por princípios que promovem a diferença nessas técnicas, métodos e abordagens. Ao assumir o termo somático a prática deixa de seguir determinados estilos de expressão corporal e “passa a ser na experiência como um todo integrado e dinâmico, na natureza do corpo como ser vivo em constante relação, adaptação e aprimoramento com o/no meio” (FERNANDES, 2015, p. 13). As práticas somáticas, de modo geral, não se limitam a moldes, não buscam modelos e não viabilizam uma aprendizagem quantitativa e mecanizada. As aprendizagens dessas práticas se dão através da percepção de si, ou como aponta Fernandes (2015, p. 13) “em um contexto de aprendizado receptivo e perceptivo, facilitando a conexão sensorial

através da pausa dinâmica e do refinamento do esforço muscular integrados no todo da pessoa e do ambiente”.

Os princípios das abordagens somáticas do movimento foram investigados e instaurados como método de ensino para que a prática das oficinas estivesse mais próxima do contexto de cada participante. Como dito anteriormente, as técnicas, métodos e abordagens para serem consideradas somáticas devem seguir determinados princípios, ou como aponta Fernandes (2015, p. 13) alguns “aspectos fundamentais da somática”. Esses aspectos fundamentais, são formulados em conceitos por Bolsanello (2011), dos quais a autora nomeia de descondicionamento gestual, autenticidade somática e tecnologia inteira. Entretanto, para a formulação desses conceitos a autora sinaliza as características comuns aos métodos, técnicas e abordagens de Educação Somática, que estão relacionadas ao modo como os e as educadoras(es) somáticas(os) abordam o movimento do corpo.

As características sinalizadas pela autora são: a diminuição do ritmo; a respiração como suporte de movimento; a interpretação da diretriz verbal; a auto-pesquisa do movimento; a auto-massagem; a busca do esforço justo; o alongamento fino e preciso; o aumento do vocabulário gestual e a aprendizagem “leiga” (BOLSANELLO, 2011). Para a elaboração das Oficinas de teatro para pessoas com e sem deficiência, buscamos explorar e vivenciar essas características em aula através de planejamentos que respeitassem as características e, para além disso, respeitassem os limites e as possibilidades dos e das participantes.

Questões metodológicas implicadas em uma oficina desenvolvida em modo remoto

Para aproximar os leitores e as leitoras das práticas desenvolvidas, verticalizando o estudo dos princípios das abordagens somáticas desenvolvidos nas Oficinas, vamos analisar dois pontos específicos da revisão da metodologia, sendo eles o tempo de mediação e a utilização de imagens.

O tempo de mediação

Ao trabalhar com princípios das abordagens somáticas do movimento, somos guiadas(os) pela observação. Através da observação podemos determinar o tempo ideal para a indicação, embora as práticas somáticas trabalhem com uma metodologia que sugere que o e a participante descubra seu próprio tempo, de modo geral, as indicações das práticas são num tempo mais ralentado em comparação ao tempo cotidiano. É pela observação que vemos os e as participantes realizando as práticas e, a partir dela, decidimos se devemos sugerir uma próxima indicação ou se devemos permanecer por mais alguns instantes na indicação sugerida inicialmente. Porém, presencialmente, podíamos observar os e as participantes realizando as indicações porque estávamos no mesmo espaço. Como observar através do ambiente remoto, visto que, em alguns casos os e as participantes optam por não ligarem as câmeras durante a realização da prática?

Primeiramente devemos ressaltar que câmeras desligadas nem sempre significam desinteresse, existem inúmeros fatores que contribuem para que este fato ocorra, como, por exemplo, internet lenta, desconforto em relação ao espaço que o e a participante está inserido(a), desconforto consigo mesmo(a) (com sua imagem), desconforto em relação aos e às demais participantes, timidez etc. De modo geral, as práticas somáticas contribuem para a emancipação dos e das participantes, pois a mesma não prevê a reprodução, cópia ou modelo da facilitadora ou do facilitador. Os e as participantes são convidados(as) a realizarem as práticas através do que eles e elas entendem das indicações. O tempo e o modo como a prática se dará dependerá da investigação individual de cada um e de cada uma. Cabe a nós, enquanto facilitadoras(es), compreender esses diferentes tempos e não interromper o processo de descoberta pessoal.

O modo que encontramos, enquanto facilitadoras, para compreender o tempo da prática em ambiente virtual foi através da realização da mesma. Quando a oficina era planejada, em seguida era experienciada pela facilitadora, para que através do reconhecimento do próprio tempo de realização da mesma, pudesse pressupor o tempo de realização dos e das participantes. Devemos ressaltar que cada um e cada uma tem seu tempo de realização da prática, a investigação pessoal (pela facilitadora) foi um modo de compreender parcialmente o tempo de indicação.

Esses aspectos das práticas somáticas fazem parte das características comuns aos métodos de Educação Somática (BOLSANELLO, 2011) destacadas anteriormente. Deve-

se ressaltar que “[...] não se ensinam e nem se aprendem movimentos. Trata-se de distinguir vários níveis de atenção. Trata-se da consciência do movimento e não da consciência do corpo” (BOLSANELLO, 2018a, p. 11). As características: diminuição do ritmo e a interpretação da diretriz verbal são duas, das nove apontadas por Bolsanello (2011).

A diminuição do ritmo: O professor propõe que o aluno faça os movimentos de forma mais lenta do que habitualmente ele faz a fim que possa perceber as estruturas músculo-esqueléticas implicadas quando executa o movimento. É o primeiro passo de uma tomada de consciência de como se executar um movimento de maneira justa. [...] A interpretação da diretriz verbal: O professor não demonstra os movimentos ao aluno para que ele não se torne um modelo. O aluno é levado a interpretar as comandas segundo a percepção que tem de seu corpo, seus limites e potencial. (BOLSANELLO, 2011, p. 308)

De modo geral, as práticas possibilitam que os e as participantes descubram o melhor modo de se movimentar através da própria experiência. Durante as indicações das práticas, sempre ressaltamos que os e as participantes encontrem a melhor maneira de se movimentar (para si) e que essa experimentação seja feita de modo mais lento em comparação às atividades cotidianas. Além disso, “uma mesma sequência de movimentos pode ser realizada de diversas maneiras porque cada um dos alunos que está presente na aula executa os exercícios a partir de uma interpretação própria” (BOLSANELLO, 2018b, p. 3). A variação de uma mesma indicação precisa ser ampla, para que possa atender todos os corpos presentes. Como cada um e cada uma descobre pelo/no seu próprio corpo, o desafio se encontra em nós, enquanto facilitadoras, de não atravessarmos a investigação do outro e da outra. Nesse ponto, a colaboração dos e das participantes se tornou fundamental para que houvesse possíveis ajustes no tempo e nas variações dos modos de indicação.

A colaboração dos e das participantes, nas oficinas, se dava através de conversas no final das práticas. Nada era obrigatório. Os e as participantes eram convidados(as) - se sentissem confortáveis - a relatarem, se houvesse, alguma descoberta/vivência daquela oficina. As colaborações contribuíram para avaliação das práticas, para a autoavaliação enquanto facilitadoras e para a vivência dos princípios das abordagens somáticas enquanto metodologia. A mesma indicação ressoava de diferentes modos em cada corpo, tornando a vivência única e indivisível para cada participante.

Utilização de imagens

De modo geral, enquanto facilitadoras das oficinas, passamos a reconhecer estratégias de aproximação entre o modo de indicação das práticas somáticas e os e as participantes. Uma das estratégias foi a utilização de imagens como mote para as indicações, o que Fortin (1998, p. 90) chama de “linguagem metafórica”. A linguagem metafórica consiste na utilização de figuras de linguagem para indicar determinados movimentos, de modo que não se aplica literalmente, ou seja, que possui diferentes acepções.

Uma das preocupações centrais no decorrer das oficinas era como o acesso aos e às participantes estava acontecendo. Como as práticas somáticas trabalham com a perspectiva da interpretação da diretriz verbal, a facilitadora ou o facilitador não demonstram os movimentos a fim de que os e as participantes copiem como um modelo. As indicações ocorrem pela fala a fim de que os e as participantes realizem as atividades de modo que seja compreensível e confortável para si mesmo(a).⁵ Porém, no decorrer das oficinas começamos a perceber que alguns e algumas participantes com deficiência não realizavam as propostas através da interpretação da fala da facilitadora. Essa constatação se deu através da observação das câmeras quando os e as participantes deixavam-nas ligadas. Pensando em como facilitar o acesso a esses e essas participantes, passamos a utilizar imagens de modo metafórico, para incentivar a investigação pelo/no próprio corpo.

A utilização das imagens surge “como consequência das sensações que emergem dos movimentos experienciados” (MILLER, 2010, p. 114 - 115). Ou seja, não há uma imposição de uma imagem, há a construção da imagem através da realização do movimento experienciado pelo próprio ou pela própria participante. Como mote para a experimentação, sugerimos algumas sensações, tais como: o vento, o calor, a brisa do mar etc. Embora essas sensações sejam embutidas de imagens pré-estabelecidas, o participante ou a participante é convidado(a) a experimentar outras possibilidades

⁵ Destacamos que nessa Oficina específica não tivemos a presença de participantes surdos(as). Caso contássemos com essa participação, haveria o suporte de uma intérprete de Libras (caso, por exemplo, de outra oficina oferecida pelo Grupo de Pesquisa) sendo necessário uma comunicação entre essa profissional e a facilitadora das oficinas de modo a realizar ajustes e reestruturações adequadas para a melhor participação da pessoa surda.

durante o reconhecimento do seu movimento, o que Bolsanello (2011) nomeia de auto-pesquisa do movimento.

As comandas não dirigem o aluno à mera execução de uma seqüência de movimentos, nem a um aperfeiçoamento dessa seqüência. Trata-se de incitar o aluno a explorar, através do movimento, conexões entre partes do corpo aparentemente desconexas. (BOLSANELLO, 2011, p. 308)

A imagem não é imposta, fixa e estática. Ela surge através da criação individual de cada um e de cada uma, pelo incentivo criador da facilitadora ou do facilitador. Através de indicações convidamos os e as participantes a reconhecerem outras partes do corpo, outras possibilidades de conexões e desconexões. Às vezes, nas oficinas, as imagens surgiam através de atividades cotidianas, incitando os e as participantes a perceberem como realizam as tarefas cotidianas, como surge o movimento, de onde surge o movimento, quais os esforços necessários para a realização de determinada tarefa. A descoberta da singularidade de cada um e de cada uma não necessariamente está relacionada ao extravagante, às vezes pode estar nos mínimos detalhes. Novamente cabe ao facilitador ou à facilitadora instigar os e as participantes à investigação.

Considerações finais

Em virtude do que foi apresentado, devemos considerar que essa prática foi desenvolvida com um grupo híbrido, constituído por participantes com e sem deficiência e, uma das características do grupo, era o fato dos e das participantes serem flutuantes. O objetivo foi o de desenvolver oficinas de teatro com participantes com e sem deficiência, a fim de compreender os repertórios individuais, além da experimentação dos princípios das abordagens somáticas do movimento com esse grupo em específico. Como, durante a realização das oficinas, vivenciávamos a pandemia do novo coronavírus (COVID-19), se fez necessário uma adaptação no modo como as práticas foram desenvolvidas, sendo utilizado o modo remoto.

Primeiramente, buscamos ampliar o acesso das pessoas com deficiência às práticas cênicas através da divulgação das Oficinas em diversos espaços, tais como: eventos que articulavam discussões sobre acessibilidade e artes cênicas, além da criação de redes sociais com intuito de divulgação em diferentes grupos. E, posteriormente,

passamos a planejar as Oficinas através dos princípios das abordagens somáticas do movimento. De modo geral, no entrelaçamento da vivência nas oficinas e do planejamento das mesmas, passamos a reconhecer alguns modos de acessar ou de nos aproximarmos dos e das participantes através das indicações da prática.

No final das oficinas, era proposta uma roda de conversa, nesse momento os e as participantes eram convidados(as) - se sentissem confortáveis e disponíveis - a relatarem suas vivências. Nos relatos os e as participantes apontavam suas descobertas em relação aos seus processos individuais, de modo geral, as descobertas estavam relacionadas às percepções de movimentos cotidianos. Os apontamentos trazidos pelos e pelas participantes demonstravam as singularidades específicas das práticas somáticas que foram investigadas como metodologia das Oficinas.

Os princípios somáticos contribuíram para que os e as participantes investigassem o melhor modo de se movimentar para si mesmos(as). Além de demonstrar que a prática pode despertar sensações e perspectivas diferentes em cada participante, foi possível observar o despertar de um interesse pelas descobertas individuais, com os e as participantes desenvolvendo gradualmente uma atenção para suas estruturas corporais específicas e seus modos de relação com o mundo a partir dos aspectos físico e sensorial.

As singularidades das práticas somáticas se sobressaem através dos seus princípios, demonstrando respeito e empatia pelas individualidades de cada participante. Não existe um modo certo ou errado de responder às propostas, não existe um modelo a ser seguido. O que existe é a descoberta que se dá pelo/no corpo de cada participante, através do autoconhecimento e da autopercepção de seus limites e das suas possibilidades. As práticas somáticas não buscam caracterizar ou moldar os corpos dos e das participantes, elas contribuem para que cada um e cada uma encontre as suas características e respeite seu modo de se movimentar e de viver.

Reconhecemos que existem limites intransponíveis no uso do ambiente virtual e do meio remoto para desenvolvimento das práticas. Porém, considerando o momento atual e a necessidade de manutenção do distanciamento físico e social de modo à contenção do vírus, as oficinas aqui apresentadas destacam uma possibilidade de desenvolvimento de práticas corporais que estimulam o cuidado de si, a valorização das singularidades e o reconhecimento das contínuas transformações corporais que indicam

que as possibilidades e limites dos corpos não são dados estáticos. Para o público que é historicamente e socialmente segregado, como as pessoas com deficiência, o acesso às práticas em ambiente virtual pode se tornar um convite, uma abertura não só para uma revisão do olhar sobre si, mas para o universo das práticas cênicas.

Referências:

ALBRIGHT, Ann C. *Movendo-se através da diferença: dança e deficiência*. Tradução e Revisão: Barbo, Consuelo V; Dantas, Mônica F. **Cena**, Porto Alegre, n. 12, p. 001-030, 2012.

BERSELLI, Marcia. **Abordagens à cena inclusiva: princípios norteadores para uma prática cênica acessível**. 2019. 298 p. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Instituto de Artes – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

BOLSANELLO, Débora. **Educação Somática: ecologia do movimento humano – pensamentos e práticas**. Curitiba: Juruá, 2018a.

BOLSANELLO, Débora. A educação somática e o contemporâneo profissional da dança. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 7, n. 9, p. 001-017, 2018b.

BOLSANELLO, Débora. A Educação Somática e os conceitos de descondicionamento gestual, autenticidade somática e tecnologia interna. **Motrivivência**, Florianópolis, n. 36, p. 306-322, jun. 2011.

FERNANDES, Ciane. Quando o Todo é mais que a Soma das Partes: somática como campo epistemológico contemporâneo. **Presença**, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 9-38, jan./abr. 2015.

FORTIN, Sylvie. Quando a ciência da dança e a educação somática entram na aula técnica de dança. **Pro-Posições**, São Paulo, v. 9, n. 2, p. 79 - 95, jun. 1998.

LE BRETON, David. **A Sociologia do Corpo**. Rio de Janeiro: Vozes, 2012.

LOURO, Guacira Lopes. Corpo, escola e identidade. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 25, p. 59-76, jul./dez. 2000.

MILLER, Jussara C. **Qual é o corpo que dança? Dança e Educação Somática para a construção de um corpo cênico**. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.



CORRESVIVÊNCIAS¹

Revisitando a “Casa da Voz” no inesperado encontro com o instante de nossa morte²

CORRESVIVÊNCIAS

Revisitando “Casa da Voz” en el encuentro inesperado con el momento de nuestra muerte

CORRESVIVÊNCIAS

Revisiting “Casa da Voz” in the unexpected encounter with the moment of our death

Roselete Aviz³

Resumo

O artigo revisita a “Casa da Voz” para apresentar as *corresvivências*: fragmentos de vidas que se mostram na troca de correspondência virtual na *experiência* da *viagem de formação* inicial de professores. Portanto, podem ser lidos como “fragmentos de relatos de viagem”, embora seus autores não tenham arredado o pé de casa. O objetivo é viver uma *experiência* de intimidade e escuta, uma chance de *solicitude* e de proximidade.

Palavras-chave: “Casa da Voz”, “corresvivências”, viagem de formação, escuta, solicitude.

Resumen

El artículo vuelve a visitar la “Casa da Voz” para presentar las *corresvivências*: fragmentos de vidas que se muestran en el intercambio de correspondencia virtual en la experiencia del viaje inicial de formación docente. Por tanto, pueden leerse como “fragmentos de relatos de viajes”, aunque sus autores no han sacado el pie de casa. El objetivo es vivir una experiencia de intimidad y escucha, una oportunidad de *solicitud* y cercanía.

Palabras clave: “Casa da Voz”, *corresvivências*, viaje de entrenamiento, escuchando, *solicitud*

Abstract

The article revisits “Casa da Voz” to present the *corresvivências*: fragments of lives that are shown in the exchange of virtual correspondence in the experience of the

¹ Palavra criada por nós para dar sentido à *experiência* das *cartas-em-formação* no sentido de: escrever, viver, compartilhar, ouvir o outro em movimento de entusiasmo (bell hooks, 2013).

² Peço licença a Maurice Blanchot. In: BLANCHOT, Maurice. “O Instante da Minha Morte.” Porto, Editora S.A., 2003.

³ Docente na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). E-mail: roseaviz@hotmail.com

initial teacher training trip. Therefore, they can be read as “fragments of travel stories”, although their authors have not taken their foot from home. The objective is to live an experience of intimacy and listening, a chance for *solicitude* and closeness.

Keywords: “Casa da Voz”, corresponsivências, training trip, listening, solicitude

* * *

*A vida é arte do encontro
embora haja tanto desencontro pela vida*
Vinícius de Moraes

Imaginemos, em primeiro lugar, a temática que vamos ler nestas páginas: a voz que se mostra na escrita de *cartas-em-formação* e a escuta que se encena na *experiência* da troca de *corresponsivências*. *Experiência* que se constitui como prática de escrita na formação como estratégia (po)ética e de autoformação. Nessa perspectiva, a “necessidade de se observar os processos de constituição da subjetividade” é fundamental (SALLES, 2016, p. 152).

As cartas são escritas, mas também compartilhadas. Durante a *experiência* de compartilhamento, cada ouvinte é transportado para a casa da(o) estudante, onde acontece a leitura. Ao final, a(o) destinatária(o) mostra-se em *corresponsivências*: o que sentiu, tocou-o, atravessou-o. O processo de escrita é em dupla, ou seja, embora cada escrita seja individual, tem seu destinatário definido com o qual se vive as *corresponsivências* todas as semanas. Nessa perspectiva, as aulas são denominadas *encontros-aula*, pelo *motivo do encontro* (BAKHTIN, 1998), uma vez que o que está em primeiro plano não é a fala, mas o *encontro com o outro*, ou ainda o *encontro com a palavra do outro* ou a *contrapalavra do outro* e, a partir daí, construir conhecimentos, e, principalmente, constituir-se como sujeito.

Apesar de essa *experiência* ter nascido em tempos de ensino presencial, com o início do isolamento social, ela ganha outros sentidos e amplia-se com a *experiência* da vídeo-carta. Nestes tempos de pandemia, à maneira de “O Decamerão”⁴, os encontros-aula foram o *refúgio*⁴ em que nos abrigamos, narrando e

⁴ Conjunto monumental de cem narrativas escritas por Giovanni Boccaccio entre 1348 e 1353. A obra contextualiza-se em meio ao horror da peste negra em Florença, uma das cidades mais afetadas pela pandemia que viria a dizimar um terço da população europeia BOCCACCIO, Giovanni. Nova Fronteira, 1348/2018.

compartilhando histórias: escrita-escutas de cartas para podermos sobreviver. Escrita-escutas que se fazem em diferentes paisagens, mas sempre no interior de nossas casas. A paisagem é composta de quintais, varandas, salas, cozinhas, corredores, quartos, sótãos, garagens, caminhos, enfim, lugares em que nos sentimos bem ou onde nossa internet melhor funcionasse.

Se você, leitor, puder imaginar uma casa com uma porta somente e muitas janelas, recortes de molduras, poderá compreender essa aventura. Algumas vezes, por não conseguirmos abrir, pelo menos uma de tantas janelas, ficamos escondidos quietinhos, espiando pelo olho mágico da fechadura. Debruçados sobre uma das janelas, vemos a paisagem composta pela professora e seus convidados: teóricos, escritores de literatura, cineastas, jogadores de RPG... e estudantes. Cada um vê a paisagem de um ângulo particular e o que se descobre tem a ver com o lugar em que se posicionou para a contemplação.

Nessa perspectiva, a prática de *corresvivências*: escrita-escuta de cartas na formação inicial de professores faz sentido, uma vez que, desde Mário de Andrade, a partir da Semana de Arte Moderna, a prática da escrita de cartas entra para o campo da Literatura, isto é, para o campo da arte. Aliás, Mário de Andrade caracterizou o gênero epistolar como “uma espécie de violão da Literatura” (MORAES, 2001, p. 18). Para esse grande gigante da arte da palavra, o exercício da escrita de cartas constitui-se como fundamental ao combate àquilo que Calvino denomina como a *peste da linguagem*⁵, primeiramente porque, segundo Mário de Andrade, nas cartas podemos experimentar uma escrita simples, ao mesmo tempo que “nos permite aprofundar temas e assuntos diversos, instaura a hesitação, incita reações, dialogando com simplicidade” (MORAES, 2001, p.17).

Sobre esse aspecto, Moraes possibilita-nos perceber a disponibilidade de escuta do escritor-professor quando assim expressa: “[...] Com aquele sentimento de ‘dedicação instintiva’, lê atentamente tudo o que lhe enviam os moços de outras gerações, procurando-o com poemas, romances ou apenas decisões diante da vida” (MORAES, 2001, p.17). Por meio das cartas, “Mário se impõe como o intelectual

⁵ É durante a conferência sobre a *Exatidão*, em “Seis Propostas para o Próximo Milênio”, que Calvino refere-se, pela primeira vez, a uma *peste da linguagem*, bastante perigosa, uma vez que, para ele, teria atingido justamente “a humanidade na faculdade que mais a caracteriza, isto é, o uso da palavra” (CALVINO, 1990, p. 72).

que não emprega o tom enfatado e pedante para compartilhar o (vasto) saber. Doa-se, preocupado com a formação do artista e a do cidadão” (MORAES, 2001, p.17).

Diante de tantas possibilidades de formação que o exercício da escrita de carta pode inspirar, as cartas, também, na perspectiva de Mário de Andrade, conservam, no espaço que se escreve e “no silêncio sub-reptício da cumplicidade, ‘a grande nobreza humana’, revelando-se o espaço ideal para os enlevos sentimentais e para a elaboração do pensamento” (MORAES, 2001, p.17).

Mário ainda faz uma outra consideração, a nosso ver, essencial ao caráter da carta: “a carta socializa, aproxima os indivíduos e cultiva a amizade” (MORAES, 2001, p.17). A epígrafe escolhida para este artigo confirma as palavras do autor ao colocar “a vida como arte do encontro”. Por permitir a possibilidade do encontro, a carta, para Mário, valia também como um conselho para todo principiante na escrita criativa ou na escrita literária. O escritor defendia a escrita de cartas “como exercício que os iniciantes nas letras deveriam praticar antes de se aventurarem no delicado ‘piano’ da criação literária” (MORAES, 2001, p. 18).

É desse lugar que Mário de Andrade recoloca a prática escrita de cartas: o lugar da voz e do testemunho, que este artigo afirma a *experiência das cartas-em-formação*, no sentido de uma *corresvivências*. Nessa perspectiva, podemos perguntar: o que se aprende em contato com a arte de escrever cartas na formação inicial? O que acontece quando essa carta chega e colocamo-nos em estado de escuta e contemplação? O que acontece quando contamos uma história para não morrer? Que efeito é esse que une as pessoas em uma *experiência* singular de formação? Essa é a moldura da janela em que nos posicionamos para falar de um percurso de uma *formação-experiência*.

Essa *escrita-escuta* proporciona uma outra ideia de formação inicial de professores, no lugar de (in)formação, entra uma *formação-experiência*, a qual tem como princípio básico: a escuta, a pausa a não obsessão pela opinião, uma vez que essa pode anular a *experiência*: “o pensar mais devagar, olhar mais devagar, demorar-se nos detalhes” (LARROSA, 2002, p. 22).

Em tempo de formação em casa, as *corresvivências* que se fazem na *formação-experiência* proporcionaram-nos a chance da *solicitude*. Aquele

aparelhinho que virou extensão do nosso corpo, no qual estávamos sempre disponíveis para os outros, ora se fechava ora se abria em sinal de disposição ou exaustão. Quem diria que aqueles amigos incontáveis que estavam a um clique do teclado, tirando-nos da solidão, já não nos fascinassem tanto? Momento de isolamento: ficar em casa e viver a escrita-escuta de cartas: *corresvivências*. Experimentar uma comunicação diferente daquela que nos exige respostas imediatas como nos aplicativos. Experimentar a *solicitude*:

Essa sublime condição na qual a pessoa pode “juntar pensamentos”, ponderar, refletir sobre eles, criar – e, assim, dar sentido e substância à comunicação. Mas quem nunca saboreou o gosto da *solicitude* talvez nunca venha a saber o que deixou escapar, jogou fora e perdeu (BAUMAN, 2011, p.17).

Quando, afinal, chega a tão esperada carta trazendo e provocando “coisas”, é momento de compartilhar em voz alta, uma vez que “ler é bom, mas não o suficiente. Palavras significam mais do que é colocado no papel. É preciso a voz humana para dar a elas as nuances do significado mais profundo” (ANGELOU, 2018, p.122). Isso não pode ser compreendido na *formação-experiência* pela passividade das explicações, mas na “Amizade e Liberdade da lição”: aventura da palavra que se dá em um ato de ler em público (LARROSA, 2003, p.139-145). Na lição que “é uma leitura, uma convocação à leitura, uma chamada à leitura” (LARROSA, 2003, p. 139), os estudantes puderam compreender o *acontecimento* – não o acontecimento como determinação, mas como liberdade.

As *corresvivências* foram também um material fértil para se estudar as funções das palavras, a organização dos elementos que compõem as cenas de escrita para criar significações, o colorido que faz da linguagem uma narrativa. Vivida como *experiência*, pôde trazer uma melhor compreensão na transformação das cartas escritas em roteiros de *vídeo-cartas*. Cada roteiro criado a partir das narrativas, mostrou, na prática, a diferença entre a utilização mecânica da linguagem, seja ela escrita ou audiovisual, e a potencialidade poética que cada *carta-experiência* pode carregar.

Nesse exercício, cada dupla de estudantes mostrou que, para compreender o *acontecimento*, é imprescindível deixar-se ser tocado. Nesse sentido, cada voz que se fez travessia escrita-oralidade-audiovisual mostrou o quanto “a compreensão é criadora de sentido, de um sentido que produzimos no processo

mesmo da vida, na medida em que nos esforçamos para nos reconciliarmos com nossas ações e nossas paixões” (VILELA, 2001, p. 245).

Assim, mesmo nesse caos e no cheiro de morte deste tempo presente, dos recônditos de nossas casas, a imaginação criadora pôde operar como possibilidade humana de conceber a imagem de um mundo melhor, de produção de vida. Nessa perspectiva, esse momento de recolhimento mostra-se como um momento potente de criação e retorno à casa da voz: nossa morada primordial, por meio da qual tentamos nos conectar com a imaginação, a liberdade, o amor, a alegria, o sonho, a esperança. Todos esses atos políticos por excelência. Por tudo isso, fica o convite para abrir a sua janela para uma conversa com qualquer janela que se abre nas cenas deste texto ou espiar pelo olho mágico da porta e ficar à escuta com o convite de Saramago⁶: “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara.”

Janela 1: A voz e a casa

12 de março. [...] *Meu coração ainda está quentinho com as tuas palavras e com as palavras de Ailton Krenak. O que você achou da ideia de criar paraquedas? Deixo para você o trecho que mais me tocou na leitura do autor: “De que lugar se projetam os paraquedas? Do lugar onde são possíveis as visões e os sonhos. Um outro lugar que a gente pode habitar além dessa terra dura: o lugar do sonho.”*⁷ [...]

Corresvivências: Petúnia e Resedá⁸

A Terra como nossa casa. Esse é o mote de “Ideias para adiar o fim do mundo”, de Ailton Krenak. Os aspectos sonoros da narrativa do autor permitem-nos perceber que, mesmo sendo escrita, suas palavras só adquirem sentido se atentarmos a aspectos de enunciação, como o ritmo. Krenak lida com a palavra escrita, como um sábio contador de história, resgatando o que, na palavra, ainda resta da linguagem do corpo (voz). Esse modo de compor a narrativa, certamente não é à toa, já que um dos principais conflitos da História cultural do Brasil, no que se refere a uma das partes dessa grande casa chamada Terra, é aquele estabelecido

⁶ Epígrafe do livro “Ensaio Sobre a Cegueira”, referenciada pelo autor como “Livro dos Conselhos.”

⁷ KRENAK, Ailton. *Ideia para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, p. 65.

⁸ Para preservar a identidade das(os) estudantes, optamos por utilizar um nome de flor para sua “identificação”.

entre a cultura letrada e a não letrada. Nessa construção de linguagem é onde opera a estruturação da própria fala a partir de seus elementos composicionais, como a da própria voz para nos contar uma história.

Em essência, Krenak conta que a relação do ser humano começa com sua casa comum a que chamamos Terra: esse lugar que todos compartilhamos. Mãe de todos os seres. Uma casa comum, edificada para cuidar e ser cuidada por todos. Nessa grande casa, vivem o rio, a montanha, a floresta, a pedra, a terra, os animais, enfim, toda paisagem. São todos parentes. Mas não iguais! E se atraíam por suas diferenças, como constelações. Um dia, porém, o ser humano acordou se sentindo o maior de todos os habitantes. E, não satisfeito, colocou sua liberdade no mercado. Desde esse momento, nossa Mãe-Terra sofre maus-tratos cotidianamente; nosso bisavô, o rio, está em coma; nossa avó, a montanha, sofre de exaustão. Uma casa que abriga as estruturas sociais e a permanência de uma sociedade e suas desigualdades. Foi assim que antes de desabar, essa Mãe sábia obrigou-nos a fazer uma pausa, uma escuta, um retorno à casa da voz.

Janela 2: A voz e o testemunho

24 de março. [...] estive ausente nas últimas semanas porque a Covid chegou aqui em casa, entrou sem bater e foi levando tudo. Fiquei desesperada. Como você sabe, amiga, perdi minha mãe para um câncer quando eu tinha 12 anos, agora, eu não podia perder meu pai. E não era perder meu pai para a doença, mas sim, para a falta de leito no hospital. [...] Agora, estamos todos bem. Meu irmão e eu ficamos isolados, mas sem nenhuma gravidade. O problema maior foi o meu pai mesmo. [...]

Corresvivências: Adália e Tulipa

Outra carta: “20 de julho. Há cinquenta anos, conheci a felicidade de quase ter sido fuzilado.” Dessa carta que não pertence ao que se chama de literatura, mas que se testemunha a realidade do acontecimento que serviu como referência para uma das grandes obras da literatura mundial, “O Instante de Minha Morte”, de Maurice Blanchot, é que podemos compreender melhor o porquê de Mário de Andrade defender a escrita de cartas “como exercício de criação”. É esse o motivo de trazemos Jacques Derrida para o espaço da voz e o testemunho: a *experiência* da

escrita.

A escrita de cartas pode constituir-se como uma *experiência de autoria narrativa*. Pode desviar da escrita pedante, dogmática, e acender o desejo de uma experiência que se aproxima da escrita literária, porque, por ela, podemos perceber também a experiência da paixão. Paixão e segredo. Derrida deixa claro em suas obras sua paixão pela literatura, em que soube construir conceitos. Sua obra “Morada: Maurice Blanchot” (2004) é um grande exemplo dessa paixão. Para o autor, a literatura é tanto uma paixão como um enigma, um abismo profundo de latinidade.⁹ E é da leitura de literatura¹⁰ que Derrida fala da paixão e do testemunho na literatura. E paixão deriva de psicopatologia: *psico-pathos-logia*: estudo do que causa espanto à alma, ou seja, trata-se daquilo que nos causa espanto, que provoca susto, o *pathos*, como toda reflexão psicanalítica da condição humana.¹¹

A partir desse pensamento, Derrida fala da experiência da escrita, partindo de Blanchot, como uma experiência *inexperienciada*. Uma *experiência inexperienciada* em Derrida significa que “a experiência de cada um na sua absoluta singularidade é uma escrita: não uma memória que se acumula e atualiza carregando o presente com um peso morto que o determina, mas sim um registro vivamente problemático” (DERRIDA, 2004, p.460). Nesse sentido, para o autor, todo testemunho traz um pouco de literatura:

Uma *experiência inexperienciada*. Nada parece mais absurdo para o próprio senso comum, com efeito, que uma experiência inexperienciada. Mas quem não procurar pensar e ler o que um tal sintagma introduz de ficção e, portanto, de literatura no testemunho, não terá começado a ler ou a entender Blanchot. (Ou a ficção de qualquer outro autor)(DERRIDA, 2004, p.460).

A experiência *inexperienciada*, a nosso ver, passa pela compreensão de que “a linguagem não é apenas comunicação do comunicável, mas, simultaneamente, símbolo do não comunicável”, nas palavras de Walter Benjamin (1992, p. 194). São esses elementos que, na *experiência* como escritura, dividirão o homem entre a

⁹ Segundo esse autor, “Em todas as línguas europeias, e mesmo nas línguas em que o latim não é dominante, como o inglês e o alemão, a literatura continua a ser uma palavra latina” (2004, p. 14)

¹⁰ Referente à leitura e à análise de uma obra de Maurice Blanchot: “O instante da minha morte”.

¹¹ Maurano (1995).

honestidade (sinceridade com a História, o vivido e a realidade) e a paixão para com a imaginação e a possibilidade de vida(s) a partir de sua própria.

Nessa linha de pensamento, partindo de “O Instante da Minha Morte”, de Maurice Blanchot, Derrida mostra que a *experiência* da existência é sempre um jogo – sempre indeciso – entre a necessidade e o acaso, atentando às regras. Nesse sentido, a *experiência*, a experiência estética, a experiência literária, dá-se sempre como afeto: o toque. Toque no outro, toque no corpo do outro, porque “a memória é uma história com homens. De tato” (VILELA, 2001, p.250).

Tal aspecto leva-nos a pensar a voz e o testemunho nas corresponsabilidades como *corporeidade*, questão muito significativa nessa experiência de escrita-escuta naquilo que compreendemos como a *recuperação imaginativa*, aspecto fundamental naquilo que Derrida traz, à casa da voz, a possibilidade da escrita como *experiência* não somente como memória.

Na cena do fragmento de escrita que abre esse tópico, Adália e Tulipa aparecem em um dos recortes de janela na aula-encontro. No entanto, essa cena não se encerra ali. Ainda falta a leveza do contar oral, a voz narrativa de Adália e Tulipa, que conta e encanta quando leem suas páginas em voz alta. Nas cenas que se mostram no momento desse compartilhamento pela vocalidade da voz, ficção e testemunho confundem-se. Ao encerrar a narrativa, outros(as) estudantes testemunham as suas próprias experiências e os seus sonhos. Foi assim que o sonho em voz alta começou nas *aulas-encontros*. E já não importava mais quem contava o sonho ou se tinha sentido. Cada um(a), por meio da voz (corpo), mergulhava com facilidade na história do sonhador.

Janela 3: A voz e a escuta

12 de abril. *Que bom é ler seus pensamentos, Camélia... fico sempre ansiosa à espera da próxima carta. Acho que devemos continuar essa troca de cartas - e partilha de aprendizados - mesmo depois que a disciplina encerrar. [...] Penso que todo aprendizado pode entrar nas cartas, sejam acadêmicos ou não. Os dias passam rápido e a vida vai acontecendo de uma forma que quase não percebemos a beleza do aprender. O aprender diário e interdisciplinar. É impossível um dia se encerrar e nós não termos aprendido sequer uma coisa. Isso é lindo demais, não é? [...] ao final do encontro, a professora pediu para que ligássemos as câmeras,*

e assim fizeram algumas estudantes, incluindo eu. Esse momento foi mágico - com a contação de uma história muito interessante. E nós nos tornamos personagens da história, cada um em sua casa, ajudando a levantar o céu. Demos risada e agradecemos.

Corresvivências: Camélia e Acácia

Os fragmentos da carta de Camélia e Acácia fizeram lembrar de “Um Rei à Escuta”, personagem de Ítalo Calvino. A trama de “Um Rei à Escuta” é marcada por intrigas e traições em um palácio, onde o seu rei procura decifrar os acontecimentos a partir de cada som que ouve: cada ruído, ribombo, rangido, tilintar, batida ou silêncio porta-lhe significados diferentes. O rei à escuta é, por sua vez, um rei à espera: à espera que algo lhe aconteça, à espera de um golpe, de uma traição, de uma conspiração, à espera da morte:

Em suma, depois de coroado, convém que você esteja sempre sentado no trono sem se mexer, dia e noite. Toda a sua vida anterior não foi nada além da espera de tornar-se rei; agora já sabe; não há nada além de reinar. E o que é reinar se não esta outra longa espera? A espera do momento em que será deposto, em que terá de deixar o trono, o cetro, a coroa, a cabeça (CALVINO, 2010, p.62).

O narrador desse conto é uma voz que se direciona ao rei, que evoca e convoca esse “tu”, ou seja, o rei, à narração. Cabe ao rei, portanto, somente escutar e esperar: ele escuta essa voz narrativa assim como ouve qualquer som no palácio enquanto espera o golpe final.

Nesse sentido, o autor afirma: “O palácio é o ouvido do rei” (CALVINO, 2010, p. 64). A partir dessa constatação, o efeito da espera passa a guiar todo o conto: à espera do golpe fatal também, mas, sobretudo, à espera dos sons, a atitude de estar “à escuta”. O rei não tem mais nada a fazer, exceto aquilo que capta aos seus ouvidos, para interceptá-los e decifrá-los, ora constatando conjuras e conspirações, escuta-se sussurros ou rangidos suspeitos; ora percebendo a tranquilidade habitual, pelos sons costumeiros e regulares que regem o palácio. Esse efeito de espera, criado pelo autor, relaciona-se a um outro livro de Calvino: “As Cidades Invisíveis”, no qual o autor assim expressa: “Quem comanda a narração não é a voz: é o ouvido” (1990/2016). A espera, essa escuta intervalar, no sentido de Roland Barthes (1987), diz muito sobre o ouvido que comanda a narrativa. Sugere

que a escuta faz-se no intervalo entre voz e silêncio. Nessa perspectiva, segundo Barthes (1987), escutar é criar.

A partir dessa compreensão de que “quem comanda a narrativa não é a voz: é o ouvido” é que podemos colocar a criação do conto “Um Rei à Escuta”. O que Calvino faz, nesse conto, é argumentar sobre a voz a partir da escuta, a partir do que Roland Barthes construiu em vários momentos de sua trajetória teórica sobre o conceito de escuta. Para esse autor, escuta e voz são a corporeidade do falar, por essa razão, situam-se na articulação e no movimento do corpo e do discurso.

Estudioso da escuta psicanalítica, Barthes defende a escuta livre¹² que, pela sua mobilidade, circula, permuta, desagrega a rede fixa dos papéis atribuídos à palavra: “a liberdade de escuta é tão necessária como a liberdade de palavra”¹³, mas, para isso, não basta que cada um tome a palavra. Para ele, “a voz é, em relação ao silêncio, como a escrita (no sentido gráfico) sobre o papel branco”¹⁴, como a letra em um envelope. Indica-nos o sujeito, a sua maneira de ser, a sua alegria ou sofrimento: “Por vezes, a voz de um locutor atinge-nos mais do que o conteúdo do seu discurso e damos por nós a escutar as modulações e as harmonias dessa voz sem ouvir o que ela nos diz.”¹⁵

Para Barthes e Hava (1987), historicamente, a escuta constituiu-se e compreendeu-se como a forma pela qual o humano se “apropria de seu espaço, pelo reconhecimento dos sons que lhe são familiares”¹⁶, reduzindo-a a uma função fisiológica.

A escuta é essa atenção prévia que permite captar tudo o que seria suscetível de perturbar o sistema territorial; é uma forma de defesa contra a surpresa; o seu objeto, aquilo para que tende, é a ameaça, ou, inversamente, a necessidade; a matéria-prima da escuta é o índice, quer assinala um perigo, quer permita a satisfação da necessidade. Desta dupla função, defensiva e predadora, restam vestígios da escuta civilizada.¹⁷

¹² Uma escuta livre é essencialmente uma escuta que circula, que permuta, que desagrega, pela sua mobilidade, a rede fixa dos papéis da palavra: não é possível imaginar uma sociedade livre, se aceitarmos antecipadamente preservar nela os antigos lugares de escuta: os do crente, do discípulo e do paciente. Barthes (2009, p. 247).

¹³ Barthes (2005, p. 248).

¹⁴ Ibidem, 2009, p. 243.

¹⁵ Ibidem, 2009, 243-244.

¹⁶ Barthes; Hava (1987, p. 138).

¹⁷ Ibidem.

Todas essas considerações explicam que a escuta é confundida com a posição de decodificar: dar voz ao silêncio, iluminar o que está obscuro, traduzir o que está confuso. Trata-se de uma escuta que Barthes e Hava (1987) classificam como escuta religiosa, isto é, uma linguagem que pertence ao mundo dos deuses, como sendo o verbo evangélico por excelência. À medida que se escuta a palavra divina, surge a fé, uma vez que é por essa escuta que o homem une-se com Deus. Uma escuta que procura decifrar o futuro que pertence aos deuses e a culpa que nasce do confronto com o ser supremo.

Calvino, apoiado em Barthes, vai mostrando em seu conto que a escuta não depende apenas dos ouvidos. Hábitos, preferências, vivências anteriores, principalmente na infância, vão influenciar direta ou indiretamente a percepção sensorial, em especial a escuta, construindo ou interferindo na maneira como se ouve ou se dá sentido aos eventos sonoros, explicitando de forma peculiar como se desenvolvem as diferentes escutas do mesmo objeto e, principalmente, de si mesmo. É a partir dos sentidos de escuta que Langer (2003) evoca a possibilidade de duas formas de escuta: a interior e a real. Uma refere-se à audição física, a outra, à audição mental.

A audição física corresponde à percepção sensorial do som, depende da natureza de um estímulo externo, daquilo que o órgão sensorial transmite e de registros da mente atenta ou como memória do real, ou como “preparação mental de recepções ulteriores”, conforme argumenta Langer (2003, p.102). Diferente da audição física, na audição mental, aplicam-se exatamente as questões opostas, isto é, em comparação ao ouvido físico, a percepção sobrevive mesmo ao escutar desatento. São escutas que podem ser bem vagas ou mesmo completamente inexistentes para o ouvido interior. A audição interior é trabalho da mente, que começa com concepções de forma e termina com sua completa apresentação na experiência sensorial imaginada.

Ao tratar da audição física, Barthes (2009) distingue o ato de ouvir, que ocorre a partir dos mecanismos orgânicos do homem, como sendo um fenômeno fisiológico, do ato de escutar, um ato fisiológico que ocorre em função do objeto. Para ele, a escuta acontece em três níveis: de alerta, na tentativa de identificar índice (os passos da mãe para a criança); de decifração, que procura captar

determinado código identificável em um som específico de interiorização daquele ou daquilo que emite a mensagem.

A partir da apropriação interna desse emissor, ocorre a transferência da informação, baseada nos referenciais do interlocutor. Uma capacidade de seleção que só a escuta pode proporcionar para que o ser humano aproprie-se do seu território, o que ocorre nesse nível de escuta. Começando pela sua casa: bater de portas, painéis, talheres... Subestimar essas escutas significará a perda do reconhecimento dos espaços ambientais, o não estabelecimento de seu território - seu espaço de segurança: “rede polifônica de todos os ruídos familiares: os que posso reconhecer, desde então, são os sinais do meu espaço”.¹⁸ Porque assim, não procura os indícios de perigo. Em se tratando do conto de Calvino, foi, exatamente, nesses três níveis apontados por Barthes que o autor baseou-se para criar o conto “Um Rei à Escuta.”

Barthes ainda prossegue em seus argumentos e diz que “a injunção de escutar é a interpelação total de um indivíduo a outro: coloca acima de tudo o contato quase físico desses dois indivíduos (pela voz e pelo ouvido)”.¹⁹ É dessa escuta que surge a escuta psicanalítica – de inconsciente para inconsciente, daquele que fala e do que ouve, mas sem a preocupação *do que se diz*, mas do *como diz*: sua maneira de ser, sua alegria, tristeza, as modulações harmônicas dessa voz.

Nesse sentido, “a escuta é constitutiva de alguma coisa”.²⁰ Uma escuta que compreende também o olhar: estar atento aos espaços da nossa casa, ou melhor, “um espiar”, como alerta Barthes (2003, p.153): “na música não espiamos – e, em certo sentido, não escutamos”. Nessa perspectiva, a escuta assume uma relação de desejo e um pensar, isto é, um encontro: com outra ideia, com outro conceito, outro acontecimento do pensamento. Nenhum compromisso a reconhecer, nada a adequar, simplesmente o acontecimento entre ideia, conceitos e acontecimentos. Um pensar que não está dado, mas que se gera e se produz a partir do encontro contingente com aquilo que nos força a pensar. “aquilo que instala a necessidade absoluta de um ato de pensar, de uma paixão de pensar”.²¹ Uma reflexão que faz

¹⁸ Ibidem, 2003, p. 154.

¹⁹ Barthes (1990, p. 217).

²⁰ Barthes (2003, p.153).

²¹ Ibidem.

emergir singularidades, alterando as relações, uma vez que pensar é problematizar a si próprio. Uma reflexão que incide em uma superfície, retrocede e novamente é enviada pelo corpo refletor, isto é, pelo próprio sujeito.

Em síntese, longe de uma escuta aplicada, Barthes propõe, em primeiro lugar, uma escuta que *deixa surgir*, em segundo, uma escuta que fala, uma escuta que se dá na relação com o outro e, por fim, em se tratando da arte, a escuta da significância que, diferente do significado, caracteriza-se pela cintilação dos significantes, introduzidos na corrida de uma escuta que produz incessantemente novos significantes, sem nunca parar o sentido.²²

Nessa linha de pensamento, a escuta, tanto como a voz, não pertence à nenhuma ciência; a voz humana é, com efeito, o lugar privilegiado (eidético) da diferença: um lugar que escapa a toda ciência, pois não há nenhuma ciência (Fisiologia, Estética, História ou Psicanálise) que esgote a voz: classifiquem, comentem historicamente, sociologicamente, esteticamente, tecnicamente a música, haverá sempre um resto, um suplemento, um lapso, um não dito que se designa ele próprio: a voz.²³

Nessa perspectiva, em “Um Rei à Escuta,” temos a compreensão do ato de escutar como um pequeno teatro, retomando Roland Barthes, um teatro em que se confrontam essas duas deidades modernas, uma má e outra boa: o poder e o desejo.”²⁴ Tal compreensão mostra que a escuta moderna, segundo o autor, não se assemelha mais àquilo que se chamou de escuta de indícios e escuta de signos (mesmo que essas escutas subsistam concretamente), como Calvino mostra na primeira parte do desenvolvimento do conto. Mas evidencia, também, a partir de certo momento de seu desenvolvimento, aquilo que a Psicanálise trouxe de novidade para o ato de escutar, uma escuta, como já mencionada acima, de inconsciente para inconsciente, daquele que fala e do que ouve, mas sem a preocupação *do que se diz*, mas *do como diz*: sua maneira de ser, sua alegria, tristeza, as modulações harmônicas desta voz.

É esse o motivo de a *experiência* das *corresvivências* evocar um apelo aos sentidos, dentre eles, à audição: escrever, ler em voz alta, gravar um vídeo

²² Barthes (2005, p. 247).

²³ Zumthor (2005).

²⁴ Barthes (2005, p. 248).

transportando o espectador para dentro da casa do destinatário. Depois de receber, o destinatário responde a partir do que está sentindo ao responder. É nesse momento que se estabelece a troca, que é estendida à apresentação pela dupla de correspondentes nos *encontros-aula*. Na perspectiva do que vimos na janela: a voz e a escuta, o apelo aos sentidos não se restringe exclusivamente à percepção de uma coisa, concreta, tangível; também a palavra tem por função invocar os cinco sentidos, estimulando reações físicas, como se fosse capaz de tocar o nosso corpo. A prática das *corresvivências*, ao nos oferecer lições de liberdade, pôde se caracterizar como uma significativa *experiência* para que o sujeito não somente alcance a liberdade de palavra, como também a liberdade de escuta.

É nesse aspecto que está um dos principais deslocamentos nas relações educativas produzido pela *experiência* das *corresvivências*, uma vez que o foco já não é mais somente *o que se aprendeu* no encontro, mas sim, *o que acontece entre nós*. Esse deslocamento, segundo Skliar (2017), tem por princípio dois movimentos. O primeiro, diz respeito à mudança gramatical de falar *ao* ou *à* e se pôr a falar *com*. É dessa ação que surge o segundo: à procura de uma *língua comum*. Na *experiência* das *corresvivências*, nossa *língua comum* foram as cartas.

Se ainda estiver em tempo de olharmos mais um pouquinho por esta janela: a voz e a escuta, podemos lembrar que iniciamos debruçados nela vendo um rei à escuta; e um rei à escuta é um rei à espera: à espera que algo lhe aconteça, à espera de um golpe, de uma traição, de uma conspiração, à espera da morte, como já mencionamos acima. No entanto, esse rei pôde se salvar porque atendeu ao chamado para a narração. Na outra janela, acima do rei, estava Acácia, ansiosa à espera da carta de Camélia. Quando, afinal, chega a tão esperada carta, ela oferece-nos uma experiência de intimidade e escuta, sabendo que já não morreria porque também atendeu a convocação à narração. Camélia permite-nos perceber o quanto a *experiência* das *corresvivências* são promessa de vida nestes tempos de inesperado encontro com o instante de nossa morte.

Insistimos neste estudo por um querer muito mais forte do que pelo medo. Não eliminar o medo de cair do alto de nossa janela, mas “descobrir um paraquedas” (KRENAK, 2019, p. 62/63). Por essa razão, insistimos em

testemunhos que se transformam em *corresvivências*, escrita-escuta que nos permite reencontrar a nossa voz onde ela está. Essa voz, nossa casa primordial, pela narrativa, faz com que habitemos um outro lugar: o lugar do sonho.

Testemunhos que se transformam em *corresvivências*. A liberdade que a voz e as palavras podem proporcionar para podermos sonhar. Sobre essa liberdade e esse sonho, Bromélia e Magnólia, que nos espiam o tempo todo pelo olho mágico da porta, não por medo! Mas, pelo prazer da surpresa, querem contar suas *corresvivências* a você, leitor. Esse convite chega com um poema do poeta Francisco Alvin:

“Quer ver? Escuta.”²⁵

Referências:

ANGELOU, Maya. **Eu sei por que o pássaro canta na gaiola**. Tradução de Regiane Winarski. Bauru, SP: Astral Cultural, 2018.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. São Paulo: Unesp, 1998.

BARTHES, Roland; HAVA, Roland. **Oral e escrito, argumentação**. In: Enciclopédia Einaudi. Vo. XI. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1987.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Tradução de Isabel Pascoal. Lisboa/Portugal: Edições 70, 2009.

BAUMAN, Zygmunt. **44 Cartas do Mundo Líquido Moderno**. Tradução de Vera Pereira. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

BENJAMIN, Walter. **Sobre arte, técnica, linguagem e política**. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

BLANCHOT, Maurice. **O Instante da Minha Morte**. Porto, Editora S.A., 2003.

BOCCACIO, Giovanni. **O Decamerão**. Tradução de Raul de Polilo. Nova Fronteira, 1348/2018.

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber da experiência**. Tradução de João Wanderley Geraldi. Revista Brasileira de Educação. Jan/Fev/Mar/Abr 2002 N° 19.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

²⁵ Embora a vídeo-carta esteja com a identificação das estudantes, preferimos identificá-las no texto com nomes de flores, seguindo a opção que fizemos no texto escrito. Link para a vídeo-carta: <https://youtu.be/DDsstcXD2bU>

CALVINO, Ítalo. **Sob o sol-jaguar**. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

DERRIDA, Jacques. **Espectros de Marx**: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

DERRIDA, Jacques. **Morada**. Tradução de Silvina Rodrigues Lopes. Editora Vendaval, 2004.

DERRIDA, Jacques. **Demorar**: Maurice Blanchot. Tradução de Flávia Trocoli e Carla Rodrigues. Florianópolis, editora UFSC, 2015.

hooks, bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática da liberdade. São Paulo, Martins Fontes, 2013.

KRENAK, Ailton. **Ideia para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LANGER, Susanne, K. **Sentimento e forma**. Tradução de Ana M. Goldberg e J. Ginsburg. São Paulo; Perspectiva, 2003.

LARROSA, Jorge. **Pedagogia Profana**: danças, piruetas e mascaradas. 4ª ed., tradução de Alfredo Veiga-Neto. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

MAURANO, Denise. **Nau do desejo**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.

MORAES, Marcos Antoni (Org.). **Correspondência**: Mario de Andrade & Manuel Bandeira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo. 2ª. ed., 2001.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação**: construção da obra de arte. Belo Horizonte: editora Horizonte, 2006.

SKLIAR, Carlos Bernardo. **Do cuidado com o outro à mudança educativa**: uma larva? Uma borboleta? Ambas? Ou nenhuma dessas? (sobre a borboleta). Revista Aleph, no. 28, ano 2017. Disponível em: <<http://revistaleph.uffbr/index.php/REVISTALEPH/art/printerFriend>>. Acesso em: 18 de junho de 2019.

VILELA, Eugénia. **Corpos inabitáveis**: errância, Filosofia e memória. In: Habitantes de Babel: políticas e poéticas da diferença. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e Nomadismo: entrevistas e ensaios**. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Sônia Queiroz. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.



**DANÇA CIGANA INCLUSIVA NUM AMBIENTE VIRTUAL:
explorando outra perspectiva de socialização com a dança.**

**LA DANZA GITANA INCLUSO EN UN ENTORNO VIRTUAL:
explorando otra perspectiva de socialización con la danza.**

**THE GYPSY DANCE INCLUSIVE IN A VIRTUAL ENVIRONMENT:
exploring another perspective of socialization with dancing.**

Luciana Vitor Dias¹

Ludmila Jardim da Conceição²

Myllena Marques Gomes³

Juliana Siqueira Botão⁴

Giselda Benedita Jordão Silveira⁵

Resumo

O presente trabalho apresenta a experiência de aulas de dança cigana, oferecidas de modo remoto, durante a pandemia do COVID-19, no âmbito da Associação Cultural Namastê, instituição sem fins lucrativos, situada no Distrito Federal, a qual atende pessoas de diferentes idades com e sem deficiência

Palavras-chave: arte, inclusão social, pandemia

Resumen

El presente trabajo busca relatar la experiencia de las clases de danza gitana ofrecidas a distancia durante la pandemia del COVID-19 en el ámbito de la Associação Cultural Namastê, una institución sin fines de lucro ubicada en el Distrito Federal, que atiende a personas de diferentes edades con y sin discapacidad.

Palabras claves: arte, inclusión social, pandemia

¹ Pedagoga e mestre em psicologia pela Universidade Católica de Brasília - UCB. Idealizadora e coordenadora geral da Associação Cultural Namastê. Email: vitorluciana781@gmail.com.

² Graduada em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Goiás - Email: ludmila.jardim@outlook.com.

³ Graduanda em Ciências Biológicas pela Universidade de Brasília. Diretora artística da Associação Cultural Namastê.

⁴ Graduada em Gestão Ambiental e pós graduada em educação inclusiva com ênfase em transtornos globais de desenvolvimento e altas habilidades. Diretora administrativa da Associação Cultural Namastê

⁵ Mestre em psicologia e coordenadora do curso de psicologia no Centro Universitário ICESP.

Abstract

The present work seeks to report the experience of Gypsy dancing classes offered remotely during the pandemic by COVID-19 within the scope of the Associação Cultural Namastê, a non-profit institution located in the Federal District, which attend people of different ages with or without disabilities.

Key words: art, social inclusion, pandemic.

* * *

1. Introdução

O mundo vivencia uma crise decorrente da contaminação pelo coronavírus. Na tentativa e esforço de conter o avanço e as consequências da contaminação, os órgãos internacionais de saúde orientam o isolamento social como medida de prevenção para o momento. Assim, a tecnologia tornou-se uma grande aliada em vários setores, na economia, nas pesquisas científicas, educação e diversos espaços sociais.

Temos visto a utilização da Inteligência Artificial e de outros conceitos tecnológicos apoiando diretamente no combate ao vírus. Tais estratégias variam desde sistemas de detecção da epidemia em determinadas regiões e de novos casos de Covid-19 até o transporte de objetos por drones, por exemplo. Nesse cenário, com a utilização da IA e da Ciência de Dados, existem empresas globais que desenvolveram um sistema inteligente, antecipando quando um país ou região será afetado pelo surto de uma doença, como o novo coronavírus, emitindo alertas para instituições governamentais e organismos oficiais de saúde. (OLIVEIRA, 2020)

Acredita-se que será um momento de grandes transformações nas relações sociais, e que esta pandemia pode ser vista como um convite para refletir, sentir e pensar em uma nova forma de se relacionar, utilizando a tecnologia e a aplicação de novas ferramentas para realização de várias atividades. Conforme Velho, Herédita (2020), vale ressaltar que a tecnologia da comunicação sofreu uma mudança significativa na última década, produzindo novas formas de inserção e atuação em algumas esferas sociais. E o momento atual, acelerou a relação e impulsionou o consumo em massa destes recursos.

Poder quebrar o distanciamento e se sentir em comunidade vem a ser um grande desafio para o momento. Ao que tange a espaços comunitários, estes se tornaram vazios nesse novo cenário. E a alternativa encontrada foi recorrer ao mundo virtual, visto que, com o isolamento social, muitas implicações psíquicas e sociais podem surgir, sendo elas: depressão, ansiedade, agressividade e impulsividade, além de dificuldades de relacionamento interpessoal, uma vez que a convivência familiar se intensificou no período supracitado.

Pedrosa e Dietz (2020), ressaltam que a arte pode ser uma aliada potente neste momento, auxiliando para minimizar os efeitos produzidos no cenário de crise e incertezas, contribuindo para o pleno desenvolvimento físico, absorção de competências socioemocionais e uma amplitude de significações, tais como, senso de responsabilidade, cooperação, autocontrole na realização de ações, sensibilidade, criatividade, capacidade de percepção crítica do ambiente, de lidar com frustrações, disciplina, concentração, e ainda

Contribui para o desenvolvimento de habilidades e competências que podem ser desenvolvidas a partir do processo de criatividade, inteligência emocional, construção, o ato de exteriorização, da sensibilidade, a intuição, e até coordenação motora. Além disso, contribui para uma formação crítica do mundo, que favorece o respeito às diferenças e o diálogo entre culturas, essenciais para o exercício de sua cidadania” (PEDROSA; DIETZ, 2020 apud BRASIL, 2018).

Para Reis, Mendonça e Júnior (2020), o momento requer muito cuidado, consigo próprio e com o outro, tendo em vista as inúmeras consequências decorrentes do isolamento vivenciado. E segundo a Organização Mundial de Saúde (OMS), entre os grupos considerados com maior risco de complicações, caso sejam diagnosticados positivos para o COVID-19, estão os idosos e pessoas com deficiência (OMS, 2020).

Sendo assim, este trabalho traz relatos da experiência vivenciada na Associação Cultural Namastê, durante a pandemia. Esta associação constitui-se um ponto de cultura vivo no Distrito Federal, se trata, portanto, de um espaço inclusivo, com atendimento a pessoas sem e com deficiência e abrange diferentes faixa etária.

De acordo com uma pesquisa de mestrado realizada nesta instituição, o grupo que compõe a Namastê considera fundamental a interação vivenciada, com referência no formato presencial.

Constatou-se, por meio dos procedimentos relatados, que os participantes do grupo de dança cigana Namastê comparam este grupo a uma família, por identificação com as suas subjetividades. O grupo de dança significa para seus participantes acolhida, reconhecimento, resgate da confiança, apoio, cuidado e ajuda. Para os pesquisadores estas subjetividades estão relacionadas a grupos familiares os quais remetem a sensações de segurança e estabilidade. Os processos subjetivos produzidos a partir da convivência com o grupo em uma relação de autoajuda e ajuda interpessoal impactaram profundamente a subjetividade de cada aluno, elevando as suas autoimagens. (DIAS, 2016, p.81)

No entanto, considerando o momento de pandemia, os encontros precisaram ser repensados. Desta maneira, no primeiro semestre de 2021, os atendimentos limitaram-se ao apoio emocional e confecção de máscaras para doação a abrigos e creches.

Percebeu-se relutância para propor alguma atividade online, em função de dificuldades em lidar com questões tecnológicas e visualizar a ação sem a presença física. Porém, os encontros virtuais foram a alternativa mais viável para o momento, também utilizados como forma de amenizar os efeitos deste isolamento, da ausência do contato físico e social.

Vale ressaltar que essa proposta de intervenção foi incentivada pelo Estágio Supervisionado II do curso de Psicologia, vinculado ao Centro Universitário ICESP.

Segundo Miranda (2020), os encontros neste formato representam uma abertura para um espaço onde movimentar mente e corpo pudesse acontecer dentro de casa, porém, em concordância com Miller (2014), o objetivo seria, necessariamente, simular um espaço de dança, mas vivenciar a dança no espaço real como arte da presença e encontro, e assim, foi feito.

1.1. A Associação Cultural Namastê

A experiência ocorreu no âmbito da Associação Cultural Namastê, uma Organização Não Governamental (ONG), situada à Terceira Avenida Bloco 1280 Casa 01, no Núcleo Bandeirante - Distrito Federal, que tem por finalidade estabelecer mecanismos que favoreçam a inclusão social por meio da dança, de modo a ampliar a

qualidade das relações e valorizar as potencialidades humanas, construindo ações que reconheçam a deficiência como parte da diversidade e da condição humana, objetivando a inclusão social.

A Associação foi criada formalmente em 10 de setembro de 2008, a partir de experiências profissionais de Dança Cigana, desenvolvidas pela professora Luciana Vitor, regente da Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal, que atuava em escolas da rede pública de ensino, nas quais desenvolvia trabalhos de dança como suporte para o processo de alfabetização de alunos diagnosticados com diversas tipologias de deficiências.

Atualmente, na Associação, são atendidas 100 pessoas, com e sem deficiências, cuja renda familiar mensal é de um a dois salários mínimos em média.

O atendimento às pessoas com deficiência na instituição abrange as tipologias de deficiência visual, física, intelectual, deficiência múltipla, Transtorno de Déficit de Atenção e Hiperatividade (TDAH) e Síndrome de Down, com faixas etárias entre 3 e 63 anos.

As ações pautadas pela Associação possibilitam que o grupo participe de espetáculos, mostras, apresentações e exposições, em todas as Regiões Administrativas do Distrito Federal promovendo a divulgação do grupo. Desde 2008, houve possibilidade de criar e apresentar espetáculos em grandes palcos, como o do Teatro Nacional Claudio Santoro, Teatro Cultural da Caixa, Museu Nacional, sessões solenes referentes à pessoa com deficiência na Câmara Legislativa, no Senado Federal, na Câmara Federal, e em solenidades ocorridas na cidade-sede, Brasília.

Na metodologia adotada pela Associação, todas as pessoas participam juntas da mesma aula. As/os monitores são os/as próprias/os participantes, sem e com deficiência, possibilitando uma ajuda mútua entre as pessoas envolvidas.

A associação já fez parceria para atender os participantes do Conselho Regional de Assistência Social (CRAS) , desenvolveu a dança cigana com crianças e adolescentes vítimas de abuso sexual, fazendo parte da equipe do Adolescento e faz constantes apresentações em escolas públicas do Distrito Federal, trabalhando a inclusão social e levando acessibilidade por meio da arte.

Em 2016, o grupo participou do “Festival Internacional de Dança”, realizado na cidade do Porto, em Portugal, e em 2017 do “Mercado Persa”, em São Paulo, além do “Festival de Joinville”, entre outros espaços. Apresentou trabalhos acadêmicos no “Congresso de Síndrome de Down”, em Manaus, e no “Dança Inclusiva, o que é isso?”, dentre outros. Inclusive, a instituição recebeu o prêmio ANAMATRA (Associação Nacional dos Magistrados da Justiça do Trabalho), Categoria Cidadã e se tornou Ponto Cultura Viva.



Imagem 1. Fotos de aulas, de momentos e apresentações do grupo. Fonte: acervo pessoal.

2. Proposta de intervenção e metodologia

Considerando que a pandemia em decorrência do Covid-19 acarretou mudanças mundiais, quando se utilizou do isolamento e distanciamento social, como alternativas de evitar o avanço da doença, o momento exigiu adaptações nas rotinas e intensificou a recorrência no uso de recursos tecnológicos de informação.

É importante ratificar que o isolamento social pode afetar o desenvolvimento emocional das pessoas, abalando a saúde mental, sendo possível o surgimento de reações psíquicas como tristeza, sintomas de ansiedade, depressão, estresse além da sensação de desamparo frente ao contexto ao qual as pessoas ficaram submetidas:

Diante de tal cenário, para além da saúde física, é necessário dar-se uma atenção especial também para a saúde mental, que pode sofrer com crises de ansiedade e picos de estresse, o que, conseqüentemente, pode afetar também o sistema imunológico (SANARMED, 2020).

Considerando ainda, que a dança é um recurso que trabalha a pessoa em suas amplas dimensões, proporcionando também a interação social, incentivar a sua prática só seria possível, a partir da composição de um ambiente virtual.

É possível afirmar que a dança na Namastê representa um espaço de interações, de respeito mútuo quanto à diversidade de subjetividade, de contato com sentimentos e emoções singulares:

No grupo de dança cigana Namastê, a poética do movimento baila em sentidos inclusivos, com o olhar voltado para o processo subjetivo de cada um, construindo um espaço onde a dança cigana contribui para a efetivação da inclusão social, com gestos acolhedores, amorosos e afetuosos. (DIAS, 2016, p.84)

Assim sendo, a proposta apresentada ao grupo Namastê foi a de trabalhar a dança no formato online como recurso de interação social durante o período de isolamento social. O objetivo principal desta proposta baseou-se no fomento à atividade física e na interação com a arte, uma vez que estes elementos trazem diversos benefícios para a saúde mental. Alguns objetivos específicos foram pretendidos com essa proposta, como: refletir novos caminhos metodológicos para o desenvolvimento das aulas num formato não convencional e a capacitação do uso de ferramentas tecnológicas para aulas em ambientes virtuais.

Após a aceitação da proposta pelo Núcleo Coordenador da Associação Cultural Namastê, iniciou-se a organização das aulas.

A princípio, o critério de inclusão adotado foi o de que o aluno deveria possuir um computador ou notebook com acesso a internet para acompanhar as aulas síncronas. Porém, este critério foi alterado, uma vez observado que a exigência do computador viria a tornar este espaço excludente para alguns, desta forma, permitiu-se o uso de celulares ou tablets, de acordo com a disponibilidade de cada uma das ferramentas.

Foram realizados três encontros virtuais por meio da plataforma “Google Meet”, com duração de uma hora e meia cada um. No desenvolvimento das atividades, contou-se com a participação de 10 alunas da Namastê, a psicóloga e a coordenadora administrativa da instituição e, também, com a professora de dança. Assim, as aulas foram transmitidas direto do espaço físico da instituição.

3. Desenvolvimento da proposta

No decorrer do desenvolvimento da proposta, observou-se uma baixa adesão da totalidade de pessoas atendidas pelo projeto, justificando o momento de impossibilidades e tensionamentos acarretados pela pandemia. Deste modo, as intervenções contaram com a participação de:

- a) Sandra, 8 anos, moradora de Samambaia, no grupo há 4 anos;
- b) Liz, 8 anos, gêmea de Sandra, bisneta de Carmem.;
- c) Clara, 9 anos, 7 anos no grupo, tem Trissomia do Cromossomo 21, a síndrome de down; mora com a mãe;
- d) Lucia, 59 anos, mãe de Clara, moradora do Guará. Não dançava até então;
- e) Laura, 22 anos, assistente de dança e coordenou e assessorou toda a parte tecnológica dos encontros, há 18 anos na dança com a professora Luciana, virtuais;
- f) Rosa, 23 anos, tem Trissomia do Cromossomo 21, síndrome de down. Mora somente com a mãe, no grupo há 4 anos;
- g) Dara, 34 anos, monitora, deficiente intelectual, há 14 anos de grupo. No momento, está passando a quarentena em Corumbá com os pais;
- h) Mara, 65 anos, mãe da Rosa, moradora do Park Way.

- i) Carmem, 68 anos, tem deficiência visual, mora sozinha em Samambaia.
- j) Maria, 81 anos, está no grupo desde 2011. Há 3 anos não participava presencialmente por questões de saúde. Mora sozinha no Riacho Fundo II
- k) Psicóloga
- l) Professora de Dança

Observação: foi feita uma descrição das participantes com nomes fictícios para proteger as suas identidades. Foram quatro pessoas com deficiência (visual, física, intelectual e síndrome de down), sendo três idosas e três crianças.

Para as aulas, utilizaram-se os seguintes recursos:

- a) Plataforma Google Meet;
- b) computador;
- c) celular;
- d) Lenço;
- e) véu;
- f) bacia;
- g) água;
- h) pulseira;
- i) anel;
- j) saia de Dança Cigana;
- k) som;
- l) flashdrive.

3.1 Relato da execução

O primeiro encontro aconteceu no dia vinte e quatro de setembro de dois mil e vinte, com a participação da Dara, Clara, Mara, Rosa, Lucia, Laura e a Psicóloga.

Meia hora antes do evento, a professora entrou em contato com todos para saber como estava a preparação para a aula.

No início da aula, ainda foram feitos alguns ajustes em relação à ferramenta tecnológica utilizada. A aluna Dora precisou do auxílio da mãe para entrar na plataforma, ligar e desligar o microfone. A aula iniciou-se com uma partilha verbal sobre o momento atual. Foram explanados os objetivos do trabalho a ser desenvolvido no grupo e feita a apresentação da psicóloga que acompanhou o trabalho grupal.

Durante a aula, a aluna Clara não conseguia utilizar o seu microfone, a comunicação foi feita por chamada de vídeo pelo celular.

Foi trabalhada a técnica do espelho utilizando o lenço e músicas com dança livre, sendo os pares organizados por mãe e filha e as duas que estavam no mesmo espaço físico, sendo que Dara e Laura fizeram sozinhas.

A temática da dança foi a percepção do corpo em várias dimensões, as emoções, os sentimentos que afloraram, a vivência de cada momento presente no aqui agora e gratidão pela vida, com músicas escolhidas que abarcasse estas questões.

Clara apresentou um pouco de resistência nessa atividade, requisitando a intervenção da professora para que deixasse a mãe também dançar.

Durante as falas, todas apresentaram dificuldades em fechar os microfones, bem como na saída da plataforma, e foi solicitado o auxílio da Laura.

No final da sessão, foi feita uma avaliação do encontro. Relataram as dificuldades em relação a ferramenta utilizada e agradeceram a oportunidade de fazerem parte deste grupo.

Já no dia cinco de novembro de dois mil e vinte, aconteceu o segundo encontro, com a presença de Dara, Mara, Rosa, Laura e a Psicóloga.

Lúcia e Clara tiveram problemas no computador e devido às dificuldades encontradas durante as aulas remotas escolares assistidas pelo celular, Clara se recusava a utilizar esta ferramenta para desenvolver qualquer aula. A sua mãe encaminhou uma mensagem a professora, relatando o fato e se mostrou bem triste com

a situação, tendo em vista que não gosta de deixar a filha sem participar das atividades que tem oportunidade e gosta, uma vez que por ter síndrome de down já é excluída de muitas atividades sociais no cotidiano.

Nessa aula foi trabalhado o véu, iniciando com o mito da Deusa Ísis, que trabalha a perda, a dor e a superação. O véu é um acessório que foi criado e inspirado nas asas de Ísis, a deusa egípcia do amor. Foi feita uma comparação com a representação do mesmo na cultura cigana, como o amado.

Foi possível perceber alguns avanços em relação ao encontro anterior, como ampliar algumas técnicas com o movimento de mão.

O exercício do espelho foi feito pelas duplas: Rosa e Mara que estavam no mesmo espaço físico e Laura e Dara mesmo estando cada uma na sua casa e momento da atividade, foram fechando todas as câmaras, deixando só as das duas abertas para que pudessem visualizar melhor os movimentos de cada uma.

No repertório musical havia músicas que ainda não tinham sido trabalhadas durante as aulas no grupo e era desconhecida pelas alunas.

A temática foi abordagem nova do uso do véu na Cultura Cigana, o seu simbolismo durante a dança, como é vivido a presença do amado no cotidiano e como reverbera esta relação no corpo próprio, a conexão interna e com o outro e a dança com entrega e presença.

Ao final, foi feita a avaliação do encontro com relatos positivos, ressaltando que o mito utilizado fez diferença no momento de conexão e entrega durante a dança que passou a ter mais significado e sentido utilizando o elemento trabalhado no dia, bem como apreciaram o repertório musical.

Rosa chegou a comentar que não sabia dançar músicas, justificando algumas paradas durante a aula.

Mara disse que teve um pouco de dificuldade de dançar o espelho com a filha, que esquivava o olhar constantemente e não conseguia copiar os seus movimentos, ficando livre e bem disposta quando realizava a sua própria dança.

Dara relatou que não ficou nervosa durante o espelho nos momentos que não conseguia perceber bem os movimentos da parceira de dança, pensava que diante da alegria de estar fazendo aula, este era um uma questão que se tornava insignificante.

Foi uma aula que as alunas demonstraram alegria e com o envolvimento de todas. O terceiro e último encontro aconteceu no dia vinte e cinco de novembro de dois mil e vinte, depois de duas desmarcações.

A mãe da Dara, cinco horas antes, informou que não teria consulta.

Lucia e Clara estavam sem condições de entrar no virtual.

Para que o encontro acontecesse foi feito o convite a quatro alunas, mesmo utilizando como recurso o aparelho celular para se conectarem à plataforma.

Foram solicitadas com antecedência pulseiras, anéis e uma bacia com água.

A aula foi desenvolvida com a Mara, Rosa, Laura, Maria, Carmem, Sandra, Liz e a Psicóloga.

Passados os ajustes tecnológicos, a aula iniciou com a fala emocionada da Maria pela oportunidade de estar conectada com a turma novamente. Todas ficaram impactadas e emocionadas com a expressão dela.

A temática da aula abordou a mão (importância na vida, movimentos na dança), consciência corporal, a relação com o outro, dançar com presença e a gratidão pela vida.

As pulseiras e anéis já estavam sendo usados, recurso para facilitar a consciência corporal dos movimentos das mãos e dos braços durante a dança, além do encanto, enquanto adorno.

Após cada uma falar sobre o que gostava de fazer com as mãos, foi feito o mesmo exercício sendo que com a água na bacia, seguindo alguns comandos e reflexões sobre a importância da delicadeza nos movimentos e a consequência dos movimentos feitos bruscamente.

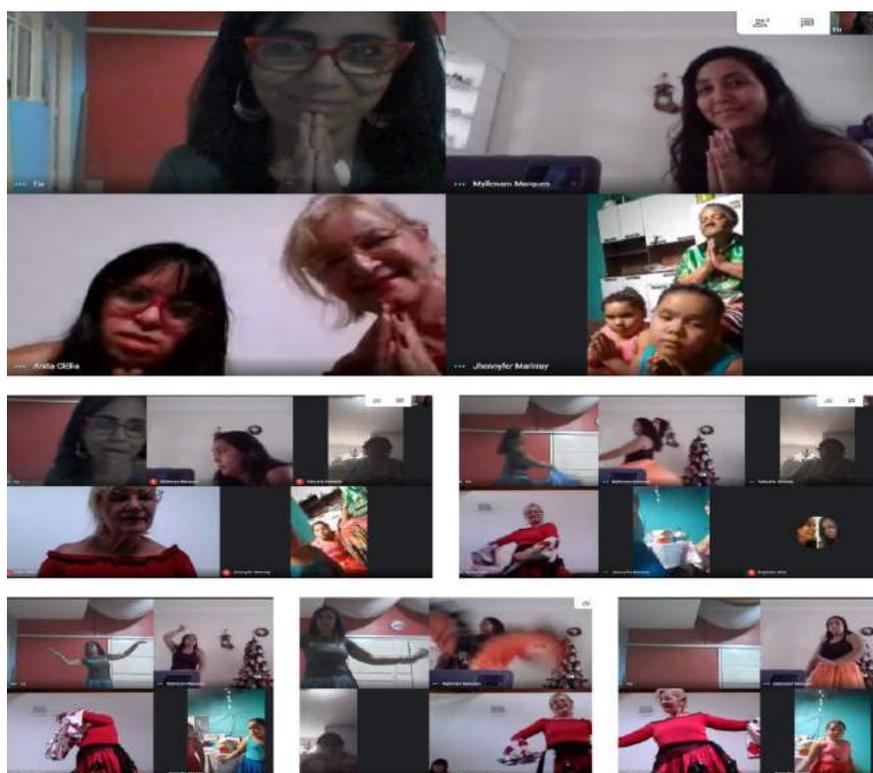
Rosa parou de dançar na terceira música, alegando não se sentir bem.

Maria fez a aula sentada na cama, pois já não conseguia ficar em pé e, no início da aula, perguntava constantemente como iria fazer com o celular para segurar e dançar ao mesmo tempo.

Carmem fez os seus movimentos sentados, têm deficiências visual e física, contando com o apoio das bisnetas.

Dara mostrou-se mais independente em relação ao uso da ferramenta.

Foi uma aula diferente, com muita emoção, alegria, envolvimento e gratidão!



Imagens 2, 3 e 4. Fotos tiradas durante as aulas. Fonte: acervo pessoal

3.2. Resultados

Foram realizados três encontros virtuais, que ocorreram por meio da plataforma “Google Meet”.

As aulas de dança online, segundo Tomazzoni e Canto (2020), de acordo com pesquisas, conseguiram dar continuidades e manter 99% das atividades durante este período de isolamento, o que aponta a efetividade que as aulas no formato remoto adquiriram.

Inicialmente, foi estabelecido contato com Dara sobre a possibilidade de se usar a plataforma nas aulas online.

Após o estudo e a escolha, os outros alunos foram contatados e feito o convite seguindo o critério estabelecido. Entretanto, para que o último encontro acontecesse foi necessário rever e convidar pessoas que só tinham o celular como forma de acesso ao virtual.

Os efeitos produzidos mostraram a importância da participação das quatro pessoas que foram convidadas. Maria e a Carmem já estavam em isolamento das atividades, antes mesmo do período de pandemia, entretanto, pela tela do celular foi possível a conexão virtual, e a presença corporal, enquanto consciência, promovendo a verdadeira entrega em cada movimento que era permitido pelas limitações físicas do corpo, e estarem em estado de inteireza, conforme aponta Miller (2012).

As duas participantes com síndrome de down contaram com o apoio das mães durante a execução das aulas, sendo que Mara já era aluna da Namastê. Porém, essa foi uma proposta que não teve muito êxito.

Clara não permitia que a sua mãe dançasse e aparecesse na tela. Queria o espaço só para si. No momento do exercício do espelho, a professora solicitou que ela fosse a sua ajudante e mostrasse os movimentos para que a mãe pudesse copiá-los e que fizessem a conexão de olhar para mantê-la na dança. Este foi o único espaço que Lúcia realmente teve para experimentar a dança. Já com a Rosa, no segundo encontro usava as músicas para justificar as suas paradas e na seguinte falou que não estava se sentindo bem, e após a aula ficou ligando e mandando mensagem incessantemente para a professora pedindo desculpas por não ter participado da aula. A Mara em conversa particular, informou a professora que a filha estava com muito ciúmes, achando que não

recebia atenção, que às vezes o olhar da professora estava voltado para a mãe e para os colegas. Cada uma entrou em contato com sentimentos singulares, como ressalta Canella e Vieira (2007), por meio da dança as pessoas entram em conexão com a sua subjetividade e expressam os seus sentimentos.

O primeiro encontro foi o mais desafiador em relação ao planejamento e de exercer no formato remoto. Eram muitas dúvidas, inseguranças, ansiedades e diversos sentimentos.

A segunda aula ocorreu com muita fluidez. O fato de não ter criança, permitiu o uso da linguagem no momento do mito mais adequado à história. Por ser um grupo inclusivo na própria constituição, sempre se tem a presença de todas as idades na mesma turma e a linguagem sempre deve ser adaptada. Assim, a história pode fazer sentido para todas, bem como trabalhar os sentimentos aflorados.

O novo repertório musical foi outro ponto ressaltado, sendo um elemento que solicita a escuta, suscita o contato com os sentimentos e a dança é um meio para expressá-los. Desta forma, estas emoções acionam sensações singulares e subjetivas inéditas.

A alegria do retorno das pessoas que estavam afastadas por impossibilidades relacionadas à saúde, foi um momento de extrema importância para todos.

Maria sempre foi uma pessoa muito alegre que tinha a dança como aliada em todos os momentos. Formava dupla com o filho que também participava e sempre dançavam juntos em apresentações do grupo e eventos familiares. Com a morte desse companheiro de baile, que ocorreu em 2016, a sua vida se tornou um vazio cheio de dores e tristezas. Já não saía de casa antes de iniciar a pandemia. Com dificuldade pra comer, perdeu muito peso e não conseguia ficar em pé sozinha. Quando recebeu o convite para fazer a aula, se encheu de expectativas e ânimo. Ligava constantemente para a professora, buscando sanar dúvidas, questionando como poderia mesmo fazer as atividades mesmo estando na cama, como iria acontecer, colocaria as pulseiras e anéis antes, entre outras questões abordadas. O ato de dançar e estar em contato com o grupo, possibilitou-lhe a conexão com sensações emocionais internas que a motivaram a vivência da dança, proporcionando bem-estar e entrega. No dia seguinte à aula, mandou um vídeo para a professora, onde aparecia dançando em pé, com toda a vestimenta

usada durante uma apresentação. Como afirma Callela e Vieira (2007, p.128), “por intermédio do corpo sensibilizamos outras dimensões da vida”.

Para Carmem, a espera entre o convite que foi feito quatro horas antes e o desenvolvimento da aula, também gerou bastante ansiedade. Tornou-se deficiente visual em função do glaucoma e por ter deficiência física, enfrenta muitas limitações. Quando entrou na plataforma, estava sentada, com figurino improvisado, tendo em vista que sua roupa estava na Namastê, usando colares e pulseiras (normalmente não usa). Como ressalta Vieira (2012), a dança inclusiva abre caminhos para a valorização da singularidade de cada um e o respeito às diferentes dimensões dos corpos.

As crianças que estavam no terceiro encontro, segundo a mãe, estavam prontas com as saias, aguardando a aula desde o convite que também foi feito quatro horas antes. Estavam animadas, conseguiram desenvolver todas as atividades propostas e ainda auxiliarem a bisavó.

Sobre o que as emoções proporcionam, González Rey (2007, p.139), coloca que são enfatizadas pelos sentidos subjetivos das pessoas, indo além de uma mediação de significados”. Neste caso, a alegria está contextualizada num sentido subjetivo de presença, de encontro e ajuda mútua.

Os elementos trabalhados visavam também chamar a atenção das alunas, e facilitar a conexão. Tudo era relacionado ao momento vivido, como a importância do cuidado, da delicadeza, do outro, de viver o “aqui agora”, com fluidez, se tornando gatilhos para o processo de reflexão.

Existem algumas atividades durante a aula que contribuem para que as participantes possam sentir a música no corpo, como o “exercício do espelho”, pelo qual, em dupla, ao som da música, um dançante faz o movimento e o outro cópia, em seguida trocando de funções na dupla e a música se repete. Dias aponta que,

Os elementos utilizados na dança cigana são importantes porque produzem sentidos subjetivos proporcionando experiências únicas para cada um dos participantes. O mesmo elemento também pode mediar experiências diferentes para as mesmas pessoas gerando novos sentidos subjetivos. (2016, p. 72)

No dia previsto para começarem as aulas, a psicóloga foi diagnosticada com COVID-19.

Durante todos os encontros só foi possível a sua participação por ser neste formato, tendo em vista que a mesma se encontrava em isolamento. Foi de suma importância o seu suporte psicológico, mesmo diante da situação que se encontrava.

Considerando a fala de González Rey (2003), quando afirma que, “ os espaços contêm subjetividades sociais e estas provocam mudanças emocionais inerentes à autoestima, segurança pessoal e aceitação social”, foi constatada de forma significativa a alegria da dança, da convivência mesmo utilizando a plataforma virtual, bem como os impactos positivos proporcionados a partir desse encontro.

4. Considerações Finais

“A gente muda para continuar e continua pra mudar”

Alejandro Ahmed

Entendendo a pandemia como um evento que alterou o nosso modo de perceber, pensar e organizar o nosso cotidiano, que reverberou também no modo da Namastê funcionar, além deste cenário repleto de inquietações e incertezas, foi descortinado um novo jeito de encontro para desenvolver as atividades interrompidas.

O ano de 2019 foi todo de preparação para o espetáculo, que aconteceria em março deste ano, em comemoração ao “Dia Internacional da Pessoa com Síndrome de Down”. Nos meses de janeiro e fevereiro, os ensaios foram intensificados, sendo realizados inclusive aos sábados e domingos o dia inteiro. Porém, com a chegada da pandemia, o espetáculo foi suspenso duas semanas antes da sua realização, já todo organizado: coreografias, figurinos, contratações efetivadas (equipe de iluminação, som, fotógrafos, espaço/teatro).

Inicialmente pensava-se que apenas seria adiado, e após inúmeras remarcações sem sucesso, a pauta no teatro está marcada para setembro de 2021. Tudo isso tem o seu valor, porém o cuidado com o ser humano sobrepõe qualquer questão.

É assim que a equipe da organização enfrentou a elaboração de diversos sentimentos durante esse período de mudanças.

Embora estivesse fazendo aprimorando a formação em Dança Cigana em formato online desde de abril, aulas ministradas em Santa Catarina, não conseguia-se visualizar este formato na Namastê, por dificuldades tecnológicas e singulares ao próprio grupo.

Movida pela necessidade de realizar o Estágio, a coordenadora pode repensar e após estudos e sensibilidade para perceber a necessidade da dança neste período para o grupo, o novo formato tomou corpo e aconteceu, embalado pelas dúvidas, incertezas, exploração de sentimentos e muito envolvimento emocional e técnico, apoio do conhecimento adquirido no curso de Psicologia e até mesmo com o desejo de lidar com descobertas pressionadas em relação à tecnologia.

Foi muito rico o processo de escrita do relatório do Estágio. Foram muitos dias dedicados, com uma ampla pesquisa bibliográfica. Está sendo um momento de grandes produções e publicações acadêmicas. Todavia, próxima a finalização da escrita, o computador apresentou problemas técnicos e toda pesquisa e produção foi perdida.

Ficou nítido, com esse trabalho, a importância da tecnologia, sobretudo no momento presente, porém convém ressaltar a importância de aprimorar os conhecimentos neste novo universo.

Esta intervenção potencializou outros encontros com conexões virtuais, assim, as aulas no formato online continuarão, porém com alterações. Serão formadas turmas, seguindo a seguinte divisão: uma para crianças, outra para adolescentes e jovens, e uma terceira para adultos e idosos.

Percebeu-se a necessidade das pessoas de partilharem suas vivências, dores, angústias com pessoas com faixas etárias similares, assim.

Haverá três grupos inclusivos, com duração de 1h e 30 minutos cada, como espaço de escuta e fala e desenvolvimento da Dança Cigana.

Os resultados foram de forma geral positivos e surpreendentes.

Com as mudanças provocadas na experiência durante a execução desta proposta, transformaram paradigmas construídos ao longo do trabalho docente. Foi um período de descobertas, reflexões, de experiências sensíveis e inspiradoras, de vivência de um corpo presente, justificando Miller (2014, p.108) quando afirma que,

O corpo presente clama a nós mesmos para sermos escutados de novo a cada momento novo, porque, por mais que o conteúdo pedagógico ancore um

caminho didático, nós, o mundo e os outros – aqui e agora – já não somos os mesmos, pois as transformações nos atingem e os instantes nos afetam

Referências:

CANELLA, D.; VIEIRA, F. **Dançando com Portadores de Síndrome de Down**. In: FERREIRA, C. A. M. & RAMOS, M. I. B. *Psicomotricidade, Educação Especial e Inclusão Social*. Rio de Janeiro: WAK, 2007.

DIAS, Luciana Vitor. **Dança Cigana, Inclusão Social e Subjetividade**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Católica de Brasília, 2016.

GONZÁLEZ REY, F. **Sujeito e subjetividade**: uma aproximação histórico-cultural. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2003.

MILLER, J. **A escuta do corpo**: sistematização da Técnica Klauss Vianna. São Paulo: Summus, 2014

_____. **Qual é o corpo que dança? dança e educação somática para adultos e crianças**. São Paulo: Summus, 2012.

OLIVEIRA, Keith. **O papel da tecnologia para apoiar no combate a pandemia**. Disponível em: <https://www.segs.com.br/saude/247684-o-papel-da-tecnologia-para-apoiar-no-combate-a-pandemia>. Acesso em :14 dez.2020

PEDROSA, G. S., DIETZ K.G. **A Prática de Ensino de Arte e Educação Física no contexto da pandemia do covid-19**. Boletim de Conjuntura (BOCA), v.2, n.5, 2020. Disponível em: <https://revista.ufrb.br/boca/article/view/PedrosaDietz> Acesso em: 14 dez. 2020

Recomendações de proteção aos trabalhadores dos serviços de saúde. Ministério da Saúde. Disponível em: https://www.saude.gov.br/files/banner_coronavirus/GuiaMS-Recomendacoesdeprotecaotrabalhadores-COVID-19.pdf Acesso em: 14 dez.2020

Saúde mental em tempos de coronavírus-Sanar Medicina. Disponível em: <https://www.sanarmed.com/saude-mental-em-tempos-de-coronavirus>. Acesso em: 14 dez.2020

SAYURI, J. Toyohashi. Japão. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-52042839> Acesso em: 14 dez.2020

TOMAZZONI, Airton; ILZA, do Canto. Aulas on-line: **ensino de dança em Porto Alegre em tempos de isolamento social**. Porto Alegre: Prefeitura Municipal de Porto Alegre,

Secretaria da Cultura, Centro Municipal de Dança de Porto Alegre, 2020. Disponível em: https://issuu.com/centrodedanca/docs/aulas_on-line_final. Acesso em: 14 dez.2020

VELHO, F.D., HER´RDIA B.M. **O idoso em quarentena e o impacto da tecnologia em sua vida**. Rosa dos Ventos, Caixas do Sul, v.12, n.3 (2020). Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/rosadosventos/article/view/8903> . Acesso em :14 dez.2020

XAVIER, J.; SILVA, C.; ANTUNES, A. P. (Universidade da Madeira) Educação Parental e dança Inclusiva: Experiências de promoção da inclusão - **I Seminário Internacional” Contributos da Psicologia em Contextos Educativos”**. Braga: Universidade do Minho, 2010.



AULAS DE TEATRO ON-LINE AINDA SÃO AULAS DE TEATRO?

¿LA CLASSE DE TEATRO ON-LINE TODAVÍA ES CLASES DE TEATRO?

ONLINE THEATER CLASS ARE STILL THEATER CLASSES?

Flávia Janiaski¹
Thacio Fagundes Vissicchio²

Resumo

O presente artigo tem o objetivo de refletir sobre as aulas de teatro on-line durante a pandemia da COVID-19, no ano de 2020, a partir de experiências desenvolvidas com alunos do 8º Ano do Colégio Leibniz, escola privada situada em Rondonópolis, MT. Pretende-se discutir as relações entre teatro, educação e virtualidade com o intuito de pensar como as trocas cênicas aconteceram durante o ensino remoto.

Palavras-chave: Ciberespaço, Leitura Dramática, Pedagogia das Artes Cênicas, Teatro Virtual.

Resumen

El presente artículo tiene como objetivo discutir sobre las clases de teatro en tiempos de la pandemia de COVID -19 durante el 2020, desde las experiencias desarrolladas con alumnos del octavo año (de la estructura brasileña de educación) del Colegio Leibniz, escuela privada situada en la ciudad de Rondonópolis, MT. La idea es discutir sobre las relaciones entre el teatro, la educación y la virtualidad con el fin de reflexionar sobre como el intercambio en el ámbito del teatro escolar funcionó (o no) durante la educación a distancia.

Palabras clave: Ciberespacio, Lectura Dramática, Pedagogía de las Artes Escénicas, Teatro Virtual.

¹ Professora Adjunta do Curso de Licenciatura e Bacharelado em Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados - UFGD. Mestre em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC e doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia - UFBA. Contato: flajaniaski@hotmail.com.

² Professor da rede básica de ensino do Estado do Mato Grosso e mestrando em Artes Cênicas no Mestrado Profissional em Artes (Prof-Artes) da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, no campus da Universidade Federal de Uberlândia - UFU, com projeto de pesquisa na área Pedagogia do Teatro, com orientação do Prof. Dr. Wellington Menegaz de Paula, previsto para ser concluído no segundo semestre de 2022. Bolsista de fomento CAPES. Contato: thacio_fagundes@hotmail.com.

Abstract

This article aim to discuss online theatre classes during the COVID-19 pandemic in 2020, based on experiences developed with eighth grade students at Colégio Leibniz, a private school located in Rondonópolis, MT. The idea is to debate the connections between theater, education and virtual environment in order to reflect on how scenic exchanges worked (or not) during home schooling.

Keywords: Cyberspace, Dramatic Reading, Education Theatre, Virtual Theatre.

* * *

É certo dizer que estamos vivendo um cenário pandêmico global, mas no Brasil vivemos também crises nos âmbitos social, político, cultural e da saúde. Nessa situação, como ministrar aulas de teatro de forma remota ou por meio de atividades impressas periodicamente enviadas aos alunos? Sabemos que o teatro resistiu ao tempo, às guerras, pestes, doenças e até à evolução tecnológica; sua história, bem como, a da humanidade nos permitem afirmar que o teatro também resistirá à COVID-19, mas enquanto isso, como fazer essa arte em casa?

O teatro é uma expressão humana, mas também uma atividade de resistência que não cederá diante do caos instaurado pela pandemia, buscando formas e alternativas para permanecer vivo. De acordo com Foucault (1987), resistir significa inovar, inventar, reinventar, transformar, buscar outros caminhos e novos rumos. Nesse sentido, mesmo antes da pandemia, trabalhar o teatro na escola, enquanto componente curricular, sempre foi um desafio e um ato de resistência.

O teatro se renova continuamente, criando meios de dialogar com a realidade em um mundo em evolução a partir das novas tecnologias. No entanto, a pandemia exigiu um redimensionamento do uso desses recursos, uma renovação que se tornou ainda mais necessária e evidente, obrigando as companhias de teatro e professores de arte a repensarem suas propostas para que pudessem permanecer resistindo em um momento em que as ruas, praças, teatros e escolas estão fechados. O teatro, em suas mais distintas manifestações e formatos, implica necessariamente presença e trocas sinestésicas, desse modo, como pensar o espaço das aulas de teatro que deixa de ser físico para se constituir cibernético? Será que teatro *on-line* pode ser considerado teatro

Na contemporaneidade, as linhas que demarcam e rotulam as artes tornam-se cada vez mais tênues, sendo difícil distinguir e enquadrar alguns fenômenos artísticos em rótulos preexistentes e bem definidos, as linguagens cada vez mais híbridas dialogam com áreas outras, a exemplo das neurociências, ciências humanas, da robótica, da informática, dentre outras. (HOBÍ, 2013, p. 52).

Nesse sentido, delimitar e rotular um espetáculo ou uma experiência artística vivenciada no contexto escolar parece ser um caminho contrário ao proposto na contemporaneidade.

A pandemia exigiu da sociedade, especialmente de professores e artísticas, uma resposta rápida de enfrentamento e adaptação, até por questões financeiras. Foi preciso ampliar o alcance do campo teatral, procurando interagir com o único recurso que dispúnhamos: a *internet*. Esse pensamento nos remete ao que Cohen (2002) define como “arenas de representação”.

A criação de novas arenas de representação com a entrada, onipresente, do duplo virtual das redes telemáticas (WEB-Internet), amplifica o espectro da performance e da investigação cênica com novas circuitações, navegação de presenças e consciências na rede e criação de interescrituras e textos colaborativos. Com uma imersão em novos paradigmas de simulação e conectividade, em detrimento da representação, a nova cena das redes, dos lofts, dos espaços conectados, desconstrói os axiomas da linguagem teatro: atuante, texto, público - ao vivo, num único espaço, instaurando o campo do Pós-Teatro. A relação axiomática da cena: corpo-texto-audiência, enquanto rito, totalização, implicando interações ao vivo é deslocada para eventos intermediáticos onde a telepresença (on-line) especializa a recepção. (COHEN, *apud* HOBÍ, 2013, p. 50).

Nessa perspectiva, pensar o teatro a partir do recurso da *internet* possibilita ponderar sobre as novas maneiras do fazer teatral, que podem colocar em xeque conceitos cristalizados como presença, espaço, tempo e corpo. Ainda segundo a autora:

O que ocorre na contemporaneidade, de dentro desse atual contexto em que um turbilhão de informações e tecnologias digitais se atualiza em uma velocidade vertiginosa, é uma ampliação dessas possibilidades, possibilidades essas que irão questionar fatores determinantes na constituição normativa do “elemento” teatro, a saber: texto, atuante, espectador. (HOBÍ, 2013, p. 50).

Diante do exposto, quais seriam as ações de resistência que a Educação e a Arte deveriam escolher? No decorrer de 2020, em diversos lugares do mundo foram realizados inúmeros experimentos artísticos e pedagógicos, que nos levam a questionar se são de fato teatro ou se está sendo criada uma outra linguagem

artística, que reúne elementos teatrais e tecnológicos. Retornando à escola, indaga-se: Como realizar aulas de teatro no ensino remoto?

A escola é um espaço de ambiguidades, sinônimo de democratização e de poder. Se compararmos escolas públicas e privadas essa ambiguidade aumenta ainda mais, pois no ambiente escolar encontramos pessoas, culturas e gerações muito diferentes, se constituindo como um espaço de múltiplas possibilidades e subjetividades. No entanto, por vezes este espaço funciona como instrumento de regulação e de controle cultural e social, punindo, discriminando e segregando.

Há algum tempo pesquisamos a influência do espaço na construção do ensino e da aprendizagem e de que forma ele opera como um “professor” (MALAGUZZI, 1999); interessa-nos como o espaço pode tanto aprisionar (FOUCAULT, 1997) quanto estimular o movimento.

A organização do espaço escolar pode limitar ou potencializar a aprendizagem ao oferecer (ou não) estímulos sensoriais e visuais. Patrice Pavis conceitua uma instalação artística como um local onde objetos e espaços são organizados “em função do sentido e das ações que o artista ou os artistas pretendem gerar” (2017, p. 165). A sala de aula ou a escola pode operar nesta mesma lógica, o espaço e os objetos nela contidos deveriam ser organizados para que tenham significado e colaborem para as intenções e ações dos professores e alunos. A partir da leitura de que tanto sala de aula quanto outros espaços da escola podem funcionar como uma instalação é possível pensar em espaços que contribuam para a criação e o poético, e a partir destes elementos, suceda o aprendizado. (JANIASKI, 2021, p. 160).

A organização ou não do espaço escolar diz respeito a questões estéticas e didáticas, que influenciam física, emocional, social e culturalmente o professor e o estudante. Diante dessa constatação, é importante refletirmos sobre quais ações e formatos utilizar a fim de transformar a casa e/ou o computador em sala de aula e, ao mesmo tempo, em espaço artístico e estético.

O modelo de escola, especialmente o de sala de aula, que tínhamos até março de 2020, era o mesmo da instituição da escola no século XVIII, ou seja, um modelo iluminista que incorporou objetivos que serviam à revolução industrial. Este modelo falido e fracassado de escola, que precisava ser atualizado e reinventado, encontrou uma precarização ainda maior durante a pandemia, levando muitos professores a tentarem “encaixá-lo”, sem sucesso, ao ensino remoto ou à distância. Neste modelo “engessado” de escola, não há espaço para a criatividade, a curiosidade e o aprender, pois, uma sala de aula deveria ser um

espaço de aprendizagem, em que as famílias e a comunidade participassem do processo e não “jogassem” seus filhos lá dentro esperando resultados.

É certo dizer que escolas não são prédios, afinal, eles não definem ou qualificam a construção da aprendizagem.³ Escolas são compostas por pessoas que aprendem em qualquer lugar e a qualquer tempo. O professor, enquanto tutor, mediador, parceiro etc., é quem irá conduzir os processos investigativos da aprendizagem, por meio dos quais os alunos se sentem instigados a aprender. Isso é válido tanto para o ensino presencial quanto para o remoto.

Ao fomentar esse desejo, professor e aluno terão um ponto de partida fértil e promissor. No caso do sistema *on-line*, não se trata de transformar professores em *youtubers*, gastando seu tempo e energia buscando uma eficiência cibernética para a qual não estão preparados ou não possuem as ferramentas físicas, financeiras e intelectuais para tanto. Importa descobrirmos novas formas de se relacionar com os alunos por meio das tecnologias.

Esse pensamento nos levou à construção da “experiência cênica cibernética” realizada no Colégio Leibniz, situado no município de Rondonópolis, MT. A direção do colégio suspendeu as aulas por 28 dias, a partir de 17 de março de 2020, retomando-as de forma remota após esse período. Na época, todos os professores, alunos e pais pertencentes àquela comunidade escolar ficaram surpresos e sem saber ou entender exatamente como tudo iria funcionar.

O espaço da casa precisou ser ressignificado, passando a ser o espaço da escola, que se confunde e se mistura com a vida “real” e com a virtualidade. Todas as aulas tornaram-se remotas e o teatro, enquanto componente curricular, também passaria a acontecer à distância. Se antes a dificuldade física do professor de teatro era lidar com uma sala de aula cheia de carteiras enfileiradas ou com a inexistência de um espaço apropriado ao fazer teatral, agora, ele enfrenta um problema ainda maior: a falta de qualquer tipo de espaço físico para a realização das aulas.

O professor, sem aviso prévio, preparo ou formação, se viu obrigado a criar soluções e mecanismos eficientes para as aulas virtuais, por meio de algum tipo de ligação e/ou conexão cibernética, que lhe permitisse realizar os encontros com os

³ É importante deixar claro, que não somos a favor da educação à distância, ou de se estudar em casa, mas sim que o “prédio físico” denominado escola não é o que define ou qualifica a construção da aprendizagem.

alunos e promover uma humanização em espaço virtual. Como escreve Menegaz (2016, p. 28), “na tela do computador, o mundo é plano e, por vezes, rápido” e os professores precisam dominar esse mundo “plano” e “rápido”, desenvolvendo estratégias e pesquisas metodológicas, para que os alunos possam produzir e apreciar um fazer-artístico em ambiente virtual.

Como dissemos, as tecnologias estão presentes no fazer teatral há algum tempo e na escola já usamos mecanismos cibernéticos e atuamos em espaços não formais. Usamos a tecnologia como adereço, ferramenta artística e como forma de nos aproximarmos das crianças e adolescentes do século XXI. No entanto, até o ano de 2020 ela era um acessório coadjuvante e não o protagonista. Durante a pandemia e com o ensino remoto, o ciberespaço se tornou personagem principal da Educação Básica e Superior.

Importante dizer que o ciberespaço ultrapassa a conexão via *internet*, sendo um espaço de comunicação para além da presença física, no qual de fato se constroem relacionamentos a partir do imaginário e das interações dos humanos com ou através das tecnologias. Foi nesse ambiente que pensamos novas formas de fazer arte que visassem transformar, ainda que momentaneamente, a relação entre alunos e professores mediados por uma tela, forjando trocas através de uma experiência artística virtual.

A título de ilustração, denominamos o resultado prático dos trabalhos desenvolvidos de “experiência cênica no ciberespaço”, por ser uma experiência artística que transita entre as fronteiras do audiovisual, dramatização e leitura. Neste artigo destacamos o trabalho desenvolvido com alunos do 8º Ano do Ensino Fundamental II, a partir da peça “O Auto da Compadecida” de Ariano Suassuna.

Na proposta de ensino-aprendizagem do Colégio Leibniz afirma-se

(...) evidenciar o aluno como protagonista de sua própria história, provocando a necessária mudança de atitude, direcionando-o para os grandes desafios, para tanto eles contam com a estrutura curricular baseado em tempo integral que abordam aulas do componente básico e extracurricular como Robótica, Teatro, Gameficação e Xadrez⁴.

⁴ Informações disponíveis em: <http://colegioleibniz.com.br/>

Ainda segundo o plano pedagógico da escola, esse diferencial oportuniza aos alunos a oferta semanal de uma aula de Arte e uma aula de Teatro no contraturno escolar, entretanto, como componente obrigatório da grade curricular⁵.

Em relação à estrutura física, além das salas de aula, o colégio possui um anfiteatro com capacidade para 150 pessoas, com equipamento de som e de projeção de imagens. Esse espaço é utilizado para eventos internos e pode ser usado para as aulas de teatro, desde que agendado com antecedência e obedecendo às demandas da escola. Antes da pandemia, as aulas de Teatro aconteciam no anfiteatro e na sala de aula.

Para o ano de 2020, o Plano de Ensino da disciplina de Teatro teve por objetivo ampliar as relações interpessoais e desenvolver atitudes de participação e de cooperação. Como imperativo da escola, o plano também previu a apresentação de um produto resultante desse processo para pais e comunidade escolar. Com o início da pandemia e do ensino remoto, a direção optou por estruturar o espaço físico para que os professores pudessem ministrar suas aulas no prédio da escola. Cada sala foi equipada com *notebook*, *webcam* e acesso à *internet*, além de materiais de biossegurança, como álcool em gel, luvas e protetor facial individual. Vale ressaltar o fato de se tratar de uma realidade do ensino privado que, em sua maioria, disponibilizou aulas síncronas aos seus alunos em plataformas virtuais específicas, algo bem diferente do que aconteceu no ensino público.

A nova realidade imposta pela pandemia colocou uma lente de aumento nas diferenças socioeconômicas e de oportunidade de acesso entre estudantes da rede pública e privada de ensino no Brasil. Todos os alunos do colégio Leibniz tinham acesso a algum dispositivo eletrônico com *internet* e plataformas on-line. No entanto, mesmo diante desse “privilégio”, muitos se sentiram perdidos e desorientados com a mudança do formato presencial para o virtual, dificultando o acompanhamento das aulas.

⁵ O Colégio Leibniz trabalha com o sistema de ensino Farias Brito. Neste sistema, o material didático (apostila) do componente curricular Arte contempla as quatro linguagens artísticas – teatro, dança, música e artes visuais – e cada bimestre do ano letivo é destinado a uma delas. A avaliação acontece por meio de quatro eixos, visando integrar a quantidade de aulas: prática artística; prova teórica semanal; prova teórica global; e um simulado realizado por meio do sistema de avaliação da escola. Nesse sentido, por ser um sistema avaliativo fechado, sobra pouco espaço de flexibilização ao professor.

Os adolescentes que participaram do processo em foco estavam acostumados com o espaço convencional de aprendizagem, em que o protagonismo e a criatividade não eram esperados ou mesmo permitidos, por isso tiveram dificuldade para trabalhar e para se portarem no novo contexto e cenário de atividades remotas. De fato, transformar um cômodo de sua casa em sala de aula, uma mesa de jantar ou do escritório dos pais em carteira de estudo e ainda ter de lidar com a falta de contato com os colegas de turma foram elementos que dificultaram a prática proposta. Passamos de aulas práticas com estímulo ao contato físico e emocional entre todos (sorrir, abraçar, jogar, interagir, criar etc.), para inicialmente aulas teóricas diante de uma tela.

Sabíamos que para o trabalho acontecer seria preciso a disponibilidade dos alunos para participarem e interajam, pois naquele momento era muito importante garantir-lhes algum tipo de experiência teatral. O *Zoom* foi a plataforma digital escolhida pela escola e, nos primeiros encontros, nosso objetivo foi a adaptação de todos ao novo ambiente. Partimos de conversas sobre o dia a dia dos alunos, a adequação ao novo momento, para então pensarmos como seriam os encontros na sala de aula virtual.

O segundo passo foi pensar quais mecanismos e ferramentas poderiam ser usados para facilitar e mediar a interação entre estudantes e professor. Menegaz (2016, p. 27) pontua que os adolescentes, em sua maioria, “sempre preferem o contato presencial com os amigos (as), colegas (...). Mas quando não há possibilidade de isso acontecer, continuam vinculados aos seus grupos sociais por meio da *internet* e principalmente pelo *WhatsApp*”. Conscientes disso, a primeira ferramenta que utilizamos foi este aplicativo e seus recursos, iniciando com a criação de um grupo específico da turma, em que todos poderiam conversar e que também seria usado como espaço virtual das aulas. Os alunos já estavam bastante familiarizados com esse recurso de comunicação, então, não tiveram dificuldade para utilizá-lo nas aulas de teatro. A escolha da ferramenta visava motivá-los, uma vez que o uso de celular durante as aulas remotas era permitido e estimulado, algo diferente do que ocorria antes, pois havia a proibição de uso desse equipamento pelas normas da escola.

O passo seguinte foi iniciar, de fato, uma experiência artística interdisciplinar que reunisse as disciplinas de Arte e Teatro, por meio da realização de leituras dramáticas. De acordo com o conteúdo previsto para o bimestre⁶, o tema dos estudos seria o gênero da literatura dramática conhecido como “Auto”. O material didático trazia textos de Gil Vicente (1465-1536) e peças de Ariano Suassuna (1927-2014), destacando as montagens do “Auto da Compadecida” (1955). Para essa atividade, os alunos deveriam apresentar, em forma de leitura dramática, um fragmento da peça teatral, que constava da apostila.

Aproveitando o ambiente virtual, assistimos a trechos de gravações das montagens do espetáculo, assim como, do filme de Guel Arraes⁷, além de apreciarmos fotos de figurinos e cenários de distintas montagens de grupos de teatro amador e profissional, de diversas regiões do Brasil. Em seguida, a turma se dividiu em cinco grupos de trabalho e cada um ficou responsável por um fragmento da cena do ‘julgamento final’.

Foi proposto que, a partir de suas percepções, cada grupo criasse uma leitura dramática do trecho do texto; sabíamos que na cena do julgamento final os personagens apareciam diversas vezes e que essa atuação deveria transitar pelos grupos. Combinamos que cada grupo montaria a sua versão, evitando a padronização e estimulando a liberdade para criarem e interpretarem; dessa forma, cada participante poderia construir de modo particular o seu personagem. Havia liberdade também para a escolha de figurinos e adereços, lembrando o argumento de Ryngaert (2009, p. 30):

A transposição demasiado exclusiva de um modelo artístico no domínio pedagógico só servirá para empobrecê-lo ou caricaturá-lo. Além disso, o teatro se submete cada vez menos a regras imutáveis. Como diz Georges Banu, o teatro está sobretudo à procura perpétua de “saídas de emergências” para escapar de um estado de crise permanente. Cabe a cada um definir suas práticas em função de situações diferentes.

A ideia era fazer um teatro mediado pelo ambiente virtual, que promovesse liberdade de criação a partir de estímulos e bases concretas do fazer teatral. Nesse

⁶ Importante destacar que a direção da escola havia decidido que no sistema remoto usaríamos o material didático já disponibilizado e de posse dos alunos, cabendo ao professor escolher a maneira como seriam cumpridos os conteúdos previstos no material.

⁷ O Auto da compadecida. Direção de Guel Arraes. Rio de Janeiro, 2000.

sentido, propusemos a leitura dramática pensando na ambientação cênica, figurino e objetos de cena, que dialogassem com o personagem e com a leitura que cada grupo faria do texto.

Durante os ensaios, houve relatos de incômodo em relação à limitação espacial para a atuação, privilegiando expressões faciais e movimentos curtos, devido à necessidade de enquadramento da *webcam*. Outra questão apresentada pelos alunos durante as aulas destacava a utilização de sotaques buscando-se reproduzir a fonética característica da região que se insere a peça. Eles queriam “jogar” com as palavras e a cultura regional em cena e tinham um objetivo: “queremos que quem escute nossa leitura não identifique este ou aquele aluno e sim o João Grilo, o Padeiro, a Mulher do Padeiro, etc.”.

Os ensaios foram realizados por meio de vídeo chamada pelo *WhatsApp* durante o horário das aulas e em momentos extraclasse, conforme a organização dos grupos. Foi gratificante o fato de os alunos compreenderem que um ensaio de cinquenta minutos por semana (duração de uma aula) seria insuficiente para a construção da proposta cênica. Foram cinco semanas para a realização do processo; nesse tempo, o papel do professor foi o de mediador, discutindo as ideias e possibilidades do processo de criação de cada grupo. Nas últimas semanas, utilizamos as aulas de Arte e de Teatro, proporcionando mais tempo para preparativos e ensaios.

Foi necessário criar estratégias para transformar a sala de aula virtual em espaço com palco e plateia. Aquele ambiente precisaria se tornar um lugar que possibilitasse aos alunos apreciarem o trabalho dos colegas e que desse suporte à apresentação. Decidimos criar um palco virtual e uma plateia virtual no anfiteatro da escola. Para tanto, produzimos duas salas virtuais em computadores diferentes: a “sala de apresentação” e a “sala da plateia”. Na primeira acontecia a encenação da leitura com as imagens projetadas em um telão ao fundo do palco; a plateia se posicionava na segunda sala. A *webcam* foi disposta nos assentos do anfiteatro, de modo que pudessem assistir às imagens do telão em alta definição. A sonorização da apresentação foi amplificada para que os alunos espectadores pudessem ouvir a leitura dramática. Entre as apresentações fizemos um ‘intervalo’ para a troca de

salas e, ao final, todos os alunos haviam passado tanto pela sala de apresentação quanto pela da plateia.

De acordo com depoimentos dos alunos, em um dos ensaios nessa configuração das salas virtuais, eles se deram conta de que estavam fazendo uma apresentação cênica; em outros relatos, diziam sentir um “friozinho na barriga”. A mobilidade de sair de uma sala virtual e entrar em outra, espaço de apresentação, com o *status* de ‘estar em cena’ e ‘estar na plateia’, foi um impulsionador para a produção e apresentação das leituras dramáticas.

As demandas e expectativas dos alunos e do professor foram superadas no dia das apresentações. De fato, os alunos “abraçaram” o projeto, se dedicaram e se divertiram com as produções; eles utilizaram os recursos tecnológicos da sala virtual; exploraram o plano de fundo com imagens de igrejas, tribunais de justiça e temas relacionado com seu personagem ou com o trecho do texto; utilizaram roupas e adereços, sendo que alguns criaram os próprios figurinos. Durante as apresentações era possível reconhecer os personagens antes mesmo de suas falas. Os recursos e ferramentas digitais foram utilizados para fazer a ambientação cênica e sonora, além de efeitos para que a leitura do texto fosse feita olhando para a câmera. Recursos e ferramentas digitais foram utilizados para a ambientação cênica e sonora, além de efeitos específicos para que a leitura acontecesse diante da câmera.

Houve fatores complicadores em algumas apresentações, por exemplo, a intermitência do sinal da *internet* da escola e das residências dos alunos gerava *delay* (atraso) entre transmissão e recepção e a perda de conexão durante a fala do aluno interrompendo a apresentação.

Para grande parte dos alunos e de seus familiares, o teatro na escola é a primeira e, por vezes, a única experiência de produção e fruição estética não midiática que tiveram. Nesse sentido, foi importante redimensionar e ressignificar o espaço da sala de aula virtual para que acontecessem as apresentações das leituras dramáticas, instigando a criatividade dos alunos e ampliando sua compreensão do fazer artístico.

Considerações finais

Mais do que analisar conceitos e qualificar o que é ou não é teatro, a experiência relatada teve um significado prático e simbólico em relação ao caráter de resistência da arte e do fazer teatral. Ainda não é possível mensurar ou dimensionar o que acontecerá com a Arte e a Educação e quais serão as consequências da pandemia nesses campos. Hobi (2013, p. 103), citando Pavis (2005), argumenta que:

As possibilidades abertas pelo duplo virtual (internet/web) gerou um outro tipo de teatro, com outra base material e novas formas de organização e estruturação, atestando “a maneira pela qual as mídias (exteriores à obra cênica) se integram a materiais da representação utilizando propriedades historicamente atestadas dessas mídias de origem e tomando então, nesse novo contexto, uma dimensão bem diferente” (PAVIS, 2005, p. 43), caracterizando os desdobramentos das novas formas de intermedialidade trazidas com os avanços tecnológicos. Porém, tais mudanças levantam questões se tais produções seriam um gênero teatral ou se configurariam como uma “submídia” da mídia teatro. (HOBÍ, 2013. p.103).

O fazer teatral, nesse duplo “internet/web” de Hobi (2013), proporcionou aos alunos do 8º Ano do Colégio Leibniz a vivência de uma experiência estética com as ferramentas disponíveis nas plataformas digitais.

Para além das normas e convenções cênicas – palco, plateia, luzes, texto, técnicas de atuação etc. – do teatro enquanto linguagem artística, ele é ato criativo com potencial de mobilizar nos indivíduos o acesso ao imaginário, cunhando zonas de criação onde eles podem se expressar. Nesse sentido, podemos afirmar que esse espaço de criação foi forjado nas aulas remotas.

Assim, após o professor perceber a importância da interatividade no processo educacional - a qual é estabelecida por meio de trocas entre os conteúdos oriundos tanto do educador quanto dos estudantes, estabelecendo com isso uma rede de conhecimento aberta a transformações, durante as aulas - é que, de fato, como educador/provocador, conseguirá assimilar, de forma significativa e criativa, a internet em sua prática pedagógica. (MENEGAZ, 2016, p. 58).

Proporcionar aos alunos a “interatividade no processo educacional”, como Menegaz (2016) pontua, fazendo uso da *internet* e dos recursos do aplicativo *WhatsApp*, possibilitou ao professor construir uma prática pedagógica em um novo modelo de aula, em que o celular se torna estímulo e ferramenta de trabalho,

operando como um facilitador do processo, algo totalmente diferente da proibição de uso que existia antes.

A partir desse contexto, a função do professor foi de mediar e oferecer materiais que negociassem com este contexto para que os alunos pudessem explorar estes materiais em seu potencial criativo e criarem um espaço simbólico de trocas artísticas mediados por uma tela de computador. Diferente do teatro cibernético⁸, em que a tecnologia da informação e as novas mídias tecem elementos para serem usados na apresentação teatral, em nossa experiência de ensino remoto, foi o teatro que teceu novas formas de utilização dessas mídias. O teatro como ato de resistência traçou seu percurso na escola sem se deixar limitar pelo espaço físico. Nessa experiência foi reafirmada sua potência para instaurar um ambiente (mesmo que virtual) de trocas, experimentação e criação a partir do uso de estímulos materiais e recursos tecnológicos (áudios, vídeos, objetos, *WhatsApp* etc.).

No início da pandemia, a direção da escola cogitou utilizar a aula de teatro como suporte para outra disciplina da área de linguagem, entretanto, escolheu-se assumir o desafio de manter a disciplina para atender a demanda dos alunos. Por acreditar na importância do teatro para cada indivíduo e na sua potência criadora, foi necessário adaptar as ações artísticas e pedagógicas às plataformas digitais, buscando estratégias de trabalho que pudessem abrir outras possibilidades para o fazer artístico - algumas delas já experimentadas pelo teatro contemporâneo -, subsidiando novas formas de fazer e pensar as práticas teatrais na escola.

Com a paralização das aulas da Educação Básica desde março de 2020, em decorrência da pandemia da COVID-19, os professores se valeram de novas formas de fazer e de registrar as experiências artísticas virtuais e de ensinar teatro no contexto de isolamento social. Foi preciso também, de modo geral, refletir e criar estratégias para vencer os desafios da inclusão digital dos estudantes frente às

⁸ De acordo com Patrice Pavis (2010, p. 178-179): o “teatro cibernético (*cybertheatre*), criado com a ajuda de novas mídias e tecnologia da informática, é a utilização de mídias na representação teatral, sendo também, sobretudo, a utilização da Internet para produzir espaços virtuais. Não saberíamos descrever aqui o conjunto dessas novas tecnologias utilizadas no teatro da atualidade. De resto, o importante para a encenação não são as performances intrínsecas de mídias, mas sim o efeito dessas mídias no palco, especialmente as projeções fílmicas, o vídeo, a imagem do vídeo digital; as Imagens virtuais tanto quanto as novas tecnologias presentes e futuras. As novas tecnologias da informação e da comunicação (NTIC) estão ligadas ao computador e dizem respeito mais ao *cybertheatre* do que ao espetáculo ao vivo”.

desigualdades sociais e regionais e, mais uma vez, encontrar na Educação os caminhos de resistência à essa situação.

Entre as tensões da escola, do teatro, da pandemia e da presença remota, as práticas artísticas realizadas com os adolescentes instauraram um tempo compartilhado, rompendo, ainda que momentaneamente, com as convenções de tempo/espço, presença/virtualidade, a fim de poder instituir um campo simbólico e de partilha. Em tempos sombrios, em que não sabemos quando ou como a pandemia irá acabar, problematizar os potenciais e as limitações do ensino de teatro remoto é uma maneira de dialogar com as experiências desenvolvidas nas escolas e continuar a fazer teatro, resistindo e existindo.

Referências:

COLÉGIO LEIBNIZ. Site Oficial. Disponível em: <http://colegioleibniz.com.br/institucional/> Acesso em: 12/07/2021.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. 32. ed. Petrópolis: Vozes, 1997.

HOBBI, Larissa. **Interface cena e tecnologia**: composições cênicas mediadas. 2013. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Programa de pós-graduação em Artes Cênicas, Natal, 2013.

ICLE, Gilberto. Da pedagogia do ator a pedagogia teatral: Verdade, Urgência, Movimento. **O Percevejo** (online): periódico do programa de pós-graduação em Artes Cênicas PPGAC/UNIRIO, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, jul./dez, 2009.

JANIASKI, Flávia V. O espaço enquanto influenciador no processo de ensino e aprendizagem teatral. **Textura**: revista de Educação e Letras, ULBRA, Canoas, RS, v. 23, n. 54, p 156-171, 2021.

MALAGUZZI, Loris. História, ideias e filosofia básica. In: EDWARDS, Carolyn; GANDINI, Lella; FORMAN, George. **As cem linguagens da criança**: a abordagem de Reggio Emilia na educação da primeira infância. Porto Alegre: Artmed, 1999. p. 59-104.

MENEGAZ de PAULA, Wellington. **Drama-processo e ciberespaço**: o ensino do teatro em campo expandido. 2016. Tese (Doutorado) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Programa de pós-graduação em Teatro, Florianópolis, 2016.

MUNDIM, Liliane Ferreira; QUEIROZ, Rebeca; MENEZES, Laura; RAFAEL, Nei; BRANDÃO, Arthur. O lugar do teatro na escola: uma breve incursão. **Revista Urdimento**. Florianópolis, v. 3, n. 36, p. 158-170, nov./dez, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/15787/10877> Acesso em: 12/07/2021.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas.** São Paulo: Perspectiva, 2010.

RYNGAERT, Jean Pierre. **Jogar, representar.** São Paulo, CosacNaify, 2009.

SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida.** 34 ed./3ª imp. Rio de Janeiro: Agir, 1999.



CASA CLIC:

do sonho da residência artística à virtualidade de uma revista

CASA CLIC:

del sueño de una residencia artística a la virtualidad de una revista

CLIC HOUSE:

from the dream of an artistic residency to the virtuality of a journal

Amanda M. P. Leite¹

Renata F. da Silva²

Resumo

O texto partilha a biografia da Casa Clic – Palmas/TO, uma clareira para diferentes encontros entre pessoas interessadas na experiência estética. A casa, em contexto pandêmico, resiste como revista de artista ao ativar encontros entre-imagens por meio de convocatórias. Para tanto, o texto pensa o conceito casa, ao mesmo tempo em que busca desterritorializá-lo para propor uma cartografia própria em diálogos que se dão entre a atmosfera do público e do privado. Ao tensionar o espaço da casa, os modos de ocupá-la, habitá-la, expandi-la e até transmutá-la em uma virtualidade, essas desterritorializações podem ser tratadas como forças que puxam, ao mesmo tempo, em direções opostas, a saber: a) a potência criativa da casa tomada como *modo de usar* a partir de uma dupla dimensão: a íntima e a expandida em redes de conexão b) um lugar físico-geográfico e seus significados que dão passagem a uma virtualidade do real c) a produção artística que reinventa o sentido de habitar mas que encontra um trabalho contínuo no espaço de descanso d) a força viral como pulsão de metamorfose num mundo em queda.

Palavras-chave: Casa Clic; Revista Pausa na Rede; desterritorialização; pandemia; comunicação.

¹ Professora Adjunta no Programa de Pós-graduação em Comunicação e no Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Tocantins - UFT. Site: www.renataferreiraatriz.com - @renataferreiraatriz / @casa_clic

² Professora Adjunta no Programa de Pós-graduação em Comunicação e no Curso de Licenciatura em Pedagogia da Universidade Federal de Tocantins - UFT. Site: www.amandaleite.com.br - @amandampleite / @casa_clic

Resumen

El texto comparte la biografía de Casa Clic - Palmas/TO, un claro para diferentes encuentros entre personas interesadas en la experiencia estética. La casa, en un contexto pandémico, resiste como revista de artista activando encuentros entre imágenes a través de convocatorias. Por tanto, el texto piensa en el concepto de hogar, buscando desterritorializarlo para proponer su propia cartografía en los diálogos que tienen lugar entre el ambiente de lo público y lo privado. Al tensar el espacio de la casa, las formas de ocuparlo, habitarlo, expandirlo e incluso transmutarlo en una virtualidad, estas desterritorializaciones pueden ser tratadas como fuerzas que tiran, al mismo tiempo, en direcciones opuestas, a saber: a) el poder creativo de la casa tomado como forma de uso desde una doble dimensión: lo íntimo y lo expandido en redes de conexión b) un lugar físico-geográfico y sus significados que dan paso a una virtualidad de lo real c) una producción artística que reinventa el sentido de habitar pero encuentra un trabajo continuo en el espacio de descanso d) la fuerza viral como pulsión de metamorfosis en un mundo en caída.

Palabras Clave: Casa Clic; Revista Pausa na Rede; desterritorialización; pandemia; Comunicación.

Abstract

The text shares the biography of Clic house – Palmas/TO, a clearing for different encounters between people interested in aesthetic experience. The house, in a pandemic context, resists as an artist's journal by activating encounters between images through summons. Therefore, the text thinks about the concept of home, while seeking to deterritorialize it in order to propose its own cartography in dialogues that take place between the atmosphere of the public and the private. By tensioning the space of the house, the ways of occupying it, inhabiting it, expanding it and even transmuting it into a virtuality, these deterritorializations can be treated as forces that pull, at the same time, in opposite directions, namely : a) the creative power of the house taken as a way of using it from a double dimension: the intimate and the expanded in connection networks b) a physical-geographic place and its meanings that give way to a virtuality of the real c) a artistic production that reinvents the sense of inhabiting but finds a continuous work in the rest space d) the viral force as a metamorphosis drive in a falling world.

Keywords: Casa Clic; Pausa na Rede Journal; deterritorialization; pandemic; Communication.

* * *

Casa-sonho - uma biografia

Gilka Girardello em sua fala de abertura na V Jornada Do PPGCOMS – UFT³ em 2021 intitulada: *Passeios pelas clareiras narrativas da imaginação*” nos convida a reivindicar, docemente, à dimensão política da imaginação, sua capacidade de empatia, de partilha de clareiras, de encontros capazes de nutrir nossas ações na invenção de outros mundos possíveis.

Este texto conta a história de uma casa-sonho que exercita torna-se uma clareira para diferentes encontros entre pessoas interessadas na experiência estética, na produção e fruição artística. Localizada na alameda cinco da Quadra 507 no Plano Diretor Sul da Cidade de Palmas⁴, Estado do Tocantins, a casa em questão, é habitada por duas professoras-artistas-pesquisadoras que buscam modos de ativar este espaço⁵ para além do sentido de habitação, afinal, casa, mais que uma palavra ou uma imagem, é coisa de gente que se movimenta, que entra e sai, de dentro para fora e de fora para dentro.

Desta casa estamos a seis quilômetros e meio do centro geodésico do Brasil e a sete quilômetros da Universidade Federal do Tocantins. Uma quadra residencial, silenciosa, com muitas outras casas, muros bem altos, em sua maioria pintados de cinza ou de bege, portões de ferro bem fechados, pouco convidativos para quem passa do lado de fora desejar entrar ou espiar o que(m) tem dentro... Esta paisagem de fachadas altas e cerradas marca a arquitetura de quase toda a cidade, organizada em quadras que marcam o limite entre um bairro e outro com longas distâncias para se percorrer a pé.

A geografia de Palmas propõe poucas chances para encontros ao acaso com outras pessoas. Uma cidade pensada e projetada para que as pessoas se desloquem

³ Palestra de abertura da V Jornada Interdisciplinar do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Sociedade da UFT em 2021 pela canal PPGCOMS-UFT com o tema *A intimidade expandida: comunicação em tempos virais* disponível no link: <https://youtu.be/T9OX8VXHTUY>

⁴ Há dois textos que exploram a relação com a arquitetura da cidade de Palmas e que gostaríamos de sugerir a leitura: *Desvio: a cidade posta em cartões* disponível em: <http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/desvio-a-cidade-posta-em-cartoes/> e ainda, *A praça é nossa! Narrativas cotidianas e pedagogias culturais*, disponível em: [Revista Rua - A praça é nossa! Narrativas cotidianas e pedagogias culturais \(unicamp.br\)](http://Revista Rua - A praça é nossa! Narrativas cotidianas e pedagogias culturais (unicamp.br))

⁵ A proposta faz parte do projeto de pesquisa - *A cibercultura e o retorno a casa: cartografia de residências que se tornam espaço de cultura e suas estratégias de comunicação midiáticas*, em andamento desde 2020, das professoras-autoras deste texto vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Sociedade - PPGCOMS da UFT.

de carro ou ônibus, dentro de veículos com ar-condicionado, em razão do clima quente e das avenidas largas cimentadas ou de terra que compõem a paisagem. Dependendo da época do ano, especialmente nos meses de agosto e setembro quando a seca é alta e a umidade muito baixa, a sensação de ausência do outro pode assolar, isto porque durante o dia quase não vemos pessoas nas ruas. E o que fazer quando sentimos que o céu está baixo demais? [...] é só empurrá-lo e respirar (KRENAK, 2020, p.28).

Na tentativa de “empurrar” o céu e encurtar distâncias, nós professoras-artistas buscamos modificar a relação com a casa de forma a expandi-la para um projeto de vida que a tornasse um espaço de encontros, criações e afetividades. E quando pensamos na dimensão do encontro e do afeto, tomamos a ideia de casa como território, espaço vivido que nos delimita, nos conferindo estabilidade, organização e apropriação no qual desembocam comportamentos do âmbito privado, do “sentir-se em casa” para um outro exercício, a ação de **desterritorializar** a fim de entender a casa como espaço público ao mesmo tempo em que residência, uma intimidade expandida e, ainda, uma clareira.

Para Deleuze (2012) a desterritorialização é [...] “o movimento pelo qual se “abandona o território”. É a operação da linha de fuga (DELEUZE, 2012, p.238). A casa tornada espaço de produção cultural opera pela fuga do sentido do “território privativo de um indivíduo” para ser reterritorializada como “espaço privativo de um público”. Este movimento instaura uma ação de desordem em nossas vidas e em nosso bairro, mas, talvez, seja efeito de uma sociedade em rede, conectada em dimensões planetárias, que parece necessitar do encontro na sua forma mais íntima, *em casa*.

A casa, que recebeu o nome de **Casa Clic**, carrega consigo três inspirações que se conectam. O primeiro Clic tem a ver com a sonoridade da palavra, o sentido de ideia, *insight* de criação, de produção de sentidos que se dão no encontro com o outro já que [...] nossa essência singular, está circunscrita aos agenciamentos. É neles que existimos e expandimos nossa potência porque os encontros são ideias, novidades que fora de nós podem nos forçar a expandir essa potência de existir (SILVA, 2017, p.149). O segundo Clic é decorrente da formação em Mímica e Teatro Gestual de uma das ativadoras da casa Renata Ferreira, que quer dizer, a partir da versão inglesa da palavra *Click* o momento que marcamos o contato com o objeto invisível no espaço

para uma eficácia comunicativa do que queremos criar em mímica objetiva, uma espécie de espasmo que marca o contato com objeto, conferindo-lhe peso, tamanho e forma, a partir do *click* podemos criar mundos tornando visível o invisível. O terceiro Clic dialoga com os estudos em Fotografia, pesquisa realizada pela artista e ativadora da casa Amanda Leite. Clicar não apenas para tirar uma boa foto, mas trabalhar com as dobras das imagens e(m) diferentes linguagens e expressões. Os *clics* que sustentam a proposta desta casa operam como convites, fissuras abertas à criação e ao encontro que tornam visíveis outros mundos possíveis, “um outro lugar que a gente pode habitar além dessa terra dura: o lugar do sonho” (KRENAK, 2020, p.65).

A história dessa *casa-sonho* surgiu em 2019. Inauguramos a Casa Clic com a oficina de Fotografia e Bordado ativada pela artista visual Marli Wunder⁶. A dinâmica foi simples. As pessoas chegavam curiosas e pouco a pouco se sentiam “em casa”. Geralmente as vivências começavam na cozinha, com uma conversa em torno da mesa e um café feito na hora. Isto também trazia um risco desconhecido, como será essa convivência? E se tudo der errado? Flertar com o desconhecido era receber o público sem ritual preparado para que os visitantes circulassem livremente pelos espaços da casa. Tempo-espço de preguiça, para bisbilhotar, deitar-se na rede, enfim, estar à vontade em casa. Cada oficina se desafiava a acolher desde o início os participantes com obras do artista-ministrante dispostas nas paredes da casa, nas mesas, no mural de entrada, no espaço do quintal, porta de geladeira etc.

Como em um exercício de *site-specific* cada artista ministrante de oficina tem a oportunidade de organizar sua exposição/proposta dialogando com os espaços da Casa Clic, convidando o público a interagir com o meio. Nesta via de mão dupla, as obras transformam os ambientes da casa e a casa desafia cada artista a dispor de sua obra e materiais para as criações na cartografia deste espaço. Por isso, aos poucos a paisagem da casa se transforma totalmente com exposições resultantes das oficinas. Improvisamos janelas, portas, varal no quintal, tecidos no gramado para exibir as criações. O tom intimista, aconchegante e informal pede que os participantes tirem os sapatos, ocupem o chão da casa, balancem nas redes ou fiquem nos sofás enquanto conversam, bordam e trocam histórias.

⁶ Para conhecer mais sobre a pesquisa e a obra da artista leia o artigo intitulado: [Marli Wunder: entre hilos, imágenes y proceso creativo](https://www.revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/1306) disponível em: <https://www.revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/1306>



Imagem 01: Registro de Residência Artística na Casa Clic – arquivo pessoal

Os espaços expressam modos de ser, pensar, estar no mundo. Muitas vezes reproduzimos divisões e necessidades na casa que talvez já não nos dizem respeito. A ideia inversa é verdadeira, mudar a disposição dos móveis ou mesmo a função do espaço da casa é também uma forma de desautomatizar pensamentos e modos de habitar/pensar o mundo.

Na história da casa, a sala de estar, por exemplo, pode ser tomada com um capítulo especial. A historiadora e jornalista Zabalbeascoa (2013) produziu uma crônica da evolução da casa e dos nossos hábitos domésticos revelando que em boa parte das casas ocidentais, no séc. XVI era justamente a sala o lugar onde a vida cotidiana acontecia ao redor do fogo “nesse cômodo as pessoas viviam e trabalhavam, cozinhavam, fiavam e reparavam suas ferramentas” (ZABALBEASCOA, 2013, s/p). Um sentido mais móvel para a sala parece estar presente no período medieval quando, por exemplo, as mesas eram montadas e desmontadas na sala, que se transformava em refeitório durante o dia e dormitório durante a noite. E com a popularização de um novo invento, a lâmpada, a sala sofreu uma transformação radical no início do século XIX tornando-se um espaço para jogar, bordar e ler em família ao redor da lareira. Lentamente, a sala foi ficando independente dos dormitórios para já no séc. XX deixar de ter a lareira como seu elemento central para dar lugar a televisão e reencontrar a cozinha e a sala de jantar nas tão comuns salas abertas. Assim, pela transformação da sala da casa clic em espaço aberto para oficinas com mesa móvel e cadeiras de praia, começamos a modificar nossa intimidade em busca de uma outra poética cotidiana de vida.

A segunda oficina de criação foi ministrada por uma das idealizadoras da Casa Clic, Amanda Leite, intitulada: *Seydou Keita: fotografia africana e poéticas visuais*, que aconteceu em setembro de 2019. A proposta foi dividida em dois momentos, sendo o primeiro mais teórico, para que os participantes pudessem conhecer a poética de Seydou Keita e o contexto de suas obras ali na sala, e o segundo momento organizado para que todos pudessem experimentar composições fotográficas inspiradas na obra do fotógrafo, um dos maiores expoentes da fotografia africana no mundo.

A casa se transformou num grande estúdio de fotografia. No quintal foram criadas cinco estações com tecidos coloridos e florais, adereços, livros de fotografia e objetos trazidos pelos participantes para que os ensaios fossem fotografados. Começamos a perceber que ativamos uma micro-residência artística, experimentamos por um dia a criação coletiva. Por outro lado, enquanto idealizadoras deste projeto percebemos que os espaços da casa eram otimizados de modos distintos em cada oficina e que, de certa forma, os participantes estabeleciam uma relação menos formal e institucionalizada com a proposta, o que conferia um clima leve, próximo e bastante afetivo a cada experiência.



Imagem 02: Registro de Residência Artística Seydou Keita na Casa Clic⁷ – arquivo pessoal

Um programa de residência artística “consiste num conjunto de ações voltadas para o incentivo, a experimentação, inovação, pesquisa e criação no campo das artes” (BEZERRA; VASCONCELOS, 2014, p. 21). Na Casa Clic, isto acontece através de apoio financeiro concedido aos artistas por meio de um autofinanciamento, os participantes contribuem a partir de uma taxa colaborativa e os artistas são acolhidos pelas proprietárias da casa durante alguns dias ou semanas. Cozinhar, conhecer a cidade, reconfigurar a casa para a experiência, trocar referências poéticas e processos

⁷ Veja o *making of* da oficina em: <https://www.instagram.com/p/B3AfiVyFBp7/>

criativos, tudo isso foi nos levando a perceber os elementos constitutivos de uma residência artística “o deslocamento, o espaço privilegiado, as experiências, as convivências, as trocas, a condição “em trânsito”, a vida comum, a participação, as colaborações os processos de negociação” (*Idem*, p.42).

Para além de conviver e trocar experiências com as proprietárias da casa, com a cidade e demais pessoas que circulam na residência, a proposta começava a dar tempo e espaço para a realização de intervenções na casa e no bairro e promover ações artístico-pedagógicas com foco no público local a partir da obra do artista em deslocamento. A exemplo disto a terceira experiência foi com a artista Anike Laurita⁸ que nos proporcionou uma imersão com seu universo pessoal de pesquisa em colagens a partir da problematização da cidade, com o tema *Cidade Insólita: imagens surrealistas urbanas*. A experiência de cortar, colar e entender não só o processo, mas a história da colagem numa perspectiva surreal se desdobrou em stencil nas ruas da quadra, com alguns participantes ficando para dormir na casa após a experiência com direito a conversas infinitas e criativas com saídas pela cidade. Bezerra e Vasconcelos mencionam que “cabe destacar que os artistas podem desenvolver diversas ações em quaisquer linguagens” (*Idem*, p.21) o que pode conferir à ação artístico-pedagógica um caráter de partilha de mecanismos e referências poéticas ao mesmo tempo que a ativação de um processo criativo na casa com as pessoas da cidade.

[...] quem fala de residência artística fala em deslocamento. Os programas de residência artística, em sua gênese, propõe a mobilidade de profissionais das artes como meio de criar condições propícias para a pesquisa em contextos estrangeiros, promovendo a desterritorialização como condição do processo de criação (BEZERRA; VASCONCELOS, 2014, p. 29).

No Brasil, a partir do mapeamento realizado e publicado pela Funarte em 2014, percebemos uma concentração de programas de residência artística nos estados da região sudeste, o que, de certa forma, reflete a lógica da produção artística brasileira concentrada nos estados do Rio de Janeiro e São Paulo. Nosso interesse passa justamente por desenhar um programa que possa contar com um financiamento público por meio de editais de fomento para partilha de processos criativos, experimentação e intercâmbio, fomentando uma rede de casas na região da Amazônia Legal e desta região com outras redes nacionais e internacionais para que

⁸ Veja o *making of* da oficina em: <https://www.instagram.com/p/B4Kk6j4FWiM/>

possamos nos deslocar geograficamente e artisticamente a partir do encontro com o outro.

Realizamos outra oficina em 2019, sobre a confecção e manipulação de bonecos para teatro com o ator e pesquisador Reginaldo Ferreira⁹, de Florianópolis/SC. As oficinas mantiveram a dinâmica de ocupação da casa para a experimentação artística, assim como a proposta de financiamento coletivo, ou seja, o dinheiro das inscrições servia para custear a vinda de cada artista oficinairo, despesas de água, luz, café e material para a criação de cada trabalho, reforçando que a Casa Clic não tem fins lucrativos.

Após estas experiências continuávamos a nos questionar: Qual a relação que mantemos com a nossa casa? A Antropóloga Roxana Waterson fala da ideia de uma casa ser vista como “uma personalidade com vida” e as reverberações que isto toma ao longo da vida a partir de sua pesquisa de campo iniciada em 1978 com as populações Sa’Dan Toraja, da Ilha de Sulawesi, Indonésia. A pesquisadora percebeu a importância do papel desempenhado pelas formas de habitação em diversos aspectos dos processos de vida dessa comunidade na qual:

[...] é possível descrever essas casas como tendo uma biografia. Posto que a casa Toraja, sob a cosmologia local, é percebida, descrita e construída como uma entidade viva, dá-se uma estreita relação entre o formar e o ser formado por essas habitações” (GOYENA, 2013, p. 144).

Tivemos empatia direta com essa reflexão, pois, a casa Clic tem nome, certa personalidade, propósito e singularidade, nasce sob certos contextos e tem uma história própria. Na entrevista Waterson afirma: “mas, se está viva, então ela tem uma história de vida. Daí eu ter começado a pensar em casas como tendo biografias”.

Esta reflexão de Waterson a partir de sua pesquisa nos fez ver o quanto a casa pode ter sentidos diferentes e imbricados como nossa forma de produção de vida, afinal, formamos as habitações ao mesmo tempo em que somos formados por elas.

Como leitoras de Espinosa começamos a inferir que uma casa, assim como um corpo e uma alma podem ser compreendidas menos como substâncias ou sujeitos, mas como **modos**. Um modo é uma relação complexa de velocidade e de lentidão, no corpo, mas também no pensamento, o que implica em um poder de afetar e de ser

⁹ Veja o *making of* desta oficina em:
https://www.instagram.com/p/B3RvOxVlKRa/?utm_medium=copy_link

afetado. Assim, "Definiremos um animal, ou um homem, não por sua forma ou por seus órgãos e suas funções, e tampouco como sujeito: nós o definiremos pelos afetos de que ele é capaz" (DELEUZE, 2002, p.129-130). Uma casa, definida menos por uma categoria essencial dada pela função de habitação do que como **forma de vida**.

[...] vê-se que o plano de imanência, o plano de Natureza que distribui os afetos, não separa absolutamente coisas que seriam ditas naturais e coisas que seriam ditas artificiais. O artifício faz parte completamente da Natureza, já que toda coisa, no plano imanente da Natureza, define-se pelos agenciamentos de movimentos e de afetos nos quais ela entra, quer esses agenciamentos sejam artificiais ou naturais (DELEUZE, 2002, p.130).

Podemos pensar esse modo de vida da casa como uma lista de afetos: ser espaço para oficinas artísticas, exposições, fotografias e filmagens, ter seus ambientes internos e externos modificados por cores, graffiti, intervenções artísticas e circulação de pessoas, estender-se a uma dimensão virtual com a produção e divulgação de imagens dos movimentos e propostas que ali acontecem, ou seja, pensar os modos desta casa pelo movimento de pessoas que entram e saem, pelos agenciamentos.

A Casa Clic foi ganhando cores e grafites nas suas áreas internas e externas. Muitos artistas que participaram de alguma ação deixaram uma obra para constituir um pequeno acervo. Construimos uma *homepage* para abrigar a grade da programação de oficinas, ativamos o instagram @casa_clic para divulgar as ações e dar ainda mais visibilidade ao projeto no desejo de operar numa rede colaborativa. A Casa Clic fez parcerias com outras galerias e espaços artísticos para além da cidade de Palmas/TO. Aos poucos parecia poder tornar-se uma plataforma de diferentes expressões artísticas, não só produzidas no estado do Tocantins, mas dadas pela produção de imagens dos movimentos da casa que começam a expandir as experiências de criação do quintal para o mundo nas redes.

Há um crescimento de criação de redes colaborativa para processos criativos em formato de residência no mundo que pode ser constatado, por exemplo, desde 1990 com a fundação da *Alliance os Artist Communities*¹⁰ que reconhece que são os processos criativos e o desenvolvimento de novas ideias a essência do desenvolvimento humano, agenciando seus membros para ações de conexão e suporte para residências artísticas.

¹⁰ Para mais informações: <https://artistcommunities.org/>

Neste momento, nos interessa compreender os efeitos de viver em uma sociedade em rede, numa era de conexão e mobilidade, a partir dos novos espaços de arte e educação que ativam uma cena artística independente em casas residenciais e nos provocam a pensar novas formas de engajamento artístico e educativo. Nossos processos de produção e expressão artística sofrem uma revolução diante das transformações nas comunicações que, agora, operam por conexões invisíveis inseridas em nosso cotidiano das mais diversas formas.

Habitando um mundo em rede e conectado torna-se inevitável e imprescindível a interface entre áreas de pesquisa, no caso desta casa, com as artes, a educação e a comunicação para compreender as transformações da produção artística, num contexto em que mudanças no próprio trabalho do artista, especialmente nas formas de comunicação, criaram não só novos suportes como novos ambientes para produção, distribuição e consumo.

[...] ao fazerem uso das novas tecnologias midiáticas, os artistas expandiram o campo das artes para as interfaces com o desenho industrial, a publicidade, o cinema, a televisão, a moda, as subculturas jovens, o vídeo, a computação gráfica, etc. De outro lado, para a sua própria divulgação, a arte passou a necessitar de materiais publicitários, reproduções coloridas, catálogos, críticas jornalísticas, fotográficas e filmes de artistas, entrevistas com ele(a)s, programas de rádio e televisão sobre ele(a)s (SANTAELLA, 2005, p.14).

A produção e o próprio pensamento artístico passam pelo suporte midiático e imagético. Necessitamos, como artistas, produzir conteúdo sobre nosso trabalho, sejam pequenos vídeos, entrevistas, fotografias, partilhar processos, realizar lançamentos, fazer shows em *lives*, participar de exposições virtuais, redes.... As etapas de produção, venda, circulação, partilha e suporte de qualquer expressão artística tornaram-se **imagens**.

Obviamente, com a velocidade e rapidez destas transformações ativar redes se tornou uma condição de atuação, sobrevivência e existência de processos criativos colaborativos. Se a Casa Clic começa estruturando-se num lugar, ao pensar as transformações na comunicação em uma sociedade em rede em interface com as artes e a educação, campo onde delimitamos nossa atenção e interesse de pesquisa, nos percebemos como um sistema de nós interligados. “*E os nós são, em linguagem formal, os pontos onde a curva se intersecta a si própria*” (CASTELLS, 2005, p.20). As

concepções de tempo e espaço estão sendo modificadas para um **espaço de fluxo** como manifestação predominante de poder em fluxo nas redes.

Em 2020 estávamos com as imagens das próximas ações produzidas e já divulgadas para o primeiro semestre. Um movimento que contaria com a presença de artistas locais ligados à escrita criativa, a consultoria em moda minimalista, ao grafite e a uma exposição visual de colagem, trazendo os artistas da cidade para dentro da casa como ativadores de ações artístico-pedagógicas, contudo, tivemos que interromper os encontros presenciais em virtude da pandemia dada pela Covid_19, como medida de segurança para evitar contágios.

Em tempos pandêmicos, assim como tantas outras casas, teatros, museus, escolas e universidades e espaços de arte brasileiros, precisamos **pausar**. Como continuar ativando a rede de criação, de afetividade e de encontros a partir da partilha de um espaço íntimo num contexto pandêmico?

O céu, novamente, começava a cair e sem previsão de retorno seguro às nossas ações parecíamos despencar vertiginosamente.

[...] por que nos causa desconforto a sensação de estar caindo? A gente não fez outra coisa nos últimos tempos senão despencar. Cair, cair, cair. Então por que estamos grilados agora com a queda? Vamos aproveitar toda a nossa capacidade crítica e criativa para construir paraquedas coloridos. Vamos pensar num espaço não como um lugar confinado, mas como o cosmos onde a gente pode despencar em paraquedas coloridos (KRENAK, 2020, p.30).

Em plena queda, a Casa se tornava um universo paralelo entre duas concepções de existência, **um lugar real** geográfico com sentido histórico e cultural ao mesmo tempo que **uma virtualidade do real** que se integrava a uma rede funcional com a produção de imagens de uma casa. E o que fazer quando o real se torna uma experiência midiática?

Casa-revista: um paraquedas colorido

A ideia de **produzir pausas** na forma sequencial e, por vezes, mecanizada de produção de vida é um dispositivo frequente na produção artística. Deslocamos esta potente ideia em torno da força de descontinuidade do fluxo dos nossos modos de vida que a pandemia nos colocou, ao nos imprimir uma condição de distanciamento social, para pensar a potência do intervalo em nossa queda.

O que vamos fazer?

O mundo opera por um novo estilo de vida dado pelo surgimento de uma nova estrutura social que transformou nossas formas de interação dentro de uma economia global e um capitalismo informacional (CASTELLS, 2005). Partindo do pressuposto que o intervalo é o momento em que realizamos uma diferenciação em nossos atos, a possibilidade de tornar as coisas diferentes, decidimos manter alguns elementos-chaves da nossa proposta, troca e vida coletiva, e avançamos numa convocatória internacional para uma **revista de artista**, uma forma de manter o espaço de encontro e agenciamento e dar visibilidade a expressões artísticas produzidas “em meio a tudo isto” no deslizar de um tempo pandêmico pois “a gente nunca começa, nunca se recomeça tudo novamente, a gente desliza por entre, se introduz no meio, abraça-se ou se impõe ritmos” (DELEUZE, 2002, p. 128).

É justamente em meio à potência da pausa como dispositivo de produção artística, que descrevemos o processo de transformação desta *casa-sonho* em uma *casa-revista* num ritmo diferente de trabalho. Estamos em intervalo, outro modo de estar em casa, de trabalhar, de conviver com os filhos, amigos e conosco mesmo e, em intervalo, realizamos uma diferenciação em nossos atos, a possibilidade de tornar as coisas diferentes. Nossas vidas sofreram um corte, uma pausa, um luto, uma suspensão. A casa-revista configura-se como fenômeno comunicacional, mas também como um espaço de passagem, um intervalo para compartilhamento de experiência e de diálogo sobre **arte e cotidiano** que cria mundos possíveis e vitais, uma revista de artista.

A **Revista de Artista Pausa na Rede** surge como um dispositivo centrado na experiência para diagnosticar “como estamos no mundo” e “como nos comunicamos” a partir de uma poética do cotidiano e seus atravessamentos na interface entre as artes e a comunicação, um gesto que almeja manter o diálogo, o afeto e o encontro, agora, **entre-imagens**.

Desde 2020, momento em que se deflagrou a pandemia e tivemos que trabalhar de dentro das nossas casas na relação direta com o mundo externo, percebemos que a revista de artista poderia ser a casa para a divulgação e agenciamento de processos afetivos que não dissociavam a arte dos acontecimentos da vida. Ou seja, um modo de pensar a **força viral** não apenas como pulsão de morte, mas, como força de metamorfose, de criação.

[...] o vírus é a maneira como o futuro existe no presente. O vírus, de fato, é uma força pura de metamorfose que circula de uma vida para outra sem se limitar às fronteiras de um corpo. Livre, anárquico, quase imaterial, não pertencendo a nenhum indivíduo, ele tem a capacidade de transformar todos os seres vivos e permite que eles atinjam sua forma singular (COCCIA, 2020, s/p.¹¹).

Ao perceber que um ser invisível é também capaz de impactar o mundo ao “residir e transmutar” nossas células mostrando que nosso planeta é uma casa de invenções de novos seres e migrações constantes entre eles; a revista assume uma força viral. Isto não quer dizer que banalizamos as mortes ou mesmo as responsabilidades políticas individuais e governamentais na gestão da pandemia como forma de minimizar os impactos dos contágios e preservar as vidas, mas ao mesmo tempo, nos faz perceber que participamos de uma vida que não necessariamente começa em nós, mas passa por nós e continua em outras formas de vida quando morremos." Toda vida é um potencial para criação, para invenção; toda a vida é capaz de impor uma nova ordem, uma nova perspectiva, uma nova maneira de existir (*Idem*).

Enquanto artistas, professoras e pesquisadoras vinculadas a uma instituição de ensino federal **buscamos fazer ciência e arte entendendo o pensamento como criação**. Como reinventar uma nova forma de vida para nossa revista?

Nesse sentido, procuramos estabelecer parceria com periódicos acadêmicos com ISBN, ou seja, assumir o formato de residência artística agora de uma revista de artista que reside num periódico acadêmico como um suplemento acoplado. A revista hospedeira tomada como célula e nossa Revista Pausa na Rede como código genético artístico viral. A manutenção de um desejo de vida coletiva parece encontrar uma forma virtual apostando na força de transmutação que o encontro entre dois formatos de produção de pensamento, um artístico/poético e outro lógico/argumentativo são forças necessárias para pensar a complexidade dos processos criativos em arte em período pandêmico.

¹¹ Este trecho refere-se a entrevista realizada com Emanueele Coccia publicada e traduzida para o português em: <https://www.philomag.com/les-idees/emanueele-coccia-le-virus-est-une-force-anarchique-de-metamorphose-42893-26/03/2020>

Para que a nossa revista pudesse ganhar mais leitores, novas redes, força de circulação inter/nacional, como um “paraquedas colorido” que pode “salvar muitos”, ela se tornaria a Revista Pausa na Rede operando por meio de convocatórias.

Acreditamos que a **pesquisa artística/acadêmica é viva**, pulsante, alegre, especialmente num momento pandêmico. Assim, na contramão de periódicos que publicam apenas pesquisas numa determinada (e quase única) forma de linguagem referencial, nós entendemos que com a revista estamos também diante da **produção de dados** ao invés da coleta à medida que em rede, podemos tensionar a forma de publicação acadêmica para projetar encontros, dar passagem, produzir intervalos e pensamentos artísticos em outros fluxos.

Para nós, resistir é existir e insistir numa poética do encontro, numa arte que afirma o pensamento ativo e inventivo em redes colaborativas. Somam-se a este movimento da revista **parceria¹² dos grupos de pesquisa** da Universidade Federal do Tocantins: *Coletivo 50 graus: Pesquisa e prática fotográfica¹³*; *Gesto: poéticas da criação¹⁴*; *Malt: memória, arte e alteridade¹⁵* e *Rastros em cena¹⁶*. A partir destes grupos, abrimos possibilidades de pesquisa em rede ao transformarmos a pesquisa acadêmica em experiência midiática gerando afeto, memória e experiência ao “recriar, potencializar outras vivências, outras diferenças” (LOPES, 2007, p.26).

Como vimos, **2020** tornou-se um marco na história mundial. Coletivamente vivemos uma pandemia que diariamente pede nossa atenção, sugere que busquemos diferentes estratégias para viver o confinamento e o distanciamento social. Muitas pessoas (e não apenas os artistas) procuram se reinventar no cotidiano experimentando coisas antes impensadas e positivando as tecnologias na relação com seus processos artísticos.

Cursos, *lives*, vídeos, acesso a diferentes plataformas digitais parecem oxigenar muitas horas do nosso dia e pedem com que criemos táticas para viver nossos dias. Tomamos estas mudanças e seus deslocamentos para criar um dispositivo no formato de uma revista, que convidasse qualquer pessoa, de qualquer lugar do

¹² Além dos grupos citados, as ações da Revista Pausa na Rede recebem o apoio dos cursos de graduação: Licenciatura em Teatro, Pedagogia, Ciências Sociais e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Sociedade da Universidade Federal do Tocantins.

¹³ <https://www.instagram.com/coletivo50graus/>

¹⁴ <https://www.instagram.com/gestopoeticasdacriacao/>

¹⁵ <https://www.instagram.com/malt.uft/>

¹⁶ https://www.instagram.com/rastros_em_cena_ricmalv/

mundo, a expressar em diferentes linguagens artísticas (vídeo, gravura, gif, fotografia, pintura, colagem etc.) seus processos criativos, ou seja, obras produzidas nestes tempos pandêmicos nas suas casas. Veja só aonde chegamos, de uma casa no centro do Brasil para as casas de tantas pessoas.

Até aqui realizamos duas convocatórias a partir dos temas: 1) *Expressões artísticas em tempos de quarentena para uma revista de artista* e 2) *Casa-mundo: (im)pressões artísticas em tempos de urgência*.¹⁷ Estas convocatórias materializaram, até o momento desta publicação, três edições da revista. E quais têm sido os nossos desafios?

Algumas problemáticas podem ser colocadas em torno dos modos de subjetivação a que fomos nos aproximando, um “engajamento, responsabilização e gestão da própria sobrevivência” (ABÍLIO, p.112, 2020) praticados por trabalhadores e trabalhadoras da produção cultural quando envolvidos na produção discursiva do empreendedorismo.

[...] a uberização do trabalho define uma tendência em curso que pode ser generalizável pelas relações de trabalho, que abarca diferentes setores da economia, tipos de ocupação, níveis de qualificação e rendimento, condições de trabalho, em âmbito global (...) que culminam em uma nova forma de controle, gerenciamento e organização do trabalho (ABÍLIO, p. 112,2020).

O volume de trabalho, a dificuldade de uma delimitação clara entre horas de trabalho e horas de descanso, espaço de trabalho e espaço de descanso foram tensionadas nas dinâmicas engendradas *em casa*. O sonho e a pausa estariam em consonância com a tendência mundial “de transformação do trabalhador em trabalhador autônomo, permanentemente disponível ao trabalho, reduzido a um alto gerente subordinado”? (*Ibidem*). O percurso foi incorporando os avanços tecnológicos ao processo inicial de produção de redes colaborativas, criativas e afetivas numa *casa* para uma inserção em plataformas tecnológicas e redes virtualizadas. Ao mesmo tempo que nos “uberizávamos” pois, de certa forma, colocávamos numa complexa armadilha de condições exaustivas de autoprodução com recursos próprios. Mas, é preciso destacar que isto não é um fato novo para artistas, professores e produtores culturais no Brasil, talvez este “fenômeno” se torne

¹⁷ Destas convocatórias resultaram a publicação de três revistas de artista, sendo que a primeira foi publicada como um suplemento especial da Revista Linha Mestra - ISBN: 1980-9026; a segunda edição teve a parceria da Revista Alegrar - ISBN: 1808-5148 e a terceira edição suplementa a Revista Rascunhos - ISBN: 2358-3703. Todas as publicações fortalecem a parceria com periódicos acadêmicos validados pelo sistema de classificação de periódicos da Capes (WebQualis).

mais visível em cyber contextos, pois nossa força de trabalho sempre fez parte da periferia do desenvolvimento capitalista.

Realizar convocatórias de modo totalmente remoto foi muito diferente, exigiu d horas e horas de encontros virtuais que, geralmente aconteciam no período noturno e marcaram as etapas de cada uma das chamadas a saber: elaborar o edital das convocatórias, divulgar, organizar as inscrições; divulgar a homologação das inscrições, convidar a equipe de curadoria; realizar a pré-seleção das obras, realizar a curadoria; divulgar a listagem dos artistas selecionados; diagramar a revista, buscar parceria com periódicos acadêmicos; organizar e realizar o evento de lançamento da revista ; buscar parceria com galerias e redes de apoio às chamadas, entre outras. Resultado: muitas descobertas, trocas e aprendizagens coletivas e horas de trabalho nunca “condição permanente de disponibilidade” que talvez sejam invisíveis aos projetos de pesquisa de uma universidade pública no qual esta experiência se insere.

Cada convocatória lança um edital que fica no ar por um ou dois meses. Por isso, precisamos buscar formas de divulgar o convite. Uma tarefa fácil quando o recorte é local ou regional, agora, quando se deseja estender o convite a qualquer pessoa do mundo... a tarefa parece maior, bem maior, mas também possível numa sociedade em rede. Assim, criamos nossa própria **cartografia midiática**, ou seja, um percurso necessário para percorrer e fazer com que a chamada chegasse a outras paragens.

A primeira ação foi criar conteúdo para alimentar o **site e as redes sociais** da Casa Clic e dos grupos de pesquisa parceiros. Produzimos tudo! Gravamos vídeos, editamos pequenos textos, criamos um designer padrão para as postagens das Convocatórias, enfim, nos exercitamos a construir uma imagem visual que identificasse a proposta e que facilitasse o acesso de pessoas interessadas em editais artísticos.

A segunda ação: **postar!** Marcar pessoas, grupos, centros culturais do Brasil e do Mundo, provocar a interação e, claro, estar atento às perguntas dos participantes em todas as plataformas acionadas. Divulgar o edital também na rede de **whatsapp**. Não basta apenas compartilhar arquivos ou solicitar que repassem entre os grupos. Nosso objetivo é enviar mensagens afetivas, convidando um a um a entrar no movimento da Pausa, da escuta, da criação, afinal, é disto que se trata, uma forma de

cuidar do coletivo em tempos de pandemia. Cuidado, escuta e atenção que acontecem durante todas as etapas das convocatórias.

Outra ação importante para garantir maior alcance é fazer contato com **jornais e fanpages** de cultura para que as convocatórias tenham ampla participação de artistas não apenas em território nacional. Buscamos **sites específicos** que divulgam chamadas de Artes Visuais. Fizemos contato com alguns e, para a nossa surpresa, alguns sites já estavam divulgando os editais de modo voluntário. Isto trouxe grande impacto, deu visibilidade e credibilidade ao processo. Por outro lado, quando nos referimos a jornais regionais (impressos e on-line) esta é sempre uma tarefa difícil e até desgastante. Isto porque, quando a pauta é cultura, esses jornais não estão interessados em publicar este tipo de notícia.

Como poderíamos ampliar as estratégias de divulgação sem optar pelo pagamento de postagens patrocinadas nas redes? Usar o **Facebook**. Usando como palavra-chave a expressão “arte visuais”, buscamos grupos e páginas específicas no Brasil e no mundo para divulgar as convocatórias. Foi surpreendente a adesão que tivemos em diferentes lugares como: Congo, México, USA, Rússia, Espanha, Alemanha, França, Haiti, Chile, Argentina, Paraguai, Venezuela, Colômbia, Portugal, Romênia entre outros países. Traduzimos então os nossos convites para diferentes línguas. Precisávamos nos preparar também para responder dúvidas eventuais dos participantes em seus respectivos idiomas, uma tarefa impensada inicialmente nas convocatórias e nos movimentos iniciais da Casa Clic.

Em resumo, a nossa **cartografia midiática** alcançou, nas duas convocatórias, quase 800 inscrições com participantes do Brasil e do mundo, em diversos formatos e linguagens artísticas. Para o **processo de seleção dos trabalhos** que compõem as revistas de artista Pausa na Rede, optamos por convidar parceiros/pesquisadores/artistas¹⁸ externos aos nossos grupos de pesquisa e de

¹⁸ A equipe de curadoria da primeira e segunda edição da revista foi composta por: Keyla Sobral – artista visual e curadora independente que vive e trabalha em Belém/PA; Sara Figueiredo – arquiteta, artista visual, idealizadora da Eixo Arte Galeria na cidade do Rio de Janeiro (RJ); Alda Romaguera – poeta, educadora que vive e trabalha na cidade de Sorocaba (SP); Raquel Versieux – artista visual que vive e trabalha na cidade do Crato (CE); Carolina Pereira – antropóloga, educadora que vive e trabalha nas cidades de Palmas e Miracema (TO); Tatiana Devos – artista visual que vive e trabalha na cidade do Rio de Janeiro (RJ). Além dos cinco membros dos grupos de pesquisa vinculados à UFT, organizadores das convocatórias. Totalizam o número de onze curadores de diferentes regiões e formações artísticas nas duas primeiras edições. Na terceira edição da revista Pausa na Rede, desta vez com o tema “*Casa-mundo: (im)pressões artísticas em tempos de urgência*” ampliamos nossa rede de curadores indo além das fronteiras nacionais. Contamos com a contribuição do cineasta e pesquisador colombiano

diferentes áreas de formação. Isto configura também um modo de estender a *Pausa* a outros lugares, a outros coletivos, a formar mais e mais **redes colaborativas** neste paraquedas. Todos nós confinados nos espaços das nossas casas nos aproximamos para a difícil e instigante tarefa da seleção. A curadoria é ainda um modo de ver o olhar de outras pessoas construírem colaborativamente o periódico.

Para concluir....

Ao pensar e tensionar o espaço da casa, os modos de ocupá-la, habitá-la, expandi-la e até transmutá-la em uma virtualidade algumas reverberações podem ser tratadas como forças paradoxais. O paradoxo é, em primeiro lugar, o que destrói o bom senso como sentido único, mas, em seguida, o que destrói, o senso comum como designação de identidades fixas [...] “pertence à essência do devir avançar, puxar nos dois sentidos ao mesmo tempo [...] O bom senso é a afirmação de que, em todas as coisas, há um sentido determinável; mas o paradoxo é afirmação dos dois sentidos ao mesmo tempo” (DELEUZE, 1974, p. 1-3).

Pensar os espaços da intimidade da casa como uma poética do cotidiano para a contemporaneidade nos levou a constatar a potência criativa da casa tomada como **modo de usar** a partir de uma dupla dimensão: a íntima e a expandida em redes de conexão. Por outro lado, muitas pessoas, confinadas na casa, tornaram este espaço meio de produção de suas vidas por uma contingência, o que muitas vezes se tornou um contínuo espaço de trabalho que não encontra pausa e captura até mesmo, nosso espaço íntimo.

Ao desterritorializar este espaço como um lugar físico-geográfico e seus significados para dar passagem a uma virtualidade do real, nos deparamos com as

Sebastian Wiedemann que vive e trabalha entre o Brasil e a Colômbia; Máira Zenum - artista multidisciplinar e socióloga que vive e trabalha entre o Brasil e Portugal; Keyna Eleison - artista, curadora, diretora artística do Museu de Arte Moderna na cidade do Rio de Janeiro/RJ; Renato Cirino - realizador cinematográfico que vive e trabalha em Goiânia/GO; Anike Laurita - artista multidisciplinar, arte-educadora que vive e trabalha em São Paulo/SP; Roselete Aviz - poeta, professora, pesquisadora que vive e trabalha em Florianópolis/SC; Leda Guimarães - artista visual que vive e trabalha em Goiânia/GO; Edson Meirelles - fotógrafo que vive e trabalha no Rio de Janeiro/RJ; Patrícia Mont Mor - cineasta e produtora que vive e trabalha no Rio de Janeiro/RJ; Alik Wunder - bióloga, fotógrafa e pesquisadora vive e trabalha em Campinas/SP e Davina Marques - poeta, pesquisadora e professora que vive em Campinas/SP e trabalha em Hortolândia/SP. Um elenco de onze curadores localizados em diferentes países e contextos. A curadoria contou ainda com a contribuição dos organizadores da Revista Pausa na rede, formando um time de 16 pessoas que se dedicaram atentamente ao exercício de escuta das obras desta edição.

novas problemáticas do capitalismo informacional para a produção artística e docente, um trabalho contínuo que depende de um “trabalhador autônomo” sempre disponível a fazer muito mais por muito mais tempo de uma forma sempre nova agregando mais funções ao seu fazer. Por outro lado, em rede e conectadas a dimensões planetárias, o alcance de uma ação artística ganha proporções expressivas e possibilidades de produção entre-imagens em rede internacional o que, inevitavelmente, coloca a produção artística numa atuação virtual.

Foi em casa que abrimos o paraquedas colorido para pesquisar, criar dimensões ativas diante de um mundo pandêmico. Pelas **pausas** e nos **intervalos** pulverizamos estados de presença entre desejos, fantasias, delírios, sonhos, utopias, redes... propomos poéticas, encontros virtuais, revistas que ensaiam abrir clareiras numa proposta de casa viva que nos transforma pelo **modo de usar** o espaço-tempo cotidiano para inventar outros mundos possíveis quando não paramos de cair.

Referências:

ABÍLIO, Ludmila C. **Uberização: a era do trabalhador just-in-time?** ESTUDOS AVANÇADOS 34 (98), 2020.

BEZERRA, André; VASCONCELLOS, Ana (org.). **Mapeamento de residências artísticas no Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte, 2014.

CASTELLS, Manuel. A sociedade em rede, do conhecimento a política. *In.: A Sociedade em Rede do Conhecimento à Ação Política*. Livro organizado a partir da Conferência promovida pelo Presidente da República 4 e 5 de Março de 2005, no Centro Cultural de Belém.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. Mil platôs: **Capitalismo e esquizofrenia** 2. Vol. V. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo, Ed. 34. 2012.

DELEUZE, Gilles. **Espinosa. Filosofia prática**. Tr.: Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002

DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**. Tradução de Luiz Roberto Sali. São Paulo, Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

GOYENA, Alberto. **O fascínio ocidental pelo original**: Entrevista com Roxana Waterson. *Enfoques - Revista dos Alunos do PPGSA-UFRJ*, v.12(1), junho 2013. [online]. pp. 142 - 151. Disponível em: http://issuu.com/revistaenfoquesufrj/docs/vol12_1, acesso em: 16/05/2020.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. 2ªEd. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LEITE, Amanda M. P.; SILVA, Renata Ferreira da. **Desvio: a cidade posta em cartões.** Revista ClimaCom, São Paulo, ANO 04 - N08 - "Cartas e Cataclismas", 2017. Disponível em: <http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/desvio-a-cidade-posta-em-cartoes/>

LEITE, Amanda. M. P. (2020). **Marli Wunder: entre hilos, imágenes y proceso creativo.** *Razón Y Palabra*, 23 (106), 57–74. Disponível em: <https://www.revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/1306>

LOPES, Denilson. **A Delicadeza: estética, experiência e paisagens.** Brasília: Editora da Universidade de Brasília: Finatec, 2007.

SANTAELLA, L. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?** São Paulo: Paulus, 2005.

SILVA, Renata Ferreira. **Por um modo de vida Alegre.** Revista Leitura: Teoria & Prática, Campinas, São Paulo, v.35, n.70, p.147-157, 2017.

ZABALBEASCOA, Anaxu. **Tudo Sobre a Casa.** Tradução Maria Alzira Brum Lemos. São Paulo: Gustavo Gili, 2013. (*E-book* sem paginação regular)



**CONEXÃO CASA:
imaginação e infância**

**CONEXIÓN CASA:
imaginación e infancia**

**HOME CONNECTION:
imagination and childhood**

**Fernando Aleixo¹
Mariene Perobelli²**

Resumo

Neste artigo, ao enfatizarmos a questão da IMAGINAÇÃO na primeira infância na relação com a CASA, queremos refletir sobre como a presença da arte no cotidiano de crianças e famílias pode impactar positivamente no desenvolvimento infantil. O recorte, no entanto, é apresentar à luz das pesquisas do *Conexão Erê*, possíveis caminhos encontrados para enfrentar a falta de convivência social, o estresse, o medo, o cansaço e suas consequências na vida das crianças, em decorrência da crise gerada pelo COVID 19. Partimos das seguintes questões: como fortalecer os vínculos familiares em situação de crise e estresse? Como conciliar trabalho remoto com os cuidados das crianças? Como transformar a casa em múltiplos espaços de vida, convivência, trabalho e criação? Como as linguagens artísticas podem contribuir para as relações na casa em tempos de crise? **Palavras-chave:** imaginação; primeira infância; desenvolvimento infantil; arte.

Resumen

En este artículo, al enfatizar el tema de la IMAGINACIÓN en la primera infancia en relación al CASA, queremos reflexionar sobre cómo la presencia del arte en la vida cotidiana de los niños y las familias puede impactar positivamente en el desarrollo infantil. El enfoque, sin embargo, es presentar, a la luz de la investigación de le *Conexão Erê*, posibles caminos encontrados para enfrentar la falta de interacción social, el estrés, el miedo, la fatiga y sus consecuencias en la vida de los niños, como resultado de la

¹ Fernando Aleixo: Pai, ator e pesquisador do Curso de Teatro do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia. Integrante da Rede Voz e Cena. Lattes: **Lattes iD** <http://lattes.cnpq.br/1741102508969302> / **Orcid iD:** <https://orcid.org/0000-0002-8875-8494>

² Mariene Perobelli: Mãe, professora, atriz e pesquisadora do Curso de Teatro do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia. **Lattes iD** <http://lattes.cnpq.br/8717030351042625>

crisis. generado por COVID 19. Partimos de las siguientes preguntas: ¿cómo fortalecer los lazos familiares en situaciones de crisis y estrés? ¿Cómo conciliar el trabajo a distancia con el cuidado infantil? ¿Cómo transformar la casa en múltiples espacios de convivencia, trabajo y creación? ¿Cómo pueden los lenguajes artísticos contribuir a las relaciones en casa en tiempos de crisis?

Palabras clave: imaginación; infancia temprana; desarrollo infantil; arte.

Abstract

In this article, by emphasizing the issue of IMAGINATION in early childhood in relation to the HOME, we want to reflect on how the presence of art in the daily lives of children and families can positively impact child development. The focus, however, is to present, in the light of research by the *Conexão Erê*, possible paths found to face the lack of social interaction, stress, fear, fatigue and its consequences in the lives of children, as a result of the crisis generated by COVID 19. We started with the following questions: how to strengthen family bonds in situations of crisis and stress? How to reconcile remote work with child care? How to transform the house into multiple spaces for living, coexistence, work and creation? How can artistic languages contribute to relationships at home in times of crisis?

Keywords: imagination; early childhood; child development; art.

* * *

Queremos começar este texto fazendo um convite a você leitor (a): ouvir uma música! Pedimos que ouça, em silêncio e com os olhos fechados, a faixa mudança (Album Erê Miniaturas) cujo o link está abaixo, observe as sensações e emoções que a música desperta:

Link da música MUDANÇA: [Mudança - song by Fernando Aleixo, Mariene Perobelli, Jack Will, Daniela Borela, Naldo Luiz Pereira | Spotify](#)

Agora podemos partir para a nossa reflexão, traga consigo suas percepções e experiências...

No começo do ano de 2020 não éramos capazes de imaginar o quanto nossas vidas mudariam. O pai narrou a matéria que leu sobre um vírus que causava mortes na China. Nos grupos de mães e pais das escolas das crianças algumas famílias já manifestavam pânico. Mas a mãe permanecia tranquila, pois não acreditava que o vírus pudesse se espalhar com rapidez. Na sexta-feira foi com os meninos visitar a antiga escola das crianças, rever as professoras e os amiguinhos. Passaram uma tarde tranquila passeando pelo centro da cidade. Fizeram uma pausa para um café. A filha fez aula de dança e tudo seguia em paz. Na semana seguinte o vírus havia chegado à cidade. O

primeiro caso relatado era de uma família que a criança estava justamente na escola que foram visitar na sexta-feira. A mãe apresentou sintomas gripais. Por isso não foi dar aula na terça-feira. Na quarta-feira as escolas das crianças e a universidade fecharam e todas as pessoas deveriam ficar em casa por quinze dias... que se multiplicaram, multiplicaram, multiplicaram... e até o momento presente assim seguimos, com trabalho e escolas remotas. As vidas e as rotinas nunca mais foram e nem serão as mesmas.

Neste artigo queremos trazer contribuições sobre as experiências vividas em família e sobre o projeto de extensão criado para o atendimento às famílias com crianças que permaneceram em reclusão social, impactando no desenvolvimento infantil durante a Pandemia por COVID-19. Iniciaremos apresentando o contexto, os desafios e impactos enfrentados. Na sequência apresentaremos um dos possíveis caminhos encontrados para enfrentar a falta de convivência social, o estresse, o medo, o cansaço e seus impactos na vida das crianças. Como fortalecer os vínculos familiares em situação de crise e estresse? Como conciliar trabalho remoto com os cuidados das crianças? Como transformar a casa em múltiplos espaços de vida, convivência e trabalho?

Desafios

Nós do Conexão Erê³ ficamos, com o advento da pandemia causada pelo COVID-19, diante de um grande desafio: como acolher as demandas apresentadas por famílias com crianças diante do isolamento social e da necessidade de suspensão das atividades escolares. Um dos caminhos que encontramos foi a criação e implementação da *Comunidade de Aprendizagem em Parentalidade - CONEXÃO ERÊ*, enquanto espaço de compartilhamento virtual de conteúdos, materiais e práticas educativas, artísticas e terapêuticas para atender famílias em estado de vulnerabilidade neste momento de isolamento social. Foram definidos três eixos de atuação: 1) práticas lúdicas e imaginativas; 2) práticas educativas para orientação dos pais e cuidadores e 3) práticas terapêuticas. Neste artigo vamos tratar do tema do primeiro eixo, a saber, a IMAGINAÇÃO na primeira infância na relação com a CASA.

³ O Conexão Erê é uma programa de extensão que organiza, implementa e executa ações artísticas e educacionais que tenham como temática a infância e o desenvolvimento da criança: palestras, apresentações artísticas, estágios, debates, práticas de formação, oficinas, bem como cursos presenciais e online organizados em ações culturais e ateliês planejados por setores da Universidade Federal de Uberlândia em parceria com instituições e segmentos comunitários. O programa integra também grupos de pesquisa, laboratórios e setores técnicos, administrativos e de comunicação da universidade, estabelecendo ações interdisciplinares a partir das diretrizes pedagógicas que possam alcançar impactos educacionais, culturais e sociais significativos para a formação universitária e para a comunidade atendida diretamente.

As experiências de crise são também desafiadoras – e oferecem oportunidades para o ser humano aprender novas formas de enfrentar as adversidades e ativar processos de resiliência. (NCPI, 2020)

Crianças e famílias enfrentaram o aumento da exposição ao estresse durante o período da Pandemia. Muitas crianças, inclusive, viveram a exposição ao estresse tóxico. Ele ocorre quando a criança vivencia adversidades por um longo período sem o suporte necessário de um adulto responsável. “O estresse tóxico pode interromper o desenvolvimento saudável do cérebro e de outros sistemas do corpo, aumentando o risco de uma série de doenças” (NCPI, 2020, p. 12). As consequências da exposição ao estresse tóxico na infância são percebidas a curto, médio e longo prazo, trazendo impactos cognitivos, psicológicos, sociais e econômicos para a vida toda do indivíduo.

O comitê científico do Núcleo Ciência pela Infância (NCPI) - composto pelo *Center on the Developing Child at Harvard University*, Fundação Maria Cecília Souto Vidigal, *Bernard Van Leer Foundation*, Insper e Medicina USP - elaborou um *working paper* sobre as “Repercussões da Pandemia de COVID-19 no desenvolvimento Infantil”. Este documento explicita o impacto do isolamento social para o desenvolvimento das crianças e a vida familiar, além de trazer orientações às famílias com crianças:

Um estudo preliminar realizado na província chinesa de Shaanxi, por exemplo, avaliou na segunda semana de fevereiro de 2020, os efeitos imediatos da pandemia da COVID-19 no desenvolvimento psicológico de 320 crianças e adolescentes de ambos os sexos de 3 a 18 anos de idade. Os resultados mostraram que os problemas emocionais e comportamentais mais prevalentes foram distração, irritabilidade, medo de fazer perguntas sobre a epidemia e querer “ficar agarrados” aos familiares. Além disso, foram verificados casos de insônia, pesadelos, falta de apetite, desconforto físico e agitação. (NCPI, 2020, p. 15)

Segundo a UNESCO, cerca de 1,5 bilhão de crianças e adolescentes em todo o mundo estiveram fora da escola devido ao fechamento das instituições como medida de contenção do COVID-19. Boa parte dos pais se encontram em trabalho remoto, outros perdem suas fontes de renda. O estresse na família aumenta com a tensão da contaminação somada aos fatores econômicos e a conciliação entre o trabalho remoto, os trabalhos domésticos e os cuidados com os filhos.

Dados os fatores, podemos encontrar atualmente iniciativas no Brasil e no mundo que visam dar suporte, orientação e amparo às famílias em período de reclusão social causada pela Pandemia. Dentre elas podemos citar: Núcleo Ciência pela Infância (NCPI), Organização Mundial de Saúde (OMS), Fundo das Nações Unidas para a Infância (UNICEF), *End Violence against Children*, *Internet of Good Things*, *Parenting for Lifelong Health*, Agência para o Desenvolvimento Internacional (USA) e *End Violence Partnership*. As temáticas abordadas contemplam: a qualidade do tempo dos pais com as crianças e adolescentes durante a Pandemia de COVID-19; criação de espaços para falarem de seus

sentimentos e angústias; orientações de organização da rotina familiar, manutenção da calma e redução do estresse neste período; e dicas para manter o pensamento positivo durante o distanciamento social. (MARQUES, 2020).

Tais iniciativas visam trazer suporte aos pais com relação aos cuidados com as crianças e o autocuidado dos adultos. O fechamento das instituições de ensino, por exemplo, afeta as crianças e famílias de diversas formas: falta da merenda em famílias em situação de vulnerabilidade econômica; falta de estímulos adequados à fase de desenvolvimento da criança; aumento do estresse e depressão maternos pela sobrecarga. O fechamento das escolas pode trazer quadros de depressão para as mães e tornar mais severos e frequentes os quadros daquelas que já sofriam com depressão. Os estudos apontam que crianças com mães em crises recorrentes de depressão que vão para a escola têm o impacto da sobrecarga negativa mental e emocional reduzido. Com o fechamento das escolas a criança está ainda mais exposta aos danos causados pela depressão da mãe.

A depressão materna exerce uma potente influência ambiental na vida familiar, afeta negativamente as relações familiares e prejudica o cuidado dos filhos (Grace et al, 2003 e Minkowitz et al, 2005). As crianças pequenas, mesmo os recém-nascidos, são extremamente sensíveis às emoções de seus cuidadores (Field, 2010). Em idades posteriores, a depressão materna está associada a uma gama de problemas nos filhos, incluindo dificuldades no aprendizado na escola, pobre controle emocional, conflito com os colegas e os pais, e aumento das taxas de problemas psiquiátricos (Murray, 2001, Santos et al, 2014, Feldman e Eidelman, 2009 e Sutter-Dallay, 2011). (NCPI, 2020, p. 21)

As pesquisas apontam que mulheres e crianças são as mais afetadas neste período de isolamento social. O Fundo de População das Nações Unidas (UNFPA) fez uma projeção em abril de 2020 de que para cada 3 meses de quarentena, pode-se esperar um acréscimo de 15 milhões de casos de violência doméstica contra mulheres.

Neste contexto de aumento do estresse gerado pelo COVID-19, as famílias se viram diante de uma enorme dificuldade para a criação de um ambiente familiar adequado ao bom desenvolvimento integral das crianças. Embora os pais ou responsáveis permaneçam por mais tempo em casa, estudos apontam que o nível elevado de preocupações, ansiedade e irritabilidade atrapalha a interação e a convivência. Sobre esta questão, observamos que em diferentes áreas do conhecimentos como a saúde e a educação já é fato comprovado que quando os adultos cuidadores de referência da criança (pais, mães, educadores, etc) estão bem fisicamente, emocionalmente e psicologicamente e, também, quando o ambiente ao qual a criança está inserida é harmonioso e com os estímulos adequados, o desenvolvimento é saudável e propício ao bem estar de todos, principalmente para as crianças.

Durante os primeiros meses de reclusão social pela Pandemia, ao mesmo tempo em que estudávamos os dados e informações levantadas pelas instituições e órgãos de pesquisa já aqui citados, recebíamos pedidos de apoio de famílias com crianças em isolamento, sem escola e com dificuldades de adaptação ao ensino remoto. Nós estávamos, como professores, pesquisadores e artistas, nos adaptando ao novo contexto e também vivendo os conflitos e desafios com duas crianças e uma adolescente em isolamento social, administrando o trabalho, a casa e os filhos em tempo integral.

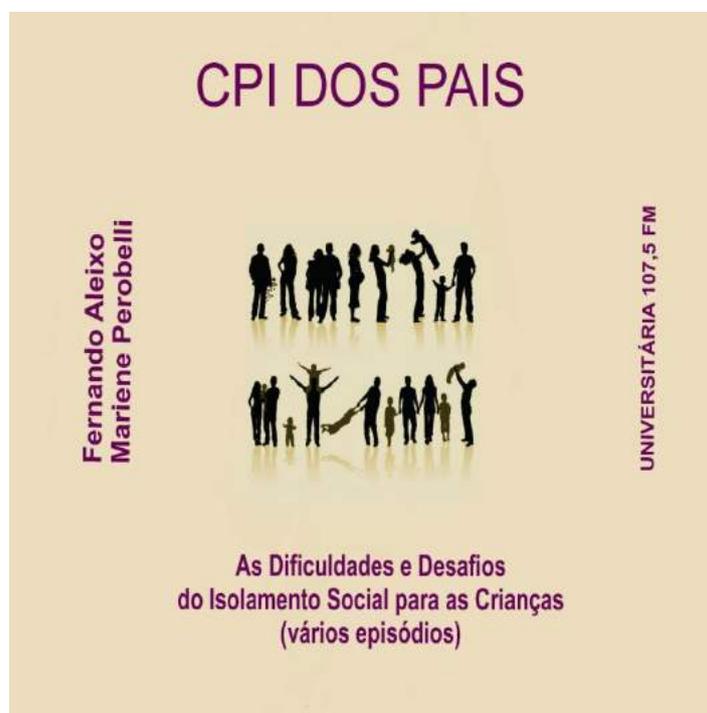
Criação de uma comunidade de famílias em isolamento social

Após alguns meses de experiência familiar de reclusão social com nossos filhos e filha, estudos e observação de casos trazidos pela equipe do Conexão Erê, analisamos que era o momento de contribuirmos com as famílias e crianças. Para isso, firmamos parcerias com o Centro de Referência em Práticas Integrativas e Complementares em Saúde do SUS-Uberlândia com a médica antroposófica Tânia Helena Alvares e com o Hospital de Clínicas da Universidade Federal de Uberlândia com a médica pediatra Geisa Neuza de Miranda. Passamos alguns meses estudando as melhores plataformas digitais e linguagens acessíveis às famílias com crianças nos diferentes contextos pandêmicos.

O meio que encontramos foi a criação da Comunidade de Aprendizagem em Parentalidade Conexão Erê. Analisamos que o aplicativo mais acessível às famílias era o WhatsApp. Então foi nele que criamos o grupo fechado para oferecer suporte às famílias. O objetivo foi contribuir com conhecimentos de qualidade, baseados em evidências científicas sobre o desenvolvimento infantil numa noção expandida que abrangesse educação, saúde e cultura abordados numa linguagem acessível para famílias em diferentes contextos sócio-culturais. O projeto foi divulgado nas redes sociais e nos meios de comunicação da Universidade Federal de Uberlândia. As inscrições foram realizadas via google forms. Os conteúdos eram compartilhados semanalmente via grupo de WhatsApp fechado em diversos formatos: conteúdos digitais diagramados com textos e imagens, vídeos e podcasts. As famílias poderiam nos enviar questões por mensagem privada via WhatsApp do projeto ou por Direct no perfil do Instagram (@conexaoere). A Comunidade de Aprendizagem em Parentalidade Conexão Erê esteve ativa, produzindo conteúdos semanais durante três meses consecutivos, criando uma rede de mais de 100 famílias do Brasil e do mundo.

Semanalmente criamos quadros da CPI DOS PAIS - Central dos Problemas da Infância, quadro produzido por nós na Rádio Universitária 107,5 FM desde março de 2019. O quadro brinca com uma dramaturgia que simula uma CPI com quebra de sigilo domiciliar em que o casal “Guto e Tatá” vive os desafios abordados no quadro. Especialistas das áreas da saúde, educação e cultura são convidados a contribuir com as temáticas apresentadas a cada programa. Durante o ano de 2020 todos os quadros

traziam contribuições com temas voltados aos desafios vividos por famílias com crianças em isolamento social e questões ligadas à Pandemia e seus impactos para as crianças. Após veicular o quadro inédito na Rádio, o mesmo é compartilhado no PODCAST que leva o mesmo nome no aplicativo SPOTIFY. Abaixo é possível acessar toda a lista de programas produzidos:



[PODCAST - CPI DOS PAIS \(LINK DE ACESSO\)](#)

Entre as maiores dificuldades que diagnosticamos a partir das demandas que chegaram para a equipe do Programa Conexão Erê e dos estudos realizados em torno da questão do impacto da pandemia, destacamos: a organização com relação ao ritmo (horários para alimentação, dormir, brincar, estudar...), estimular atividades físicas, dedicar tempo para fortalecer os vínculos familiares com brincadeiras que favoreçam a união, a afetividade, a interação e o acolhimento das demandas apresentadas pelas crianças. Logo, tanto os quadros da CPI DOS PAIS, como os e-books e vídeos produzidos semanalmente abordavam tais temáticas.

Sobre o vínculo consideramos que tanto a *Abordagem Pikler*⁴, como os estudos do *Center on the Developing Child at Harvard University*⁵ demonstram que o afeto entre criança e adulto é um fator estruturante da plasticidade cerebral, que traz impactos cognitivos, emocionais e sociais para toda a vida. Com base na realidade que vivíamos e os estudos realizados, nos desafiamos em criar conteúdos que pudessem inspirar e estimular famílias com crianças em isolamento social a fortalecer os vínculos na intensa convivência da casa. Para isso, investimos no livre brincar, na imaginação e nas linguagens artísticas permeando as relações entre adultos e crianças isolados em casa pela Pandemia. Logo, selecionamos para este artigo a questão da imaginação como laço que vincula adultos e crianças no ambiente da casa.

Imaginando caminhos

Um novo convite: com os olhos fechados ouça a canção *Butterfly* e busque rememorar, enquanto a escuta, uma cena da sua infância. Mas atenção a música é uma miniatura de 37 segundos:

Link da música BUTTERFLY: [Butterfly - song by Fernando Aleixo, Mariene Perobelli, Jack Will, Daniela Borela | Spotify](#)

De volta ao aqui e agora...

A crise está posta. Os desafios são muitos, variam e se transformam a cada dia. Famílias com crianças que contavam com as redes da escola e familiares para os cuidados e educação das crianças como apoio para a condição de poderem trabalhar, de repente se veem isoladas tendo que trabalhar e conviver 24 horas por dia no mesmo ambiente que as crianças. Os adultos não foram preparados para viver esta realidade, tampouco as crianças. Sendo assim, não sabem o que fazer e como agir. O medo, a tensão e o estresse acionados pela situação de Pandemia fazem piorar o ambiente da vida na casa. É evidente que as famílias em situação de vulnerabilidade social foram ainda mais afetadas por toda essa crise. Mas observamos que o quadro da repentina convivência integral entre adultos e crianças no mesmo ambiente atravessou todas as classes sociais.

Portanto, nosso recorte neste artigo visa abordar a imaginação como possível caminho para uma convivência criativa, saudável e feliz entre adultos e crianças no ambiente da casa, seja ela grande ou pequena, luxuosa ou simples, urbana ou rural, central ou periférica...

⁴ Abordagem Pikler foi desenvolvida pela médica húngara Emmi Pikler que trabalhou com bebês órfãos da guerra em Budapeste e desenvolveu uma abordagem pautada no vínculo com o adulto de referência e a motricidade livre.

⁵ Nota sobre o Center

Em sua pesquisa de doutorado, ao investigar o desenvolvimento do pensar imaginativo da criança e observar as experiências artísticas com crianças, Mariene Perobelli afirma que a imaginação é o laço que envolve a criança no mundo (PEROBELLI, 2017). Segundo Shoorel (2013), as crianças alcançam o pensar criativo apelando à sua imaginação para enfrentar as situações na vida. É por meio da imaginação que as crianças manifestam e expressam no mundo o que estão assimilando de suas experiências vividas. Aquilo que absorvem do externo (as relações, o ambiente...) assimilam, transformam e expressam em seu brincar imaginativo.

A imaginação é mágica, assim como a imitação. Na imitação a magia vem de fora, e na imaginação, de dentro. Na imaginação as crianças mostram algo que é extremamente pessoal. Elas mostram como, e até que ponto, são capazes de criar sua própria realidade nova. Aqui nós encontramos o Eu da criança. Crianças que utilizam seu poder de imaginar estão exercitando a faculdade de criar um mundo novo (...) (SCHOOREL, 2013, p. 248-249)

Sabemos que a realidade de uma Pandemia traz impactos negativos para o desenvolvimento das crianças: falta de convivência com outras crianças, estresse, medo, falta de movimento, excesso do uso de telas, ensino remoto, aumento da pobreza, só para citar alguns. Mas as crianças que vivem um contexto familiar que lhes permite e estimula o livre brincar e imaginar estão aprimorando ferramentas potentes para lidarem com seus desafios e transformarem suas realidades. Neste caso, é importante salientar que o brincar imaginativo não significa uma fuga da realidade, mas ao contrário: ele vincula a criança ao mundo e lhe dá o poder de criar e transformar interna e externamente a sua realidade. Pois o exercício da imaginação requer envolvimento. E este envolvimento é a força que move a criança a querer ir de encontro ao mundo. Logo, um ambiente familiar que propicie o brincar imaginativo favorece a criação de laços profundos entre a criança e o mundo.

Quando a família compreende a importância da imaginação no brincar e na vida da criança, logo surge uma questão: como favorecer o desenvolvimento da imaginação no ambiente da casa? Na sequência vamos apontar caminhos.

Para nutrir a imaginação

Assim como para preparar um saboroso prato para o almoço precisamos de uma combinação entre diferentes ingredientes, também o desenvolvimento da imaginação requer certa alquimia. Aqui a sabedoria na alquimia da imaginação reside no simples. Isso quer dizer que quanto mais simples e não estruturados os elementos, melhores são os ingredientes para o brincar e, conseqüentemente, o pensar imaginativo.

Vamos à cozinha! Colheres de pau, formas, potes, latas, panelas, grãos, farinhas, temperos... quantas formas, aromas, sabores e sentidos a cozinha nos desperta! Na cozinha encontramos o elemento fogo que aquece, transforma e cozinha os alimentos. A cozinha é o coração da casa. Mas, paradoxalmente, uma das grandes queixas das famílias com relação ao isolamento com crianças é a hora do preparo das refeições. É muito comum as crianças serem postas diante das telas para que o adulto possa preparar as refeições. E se as crianças estivessem na cozinha? E se uma banqueta se transformasse em fogão? E se a criança pudesse “cozinhar” grãos de feijão em uma panela velha sobre o seu fogão recém criado? E se no meio do preparo dos alimentos a panela velha se transformasse em tambor e as colheres de pau em baquetas? E depois a panela virasse um chapéu e a colher de pau uma espada? E se... e se... e se... E se o adulto permitisse? E se o adulto acolhesse a presença da criança? E se o adulto aceitasse o convite da criança ao jogo imaginativo?

Sim, a presença das crianças altera o curso da vida. Crianças saudáveis mudam as coisas de lugar e transformam as suas realidades. O conflito reside no adulto que não permite que a criança manifeste seu poder criativo e transformador no mundo (e em casa!). Provavelmente um adulto que há tempos deixou morrer em si a própria criança e seu vínculo com ela. Quando nos permitimos deixar sermos atravessados pela presença viva das crianças, nossa realidade também se torna mais leve e feliz. Muda a nossa forma de nos relacionarmos com o espaço e o tempo. Mas o tempo que “perdemos” (será?) arrumando a bagunça gerada pela imaginação da criança que se espalha pela casa “ganhamos” em fluência, risos e potência de vida.

Enquanto a criança brinca e transforma os elementos da cozinha, acompanha a preparação dos alimentos. Assim também ela ganha quando observa e assimila a vida, o trabalho e a energia presentes na refeição da qual ela se alimenta. Não ensinamos as crianças a cozinhar. Mas cozinhamos diante delas e em pouco tempo elas estarão cozinhando com a gente e logo mais à frente passarão a criar e brincar com alquimias em suas próprias preparações de alimentos. Mas para isso é preciso dar-lhes espaço e tempo de convivência.

Escolhemos abordar a potência da cozinha para o livre brincar e imaginar por alguns motivos. O primeiro é a riqueza de elementos e sentidos que a cozinha nos oferece. Depois, pelo estresse vivido por muitas famílias com o ato de preparar em casa várias refeições todos os dias. Também pelo tabu de que cozinha não é lugar de criança. Se a cozinha é o coração da casa, ela poderia também ser o lugar onde a família pulsa junto. E para finalizar este caminho temporariamente, o momento de sentar-se à mesa em família, sem a presença das telas, é um convite ao convívio, ao vínculo, à conversa, às histórias trocadas e aos sabores degustados em comunhão. Este é um chamado para a ocupação e transformação da nossa relação com e na cozinha em família! Ocupemos cada canto das nossas casas e imaginemos outras possíveis relações com os espaços na

presença das crianças. Se parecer uma tarefa difícil e não souber por onde começar, observe a sua criança, ela certamente conhece os caminhos.

Cantar nos cantos da casa

Novo convite! A música *Desabrochar* traz imagens da rotina de uma casa com criança (primeira infância), ao mesmo tempo que “abraça” e “balança” em um gesto de acalento. Ouça a partir do link abaixo e deixe sua criança interna sentir o “toque” sonoro...

Link da música DESABROCHAR: [Desabrochar - song by Fernando Aleixo, Mariene Perobelli, Jack Will | Spotify](#)

Já pensou se em cada canto da casa pudéssemos cantar um canto? Trazer a presença das músicas e canções para o convívio familiar também é uma forma de nutrir a casa de sentidos, abrir espaço para a imaginação e fortalecer os vínculos. Não apenas cantar para as crianças, mas cantar com as crianças. Cozinhar cantando, banhar cantando, arrumar a casa cantando, ninar cantando... Cantarolar canções que alimentem os sentidos com as imagens que suscitam, convidem o corpo para dançar com sua melodia e imprimam o tempo em que as coisas acontecem com seu próprio ritmo. Por exemplo, uma canção que estimule a guardar os brinquedos é diferente de uma canção para fazer dormir.

Com o tempo, a família vai criando um repertório próprio e até mesmo pode começar a criar e compor suas próprias canções. Foi o que aconteceu em nossa casa. Em setembro de 2020 foi lançado ERÊ MINIATURAS, um álbum digital composto por 20 canções criadas em nosso lar, no convívio com nossos filhos e filha. As canções foram compostas inspiradas nos vínculos tecidos entre pais e filhos e trazem poesia e melodia para a vida cotidiana familiar: o brincar, as birras, o ninar, as descobertas, as rotinas, os afetos, as transformações e os vínculos familiares. Por isso dizemos que este é um álbum de canções para famílias com crianças.

É natural que a criança imersa em seu brincar não queira parar para tomar banho, escovar os dentes ou dormir. Mas quando abordamos a criança com respeito, paciência e com uma atitude criativa, elas mudam a sua reação. Histórias, canções e imaginação trazem encantamento para as crianças. Logo, criar uma pequena história que estimule o banho, ou até mesmo entrar no contexto imaginativo da brincadeira e levar este contexto até a ação que o adulto sabe que precisa ser realizada é uma forma de criar uma rotina com mais leveza, pois evita o embate. A criança é e está no mundo, entrelaçada a ele pela sua potência imaginativa. Quando compreendemos isso e apelamos para o brincar imaginativo criando ritmos e rotinas, tudo flui com mais verdade e facilidade. As canções nos ajudam nesta criação de ritmo e rotina que traz

segurança para as crianças: ter a canção para escovar os dentes, para ir para o banho, para guardar os brinquedos, para se vestir, para ir para a cama dormir... Muitas dessas canções podem ser criadas na brincadeira com as próprias crianças, como é o caso das canções do ERÊ MINIATURAS. Quando os adultos se abrem para o convívio verdadeiro com as crianças, em estado de presença, a potência criativa ressurgue no adulto que havia deixado a criação perdida em sua própria criança esquecida.

Cantar, brincar, contar histórias e imaginar em família beneficia adultos e crianças.



O DIA EM QUE A HISTÓRIA NÃO PEGOU

Essa é a história do sapo
 Que engoliu um pato
 Aqui no quarto
 (papai este é o meu sapato)
 Esta é a história da sereia
 Que dormiu na areia
 E acordou toda vermelha
 (mamãe este é o meu par de meia)
 Esta é a história do elefante
 Que por um instante
 Voou pra lá elegante
 (Gente esta é a minha bola na estante)

Vozes: Fernando Alcixo, Maricene Perobelli, Anton e Artur
 Piano: Daniela Borela
 Guitarra, baixo elétrico e órgão: Naldo Luiz Pereira
 Percussão: Jack Will

Arte imagem: Amanda M. P. Leite

Link da música: [O Dia em Que a História Não Pegou](#)

Quando o adulto reencontra em si o potencial criativo e imaginativo, regressa às origens da vida, a sua criança cósmica, como se refere o filósofo Bachelard (1990) com relação a atemporalidade da criança que permanece viva no adulto. Existe aqui uma relação de semelhança entre a brincadeira imaginativa da criança e o potencial artístico do adulto. Juntos, crianças e adultos que se encontram no brincar e imaginar transformam e potencializam suas formas de ver e perceber o mundo.



Arte imagem: Amanda M. P. Leite

Link para acesso ao Álbum na plataforma de streaming de áudio :
[Erê Miniaturas - Album by Fernando Aleixo, Mariene Perobelli | Spotify](#)

A casa como espaço e tempo de encontros

O filósofo Merleau-Ponty (2006) afirma que não há o “mundo infantil” e o “mundo adulto”. Pois o mundo é e está aí mesmo antes de termos nascido. O que ocorre são diferentes percepções do mesmo mundo habitado. Sendo assim, existe a mesma casa habitada por adultos e crianças. Mas a percepção de tempo e espaço é o que difere as formas de habitar a mesma casa entre crianças e adultos.

A estrutura tempo-espacial da criança é bem diferente da dos adultos. Merleau-Ponty afirma que a criança vive em uma zona híbrida, e podemos acrescentar às contribuições deste, o também filósofo Bachelard sobre a zona de onirismo habitada pela criança. Sendo a percepção da casa distinta entre adultos e crianças, como então estreitar laços profundos no convívio íntimo e intenso como o que a Pandemia nos provocou? Busquemos inspirações:

O excesso de infância é o germe de um poema. (...) Assim, as imagens da infância, aquelas que uma criança poderia gerar, aquelas que um poeta nos diz terem sido geradas por uma criança são, para nós, manifestações da infância

permanente. Essas são as imagens da solidão. Transmitem a continuidade dos grandes devaneios infantis na fantasia dos poetas (BACHELARD, 1990, p. 46)

Sendo assim, quando os adultos se abrem ao encontro verdadeiro com a criança e fazem o exercício de buscar ver o mundo com os olhos de sua criança que permanece viva e atemporal, vinculam-se com profundidade com seus filhos e filhas. Não deixam de ser os adultos de referência e de ter a noção objetiva do contexto da realidade. Compete aos adultos manter a ordem, a disciplina, o ritmo e os cuidados. Mas nos instantes que se permitem brincar e imaginar, tornam-se poetas, artistas em ação com seus filhos e filhas. O potencial criativo dos adultos reside em sua criança atemporal. Assim, quando brincam e se permitem imaginar com seus filhos e filhas, estão também nutrindo a sua própria criança interior. Seguimos refletindo e buscando contribuições sobre as possíveis relações entre adultos e crianças convivendo por tanto tempo no mesmo espaço:

Portanto, pode estabelecer-se uma relação humana entre adulto e criança, pois a criança não está *fechada* num mundo mágico, e o adulto pode compreender, pelas “*ultracoisas*” que estão no horizonte de sua experiência, o que é a experiência pré-objetiva da criança, encontrando em si mesmo o equivalente da situação da criança. (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 238 grifo do autor)

O filósofo nos provoca a buscarmos as relações vivas entre a criança e o adulto. Do nosso ponto de vista, as relações vivas se estabelecem por meio do vínculo construído na rotina do dia-a-dia. Quando os adultos estão demasiadamente ocupados com suas rotinas de trabalhos, prazos e compromissos que não integram a existência das crianças em suas vidas, o vínculo se enfraquece. Pois o adulto neste contexto não é capaz de suspender e expandir suas noções de tempo e espaço que acolham e considerem a percepção que a criança tem do mundo, da casa, da vida e da Pandemia neste momento.

Logo, é necessário ter a habilidade de organizar os tempos e espaços de forma a integrá-los. Esta não é uma tarefa fácil, pois não nos foi ensinada, tampouco vivida. Estamos habituados a viver em uma sociedade que separa, segrega os espaços e tempos entre crianças e adultos: escola é lugar de criança, trabalho é lugar de adulto, asilo é lugar de idoso. Segregados espacialmente e atropelados pelo tempo que urge pela produção, quando e como adultos e crianças podem se encontrar?

No começo desta história, em março de 2020, quando teve início o isolamento social pela pandemia, tudo isso nos parecia muito confuso, difícil e até impossível. Nós, do Conexão Erê, escolhemos nos abrir para as possíveis experiências que pudessem nos transformar e fortalecer. Encontramos nas linguagens artísticas, poéticas e estéticas nutridas nas ações simples do cotidiano caminhos que nos permitissem enfrentar as dores e medos, suportar as ausências e distâncias, criar redes e reinventar realidades.

Nós não vivemos isso de forma solitária. Era preciso compartilhar, inspirar, tecer novas possíveis formas de nos relacionar.

Com a Comunidade de Aprendizagem em Parentalidade Conexão Erê nos vinculamos a outras dezenas de famílias do Brasil e do mundo. Diferentes contextos e realidades, mas muitos desafios eram semelhantes. Cantar, dançar, brincar e imaginar na rotina familiar não resolve os problemas da sobrecarga materna, da fome, do abandono, da violência doméstica, das vidas que se foram com o vírus... Sabemos que há soluções que escapam às nossas capacidades. Mas nos parece, com esta experiência, que ver e viver as relações nutrindo o cotidiano de imaginação nos torna mais resilientes. Reforçamos, mais uma vez, o fato de que a imaginação neste caso não é um devaneio de fuga. Mas talvez nos possibilite um voo panorâmico ou um mergulho profundo que nos permita ver com outras perspectivas as nossas próprias realidades. O exercício da imaginação nos oportuniza ver, sentir e perceber à fundo e além... assim hoje, estamos recriando novos possíveis (ou impossíveis) realidades de presente e futuro. Nisso, as crianças são mestras. Queremos reaprender com elas. Reaprender porque nesta jornada o adulto descobre ou recorda que há em si uma criança que jamais o abandonou. Ao viver a poética do brincar e imaginar com nossos filhos e filhas, estamos nos vinculando novamente com a criança que fomos e seguiremos sendo.

Referências:

ÁLVARES, Tânia Helena. **Implantação da Meditação Terapêutica fundamentada pela antroposofia como tratamento não farmacológico de baixo custo, fácil operacionalidade e maior alcance.** XII Congresso Brasileiro de Medicina Antroposófica e Revista Arte Médica Ampliada. v.35 n.4, p.158-65, 2015. Acesso em: 30 de maio de 2020 <http://abmanacional.com.br/arquivo/09c7c0ca05cf7f9bd5ae75c0f3ea166acfe77039-35-4-anais-do-xii-congresso.pdf>

ÁLVARES, T.H.; GRAMA, I.T.; MIRANDA, G.N.; DANTAS, E.T.A. **Ambulatório de Antroposofia Aplicada à Saúde e educação de pais e crianças no SUS em Uberlândia.** CRPICS: Uberlândia, 2019. Acesso em: 31 de maio de 2020 <http://www.medicinaantroposoficauberlandia.com/p/casos-clinicos.html>

BACHELARD, Gastón. Devaneios sobre a infância. In: ABRAMS, Jeremiah. (org.) **O reencontro da criança interior.** São Paulo: Cultrix, 1990.

Brasil. Ministério da Saúde. Secretaria de Atenção à Saúde. Departamento de Atenção Básica. **Política Nacional de Práticas Integrativas e Complementares no SUS -**

PNPIC-SUS / Ministério da Saúde, Secretaria de Atenção à Saúde, Departamento de Atenção Básica - Brasília: Ministério da Saúde, 2006. Acesso em: 30 de maio de 2020. <https://bvsmis.saude.gov.br/bvs/publicacoes/pnpic.pdf>

Comitê Científico do Núcleo Ciência Pela Infância (2020). **Edição Especial: Repercussões da Pandemia de COVID-19 no Desenvolvimento Infantil**. Acesso em: 30 de maio de 2020 <https://ncpi.org.br/wp-content/uploads/2020/05/Working-Paper-Repercussoes-da-pandemia-no-desenvolvimento-infantil.pdf>

FALK, Judit (Org). **Abordagem Pikler, educação infantil**. São Paulo: Omnisciência, 2016.

Fundo de População das Nações Unidas (UNFPA). **COVID-19: um olhar para gênero**. Março 2020. Disponível em: https://brazil.unfpa.org/sites/default/files/pub-pdf/covid19_olhar_genero.pdf

GENTIL, L. B.; ROBLES, A. C. C.; GROSSEMAN, S. **Uso de terapias complementares por mães em seus filhos**: estudo em um hospital universitário. *Ciência e Saúde Coletiva*, Rio de Janeiro, v. 15, p. 1293-1299, 2010. Supl. 1. Disponível em : <https://www.scielo.org/pdf/csc/2010.v15suppl1/1293-1299/pt>. Acesso em: 30 de maio de 2020. <https://doi.org/10.1590/S1413-81232010000700038>

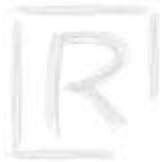
MACHADO, Marina Marcondes. **Merleau-Ponty e a Educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

MARQUES, Emanuele Souza et all. **A violência contra mulheres, crianças e adolescentes em tempos de Pandemia pela COVID-19**: panorama, motivações e formas de enfrentamento. *Cad. Saúde Pública*. Rio de Janeiro, v.36, n.04, 2020. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-311X2020000400505&lng=en&nrm=iso. access on 31 May 2020. Epub Apr 30, 2020. <http://dx.doi.org/10.1590/0102-311x00074420>

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Psicologia e Pedagogia da criança**. Tradução: Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SCHOOREL, Edmond. **Os primeiros sete anos**: fisiologia da infância. Tradução: Joana Falavina e Sonia Setzer. São Paulo: Antroposófica, FEWB, 2013.

SOARES, Suzana Macedo. **Vínculo, movimento e autonomia** - educação até 3 anos. São Paulo: Omnisciência, 2017.



**A CASA:
A cena e as coisas**

**LA CASA
La escena y las cosas**

**THE HOUSE:
The scene and the things**

**João Pedro Ferreira dos Santos Ribeiro¹
Sofia Botelho de Almeida²
Vinicius Torres Machado³**

Resumo

O presente artigo tem por objetivo levantar o debate a respeito da relação entre elementos humanos e não-humanos na cena. Para tanto, evoca-se a casa e a interação com as coisas que a constituem e propõe-se, a partir disso, um percurso que parte do utilitarismo funcional dos objetos pelos atores e pelas atrizes no projeto de teatro realista, passa pelas experiências da *performance art* e pelas proposições do Novo Materialismo, até chegar à obra de Mel Baggs, artista e ativista que se comunica com as coisas de dentro de sua casa em sua língua nativa.

Palavras-chave: Materialidade, Novo Materialismo, Performance, Teatro

Resumen

Este artículo tiene como objetivo suscitar el debate sobre la relación entre elementos humanos y no humanos en la escena. Para tanto, se evoca la casa y la interacción con las cosas que la constituyen y se propone, a partir de eso, un camino que parte del utilitarismo funcional de los objetos por parte de los actores y actrices en el proyecto de teatro realista, pasa por las experiencias de la *performance art* y por las proposiciones del Nuevo Materialismo, hasta llegar a la obra de Mel Baggs, artista y activista que se comunica con las cosas del interior de su casa en su idioma nativo.

Palabras clave: Materialidad, Nuevo Materialismo, Performance, Teatro

¹ Ator; Mestrando em Artes da Cena no Instituto de Artes da Unesp, com pesquisa em andamento sob orientação do Prof. Dr. Vinicius Torres Machado. Integra o Grupo de Estudos da Matéria Cênica (CNPq). Email: jp.ribeiro@unesp.com.

² Atriz; Mestranda em Artes da Cena no Instituto de Artes da Unesp, com pesquisa em andamento sob orientação do Prof. Dr. Vinicius Torres Machado, e docente da Escola Superior de Artes Célia Helena. Integra o Grupo de Estudos da Matéria Cênica (CNPq). Email: sofia.botelho@unesp.br.

³ Diretor teatral e docente do Instituto de Artes da Unesp ; Doutor em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo, com estágio supervisionado na Ghent University (Bélgica). Coordenador do Grupo de Estudos da Matéria Cênica. E-mail: vinicius.t.machado@unesp.br.

Abstract

This article aims to raise the debate about the relationship between human and non-human elements in the scene. For this purpose, the house and the interaction with its things are evoked and, from that, a path is proposed that starts from the functional utilitarianism of objects by the actors and actresses in the realistic theater project, goes through the experiences of performance art and the propositions of New Materialism, until arriving at the work of Mel Baggs, artist and activist who communicates with things from inside their home in their native language.

Keywords: Materiality, New Materialism, Performance, Theater

* * *

É possível identificarmos no início da era moderna o despontar do projeto que reconhece o teatro como uma manifestação artística essencialmente dramática. Sobretudo a partir da exegese da *Poética* de Aristóteles, o humanismo renascentista estabelece as bases do drama como expressão máxima da autonomia do ser humano na condução de sua própria trajetória, isto é, independente da agência de forças divinas, como era comum nas representações religiosas medievais. Nesse sentido, em sua *Teoria do Drama do Moderno*, Peter Szondi (2001) apresenta o drama como um conceito histórico-literário que abarca todas aquelas dramaturgias cuja história a ser contada se desenvolve no tempo presente apenas a partir da relação intersubjetiva entre as personagens, de modo que a sua expressão linguística é dada pelo diálogo.

Em oposição ao conceito de drama, Szondi (2001) apresenta o conceito de épico, que "designa um traço estrutural comum à epopeia, ao conto, ao romance e a outros gêneros - a saber, a presença do que foi chamado 'sujeito da forma épica', ou ainda 'eu épico'" (SZONDI, 2001, p. 21). Segundo ele, é possível notarmos que nas últimas décadas do século XIX a dramaturgia moderna enfrentou uma crise do drama, derivada da absorção de alguns traços épicos pela literatura dramática, da qual derivaram tanto tentativas de salvamento, quanto tentativas de resolução, que se consolidaram ao longo do século XX.

Um dos dramaturgos em cuja obra é possível perceber evidências dessa crise do drama, é Anton Tchekhov. As personagens de Tchekhov vivem em uma Rússia imperial pré-revolucionária, que em pleno século XIX ainda se alicerçava nas estruturas da

servidão, ao mesmo tempo em que uma *intelligentsia* começava a articular ideais de vanguarda política e intelectual. Verifica-se ali uma renúncia ao presente, uma vez que o presente é o retrato da crise que, enquanto próprio conteúdo do drama, acaba por influir em sua forma, cujo caráter absoluto não mais se sustenta. O diálogo perde, portanto, peso, de modo que se constitui de "monólogos travestidos de réplicas nos quais se condensa o sentido do todo" (SZONDI, 2001, p. 43).

A produção dramaturgic de Tchekhov está absolutamente relacionada à sua encenação por Constantin Stanislávski no Teatro de Arte de Moscou. A parceria de Tchekhov e Stanislávski consolida uma das frentes de maior relevância histórica do projeto de teatro realista, que manifesta o ideal expresso em *O que é arte?* por seu contemporâneo e conterrâneo Liev Tolstói (2011):

A ação da arte consiste em despertar um sentimento já experimentado e ao fazer isso transmitir esse sentimento através de movimentos, cores, sons, imagens, palavras, de tal forma que os outros experimentem o mesmo sentimento. A arte é a atividade humana em que uma pessoa, conscientemente, através de certos sinais exteriores, comunica aos outros sentimentos vivenciados por ela, de modo que estes se contagiem e vivenciem os mesmos sentimentos (TOLSTÓI, 2011, p. 97).

Nesse sentido, as encenações de Stanislávski podem ser compreendidas como uma tentativa de serem elas mesmas uma fatia da vida emulada a partir de um trabalho muito detalhado sobre o texto do dramaturgo. Para tanto, além do notável trabalho de preparação das atrizes e dos atores por ele realizado, todos os outros elementos da cena (luz, cenário, figurino, música etc.) deveriam ser muito bem cuidados. Em *As Três Irmãs, de Tchekhov, por Stanislávski*, Tieza Tissi (2018), ao colocar lado a lado o texto de Tchekhov com as notas de Stanislávski, argumenta que:

Como encenador, Stanislávski compõe a cena minuciosamente, atento a todos os elementos, mesmo aos que devem, propositalmente, estar fora de cena, para que tudo, devidamente orquestrado, favoreça a manifestação do "oculto" que, segundo Stanislávski, reside em Tchekhov (TISSI, 2018, p. 24-25).

Esse "oculto", segundo o próprio Stanislávski, se manifesta quando "ganham vida em cena até os objetos, os sons, as decorações, as imagens criadas pelos artistas e o próprio clima da peça e de todo o espetáculo" (STANISLÁVSKI *apud* TISSI, 2018, p. 24). À vista disso, chama a atenção a extensão e a especificidade da lista de objetos cênicos, barulhos e efeitos de luz requeridos pelo encenador em sua montagem de *As três irmãs*, dos quais seguem apenas os acessórios demandados para o primeiro dos quatro atos:

Três cestas do armazém - com biscoitos, uma torta e frutas.
 Duas caixas de bombons.
 Quatro travessas para frutas e biscoitos.
 Três cestas para pão e biscoitos.
 Dois vasos de flores.
 Uma cesta de flores (presente).
 Uma torta doce e um prato para ela, faca, bolo.
 Três buquês de flores do mesmo tamanho no *fonar*.
 Um livro para Macha na mesinha turca.
 Treze *couverts*.
 Mesa com antepastos.
 (Fora de cena, para Irina): seis xícaras de chá, seis pratinhos, seis colheres e seis pratinhos para geleia. Uma enorme torta de aniversário com couve em um grande prato e, para ela, uma molheira com molho. Uma bandeja, um samovar de níquel, uma chaleira. Dois vasilhinhos com geleia.
 Duas gaiolas com tabuinhas móveis para passarinhos, com recipientes para comida e água e passarinhos vivos (no *fonar*).
 Trinta cadernos de alunos.
 Um lápis azul e um vermelho (no *fonar* e na sala de visitas).
 Uma faca no carrinho de chá.
 Uma gravata, agulha e linha (para Irina).
 Ramos com brotos arrancados.
 A torta de Prozórov em uma cesta amarrada por um lenço (colorido ou toalha de mesa).
 Álbum sobre a mesa n. 1.
 um retrato do general jovem. Um grande retrato do general e da esposa velhos (na moldura entalhada por Andrei).
 Violinista atrás do palco.
 Piano de cauda.
 3-4 baladas de relógios (cuco) fora de cena.
 Relógio pendurado na sala de visitas.
 Fósforos e cinzeiros sobre a mesa turca.
 Moldurinha entalhada por Andrei sobre a mesa n. 1.
 Mesa posta para o café da manhã. Garfos, facas, garrafas, guardanapos, pratos, garrafões, copos etc.
 Uma grande cesta de flores.
 Aparelho fotográfico.
 Um *pince-nez* de Macha. (STANISLÁVSKI *apud* TISSI, 2018, p. 107)

Essa enorme lista tem por objetivo criar o ambiente realista da casa em que se passa a história de *As três irmãs*. Não obstante, cumpre notar que, para Stanislavski a presença desses objetos em cena tinha por função servir utilitariamente à atividade dos atores e das atrizes. É a interação destes com aqueles que é capaz de manifestar o oculto. Em *Análise-ação: Práticas das ideias teatrais de Stanislávski*, Maria Knébel (2016), pupila do encenador do Teatro de Arte de Moscou, argumenta que “todas as coisas de que o intérprete poderia precisar no percurso da ação, todos os objetos cênicos pessoais, tudo o que pudesse ajudar o ator e a atriz a acreditar na verdade do que acontece, já deveria estar preparado desde antes do início do trabalho” (KNÉBEL, 2016, p. 27). Assim sendo,

a xícara que estava na cena deveria ser utilizada para tomar uma bebida quente, a faca para cortar um pedaço da torta, o garfo para levar o alimento à boca, e assim por diante. Dessa maneira, os atores poderiam vivenciar a situação proposta pelo texto e assim, construir a vida interior da personagem.

Apesar de a dramaturgia de Tchekhov manifestar aspectos do que Szondi (2001) caracteriza como uma crise do drama, podemos considerar esse exemplo da interação entre seres humanos e objetos na encenação de Stanislávski, paradigmático da relação que mais usualmente se estabelece com as coisas na cena dramática. Nos hiatos dos diálogos entre as personagens, Stanislávski restabelece o caráter absoluto do drama, ao propor ações não expressas pelo texto, que se materializam na interação dos atores e das atrizes com o cenário da casa. Restaura-se, portanto, da perspectiva da ilusão e da criação de quadros do real, a atuação dramática, na esteira do que recomenda Denis Diderot (2005) ao estabelecer as bases do drama burguês ainda no século XVIII em seu *Discurso sobre a poesia dramática*:

Porém, o que realmente mostra quão longe ainda estamos do bom gosto e da verdade, é a pobreza e a falsidade dos cenários e o luxo dos trajés.

Exiges que o poeta se submeta à unidade de lugar, e abandonas a cena à ignorância de um mau cenógrafo.

Pretendes reconciliar os poetas com o verdadeiro, tanto no encadeamento das peças, quanto em seus diálogos; e aproximar os atores do desempenho natural e da declamação real? Levanta a voz, reclama somente que o lugar da cena seja mostrado como deve ser.

Uma vez que a natureza e a verdade se introduzirem em nosso teatro na mais insignificante circunstância, logo sentiremos o ridículo e o mau gosto alastrando-se sobre tudo o que contrastar com ele (DIDEROT, 2005, p. 110-111).

Nesse modelo de teatro, as coisas servem simbolicamente ao trabalho do artista; seja esse artista a atriz, de uma perspectiva stanislavskiana, ou o poeta, de uma perspectiva diderotiana. Seria possível, sem embargo, pensarmos em formas teatrais que rompam com a hierarquia entre os elementos humanos e não-humanos?

Num primeiro momento, poderíamos pensar em um teatro de animação, em que atores manipulam bonecos, máscaras, objetos, sombras etc. de modo a emprestar-lhes vida. É válido perceber, no entanto, que quando falamos em vida nesse contexto, nos referimos ainda à vida humana; a figura humana é substituída em cena por uma coisa antropomorfizada, que emula sentimentos, movimentos e falas facilmente identificáveis

como humanos. Além disso, nesse modelo de teatro, as coisas também servem simbolicamente ao trabalho da atriz, uma vez que esses são os seus operadores.

Poderíamos também pensar em um teatro de tradição circense, em que palhaços fazem uso de objetos subvertendo as suas funcionalidades. Em um número de malabares, por exemplo, pode-se usar laranjas no lugar das bolinhas; em vez de comer uma deliciosa torta cremosa pode-se atirar-na na cara um do outro; é possível até mesmo fazer com que uma florzinha de plástico esguiche água nos espectadores. Nesse modelo de teatro também há artistas que desafiam os limites de seus corpos por meio da interação com aparelhos, tais quais trapézios, liras, cordas etc. No entanto, embora essas cenas sejam regidas por uma lógica não-cotidiana, nela também é perceptível como os elementos não-humanos servem como suporte para a ação humana.

Se nos parece difícil vislumbrar a partir da tradição teatral uma cena que rompa com a hierarquia entre os elementos humanos e não-humanos, talvez estabelecer paralelos entre as artes da cena e as artes visuais possa nos ajudar a fazê-lo. Isso porque historicamente, até o século XX, com o advento da *performance art*, apesar de eventualmente lidar com representações da figura humana, as artes visuais nunca tiveram por pressuposto a presença humana. Devemos considerar, porém, que o que geralmente é ressaltado nas criações plásticas, é o trabalho humano com o material. É o pintor quem dá forma à paisagem com a tinta; é o escultor quem dá forma ao vaso com o mármore.

Na contramão dessa aceção tradicional de artes visuais, no início do século XX, por exemplo, muitos objetos desfuncionalizados ganharam status de obra de arte plástica ao serem expostos em galerias. *A fonte*, de Marcel Duchamp, talvez seja o exemplo mais célebre dessa prática denominada *ready-made*. Em 1917, o artista apresentou no Salão da Sociedade Nova-iorquina de artistas independentes, um mictório invertido, assinado por ele, e apenas isso. Cumpre notar, no entanto, que ao fazê-lo, Duchamp chama atenção, para além do objeto, para a iconoclastia de seu gesto artístico. O que está colocado é o conceito por trás da obra, até mais do que a sua materialidade.

Duchamp estabelece relações de aproximações e distanciamentos com o Dadaísmo, uma das vanguardas históricas da primeira metade do século XX. Essas vanguardas constituíram aquilo que podemos considerar como a primeira onda da *performance art* e, bastante influenciadas pelo teatro de variedades, de tradição circense,

encontram reverberações na cena, ao passo que instituem um modelo teatral não ilusionista, em que a sensação não parte mais da ficção, mas da própria matéria. A cena, por não dispor mais os objetos em função da fábula, liberta-se para a composição de sensações com as próprias qualidades afetivas da matéria. Foram diversas as maneiras de trazer à tona sensações a partir da relação direta entre os elementos na cena. Até mesmo a palavra, fonte primeira da representação, ganhou materialidade e se libertou da oração, da subordinação às regras de sintaxe. Em *A arte da performance: do futurismo ao presente*, por exemplo, Roselee Goldberg (2007) aponta como Filippo Tommaso Marinetti, em sua performance futurista do poema *Zang Tumb Tumb*, de 1912, batia com um martelo sobre uma mesa e, correndo, escrevia freneticamente em três quadros dispostos ao fundo. Nessa performance, Marinetti recitava, junto com essas ações, as palavras soltas de sua poesia.

Pode-se dizer que, ao bater com um martelo sobre uma mesa enquanto recitava palavras desconexas, Marinetti explorava um objeto de maneira semelhante àquela que os *happenings* faziam na década de 1960, naquilo que podemos considerar como a segunda onda da *performance art*. Em *Sob o signo de Saturno* (1986), Susan Sontag chama atenção justamente para o uso de materiais por performers oriundos das artes plásticas ao realizarem seus *happenings*. Segundo a autora, esses artistas estavam preocupados em fazer experiências com os objetos, experimentando sensações tais quais quebrar, rasgar, molhar ou queimar algo. Esse modelo não trabalha com a ilusão, mas busca evidenciar a sensação da interação com cada objeto: o cortante de uma faca, o quebradiço do vidro, o azulado do azul, o derreter do gelo etc. Nesse modo de criação, destaca-se a materialidade do objeto no plano da composição estética. A performatividade dos elementos da cena passa, portanto, a ter tanto ou maior valor do que seu caráter simbólico.

Quando os limites entre teatro e performance começam a se confundir, surge, pois, a necessidade de incorporar novos códigos ao olhar para a cena: a apresentação da matéria em sua crueza conduz a uma mudança nas expectativas dos modos de sentir do espectador para além das relações sensíveis produzidas pela fábula.

Essa percepção nos ajuda a nos aproximarmos de um projeto epistemológico que se propõe a questionar a ideia de que as coisas são matérias passivas, brutas e inertes; ele se opõe à divisão do mundo em matéria monótona (isso) e em vida vibrante (nós), ao

passo que problematiza a ideia de que nós estamos no controle de todos os assuntos. Esse projeto, que está dentro de um campo maior de estudos denominado nas últimas décadas de Novo Materialismo, pode nos ajudar a enfrentar o questionamento das relações entre os seres humanos e as coisas na cena.

O Novo Materialismo vem sendo desenvolvido desde a década de 1990, quando alguns teóricos começaram a se opor à divisão do mundo entre sujeitos e objetos. Eles desenvolvem uma perspectiva oposta ao excepcionalismo humanista e sua lógica dualista, em que o sujeito humano se apresenta contra o mundo dos objetos; em que a cultura humana se coloca contra o mundo da natureza e em que a razão humana se posiciona contra o mundo da matéria. Para alguns teóricos ligados ao Novo Materialismo, essas dualidades impedem as implicações da interdependência e da relacionalidade intrínsecas a todas as matérias.

No Novo Materialismo, a visão antropocêntrica do mundo está sendo substituída por uma enxurrada de estudos de disciplinas tão diversas quanto a física, a biologia, a filosofia, a ciência política, a ciência cognitiva, a tecnologia da informação etc. Muitos novos materialistas se consideram pós-humanistas, uma vez que para eles o ser humano não é entendido como excepcional e não está colocado acima e contra todas as outras coisas. É nesse sentido que em *The politics of nature: new materialist responses to the anthropocene*, Arianne Françoise Conty (2017) apresenta as ideias de Bruno Latour e de Jane Bennett como duas das principais linhas do Novo Materialismo.

Uma das contribuições de Bruno Latour para o Novo Materialismo é o desenvolvimento da teoria ator-rede (ANT – *Actor Network Theory*), que, ao analisar a atividade científica, considera tanto os atores humanos como os não humanos. Dentre as muitas obras de Latour, destaca-se *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. O trabalho de Latour e a teoria ator-rede tiveram influência considerável no recente reconhecimento das ciências sociais da agência das coisas e das ontologias emaranhadas de sujeitos e objetos. Latour procura minar a divisão moderna entre interioridade e exterioridade que diferenciava os agentes e os agidos em termos de intenções internas. Seu estudo compreende todas as matérias como actantes que se reúnem em coletividades para expressar agência interdependente.

Jane Bennett, por sua vez, desenvolve a tese do materialismo vital. Em *Vibrant matter: a political ecology of things*, Bennett (2010) discorre sobre a ação e vibração dos

elementos não-humanos ou não-exatamente-humanos. Nessa obra, a autora deseja “fazer uma refeição com as coisas deixadas de fora da festa da teoria política feita no estilo antropocêntrico” [tradução nossa]⁴ (BENNETT, 2010, p. IX). Sendo assim, apresenta uma vitalidade intrínseca à materialidade na capacidade das coisas (alimentos, mercadorias, efeitos climáticos, metais etc.) de serem agentes ou forças com trajetórias, propensões ou tendências próprias. Ela sugere, pois, que “as respostas políticas aos problemas públicos mudariam se levássemos a sério a vitalidade dos corpos (não-humanos)” [tradução nossa]⁵ (Bennett, 2010 p. VIII”)

Cumprido notar, no entanto, que Bennett, ao discorrer sobre a vibração da matéria, estende características e valores considerados humanos para o resto do mundo material. Sendo assim, ela opta por uma ontologia plana, que tem por objetivo tratar todas as agências igualmente. Desta feita, alguns teóricos apontam que a revalorização de Bennett de corpos animados e inanimados contradiz a própria ética fisiológica que ela defende e ignora as relações de poder que resultam de não diferenciar o animado do inanimado. Ao não distinguir as coisas entre materialidades tecnológicas e naturais, Bennett antropomorfiza os não-vivos, utilizando para se referir a eles termos geralmente reservados aos vivos: vibrante, parentesco, saudável, capacitante etc. Essa ontologia plana, em que todas as formas de agência deveriam ser tratadas igualmente, é contestada por muitos outros novos materialistas, como os antropólogos Tim Ingold (2015), em *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*, e Eduardo Kohn (2013), em *How forest think: toward an anthropology beyond the human*, por exemplo, que procuram transformar a distinção entre o humano e o não-humano não por meio desta ontologia plana, mas por uma distinção animado/inanimado que é capaz de diferenciar ferramentas tecnológicas de seres vivos.

Uma outra crítica ao Novo Materialismo é elaborada à luz do Materialismo Histórico por Slavoj Žižek (2017) em *Elementos para uma crítica ao novo materialismo ou mais além de Latour de volta a Hegel*. Segundo Žižek (2017), “o Novo Materialismo rechaça [...] a divisão radical entre matéria e vida e entre vida e pensamento; em todos os lugares se disseminam múltiplos ‘eus’, ou agentes, sob diferentes formas” (ŽIŽEK,

⁴ "To make a meal out of the stuff left out of the feast of political theory done in the anthropocentric style."

⁵ "How would political responses to public problems change were we to take seriously the vitality of (nonhuman) bodies?"

2017, [online](#)). Nesse sentido, ele aponta que o Novo Materialismo desconsidera as diferenças entre o humano e a mercadoria.

Bennett (2010), no entanto, apresenta um contra-argumento a essa crítica. Segundo ela, é necessário reconhecermos que sozinhos, os valores do Materialismo Histórico não dão conta da problemática que está posta pela modernidade e, ao invés de uma exclusão recíproca, a autora propõe que se compreenda de uma maneira mais complexa a relação entre o Materialismo Histórico e o Novo Materialismo:

Há algum tempo, a teoria política reconhece que a materialidade é importante. Mas essa materialidade na maioria das vezes se refere às estruturas sociais humanas ou aos significados humanos "incorporados" nelas e em outros objetos. Porque a própria política é frequentemente interpretada como um domínio exclusivamente humano, o que se registra nela é um conjunto de restrições materiais ou um contexto para a ação humana. [Tradução nossa]⁶ (BENNETT, 2010, p.16)

A questão, segundo Bennett (2010), é que o capitalismo coloca o ser humano no centro porque a matéria não tem valor em si mesma. Ao pensarmos a matéria como morta ou ainda como um mero instrumento para o humano estamos alimentando uma arrogância e as “nossas fantasias de conquista e de consumo destruidoras da Terra” [Tradução nossa]⁷ (BENNETT, 2010, p. 9). Isso nos impede de perceber agências não-humanas que estão tanto ao redor quanto no interior dos corpos humanos. A ideia de uma matéria vibrante pode fortalecer o surgimento de modos de produção e consumo mais sustentáveis. Como propõe Bennett, precisamos promover “encontros mais atentos entre pessoas-materialidades e coisas-materialidades” [Tradução nossa]⁸ (BENNETT, 2010, p. 9).

No campo de estudos da cena, André Lepecki (2012) em *9 variações sobre coisas e performance* apresenta uma proposição que se aproxima com o que temos abordado até aqui. Ele argumenta que perante o capitalismo, que institui o regime da mercadoria, a resistência dos objetos está justamente em ser mera coisa. Quando as coisas são libertas de sua utilidade, elas perdem o seu valor de troca, revelando o seu potencial libertador do sistema que tudo aprisiona. Nesse sentido, ele evoca o conceito de ética das coisas,

⁶ “For some time political theory has acknowledged that materiality matters. But this materiality most often refers to human social structures or to the human meanings “embodied” in them and other objects. Because politics is itself often construed as an exclusively human domain, what registers on it is a set of material constraints on or a context for human action.”

⁷ “our earth-destroying fantasies of conquest and consumption”

⁸ “more attentive encounters between people-materialities and thing-materialities”

cunhado por Silvia Benso (2000) em *The face of things: a different side of ethics*: "tal ética implica conviver com coisas sem forçá-las a um constante utilitarismo." E complementa:

[...] talvez, um devir-coisa não seja um destino tão ruim assim para a subjetividade. Quando olhamos ao redor, certamente parece ser uma opção melhor do que continuar a viver e a ser sob o nome de "humano". A "coisa" nos lembra que organismos vivos, o inorgânico, e aquele terceiro produzido pelo seu confronto chamado "subjetividade", todos necessitam ser libertados da força subjugadora chamada dispositivo-mercadoria — força que esmaga a todos num modo da vida empobrecido, ou triste, ou dócil, ou limitado, ou utilitário. E uma coisa (ou seja, a "coisidade" em qualquer objeto e sujeito) pode realmente nos oferecer vetores e linhas de fuga longe da soberania imperialista de dispositivos colonizadores. (LEPECKI, 2012, p.97)

Lepecki (2012) propõe, portanto, um entendimento de que coisas se diferenciam de objetos na medida em que objetos estão para um sujeito, e são valorados de acordo com seu uso. Entender tanto o corpo humano quanto objetos enquanto coisas, ou, simplesmente, matérias, nos ajuda a caminhar no sentido de uma cena desierarquizada.

É a partir dessa compreensão que gostaríamos de apresentar o trabalho de Mel Baggs, uma pessoa sem gênero, não-verbal e portadora de autismo, que mantinha o *Blog Ballastexistenz* até 2020, quando veio a falecer. Na apresentação de seu *blog*, explica que "*Ballastexistenz* é um termo histórico que significa 'existência de lastro' ou 'vida de lastro', que foi aplicado às pessoas com deficiência para nos fazer parecer comedores inúteis, vidas indignas da vida." [Tradução nossa]⁹ (BAGGS, 2012, [online](#)).

Desde 2011, Baggs recebeu um tubo de alimentação se tornando aos olhos da sociedade ainda mais *ballastexistenz* do que costumava ser. Mas afirma: "Eu amo meu tubo de alimentação com paixão." [Tradução nossa]¹⁰ (BAGGS, 2012, [online](#)). Baggs também usou, durante a maior parte de sua vida adulta, um dispositivo por meio do qual se comunica através da digitação ou de símbolos pictóricos, apesar de declarar: "Eu me comunico melhor fora da linguagem, mas eles não fizeram ferramentas para interpretar isso. Às vezes eu escrevo bem, mas a linguagem é extremamente cansativa para mim." [Tradução nossa]¹¹ (BAGGS, 2012, [online](#)). Apesar de ter crescido sendo capaz de andar, gradualmente Baggs foi necessitando do auxílio de bengalas, muletas e cadeiras de rodas. Baggs também usava anéis de sustentação, devido a suas articulações

⁹ "*Ballastexistenz* is a historical term that means 'ballast existence' or 'ballast life', that was applied to disabled people in order to make us seem like useless eaters, lives unworthy of life."

¹⁰ "I love my feeding tube with passion."

¹¹ "I communicate best outside of language altogether, but they haven't made tools to interpret that. I am sometimes a good writer, but language is extremely tiring for me nonetheless"

hipermóveis; óculos de prisma, porque seus olhos tinham a tendência de deslizar para fora quando ficavam cansados; e, por vezes, oxigênio suplementar quando tinha suas infecções pulmonares relativamente frequentes. É digno de nota, sem embargo, o fato de Baggs se referir com amor a seus aparelhos médicos, a partir de uma ideia de corpo que estabelece uma relação sadia com as coisas. Sadia porque compreende que eles lhe são vitais, isto é, eles são parte de sua vida. Baggs também afirma, por exemplo, que seus anéis de sustentação são os objetos mais lindos dentre todos os seus aparelhos médicos, de modo a conferir inclusive valor estético ao que poderia ser percebido apenas como funcional.

Em 2007, Baggs publicou um vídeo-arte na *internet* denominado *In my language*, que pode ser acessado através deste [link](#), no qual explora a comunicação com todos os objetos de sua casa e, ao final, explica como conversa com as coisas em sua língua nativa. É interessante perceber como Baggs estabelece uma ontologia plana inclusive com as materialidades tecnológicas que aos poucos vão aparecendo em sua vida. Baggs chama a atenção para o fato de pessoas autistas serem vulgarmente taxadas como presas em sua própria realidade, mas evidencia que está em constante comunicação com todas as coisas, apesar de isso não configurar uma linguagem simbólica:

A parte anterior deste vídeo estava na minha língua nativa. Muitas pessoas presumiram que, quando falo sobre esta ser a minha linguagem, isso significa que cada parte do vídeo deve ter uma mensagem simbólica particular projetada para a mente humana interpretar. Mas minha linguagem não é sobre desenhar palavras ou mesmo símbolos visuais para as pessoas interpretarem. É estar em uma conversa constante com todos os aspectos do meu ambiente. Reagindo fisicamente a todas as partes do meu entorno. Nesta parte do vídeo a água não simboliza nada, estou apenas interagindo com a água como a água interage comigo. Longe de ser sem propósito, a maneira como me movo é uma resposta contínua ao que está ao meu redor. Ironicamente, a maneira como me movo ao responder a tudo ao meu redor é descrita como “estar em um mundo só meu”. [...] [Transcrição e tradução nossas]¹² (BAGGS, 2007, [online](#))

¹² "The previous part of this video was in my native language. Many people have assumed that when I talk about this being my language, that means that each part of the video must have a particular symbolic message within it designed for the human mind to interpret. But my language is not about designing words or even visual symbols for people to interpret. It is about being in a constant conversation with every aspect of my environment. Reacting physically to all parts of my surroundings. In this part of the video the water doesn't symbolize anything, I am just interacting with the water as the water interacts with me. Far from being purposeless, the way that I move is an ongoing response to what is around me. Ironically, the way that I move when responding to everything around me is described as 'being in a world of my own'. [...]"

A performance de Baggs em *In my language* pode nos ajudar a enfrentar os questionamentos colocado por Karen Barad (2017) em *Performatividade pós-humanista: para entender como a matéria chega à matéria*:

O que nos compele à crença de que temos um acesso direto às representações culturais e a seus conteúdos que nos falta às coisas representadas? Como a linguagem tornou-se mais confiável que a matéria? Por que à linguagem e à cultura são concedidas agência e historicidade próprias enquanto a matéria é caracterizada como passiva e imutável, ou, quando melhor, como herdeira de um potencial de mudança derivante da linguagem e da cultura? Como seremos capazes de identificar as condições materiais que nos levaram a essa reversão brutal das crenças naturalistas se a própria materialidade é, desde sempre, caracterizada dentro de um domínio linguístico figurado como sua condição de possibilidade? (BARAD, 2017, p. 8)

Ao formular essa pergunta, Barad (2017) evidencia o fato de não nos comunicarmos com as coisas. A língua nativa de Baggs, por sua vez, pode ser compreendida como um exemplo da performatividade das práticas discursivas que Barad (2017) propõe em oposição à "crença representacionista no poder das palavras para representar coisas preexistentes" (BARAD, 2017, p. 9). Baggs argumenta: "É apenas quando eu digito algo em seu idioma que você se refere a mim como tendo comunicação. Sinto cheiro de coisas. Eu escuto coisas. Eu sinto coisas. Eu sinto o gosto das coisas. Eu vejo as coisas" [Transcrição e tradução nossas]¹³ (BAGGS, 2014, [online](#))

Mesmo se comunicando em sua língua nativa, Baggs consegue falar com o mundo inteiro ao fazer uso da tecnologia e das ferramentas da *internet*. Artista e ativista, Baggs faz proliferar a ideia de que aquilo que nos é imposto como limitação não deve necessariamente ser compreendido como uma diminuição da potência de vida.

A performance de Baggs, pode, pois, ser compreendida como um marco estético da relação entre a cena e as coisas. Nesse sentido, assim como podemos considerar a representação da casa proposta por Stanislávski para a encenação de *As Três Irmãs*, de Tchekhov, paradigmática da interação que se estabelece entre elementos humanos e não-humanos no modelo de teatro dramático, a casa em que Baggs vive e com cujos objetos está em constante comunicação, pode servir também como paradigma para pensarmos uma cena em que a relação entre seres humanos e coisas se dê de forma desierarquizada; e por quê não dizer, de maneira mais encantada e vibrante? Nos

¹³ "It is only when I type something in your language that you refer to me as having communication. I smell things. I listen to things. I feel things. I taste things. I look at things."

créditos finais de *In my language*, pode-se ler: "Atuada e cantada por A. M. Baggs e objetos diversos" [Transcrição e tradução nossas]¹⁴ (BAGGS, 2007, [online](#)).

Referências:

- BAGGS, Mel. About. **Ballastexistenz**, [s.l.], abril de 2020. Disponível em: <<https://ballastexistenz.wordpress.com/about-2/>>. Acesso em: 25 de maio de 2021.
- BAGGS, Mel. In my language. **Youtube**, [s.l.], janeiro de 2007. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JnylM1hI2jc>>. Acesso em: 25 de maio de 2021.
- BARAD, Karen. Performatividade pós-humanista: para entender como a matéria chega à matéria. **Revista Vazantes**, Fortaleza, v.1, n.1, p. 7-34, outubro de 2017.
- BENNETT, Jane. **Vibrant matter**: a political ecology of things. Durham: Duke University Press, 2010.
- BENSO, Silvia. **The face of things**: a different side of ethics. Albany: State University of New York Press, 2000.
- CONTY, Françoise Arianne. The politics of nature: new materialist responses to the anthropocene. **Theory Culture & Society**, Newbury Park, v. 35, n. 7, p. 73-96, dezembro de 2018.
- DIDEROT, Denis. **Discurso sobre a poesia dramática**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- GOLDBERG, Roselee. **A arte da performance**: do futurismo ao presente. Lisboa: Orfeu Negro, 2007.
- INGOLD, Tim. **Estar vivo**: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Petrópolis: Editora Vozes (2015)
- LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**: ensaio de antropologia simétrica. São Paulo: Editora 34, 2019.
- LEPECKI, André. 9 variações sobre coisas e performance. **Urdimento**: revista de estudos em artes cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 19, p. 93-99, dezembro de 2019.
- KNÉBEL, Maria. **Análise-ação**: práticas das ideias teatrais de Stanislávski. São Paulo, Editora 34, 2016.
- KOHN, Eduardo. **How forest think**: toward an anthropology beyond the human. Berkeley: University of California Press, 2013.

¹⁴ "Acted and sung by A. M. Baggs & assorted objects"

SONTAG, Susan. **Sob o signo de Saturno**. São Paulo: L&PM Editores, 1986.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno: (1880-1950)**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TISSI, Tieza. **As três irmãs, de Tchékhov, por Stanislávski**. São Paulo: Perspectiva, 2018.

TOLSTÓI, Liev. O que é arte? *In* TOLSTÓI, Liev. **Os últimos dias**. São Paulo: Penguin, 2011.

ZIZEK, Slavoj. Elementos para uma crítica ao novo materialismo ou mais além de Latour de volta a Hegel. **Máquina Crítica**: Grupo de Estudos em Antropologia Crítica, [s.l.], março de 2019. Disponível em:

<[Acesso em: 25 de maio de 2021.](https://maquinacrisica.org/2017/03/29/elementos-para-uma-critica-do-novo-materialismo-ou-mais-alem-de-latour-de-volta-a-hegel/#:~:text=Ou%2C%20mais%20al%C3%A9m%20de%20Latour%2C%20de%20volta%20a%20Hegel,-por%20GEAC%20%2D%20Antropologia&text=O%20novo%20materialismo%20recha%C3%A7a%2C%20portanto,ou%20agentes%2C%20sob%20diferentes%20formas.>.</p></div><div data-bbox=)



LA CASA-DIAGRAMA
Aprendizajes infra-ordinarios y más-que-humanos en tiempos de confinamiento

A CASA-DIAGRAMA
Aprendizagens infra-ordinárias e mais-do-que-humanas em tempos de confinamento

THE DIAGRAM-HOUSE
Infra-ordinary and more-than-human learnings in times of confinement

Sebastian Wiedemann¹
Teresita Ospina Álvarez²

Resumen

El presente texto reflexivo nace del proceso de experimentación-creación realizado en la línea de investigación Estudios Culturales y Lenguajes Contemporáneos del Doctorado en Ciencias de la Educación de la Universidad de San Buenaventura – Medellín, a propósito del seminario de línea titulado: Distopías corporales – Hegemonías del confinamiento desarrollado durante junio-agosto de 2020.

Palabras clave: experimentación-creación, sala de aula, acontecimiento

Resumo

O seguinte texto reflexivo nasce do processo de experimentação-criação realizado na linha de pesquisa Estudos Culturais e Linguagens Contemporâneas do Doutorado em Ciências da Educação da Universidade de San Buenaventura – Medellín, a propósito do curso titulado: Distopias corporais – Hegemonias do confinamento desenvolvido durante junho-agosto de 2020.

Palavras-chave: experimentação-criação, sala de aula, acontecimento

Abstract

This reflective text is born from the experimentation-creation process carried out in the line of research Cultural Studies and Contemporary Languages of the

¹ Doctor en Educación de la UNICAMP - Universidad de Campinas. Profesor-investigador de la Escuela de Educación y Pedagogía de la UPB – Universidad Pontificia Bolivariana (Colombia). Grupo de Investigación PDS - Pedagogía y Didácticas de los Saberes. CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1020819778569159> ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4984-7312> E-mail: wiedemann.sebastian@gmail.com

² Doctora en Educación de la Universidad de Antioquia. Profesora del Doctorado y la Maestría en Ciencias de la Educación de la Universidad San Buenaventura, Medellín. Líder de la línea: Estudios culturales y lenguajes contemporáneos. Grupo de Investigación ESINED. Profesora de la Universidad de Antioquia, Facultad de Educación. Prácticas pedagógicas de la Licenciatura en Literatura y Lengua Castellana, en la Línea de investigación: arte, literatura y formación. CvLac: http://scienti.colciencias.gov.co:8081/cvlac/visualizador/generarCurriculoCv.do?cod_rh=0000258679 ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7725-491X> E-mail: teresita.ospinaalvarez@gmail.com

Doctorate in Educational Sciences of the University of San Buenaventura - Medellín, regarding the line seminar entitled: Corporal dystopias - Hegemonies of the confinement developed during June-August 2020.

Keywords: experimentation-creation, classroom, event

* * *

Aperturas:

Un tiempo que nos inquieta y nos sumerge en otras lógicas para concebir el habitar del aula, el habitar del mundo. Confinados en los hogares-casas, iniciamos unas dinámicas que responden con rapidez a las exigencias de lo vertiginoso de los medios de información y de las exigencias y controles institucionales. En este sentido, nos llama lo experimental como lo aun no pensado, pues es claro que la mayoría quiere hacer de la pandemia un campo de verificación, antes que de experimentación. No obstante, aquí optamos por salir del confinamiento de lo que nos hace *pacientes* y elegimos dejar de decir del cuerpo, para ser cuerpos activos en la experiencia,³ para ser operadores de ocasiones fértiles en las que la reinvención de la vida haga presencia. Una de ellas y quizás la principal que en apariencia nos contiene, pero no nosotros a ella, es la casa.

...En la casa, por su carácter de vivienda, se produce espontáneamente una fuerte identificación entre casa y cuerpo y pensamientos, o vida misma (CIRLOT, 2018, p. 127). Y, continúa el autor diciendo que hay una correspondencia de la casa con el cuerpo, especialmente en lo que concierne a las aberturas (CIRLOT, 2018, p. 128). En este sentido, entonces, hemos pensado que contener la casa, como quien se deja poseer por un estado grávido, sería la posibilidad de hacer de ella un diagrama y no una querrela de esperas, hábitos, repeticiones e impotencias. Una casa-diagrama,⁴ que, como un origami, pueda ser plegada y desplegada infinitamente, siendo nuestro cuerpo un pliegue, un acoplamiento más de una ecología compleja del habitar y ocupar lo que pasa por ella y por los cuerpos, en la

³ En resonancia con el pensamiento de William James (2003), apostamos por el cultivo de una confianza de aquello que efectivamente pasa por el cuerpo y se hace hábito o abre la posibilidad para renovar o crear nuevos hábitos.

⁴ Acoplamos a la casa el concepto de diagrama, como entendido por Deleuze (2007a), como condición propositiva de mundos y de lo que está por venir en el combate vertiginoso con el caos y por lo tanto con la catástrofe como condición de la diferencia.

que una arquitectura del pensamiento no deje de disponerse en propensiones inusitadas e impensadas. Casa-diagrama, como ese donde en vías de individuación en el que un vitalismo como pragmatismo experimental⁵ puede ser afirmado.

*

¿Qué nos enseña, qué aprendemos con la casa como laboratorio vivo y experimental y no como ese espacio a ser silenciado - que travestimos de oficina, escuela, universidad -, como meta-espacio que en el afán de respuestas listas que pide la lógica capitalista neoliberal y productivista, es sofocado y obligado a ser otros (oficina, escuela, universidad) y no el mismo?

En esa lógica capitalista neoliberal nos detenemos a pensar un poco en esas maneras que nos implican y absorben con propuestas como el nombrado *coworking*, que pulula en centros comerciales y lugares públicos que no hacen más que invitar a la conexión permanente y a realizar una especie de “trabajo compartido” o trabajo en una oficina-casa integrada, pensada en un espacio para la productividad en masa, donde aparentemente el internet es de libre uso, y las ofertas de café y comida están allí, tal vez, para asegurar un espacio confortable para la conexión, el trabajo y la alimentación.

Ahora bien, la casa como singularidad, la que proponemos, es aquella que en una cara afirmativa de la virtualidad como espacio pluripotente, podría -quién sabe-, minar, abrir brechas y líneas de fuga ante el poder aplastante de homogeneización de las instituciones – escuela, universidad. Salas de Zoom/Meet como posibilidades de montaje de lo diverso y no como embudos que hacen converger en más de lo mismo. De allí que quizás sea un acto de resistencia y político, entrar a una sala y no prender la cámara, no por pudor a que entren a nuestras casas e intimidad, mas, quizás porque no queremos que sean colonizadas, homogeneizadas. Tuvimos la suerte de tener profesores y profesoras en la universidad que preferían dar las clases en un bar, con samba en el fondo y

⁵ Creemos en la necesidad de singularizar la postura vitalista que se pueda tener o pretender. Nunca se afirma la vida en general, sino que de modo singular a partir de prácticas profundamente encorpadas y situadas que se dicen experimentales por no confiarle su eficacia a condiciones externas a la experiencia que atraviesan y en las que se hace y re-crea el cuerpo que las sustenta.

cerveza, tal vez con una copa de vino, subvirtiendo la sala de aula con el encuentro lúdico y la celebración, subvirtiendo el orden establecido por la normalidad de acompañar un encuentro de aula.

Pero de repente, ante la gracia de la vida de tener como aliado al coronavirus, si bien no tenemos que ir a la sala de aula, ella viene a nosotros y no hacemos de ella otra cosa. ¿De qué modo la casa que entra en la sala de aula (virtual) podría subvertirla, o en todo caso hacerla variar? Y es que quizás en la convivencia intensa que finalmente estamos pudiendo tener, percibimos que la casa está tan viva como nosotros, que desde siempre hemos estado en un mundo animista,⁶ plenamente capaz de agencia, que no paramos de silenciar. Escuchar la casa como potencia activa de afectación es hacer de ella un diagrama.

*

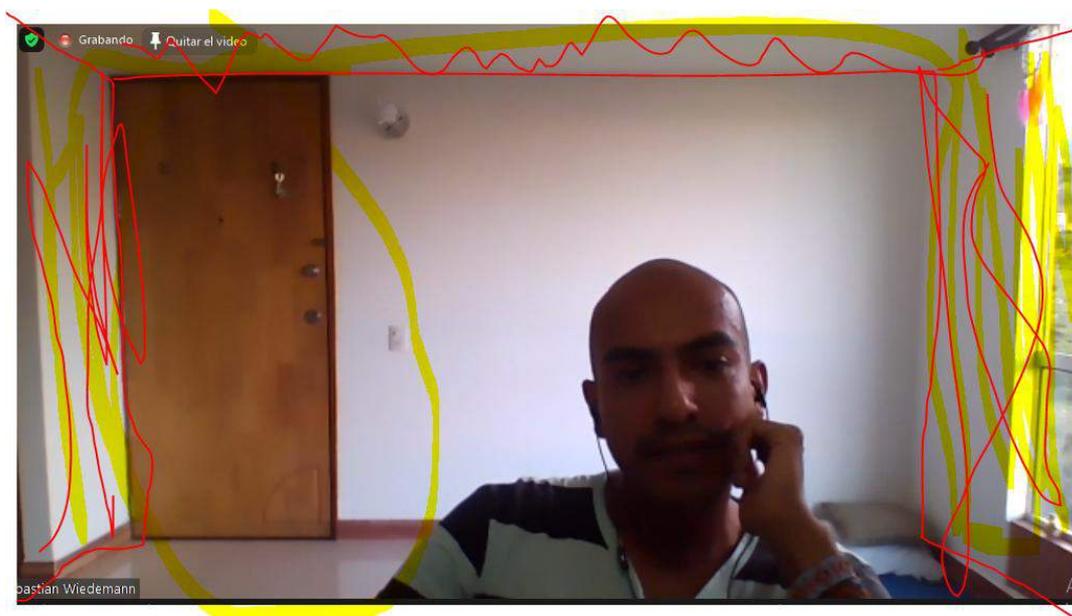


Imagen 1. Intimidad intervenida⁷

En un encuentro de estudio virtual y desde el régimen académico, una colega, como quien le susurra al oído al otro, pregunta en el chat privado por un

⁶ Ver por ejemplo el llamado que nos hace Isabelle Stengers en su texto “Reactivar el animismo” (2017).

⁷ Registro personal, printscreen que facilitó gesto de intervención sensible y plástico.

espacio vacante detrás de la imagen. Algo que constata que por suerte una sala aula (por más que sea virtual) sigue siendo también el intersticio infra-ordinario, como lo nombraba Georges Perec (2008), de acontecimientos inútiles y desprentenciosos más allá del supuesto propósito que nos reúne.⁸

La respuesta para ella, entonces, es que cuando habitamos, para re-inventar el espacio, necesitamos del vacío, como esa condición que permite hacer móviles las disposiciones. Ella, la colega avanza, escucha (la) casa-diagrama, entra y la habita con color y humor, la pinta. Tal vez solo ella y (la casa) lo hayamos percibido. Pero la casa y la sala de aula, el pliegue sala de aula-casa, abrió una diferencia más allá de lo esperado que bien en paralelo seguía pasando en la discusión de algún contenido interesante y útil que el grupo acompañaba. Un acontecimiento ínfimo, sutil, efímero, infra-ordinario posible gracias al estar dispuestos a escuchar la casa y su potencia diagramática como posibilidad de co-aprendizaje más que humano⁹. Entonces quizás podríamos formular otra pregunta ya que la webcam, cuando no se dice dispositivo que quiere travestir y colonizar la casa, puede ser la ventana por la cual podamos invitar a los otros a escuchar nuestra casa-diagrama que nunca es solo nuestra, pues de lo que allí se trata es de mutuas inclusiones.

¿Qué nos enseña, qué aprendemos con la casa del otro como laboratorio vivo y experimental? En la serie y agenciamiento casa-webcam que nos implica, tendríamos justamente la oportunidad de complicar y multiplicar las intersecciones y, por lo tanto, los agenciamientos entre cuerpos. Quizás una oportunidad para suspender la lógica de figura/fondo. De repente en la pantalla, todo hace parte de la misma superficie y nosotros y la casa hacemos parte del mismo plano, somos pliegues de la misma composición. Es decir, habría siempre una continuidad entre nosotros y el medio, siendo que al final del día no somos más que medios entre medios. De este modo, así como en los procesos de justicia

⁸ Pensamos aquí también en el concepto de “inframince” que Erin Manning elabora a partir de Marcel Duchamp, como a potencia de valor no cuantificable de una pragmática de la inutilidad. Cf. (MANNING, 2016)

⁹ Por co-aprendizaje más que humano, entendemos las comunidades de aprendizaje que se instauran entre agencias humanas y no humanas, como instancias de intensificación de vectores de afectación y diferenciación en el tránsito y pasaje por materialidades heterogéneas del pensamiento en las que los procesos no están orientados a un “sujeto en formación” sino que a acontecimientos de mundos en proliferación. Cf. (WIEDEMANN, 2021)

social e inclusión es necesario que las universidades acepten en sus espacios-tiempo cuerpos diversos (cuerpos de mujeres que entran con sus bebés en brazos en la sala de aula y estos pueden llorar, cuerpos negros, indígenas, trans, queer), también ¿por qué no recibir en las salas de aula (virtuales) los cuerpos-casa que ahora componemos?

Más que nunca somos cuerpos como entrelazamiento entre otros cuerpos. Y así como en la clínica de la etno-psiquiatría, que describe el psicólogo Tobie Nathan (NATHAN; STENGERS, 2018), el paciente nunca entra solo y siempre viene acompañado de sus espíritus, igualmente deberíamos aceptar que nunca un cuerpo entra solo a una sala de aula. Esto sería negar su dimensión diagramática, su posibilidad de desplegarse, de devenir. Y no olvidemos el deber ético de todo aprendizaje, mantener los devenires de un cuerpo, sea este humano o más que humano, abiertos para que afirmando su potencia de existir siempre sean fuente de variación y no de estabilización, homogeneización, normatización... es decir, fuente de moral. Casa-diagrama como potencia de transversalización de la sala de aula.

*



Imagen 2. Interior-exterior como pliegues de la casa-diagrama

No es posible olvidar que, desde la infancia más temprana, hasta la adultez, siempre hubo momentos en los que lo que se veía por la ventana era más interesante que lo que ocurría dentro de la sala de aula. Quizás porque la ventana es el lugar de los posibles, de las fabulaciones, mientras que la sala de aula es el lugar de los deberes y las adecuaciones.

En todo caso, la ventana en la sala de aula era lo que la hacía por momentos un espacio diagramático, de fuerzas impensadas y rebeldes antes que de formas dóciles y sedimentadas. Ahora con el cuerpo-casa-diagrama que somos, la ventana se ha hecho una *ventana indiscreta* como la del film de Alfred Hitchcock (REAR WINDOW, 1954), en la que por la insistencia de un mismo punto de vista en duración prolongada es posible ahondar en la percepción y hacer aparecer en lo infra-ordinario lo extra-ordinario. De repente la ventana en su insistencia ofrece

varios maestros más que humanos.¹⁰ Hay mucho a aprender de la relación que hay entre el sol y los caballos. ¿Y si la pandemia y el confinamiento en el agenciamiento casa-webcam hicieran de la sala de aula ese espacio de devenires, de posibles, pues como multiplicación de ventanas, convoca el afuera que nos fuerza a pensar lo impensado en una ecología más compleja donde la diversidad de maestros y aprendientes es infinita?

Maestros-plantas que crecen y germinan, maestros-sillas, maestros-paredes, pues todo en la casa habla y para quién se detiene a percibir, todo está en obras.¹¹

*



Imagen 3. Sala de aula como proceso y obra por hacer

Esta imagen, que muestra la sala de aula del SenseLab – Laboratorio de pensamiento en movimiento de la Universidad de Concordia en Canadá.¹² Pensar en cómo la sala de aula, no es y en todo caso acontece. Es decir, no es un lugar dado, mas, sí un lugar que constantemente se está re-creando a partir de los pliegues que se disponen en los co-aprendizajes entre agencias humanas y más que humanas. La sala de aula como el espacio emanado y secretado por el

¹⁰ Recordemos también el reciente documental dedicado a un maestro más que humano. A saber, un pulpo. Cf. (MY OCTOPUS TEACHER, 2020)

¹¹ Pensamos aquí en el trabajo del filósofo Étienne Souriau (2014) cuando nos dice que todo modo de existencia es una obra por hacer. De allí que todo proceso de instauración sea en realidad un proceso de re-instauración abierta.

¹² Para una percepción ampliada del trabajo del SenseLab, ver: < <http://senselab.ca/wp2/> >

pensamiento, como la arquitectura de éste, que mientras acontece se despliega sin horizonte o forma fija. El habitar que se instaura y constituye, mientras ocurre. De allí que no ocupemos el espacio sin que él nos ocupe al mismo tiempo.

*

Hay diagramas, como disposiciones virtuales del pensamiento y propensiones de devenir, aquí y allí; y, no serían una condición nueva traída por la pandemia.

En este sentido, traemos a Deleuze, para quien un diagrama es un caos del cual debe salir algo (un germen), trazado por una mano desencadenada (liberada de la subordinación de las coordenadas visuales) que genera trazos, manchas en tensión, con luz, color y líneas con el fin de hacer surgir una presencia (DELEUZE, 2007b, p. 60).

No obstante, la pandemia nos ha hecho sentir más nítidamente la casa-diagrama, que no nos aleja del diagrama deleuzeano que hace surgir nuevas-otras presencias, las cuales, en sus intersecciones con otros espacios y esferas de relación, para quién quiere escuchar, ha dejado claro la dimensión rizomática de la existencia donde siempre se es-con, se hace-con, se aprende-con. Las mascotas también están asistiendo a sala de aula gracias a la pandemia. Y así como para la psiquiatra Nise da Silveira las mascotas son co-terapeutas (NISE: O CORAÇÃO DA LOUCURA, 2015), ¿qué pasaría si hiciésemos de la casa-diagrama una condición constituyente de la sala de aula como arquitectura de un pensamiento aprendiente? ¿Y si aceptamos que en la pandemia y confinamiento se ha instaurado una cinta de Moebius entre la casa-diagrama y la sala de aula, que nos recuerda que todo espacio que deviene es en el tiempo y por lo tanto es aprendiente y en sus pliegues es casa y aula (es habitar y devenir-otro mientras el habitar es apre(e)ndido y por lo tanto transmutado) como proliferación diagramática de líneas intensivas de vida?

Provisorio cierre:

Como comentario final, para que las ventanas-fugas-aberturas-de-mundo de la casa-diagrama no se cierren, insistimos en traer a Deleuze (2007b) y en subrayar los peligros de los clichés para esta. En este sentido la casa-diagrama como condición de aprendizajes infra-ordinarios y más-que-humanos no es una dadora generosa de la pandemia y confinamiento, sino que, por el contrario, y siempre desde la contingencia y no desde lo ya dado, es una práctica que podría ser re-inventada incesantemente para que no sea cooptada por el cliché que empieza a rondar y asechar ante la permanencia del COVID-19 como agente regulador de la vida. A saber, la “nueva normalidad”. Ante ella y ante todo confinamiento que siempre es también del pensamiento, le cabe a la casa-diagrama ser pura fuerza acontecimental de nuevas anormalidades. Es decir, de nuevas anomalías (DELEUZE; GUATTARI, 1994) con las cuales se desea componer alianzas y ante las cuales no se busca ser inmune.

Referencias:

CIRLOT, Juan E. **Diccionario de símbolos**. Barcelona: Siruela, 2018.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon. Lógica Da Sensação**. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2007a.

DELEUZE, Gilles. **Pintura. El concepto de diagrama**. Buenos Aires: Cactus, 2007b.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia**. Valencia: Pre-Textos, 1994.

JAMES, William. **Essays in Radical Empiricism**. Mineola: Dover Publications, 2003.

MANNING, Erin. Por uma pragmática da inutilidade, ou o valor do inframince. **Galáxia. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. ISSN 1982-2553**, [s. l.], v. 0, n. 31, 2016. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/26498>. Acesso em: 22 maio 2021.

MY OCTOPUS TEACHER. Direção: Pippa Ehrlich e James Reed. [S. l.: s. n.], 2020. (1h25m).

NATHAN, Tobie; STENGERS, Isabelle. **Doctors and Healers**. Cambridge: Polity, 2018.

NISE: O CORAÇÃO DA LOUCURA. Direção: Roberto Berliner. [S. l.: s. n.], 2015. (1h 46min).

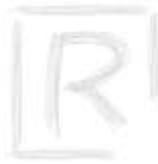
PEREC, Georges. **Lo infraordinario**. Madrid: Impedimenta, 2008.

REAR WINDOW. Direção: Alfred Hitchcock. [S. l.: s. n.], 1954. (1h 52min).

SOURIAU, Etienne. **Los diferentes modos de existencia**. Buenos Aires: Cactus, 2014.

STENGERS, Isabelle. Reativar o animismo. **Cadernos de Leitura**, [s. l.], v. 62, p. 2-15, 2017.

WIEDEMANN, Sebastian. **Azul Profundo: Ecologia de modos de experiência cinematográficos como aprendizagens mais do que humanas**. 297 f. 2021. Doutorado - UNICAMP, Campinas, 2021.



CASACORPO:
experiências de dança, criação e videodança em tempos de pandemia

CUERPO CASA:
experiencias de danza, creación y vídeo danza en tiempos de pandemia

BODY HOUSE:
dance, creation and video dance experiences in times of pandemic

Oneide Alessandro Silva dos Santos¹

Resumo

Este texto reflete sobre processos artísticos de dança, criação e videodança vivenciados durante o isolamento social da Covid-19. As discussões emergem das relações entre casas e corpos. Tem como resultado a videodança CasaCorpo, atravessada pela pesquisa como prática artística. O aparato teórico faz parte da área da Dança. Conclui-se que as práticas de modo remoto possibilitaram aos artistas recriar os modos de trabalhar, pesquisar e criar dança em tempos de pandemia.

Palavras-chave: dança, covid-19, processos de criação, pesquisa como prática artística

Resumen

Este texto reflexiona sobre los procesos artísticos de danza, creación y video danza vividos durante el aislamiento social del Covid-19. Las discusiones surgen de las relaciones entre casas y cuerpos. Como resultado, la video danza CasaCorpo, atravesada por la investigación como práctica artística. El aparato teórico es parte del área de Danza. Se concluye que las prácticas de manera remota permitieron a los artistas recrear las formas de trabajar, investigar y crear danza en tiempos de pandemia.

Palabras clave: danza, covid-19, procesos de creación, investigación como práctica artística

Abstract

This text reflects on the artistic processes of dance, creation and video dance experienced during the social isolation of Covid-19. Discussions emerge from the relationships between houses and bodies. Results in the video dance CasaCorpo, crossed by research as an artistic practice. The theoretical apparatus is part of the Dance area. It is concluded that the practices in a remote way enabled the artists to recreate the ways of working, researching, and creating dance in times of pandemic.

Keywords: dance, covid-19, creation processes, research as an artistic practice

¹ Professor, artista e pesquisador da área da Dança. Professor Substituto do Curso de Dança Bacharelado, Centro de Artes e Letras da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Professor do Grupo de Dança Integração & Arte. E-mail: oneidealessandro@hotmail.com. Mestrando em Educação, com pesquisa em andamento, na linha de educação e artes do Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE-UFSM), sob orientação de Marcelo de Andrade.

* * *

Introdução

Este texto objetiva refletir sobre processos artísticos de dança, criação e videodança vivenciados durante o início do isolamento social no Brasil, provocado pela pandemia global de Coronavírus. Segundo informações do Ministério da Saúde o vírus chegou ao Brasil em 26 de fevereiro de 2020 com a primeira infecção, seguida de 17 de março de 2020 com a primeira morte registrada oficialmente². Desde então o país vive uma severa crise sanitária e política para enfrentar o vírus, que foi denominado pela Organização Mundial da Saúde como Covid-19 (SARS-CoV-2)³.

Essa crise por sua vez afetou todos os setores da sociedade, entretanto o da cultura e da arte especificamente, eixos que norteiam as acepções deste escrito, e das práticas vivenciadas visibilizam o quanto os profissionais da cultura sofreram e continuam a sofrer os impactos da pandemia. Segundo a pesquisadora Lia Calabre (2020) vivemos não só o efeito de um vírus infeccioso, mas um contágio da intolerância, da desvalorização e do obscurantismo em relação à vida e às artes. Nesse sentido,

As atividades de cultura e arte estão entre as primeiras que foram suspensas em todo o país. Ainda que alguns estados tenham implementado algumas ações emergenciais para a área, tendo por base o estado do Rio de Janeiro, podemos afirmar que elas estão longe de atender a um percentual significativo do setor. (CALABRE, 2020, p. 19).

Após mais de um ano de pandemia no Brasil o setor cultural segue com uma retomada muito lenta e com um agravamento em relação às suas políticas culturais⁴ que vão desde o apagamento de uma coordenação nacional da cultura por parte do governo federal respingando em estados e municípios que tentam efetivar o que sobrou de recursos da Lei Aldir Blanc, sancionada em 29 de junho de 2020, após uma grande mobilização nacional dos fazedores de cultura e de alguns partidos políticos. Ainda

² Novo coronavírus começou a se espalhar no Brasil entre janeiro e fevereiro. Fonte: Zorzetto (2020).

³ A Organização Mundial da Saúde declarou que o nome oficial do Coronavírus é Covid-19 (SARS-CoV-2). Já o nome Coronavírus pertence ao grupo pela qual o vírus pertence e que no mundo já possuem variantes. Fonte: Brasil (2020).

⁴ A cultura independente pede socorro. Fonte: Sanches (2021).

assim, a lei implementada até os dias atuais é algo da ordem emergencial e não efetivamente corresponde a um longo prazo da realidade destes trabalhadores.

Outra questão tangente a ser considerada destacada por Helena Katz (2020) é de que embora a pandemia seja um acontecimento global ela não é vivenciada/combateda da mesma forma em todos os lugares. Ou seja, não estamos em uma pandemia com as mesmas condições e recursos, assim, muitos discursos nos levam a crer que todos teremos Covid-19, que estamos em um caminho sem volta, que as pessoas morrerão desta doença (KATZ, 2020). Segundo a autora é preciso “reconhecer que uma mesma doença infecta povos diferentes, pessoas diferentes, culturas diferentes, regiões diferentes, e que o que ela promove é uma crise sanitária de proporção global e atuação local” (KATZ, 2020, p. 118). Por isso, o que impulsiona essas reflexões e experiências trazidas aqui é justamente compreender o contexto de nossas práticas neste período de encontros remotos e plataformas virtuais, levantando questões do corpo, da dança, da presença e das possíveis criações que emergem do isolamento social entre casas-corpos. De outro modo, essas reflexões dinamizam também um fazer – outro – acerca da dança e do corpo, tentando sobreviver ao momento pandêmico e reinventado os fazeres do artista.

Assim, o trabalho que será apresentado e refletido faz parte de um projeto artístico do grupo de dança Integração e Arte⁵, situado na cidade de Santa Maria – RS, composto por 23 bailarinos criadores e 3 diretores professores. As práticas analisadas aconteceram durante os meses de março a maio de 2020, a partir de encontros nas plataformas virtuais: *Zoom* e *Google Meet*, visto nossa situação de isolamento social. As investigações e concepções foram baseadas na pesquisa como prática artística de (FERNANDES, 2013) e da pesquisa de movimentos dos bailarinos criadores, sob direção colaborativa de professores diretores, utilizando-se como narrativa do laboratório as ações corporais e a harmonia espacial de (LABAN, 1978).

Portanto, o resultado destas práticas e encontros, traduz-se em uma obra de videodança chamada CasaCorpo, financiada pelo edital Fac Digital da Secretaria Estadual

⁵ O grupo Integração e Arte têm 16 anos de atuação no cenário da dança do RS, com destaque para obras coreográficas premiadas nos festivais: Santa Maria em Dança; Santo Ângelo em Dança; Porto Alegre em Dança; Baila Santa Maria; Ijuí em Dança; Santa Rosa em Dança; Bagé em Dança; Concórdia em Dança. A criadora-diretora do grupo é Alline Fernandez. Desde sua criação o coletivo faz parte da Faculdade Metodista Centenário como um projeto de extensão aberto e gratuito aos profissionais da dança. Para mais informações acesse: <https://www.instagram.com/integracaoeartefmc/>

de Cultura do Rio Grande do Sul (RS), como forma de gerar renda a trabalhadores da cultura em situação de afastamento de suas atividades presenciais.

A execução do projeto deu-se em três encontros semanais de 1 hora cada, durante oito semanas, onde foram construídas cenas de dança e uma videodança. Nestes encontros, ocorriam práticas de dança a partir de experimentos do corpo pandêmico, corpo enclausurado, corpo confinado. De modo que a narrativa do laboratório prático de criação em dança, objetivou repensar os estados corporais nos quais os bailarinos criadores se encontravam no momento de isolamento, confinamento e mudança abrupta de suas vidas, mesmo que “compreendendo que mais importante que produtos artísticos, neste momento pandêmico, era passar por esses processos de escuta de si e do(a) outro(a), de práticas sensíveis, de criações e improvisações individuais e coletivas” (BALDI; SANTOS; MINELLO; SANTOS, 2021, p. 9).

Desse modo, o que pode-se ler-refletir neste texto que insurge de práticas artísticas entre telas e entre presenças da tela em um universo bastante plural e movente de bailarinos e diretores, é questionar: O que podemos produzir de pesquisa em dança a partir do encontro entre casa/artista/corpo em regimes de isolamento social? Quais pesquisas em dança estão por vir nestas entre telas, nestas presenças virtualizadas? O que são estas novas realidades? E o que elas dizem/provocam nas pesquisas e nas poéticas corporais?

A abordagem metodológica da pesquisa como prática artística

A perspectiva do trabalho tanto prático e que se descreve neste artigo, emergem da prática como pesquisa artística, de acordo com Fernandes (2013) a pesquisa em dança tem permeado e expandido o conceito do que é pesquisa e dança no Brasil, já que se trata de um conhecimento que se gera e se constrói a partir da prática artística (FERNANDES, 2013). Peres (2018), baseada em Fortin e Gosselim (2014), também enfatiza a pesquisa em artes como prática artística que se constrói a partir da prática do coreógrafo ou artista, em uma compressão de conhecimento incorporado. Dessa forma, a abordagem metodológica que atravessa e tenciona este trabalho está “ancorada nas práticas artísticas experienciadas” (DANTAS, 2016) e situadas a partir da videodança CasaCorpo.

Em recente conferência apresentada em outubro de 2020 para o 16º Seminário Concepções Contemporâneas em Dança da Universidade Federal de Minas Gerais, Ciane Fernandes (2020) propõe uma palestra/coreografia chamada: CoreoGrafia Aquática, realizada em ambiente marítimo. Segundo Fernandes, trata-se de mobilizar o corpo “para além da posição sentada diante de uma tela, como artistas da dança e da corporeidade não precisamos e nem devemos – congelar o corpo e parar de dançar para escrever sobre/com esta arte (informação verbal)⁶” disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=57ISXmqDDRU&feature=youtu.be>>.

Nesta performance que se mistura com uma palestra, a performer expõe de modo poético e coerente os efeitos que a Pandemia tem dilatado nos corpos e nas artes, inclusive demonstrando que muitas danças continuam reproduzindo movimentos sem crítica ao contexto em que vivemos. A autora e o formato desafiam-nos a encarar as nossas produções em dança em gestos que nunca se cessam, mas encontram formas renovadas de existir, de tecer-se em meio aquilo que insurge como incômodo, inóspito,

Éramos sós, porém em coletivo nas redes das conexões de nossos computadores e aparelhos celulares. Éramos as mesmas e outres, juntas e separades. Nesse espaço intermediado de presença e ausência, dançamos/performamos desejos, anseios, subjetividades nossas e de outres, sem nos diluirmos, sem nos perdermos, fluindo e fazendo parte. (FERNANDES et al, 2021, p. 19).

Deste modo, a pesquisa como prática artística de (FERNANDES, 2020; 2013) se atravessa diretamente com as compreensões e escritas aqui propostas, já que, trata-se de (re)pensar-fazer escrita e prática como um processo movente, fluido e que busca nas suas ramificações possíveis para sobreviver, tanto os meios práticos e escriturais, tantos as presenças e as ausências.

Busca-se, com isso, reconhecer o corpo e a experiência como pontos iniciais e primordiais para pensar-fazer a pesquisa em dança neste período de isolamento de casas e corpos, não só um produto artístico a ser apresentado e analisado, mas um processo a ser investigado a partir/com a prática artística que é indissociável do processo de escrita. Assim, entender a pesquisa como experiência (MEYER, 2017) fez parte destes processos e vivências para construção do trabalho, bem como de identificar que a pesquisa é ancorada no corpo e no seu contexto criativo e cultural (DANTAS,

⁶ Palestra apresentada por Ciane Fernandes no 16º Seminário Concepções Contemporâneas de Dança da Universidade Federal de Minas Gerais, realizado através do Youtube em outubro de 2020.

2016). Ainda que escrever com/sobre dança (FERNANDES, 2013) seja um desafio e um processo sempre revisitado, inacabável e transitório, acredita-se nas possibilidades de escrever com/sobre dança, gerando com isso, não só novas dimensões do conhecimento nesta área, mas formas, gestos, movimentos, curas, factíveis de atualizar e propor que cada pesquisa colaborativa que emerge/verte do corpo e da experiência são singulares e podem problematizar como o conhecimento se produz, a quem serve e a que ele se refere. Nesta posição, outra pergunta movediça pode ser disparada: que danças temos escolhido dançar para sobreviver em meio ao caos pandêmico?

A dança e suas reverberações no cenário pandêmico

Em relação ao isolamento social, isso trouxe para as danças do coletivo de artistas, questões pontuais acerca do corpo, da casa que habitavam, do espaço que se modificava e do tempo que discorria de outra forma. O corpo em isolamento e isolado, procurava maneiras de expressão e liberação das tensões acumuladas pelo cenário que se apresentava cada vez mais crítico e menos possível de saídas às ruas. De certa maneira, ocorreu uma pausa em relação à vida e seu fluxo cinético incessante. Como destaca Lepecki (2020) a pandemia forneceu subsídios para que o planeta revisitar espaços e tempos sociais, cotidianos e extra cotidianos, uma nova coreopolítica⁷ foi programada nos corpos. Isso obviamente, enfureceu as dinâmicas do capital que por sua vez não abriu mão para uma pausa no sistema lucrativo, vimos e observamos que o dinheiro falou mais alto, no critério para salvar vidas (LEPECKI, 2020). Em outras reflexões sobre a pandemia o pesquisador diz que:

Pensar em atividade e, portanto, em inatividade nos últimos três meses de pandemia do novo coronavírus é pensar em como a (má) gestão da crise sanitária tem sido baseada em aprimorar diferenciais de mobilidade e em encontrar palavras politicamente palatáveis para descrever as decisões políticas sobre restrições ao movimento. Apesar das muitas expressões diferentes escolhidas entre nações e dentro de regiões para designar as modalidades variadas de distanciamento social, restrições ao movimento e quarentena, essas expressões revelam sempre um inconsciente político

⁷ Segundo o autor toda “coreopolítica requer uma distribuição e reinvenção de corpo, de afetos, de sentidos. É que toda coreopolítica revela o entrelaçamento profundo entre movimento, corpo e lugar” (LEPECKI, 2012, p. 55). Se antes Lepecki já refletia acerca da coreopolítica como alternativa para se estabelecer uma relação mais concreta entre o político e a dança, a pandemia obrigou os corpos e as danças, ao menos tentarem uma coreopolítica de sobrevivência em várias camadas pessoais, interpessoais, da casa e do social.

cinético que informa a coreografia social imposta à população em geral. Pairando entre a suspensão do fluxo de vida “normal” (como na expressão escolhida pelo estado de Nova York, “Nova York em Pausa”) e a paralisação do fluxo de vida “normal” (como em “confinamento” ou “lockdown”, esta última expressão utilizada, também em inglês, em várias cidades brasileiras), uma coisa é certa: o movimento foi colocado em prisão domiciliar. (LEPECKI, 2020, s/n).

Este congelamento do mover-se e deslocar-se, logo foi sentido pelos artistas no grupo, bem como de uma necessidade de realojar suas formas de trabalhar e seguir. Neste contexto, de inatividade e impulso, a narrativa escolhida para a pesquisa, foi impulsionada pelo próprio desejo dos envolvidos (bailarinos criadores e professores diretores) em refletir acerca desse novo tempo de calamidades, disputas de poder, guerras virtuais, sobretudo do corpo confinado em casa. O que pressupõe alterações no corpo que dança, no corpo que é filmado para a dança e as maneiras de reinventar as próprias danças nestes por vir. Por outro lado, a Pandemia também acarretou para que os artistas produzissem outras formas de continuar seu trabalho, como, por exemplo artesanias ligadas ao audiovisual, a videodança, a *lives*, vídeo-encontros e videochamadas.

A videodança mais especificadamente temática que atravessa estes processos e que está muito presente nos modos de produção que temos visto nas redes, estabeleceu-se de acordo com Ivani Santana (2006; 2002) como um ponto de convergência da cultural digital na contemporaneidade, onde o artista da dança não só produz danças nos meios digitais, mas também constitui novas relações com as tecnologias, sejam elas mais sofisticadas ou caseiras (SANTANA, 2006; 2002). De acordo com a autora, o coreógrafo americano Merce Cunningham, foi vanguardista ao ser o primeiro coreógrafo a experimentar relações entre o vídeo e a dança ainda na década de 1970, constituindo novas linhas de pesquisa e produção nesta área (SANTANA, 2006; 2002); (BALDI; SANTOS, 2018). Portanto, precisamos entender que não há exclusividade em analisar os modos de videodança produzidos em seu alargamento poético durante o isolamento social, entretanto, cabe aqui investir nos processos poéticos que são recriados a partir do corpo isolado, do corpo que precisa se misturar a casa e aderir a ela.

Segundo Ana Flávia Mendes a dança quando imbuída de processos de videodança, registros de dança ou ainda mediadas pela tecnologia são “compartilhadas e manuseadas tanto por máquinas como por humanos, conferindo ao corpo outras danças

possíveis” (MENDES, 2010, p. 7). Assim, segundo a autora, a videodança configura outros modos de fazer e compor, já que existem diferenças entre uma dança de presença física e uma dança de presença virtualizada:

A experiência de virtualização por meio da videodança possibilita justamente essa multiplicação da sensorialidade do corpo que dança para a câmera. O dançarino desdobrasse do tangível ao recortado e esses recortes se multiplicam e se dispersam em imagens e sonoridades que atravessam o tempo e o espaço. Transmite-se, pela videodança, não somente imagens de um corpo, mas sua presença virtualizada. (MENDES, 2010, p.7).

Segundo a pesquisadora a mudança ocorre também nos modos de direção cênica e dos procedimentos de criação, já que no presencial o diretor propõe algo e o bailarino lança-se ao pesquisar. Todavia, na videodança a investigação “consiste em perceber as imanências e transfigurá-las em arte por meio da soma dos esforços de ambos os lados, o da dança e o do vídeo” (MENDES, 2010, p. 6). Neste sentido, os processos de pesquisa em dança são transformados. Modifica-se não só o formato de registro, mas o que, como e por que registrar para a câmera e em relação a uma tela. Por fim, estas concepções servem para introduzirmos o tema e não necessariamente chegar a formulações fechadas. A experiência percorrida aqui pretende em seu plano maior, não fechar-se em temáticas como a videodança, mas a partir delas desdobrá-las.

Para Miller e Laszlo “[...] podemos dizer que a presença, em tempos de isolamento, está sendo contemplada e ressignificada por atividades remotas síncronas, definida como telepresença, ou seja, a presença permitida através de uma tela” (MILLER; LASZLO, 2020, p. 98). Segundo as pesquisadoras, a dança como uma arte da presença neste momento de Pandemia tem sido modificada, no modo como as práticas pedagógicas e artísticas são provocadas e mediadas pelas telas. Há nesse sentido, a emergência da escuta desses espaços, onde os movimentos corporais podem ser investigados a partir das suas profundidades, lateralidades, ambiências, bidimensionalidades e tridimensionalidades. Comporta nesse novo contexto uma ativação dos estados corporais, a partir de si, do outro e do mundo, evidenciando uma aproximação com o trabalho aqui proposto. A CasaCorpo, nesse sentido, pode ser:

(...) adentrar em sua própria casa por outros caminhos, com distintas sensorialidades, como um toque íntimo no espaço cotidiano habitual que se dilatou com outros contornos, presentificando o avesso do instante com a dança do improvisado e a dança das memórias, trazendo outro olhar e novas

sensações sobre este presente com futuro suspenso. (MILLER; LASZLO, 2020, p. 111-112).

Durante a (presente) Pandemia de Covid-19 no Brasil que inicialmente achávamos que acabaria instantaneamente, os noticiários e as redes sociais foram lotados de conteúdos de dança. Nas diferentes vertentes podemos insinuar que a dança de certa forma também se popularizou nas telas, seja por espetáculos filmados disponíveis, oficinas e aulas de dança em formatos de *lives* ou videochamadas⁸. Obviamente, muitas presenças eram produzidas e outras na tentativa de sobreviver eram reformuladas. Assim, percebe-se que as presenças sejam “virtualizadas” (MENDES, 2010), sejam “telepresenças” (MILLER; LASZLO, 2020), são colocadas como pontos de encontro das artes cênicas – movendo o artista e sua obra a outros formatos, encontros e modos de criar, apresentar nesta conjuntura pandêmica.

O grupo lócus destas reflexões, por sua vez, optou por gerir um projeto de videodança, deixando para realizar um espetáculo a partir de janeiro de 2021, que tem como objetivo criar um filme de dança. Assim, os trabalhos do Integração e Arte, colocam-se nesse contexto pandêmico, onde os artistas criadores necessitam de modos outros de reinventar seu labor. As produções e processos, portanto, dizem respeito às práticas artísticas que se integram a problematizar o corpo pandêmico, sobretudo convocam o movimento dançado a ressignificar a ação corporal – transformando-a em uma recuperação do gesto em tempos de confinamento destes corpos.

Danças isoladas em tempos de Covid-19

O contexto que a videodança **CasaCorpo** <<https://www.youtube.com/watch?v=dXi10lmLenY>>⁹ surge no grupo de dança Integração e Arte está diretamente atrelada ao tempo de isolamento social, como refletido acima. O que colaborou para que os artistas repensassem suas formas de criação e produção em dança, atravessados pela ideia de um corpo pandêmico, mas também por questionar:

⁸ A midiaticização da dança já vinha ocorrendo por meio do virtual antes mesmo da pandemia, o que ocorre, conforme estudo realizado por Aires e Santos (2021) é uma superlotação de conteúdos diversos nas redes sociais e que acomete não só a dança, mas outras áreas em busca de um espaço de compartilhamento numa rede diversa de sites, *lives*, redes sociais, blogs, filmes, podcasts etc. (AIRES; SANTOS, 2021).

⁹ A videodança, CasaCorpo pode ser acessada na íntegra através deste link.

Quais conhecimentos podem ser gerados e gestados no encontro entre casa/artista/corpo? O que podemos produzir de pesquisa em dança a partir do encontro entre casa/artista/corpo em regimes de isolamento social?

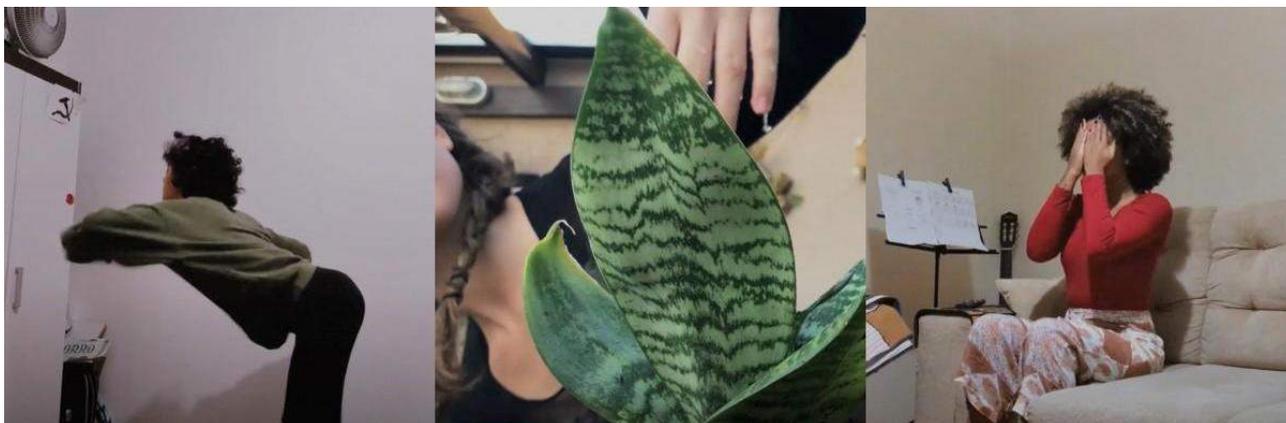


Figura 1: Obra de Videodança CasaCorpo(2020). Fonte: Acervo do autor.

Pensando que o espaço agora habitado não corresponde somente a cômodos ou paredes, nem mesmo a um espaço vazio ou maior preenchido. Corresponde ao mesmo tempo: casa e palco, lazer e trabalho, segurança e insegurança, reclusão e solidão. Na figura 1, acima, tentou-se captar alguns desses tensionamentos do corpo entre a casa a partir das ações das bailarinas.

Para Laban (1978) o espaço nunca foi algo vazio ou que precise ser preenchido, na compreensão do teórico e prático austro-húngaro do movimento, o espaço é onde todas as ações humanas e corporais acontecem e se transformam, o espaço nunca está vazio, o corpo o preenche a todo instante. Segundo Scialom o estudo do espaço faz parte do que Laban chamou de Harmonia Espacial (Corêutica), “o movimento ocupa, traça ou gera, de maneira efêmera, um espaço, e o conjunto desses traços compõe formas” (SCIALOM, 2017, p. 39). A Harmonia Espacial desse modo, evidencia neste trabalho “a finalidade de investigar a dança ou o movimento humano como ciência que lida com na análise e a síntese (criação/composição) de todos os tipos de movimento humano – corporal, emocional e mental – e suas devidas notações” (SCIALOM, 2017, p. 39-40).

Dentro da complexidade de estudos e práticas que **Laban** desenvolveu utilizamos a Harmonia Espacial como possibilidades de rever e compor dança em tempos de isolamento social, pensando nas relações possíveis com cada cômodo-espaço da casa. Ou

por outro lado, um fazer que “trata das memórias motoras e experiências corporais vivenciadas cotidianamente pelo indivíduo” (VIEIRA, 2017, p. 47). Entretanto, tal perspectiva situada aqui se relaciona também ao período anterior da Segunda Guerra na Alemanha na década de 1930 quando Laban, foi impulsionado pelo contexto de guerra a criar um estudo do movimento como uma recuperação do gesto. Segundo Scialom (2017) foi entre guerras e fábricas industriais que Laban iniciou seus estudos sobre o esforço humano, as qualidades do movimento e o gestual do trabalhador industrial.

Laban queria provar que cada indivíduo tem um gestual específico e necessita de um tempo próprio para realizar os movimentos de operação de uma máquina industrial. A violação dessa especificidade na tentativa de aumentar a produtividade só a diminuía, na verdade, por conta de lesões e fadiga humana. (SCIALOM, 2017, p. 32).

Repensar o gesto e o movimento dançado perpassou o processo de composição e síntese dos experimentos com a videodança, já que as reflexões que emergiram no grupo centravam-se em relação ao excesso de trabalho, mas também em relação ao abandono do corpo. Um corpo que engessava-se em cadeiras de *home office* e que aos poucos perdia movimento e fluidez. Desse modo:

Precisamos, portanto, ativar intencionalmente todos os estados de atenção para nós que corpo somos não sermos anestesiados, sedados e roubados pela avalanche do excesso de informações multidirecionais neste enclausuramento carente de relações reais. (MILLER; LASZLO, 2020, p. 102).

Assim, o palco e a sala de ensaio, eram tomados naquele (neste) tempo-espço, em nossas casas, quartos, salas, varandas e corredores, tentando reencontrar esses estados de atenção no corpo criador, no corpo como totalidade, no corpo como soma (TERRA, 2011; FERNANDES, 2015). Nesse impulso, as estratégias de criação partiram do espaço da casa como um palco, como uma sala-casa-de-ensaio que se abre nas suas singularidades finitas de produção de subjetividades. Com isso, pensar as poéticas criadas e vivenciadas com e entre os bailarinos criadores – professores diretores, são tomadas em experiências novas e singulares, já que pertencem a cada corpo de forma única e singular (LAROSSA, 2011). A transposição da experiência para este texto, certamente já corrompeu estados, sensações, movimentos e escutas, que no presente, entretanto, se dão em/na escrita.

Tensionar essas práticas, grafias, gestos que emergem da casa, em meio a ela, subjaz que faz-se um trabalho de corporeidades no vir a ser em cena, na tela e no encontro virtual com os demais membros do grupo. Talvez, seja também um trabalho laboral sobre a sobrevivência do corpo e do gesto em tempos de pandemia e de guerras (menos)democráticas e políticas. Uma pausa necessária ao contexto que vivemos, para burlar e fazer outros *contactos* (LEPECKI, 2020) possíveis de movimento, pausa e existência. Todavia, é emergente que práticas artísticas sejam curadas, escritas e refletidas, já que conduziram ao corpo e a história uma marca daquilo que ficará como proposta, produto e processo deste tempo de caos, morte e guerra sanitária.

A experiência articulada neste artigo se constitui como algo que passou, como destaca Larrosa (2011). A experiência pensada e problematizada desde ela própria. Neste trabalho, não procura-se falar de um alguém, tampouco de alguéms, mas sob o liminar do projeto artístico que experimentou ações de vídeo, isolamento e dança, salutar as possíveis de processos de criação e sobrevivência em meio ao caos, “numa reivindicação (ampla) da experiência quase como categoria existencial, como modo de estar no mundo, de habitar o mundo” (LARROSA, 2011, p. 5).

Segundo Miranda (2017) o trabalho de pesquisa cênica a partir das práticas labanianas, converge-se em ampliar espaços, construir do invisível, formas e condutas de agir e pensar no mundo e que se traduz nas performances e nas obras de dança. Para a autora, o diálogo entre tecnologia e espaço cênico gera experiências de encontro e desencontro dos processos de criação cênica. Nas pesquisas de Miranda (2017) pode-se perceber essa intimidade entre os estudos de Laban e suas produções artísticas mediadas pelas tecnologias, assim trata-se também de:

Desenhar práticas de “fluidificação” das fronteiras corporais, encontrar caminhos para intensificar a apreciação e o reconhecimento do movimento como indicador das dinâmicas corpo-espaciais, criar formas dinâmicas nas quais mobilidades diversas se alternem, se desafiem e complementem, decorrem do exercício permanente de ver o mundo através de uma lente coreográfica Labaniana. (MIRANDA, 2017, p. 302).

Pensar, criar e dançar com o corpo desde a sua experiência, retomando que o corpo de cada bailarino criador é seu espaço primeiro de investigação, invenção e problematização das ações que faz e gera. Segundo Rocha, "neste contexto pensar a política do gesto na dança implica verificar até que ponto o bailarino torna para si a fabricação do tempo e, assim, torna-se autor da produção de sentido dançado" (ROCHA, 2013, p. 13). Para a autora, o tempo e o espaço de criação podem ser tomados de modo que o bailarino criador consiga gestar ao mesmo tempo, suas criações a uma consciência do político presente no dançar. Ou seja, não trata-se de apenas criar por criar, ou capturar uma dança entre as telas, mas compor com as imanências e transitoriedades deste contexto pandêmico, uma dança que labuta entre seus gestos também de uma política de resistência do/no corpo. Por vias disso, dar-se na relação entre si e o mundo – e nas formas do bailarino criador transformá-las em movimentos, conforme podemos ler-ver na Figura 2 que compõe alguns *frames* da videodança.



Figura 2: Obra de Videodança CasaCorpo(2020). Fonte: Acervo do autor.

Por fim, a proposta de ações corporais mediada pelos professores diretores, transitaram entre 23 ações que foram desde ao acordar, caminhar, lavar, ler, meditar, comer, vestir, varrer, entre outras “em que se expressava um novo corpo, um novo fazer dança e outro sentido para as atividades cotidianas, bem como numa pluralidade do corpo e da diversidade do gesto” (VIEIRA, 2017, p. 46). Estas ações corporais (LABAN, 1978) tinham como objetivo estimular nos bailarinos criadores: movimentos, gestos e potências do dançar. No qual cada um pudesse reconhecer que embora fossem movimentos básicos, precisavam ser pensados e elaborados a partir de suas

intimidades-pluralidades. Desse modo, as ações corporais constituíram parte significativa do processo de construção da obra de videodança, remontando a:

(...) uma pergunta que o corpo faz ao fluxo acerca de seu processo desejante; é a possibilidade de inaugurar e reinaugurar, a todo momento, o processo desejante/singularizante que distingue, na intimidade do gesto dançado, o prazer de executar, do gosto de fazer (fabricar). E isso é uma política. (ROCHA, 2013, p. 19).

Assim, o fazer em dança não é alinhado com uma técnica ou um método de dança, mas a partir de uma perspectiva investigativa do corpo em suas práticas coreográficas e poéticas, "(...) permeada pela experiência criativa que move nossas percepções e afetos, questionando preconceitos e juízos de valor através da experiência sensível" (FERNANDES, 2013, p. 22). Desse modo, as etapas da investigação a partir das ações corporais foram experimentadas, depois cada bailarino criador escolheria uma ação que fizesse parte do seu cotidiano. Ao escolher uma ação corporal como foco para a criação em dança, o bailarino era dirigido individualmente pelos professores diretores, inclusive pensando nas relações de como filmar, o que mostrar no vídeo. Após, as primeiras filmagens, observamos que os bailarinos criadores, ainda estavam pouco familiarizados com os recursos do vídeo para filmar este corpo da dança na tela.

Neste sentido, a direção aconteceu de forma individual e coletiva novamente, no qual os professores diretores, pudessem ajudar os alunos-artistas a repensar esses modos de produção e captação das danças. Ao final deste processo, foram filmadas entre três a quatro vezes cada bailarino, por meio de sua própria câmera. A seleção dos vídeos e seus recordes aconteceram de forma coletiva entre os professores diretores, e para finalização contou-se com a colaboração de um *filmmaker*. Na figura 3, pode-se interpretar algumas das ações investigadas e feitas pelos bailarinos criadores.



Figura 3: Obra de Videodança CasaCorpo(2020). Fonte: Acervo do autor.

Considerações finais

O projeto artístico CasaCorpo situado e contingente, amplia-se a partir de práticas artísticas de dança e videodança investigadas sob o liminar de contextos pandêmicos onde os fazeres em dança necessitaram encontrar maneiras criativas de sobreviver. O que podemos supor é que as possibilidades de estar artista entre uma Pandemia são recriadas. Ou seja, as fronteiras entre as artes e os corpos são entrelaçadas por tecnologias, presenças virtualizadas (MENDES, 2010) ou telepresenças (MILLER, LASZLO, 2020). O papel de criador-professor-diretor destes processos e produtos da arte, coloca-se como inovador e performático, pois desafia as disciplinas comuns do fazer, apresentar e pensar em arte.

Como substrato das experimentações, pode-se destacar os processos que emergiram do corpo enclausurado em busca de uma ação que o fizesse reconhecível. A construção de uma poética a partir das casas e dos corpos centrou-se em habitar os espaços, fazer deles ambiências para as criações e ressignificar as ações corporais atravessadas pelo estudo do movimento de Laban (1978).

A CasaCorpo foi entendida em experiências que no momento se davam a partir dos cômodos, das paredes, dos objetos, das convivências que ali eram produzidas, subjetivadas e singulares a cada criador (LARROSA, 2011). Por outro lado, o corpo casa pode ser diferente para cada bailarino, já que ao propor a criação percebemos que as interpretações e expressividades presentes nos gestos, nas filmagens eram singulares.

Adentrar as casas, certamente é uma ruptura das intimidades, portanto, este trabalho procurou aberturas possíveis e não autoritárias em relação ao que cada bailarino poderia – gostaria de mostrar ou não.

Estes processos de criação, entre vídeo e dança, não foram vivenciados a partir de uma homogeneidade do fazer-pensar em dança no contexto da covid-19. Ao laborar com os corpos, também aprendemos a como lidar com os desejos e limitações de cada artista-aluno. Entretanto, percebemos que os encontros do grupo também forneciam momentos de pausa e respiro da rotina já desgastada da quarentena.

O trabalho que se mistura com concepções de uma videodança, são traduzidas em processos de criação a partir do corpo em relação ao contexto, ao fazer e a mediação tecnológica que possibilitou a execução deste trabalho. Sem, no entanto, fechar-se a uma temática, mas transitar entre práticas artísticas em dança. O que recobra refletir criticamente sobre esses processos, uma vez que a videodança é uma linha de pesquisa dentro da área da Dança e que neste momento de isolamento tornou-se algo genérico e totalizante, como uma ferramenta que tudo pode ser, mas não se sabe muito o que é. Em outras linhas o que vemos é uma justificativa superficial acerca da videodança, alicerçada em muitos trabalhos, mas que carece de aprofundamento e reflexão. Por isso, ao trabalharmos com a videodança, exploramos seu universo conceitual e artístico, situando os artistas acerca dos fundamentos a partir de Santana (2006; 2002) e Mendes (2010).

Desse modo, CasaCorpo foi subvertido a uma poética da sobrevivência, onde as criações eram tomadas como meios para externar sentimentos, afetos e sensações até então mantidas nessas casas, nestes corpos. CasaCorpo buscou na sua dimensão particular, invadir e transfigurar os espaços da casa habitual, para uma casa que move-se em um plano das novas realidades apresentadas pela Pandemia. Em um contexto aparentemente distópico, mas vivido em 2020. Na qual, a casa torna-se palco, torna-se corpo e tantas outras possibilidades.

CasaCorpo foi colocado como um plano de composições do perceber, identificar e relembrar no/do corpo. Movendo-se a não esgotar as possibilidades do (mo)ver, neste contexto da Pandemia e das redes remotas, mas também e a partir da pausa refletir criticamente o gesto dançado, negociar com os corpos suas danças e seus modos de resistir ao caos, a morte e a vida.

Produzir com aquilo que nos sobra enquanto vida, matéria e carne. Produzir casacorpos em meio ao caos de uma realidade distópica, mas vivificada. Nos movimentos de enclausuramento e confinamento dos corpos em busca da sobrevivência. Respirar por meio de invenções outras, de composição e criação de novas casas que agora aderem ao corpo. Sobre(viver) para além do instinto, sobreviver como mutação e transformação da vida e da experiência. Dançar como verbo, sempre renovador dos gestos e movimentos que nos movem em busca de liberdade, poesia, afeto, conhecimento e cura.

Referências:

BALDI, N. C.; SANTOS, O. A. S. dos; MINELLO, D.; SANTOS, C. N. dos. Dançarescrevendo corpografias de uma pandemia. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, [S. l.], v. 1, n. 40, p. 1-31, 2021. DOI: 10.5965/1414573101402021e0302. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/19432>. Acesso em: 25 abril. 2021.

BALDI, N. C.; SANTOS, O. A. S. VIDEODANÇAMENTOS NA ESCOLA: experimentos artísticos e pedagógicos no ensino de dança. **Revista Rascunhos - Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas**, v. 5, n. 3, p. 222-243, 20 dez. 2018. DOI: <https://doi.org/10.14393/issn2358-3703.v5n3a2018-13>

BRASIL. Ministério da Saúde. **Sobre a doença**. Disponível em: <https://coronavirus.saude.gov.br/sobre-a-doenca> Acesso em: 30 de mar. 2021.

CALABRE, L. A arte e a cultura em tempos de pandemia: os vários vírus que nos assolam. **Revista Extraprensa**, [S. l.], v. 13, n. 2, p. 7-21, 2020. DOI: <https://doi.org/10.11606/extraprensa2020.170903>

DANTAS, M. F. Ancoradas no Corpo, Ancoradas na Experiência: Etnografia, Autoetnografia e Estudos em Dança. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, [S. l.], v. 2, n. 27, p. 168-183, 2016. DOI: 10.5965/1414573102272016168. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/8731>. Acesso em: 15 out. 2020.

FERNANDES, C. **CoreoGrafia Aquática**: Danças e as escritas ecocêntricas decoroniais. (palestra/performance). Minas Gerais: UFMG, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=57ISXmqDDRU&feature=youtu.be> Acesso em: 31 out. 2020.

FERNANDES, C. Em busca da escrita com dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística. **Dança: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança**. Salvador: UFBA, v. 2, n. 2, p. 18-36, jul./dez. 2013.

FERNANDES, C.; GOMES, M. B.; RAGAZZON, P. . A.; SOUSA, V. S. P. G. de; VIEIRA, A. . P.; SOUZA, G. . G. Q. de; LINS LEAL, P.; VENDRAMIN, C.; SANTANA, E. A. . R.; MORAIS, L. de A.; OLIVEIRA , A. R. F. de . Performar formar mar ar... Esqueceram de mim?. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, [S. l.], v. 1, n. 40, p. 1-27, 2021. DOI: 10.5965/1414573101402021e0102. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/19411>. Acesso em: 7 maio. 2021.

FERNANDES, C. Quando o Todo é mais que a Soma das Partes: somática como campo epistemológico contemporâneo. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 9-38, Apr. 2015. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/2237-266047585>

FORTIN, S.; GOSSELIN, P. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. **ARJ – Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Artes**, v. 1, n. 1, p. 1-17, 4 maio. 2014. DOI: <https://doi.org/10.36025/arj.v1i1.5256>

KATZ, H. Pandemia: por que não usar. **Logos: comunicação e universidade**, Rio de Janeiro, v. 27, n. 2, p. 113-127, 2020. DOI: <https://doi.org/10.12957/logos.2020.54469>

LABAN, R. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus editorial, 1978.

LARROSA, J. Experiência e alteridade em educação. **Revista Reflexão e Ação**, Santa Cruz do Sul, v.19, n2, p.04-27, jul./dez. 2011.

LEPECKI, A. O Movimento na Pausa. **ConTactos**, HemiPress, Nova Iorque, 2020. Disponível em <https://contactos.hemi.press/movimento-na-pausa/?lang=pt-br>. Acesso em: 12 de outubro de 2020.

LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopolícia. **Ilha Revista de Antropologia**, v. 13, n. 1, p. 41-60, jan./jun. 2012. DOI: <https://doi.org/10.5007/2175-8034.2011v13n1-2p41>

MENDES, A. F. de M. 18 - Imanências na tela: a dissecação artística do corpo mediada pelas tecnologias da videodança. **O Percevejo Online**, [S. l.], v. 2, n. 2, p. 01-08, jul./dez. 2011. DOI: <https://doi.org/10.9789/2176-7017.2010.v2i2.%25p>

MEYER, S. A pesquisa como experiência: a ação da teoria e a prática do conhecimento em dança. **Revista Científica/FAP**, Curitiba, v. 17, n. 2, p. 13-28, jul./dez. 2017.

MILLER, J.; LASZLO, C. Corpos em conexão, corpos em presença. **Manzuá: Revista de Pesquisa em Artes Cênicas**. Natal: UFRN, v. 3, n. 2, p. 95-116, 10 Jan. 2021. DOI: <https://doi.org/10.21680/2595-4024.2020v3n2ID23207>.

MIRANDA, R. Espaços deslocados: poéticas de interação entre arte e tecnologia. **Repertório**, Salvador, v. 20, n.28, p. 298-312, jan./jun. 2017. DOI: <http://dx.doi.org/10.9771/r.v0i28.25012>

PERES, B. Memórias perfumadas. In: CARNEIRO, Ana; KEISERMAN, Nara (Org). **Criações e pedagogias artísticas experimentadas**. Jundiaí: Paco, 2018, p. 19-36.

RESENDE, F. S.; AIRES, D. S. Processos de criação e registro das danças para o audiovisual em tempos de pandemia: um panorama gaúcho. **Revista da FUNDARTE**. Montenegro, n. 44, p.01-16, jan./mar. 2021. DOI: <http://dx.doi.org/10.19179%2F2319-0868%2F848>

ROCHA, T. Dança e liquididade: um estudo sobre o tempo e imanência a dança contemporânea. **Dança: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança**, Salvador, v. 2, n. 1, p. 9-21, jan./jun. 2013.

SANCHES, Pedro Alexandre. A cultura independente pede socorro. **Elle**, Brasil. 03 mar. 2021. Disponível em: <https://elle.com.br/cultura/a-cultura-independente-pede-socorro>
Acesso em: 09 maio. 2021.

SANTANA, I. **Corpo aberto**: Cunningham, dança e novas tecnologias. São Paulo: Educ, 2002.

SANTANA, I. **Dança na cultura digital**. Salvador: EDUFBA, 2006.

SCIALOM, M. **Laban Plural**: arte do movimento, pesquisa e genealogia da práxis de Rudolf Laban no Brasil. São Paulo: Summus, 2017.

TERRA, A. Saberes sensíveis no trânsito somático-dançante. In: WOSNIAK, Cristiane; MARINHO, Nirvana (Orgs.). **Seminários de Dança: O Averso do Averso do Corpo Educação Somática como práxis**. Joinville: Nova Letra, 2011, p. 163-183.

VIEIRA, M. de S. Coreologia: habitações poéticas da obra labaniana. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, [S. l.], v. 2, n. 29, p. 044-058, 2017. DOI: <https://doi.org/10.5965/1414573102292017044>

ZORZETTO, R. Novo coronavírus começou a se espalhar no Brasil entre janeiro e fevereiro. **Revista Pesquisa FAPESP**, Brasil. 12 maio. 2020. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/novo-coronavirus-comecou-a-se-espalhar-no-brasil-entre-janeiro-e-fevereiro/> Acesso em: 30 de mar. 2021.



DA ILUSÃO À IMERSÃO

Reflexões sobre experiência artística e mediação tecnológica

DE LA ILUSIÓN A LA INMERSIÓN

Reflexiones sobre la experiencia artística y la mediación tecnológica

FROM ILLUSION TO IMMERSION

Reflections on artistic experience and technological mediation

Lucyane De Moraes¹

Resumo

Este artigo tem como objetivo refletir sobre a imbricação entre o fazer artístico e a tecnologia na atualidade. À luz desse objetivo geral, pretende-se ampliar a discussão sobre a experiência estética mediada por últimos recursos tecnológicos, sendo evidentes e significativas as transformações daí decorrentes no cenário das práticas político-culturais nas sociedades contemporâneas.

Palavras-chave: Arte, Sociedade, Técnica, Humanismo

Resumen

El artículo pretende analizar la estrecha relación entre las prácticas artísticas y la tecnología en la actualidad. A partir de este objetivo general, se pretende ampliar la discusión sobre la experiencia estética mediada por los recursos tecnológicos más actualizados, siendo evidentes y significativas las transformaciones que de ello se derivan en el contexto de las prácticas político-culturales de las sociedades contemporâneas.

Palabras clave: Arte, Sociedad, Técnica, Humanismo

Abstract

This paper aims to reflect on the close connection between artistic practices and technology today. Under this general objective, it is intended to broaden the debate on the aesthetic experience mediated by latest technological resources, considering the significant changes arising in the context of political-cultural practices in contemporary societies.

Keywords: Art, Society, Technique, Humanism

¹ Doutora em Filosofia. Atua nas seguintes áreas de pesquisa: Teoria Crítica, Estética, Filosofia da Técnica e da Tecnologia e Filosofia Social, abordando temas como: Indústria Cultural, Cultura Material e Imaterial e Recepção de novas Mídias da Imagem e do Som. Atualmente vem se dedicando à investigação dos fenômenos ligados aos *media* digitais, com ênfase nos desdobramentos dessas recentes tecnologias. É autora de diferentes artigos acadêmicos e capítulos de livros com temas socioculturais. Realiza projetos em Música, Teatro, Dança e Cinema Documental, tendo como foco a história da cultura e o pensamento social brasileiro. E-mail: cinetoscopio@yahoo.com.br

Introdução

A utilização de diferentes procedimentos determinados pelos *media* digitais que redimensionam as relações socioculturais, vem estabelecendo novas formas pelas quais experimentamos o tempo e o espaço. Considerando o como e o quanto as máquinas programadas por computador e equipamentos de automação estão regendo a produção artística, faz-se necessário um exame minucioso sobre tal relação, tendo em vista o processo de maximização unilateral dos avanços tecnológicos consequentes.

Em um contexto no qual a *práxis* artística se encontra cada vez mais ligada à tecnologia, importa igualmente analisar como um conjunto de procedimentos assim determinados se fundamenta em termos históricos e conceituais, abrindo espaço para a análise estética deste fenômeno que tem como um dos focos principais liberar a arte das restrições físicas mediante a sua interação com os ambientes virtuais. Sendo assim, vale refletir sobre as transformações dos conteúdos da arte no contexto atualizado dos meios tecnológicos e suas implicações socioculturais, tornando possível dar sentido histórico concreto a uma ideia de desenvolvimento técnico como forma de potencialização do humano.

1 - O sublime tecnológico

De acordo com um entendimento geral, tem-se por evidência a ideia de que produtos das mais recentes tecnologias da informação e da comunicação, com destaque para aqueles caracterizados pelos meios virtuais, possibilitam maior dimensão interativa com os indivíduos em relação àqueles produzidos no contexto das antecedentes tecnologias analógicas e mesmo pré-digitais, sendo tal entendimento atestado na prática pelo conjunto de recursos disponibilizados na maioria de seus dispositivos.

Para a fundamentação desta ideia concorre a produção intelectual de pensadores como, por exemplo, a do filósofo Sánchez Vázquez em seu artigo *De la estética de la recepción a la estética de la participación*, ao afirmar que “com estas experiências

artísticas, abre-se uma fase na participação do receptor que irá se ampliar consideravelmente com as possibilidades que oferece o uso das novas tecnologias: informática, eletrônica ou digital” (Vázquez, 2006, p. 21). Ainda assim, referindo-se especificamente às obras, o próprio Vázquez reconhece que em relação à “arte que oferece a possibilidade de compartilhar a criação, seus resultados estéticos não podem se comparar - ao menos até agora - à arte dos grandes criadores do passado e do presente” (Vázquez, 2006, p. 21).

Tal concepção interativa relacionada às artes, tida como participativa e não hierarquizada, apresenta forte analogia e parece se embasar naqueles tipos ideais de pensamento consagrados ao planejamento e à eficácia, tidos democráticos, que em tudo envolve o universo da produção industrial em massa, desde pelo menos os anos de 1950, conforme se pode observar, entre outros, pelo documento apresentado no ano de 1969, pelo então professor do *Massachusetts Institute of Technology* (MIT), Jay W. Forrester, no qual prevê tendências de organização produtiva do futuro em empresas corporativas dos EUA:

Certas contribuições recentes das ciências indicam que, quando uma organização renuncia aos métodos autoritários de direção, ganha fortes possibilidades de amplificar tudo o que é motivação, inovação, maturidade e satisfação ao nível do indivíduo... A organização autoritária fundada em relações de superior a subordinado deve desaparecer... No novo modelo, nenhum indivíduo dependerá de um superior. Ele negociará com toda liberdade a sua adesão a uma estrutura continuamente em movimento de ligações recíprocas com aqueles que com ele trocarão bens e serviços (Forrester *apud* Pignon e Querzola, 1974: 109-110)².

Aliada a formas de pensamento que promovem a ligação orgânica entre produção artística fabril e grandes corporações industriais, tais tendências parecem ignorar o fato de que o potencial interativo dos meios técnicos caminha, historicamente, *pari passu* com a evolução dos próprios dispositivos tecnológicos, não sendo isso algo excepcional, mas apenas um dos elementos-chave que caracterizam e validam a relação entre o consumidor e esses produtos, ancorada nos assim chamados avanços técnico-industriais, em especial àqueles que possibilitam experiências de imersão virtual. De forma exemplar, Theodor Adorno e Max Horkheimer se referem a isso nos seguintes

² A citação refere-se ao artigo intitulado *Democracia e autoritarismo na produção* (Anexos - Documento nº 4), de Dominique Pignon e Jean Querzola, no qual os autores fazem uma crítica ao documento intitulado *A empresa futura*, do engenheiro da computação e cientista de sistemas Jay Wright Forrester, considerado “um dos representantes mais avançados da tecnocracia estadunidense, sobretudo, por altura de estudos referentes às organizações industriais”.

termos:

A passagem do telefone ao rádio separou claramente os papéis. Liberal, o telefone permitia que os participantes ainda desempenhassem o papel do sujeito. Democrático, o rádio transforma-os a todos igualmente em ouvintes, para entregá-los autoritariamente aos programas, iguais uns aos outros, das diferentes estações (Adorno & Horkheimer, 1985, p. 114).

Sob essa ótica, referem-se os pensadores alemães ao caráter ambíguo que adquire a ideia em abstrato de que algo destinado supostamente a todos conota, necessariamente, sentido participativo democrático, quando, ao contrário, parece tender muitas vezes para uma concepção autocrática de coletivo unânime maximizado para fins ideológicos. Ainda assim, Sánchez Vásquez afirma que “nos pioneiros anos cinquenta, encontramos já uma série de obras que, por sua estrutura, requer e faz possível uma nova relação entre seus receptores e ela” (Vázquez, 2006, p. 21), apontando claramente para uma tendência de desestetização da arte.

Com efeito, pode-se notar que tal relação entre produção e recepção das obras já naquele período apontava para a perda de seu sentido, mediante a mera pergunta sobre qual a tarefa da arte naquela sociedade. De qualquer forma, Vásquez alude que dentre a série de obras a que ele se refere “figuram várias composições musicais de Stockhausen, Luciano Berio, Henri Pousser e Pierre Boulez; obras com respeito às quais o intérprete ou executante assume um papel que não só vai além do que lhe reconhece a estética tradicional, mas, também, a que atribui ao receptor a estética da recepção” (Vázquez, 2006, p. 21), referindo-se a compositores notoriamente identificados com a produção de vanguarda europeia dos anos 1950, em especial a da música serial pós-weberniana ligada aos iniciais dispositivos eletrônicos antecessores da tecnologia digital como, por exemplo, geradores de ondas, osciladores e sintetizadores de sons artificiais criados eletronicamente.

Como se sabe, com essa produção musical objetivou-se - através da conexão entre tais dispositivos e os instrumentos tradicionais acústicos - a elaboração de procedimentos, por exemplo, aleatórios de organização do material musical, articulado de modo a permitir um conjunto de combinações possíveis a serem determinadas conforme a subjetividade dos intérpretes frente à interação espontânea com um público já instado à condição de também partícipes da criação, sendo essa prática atribuída a uma suposta modalidade interativa de relação linear, não hierarquizada, com a obra de arte:

Sobre isso mostramos, em nossa exposição, a necessidade de estender a criatividade à escala social, mais além do círculo dos indivíduos excepcionais em que se concentra. Isso exigiu, por sua vez, uma nova concepção da práxis artística, segundo a qual seus produtos – as obras de arte – não sejam somente objetos a contemplar, mas a transformar, ampliando a possibilidade do receptor de criar em um processo que denominamos como “socialização da criação” (Vázquez, 2006, p. 23).

Sob outra ótica, sabe-se que a experiência direta da realidade pressupõe a constituição de um ambiente coerente, estabelecido no tempo e espaço real diferenciado, oposto a um “espaço-tempo” indistinto no qual o virtual acontece como aparição. Conforme assevera o ensaísta e ex-diretor interino para Ciências Sociais e Humanas da UNESCO, Philippe Quéau, “é fundamental entender bem o dualismo do sensível e do inteligível, da imagem e do modelo, para entender as novas condições da experiência nos mundos virtuais” (Quéau, 1995, p. 24). No tocante às artes, o meio virtual também apresenta sentido indiferenciado frente àquelas que se dão no tempo e as que se dão no espaço. Segundo o italiano Roberto Diodato, “um corpo virtual é e não é o mesmo no tempo e no espaço, já que só pode converter-se em acontecimento se houver interação com o usuário” (Diodato, 1991, p. 38).

Na indefinição entre direcionalidade sucessiva e concentração simultânea - espaços sonoro e imagético -, pode-se dizer que o ambiente virtual absolutiza o caráter temporal na supressão do espacial, indiferente a tudo o que se difere no âmbito da materialidade física. Como princípio de não realidade da existência autônoma dos objetos, na denominada realidade virtual, a ênfase na aparência é coerente porque esse meio já surgiu como aparição. Sobre isso alude Walter Benjamin, indiretamente, em seu texto sobre a reprodutibilidade técnica, ao referir-se que à autoridade da arte é inerente a manifestação de sua essência histórica. Para Benjamin:

A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que nela é originalmente transmissível desde sua duração material até seu testemunho histórico. Como esse testemunho está fundado sobre a duração material, no caso da reprodução, na qual esta última se tornou inacessível, ao homem, também o primeiro - o testemunho histórico da coisa - torna-se instável. Só somente isso. Mas aquilo que desse modo se desestabiliza é justamente a autoridade da coisa (Benjamin, 2019, p. 57).

Equivale dizer, em outro contexto, que, enquanto essência do não real, aparência de algo aparente, o que confere a autoridade ao virtual é sua não permanência, determinando por condição implícita o seu aspecto a-histórico. Mas, a história é instrumento possível de re-originar o estado da técnica, desencantando-a. O seu nex

pode adquirir sentido de ferramenta teórica desmistificadora de certa concepção de virtual.

É neste contexto que, nos dias atuais, entende-se a necessidade de pensar a *práxis* artística na atualidade como decorrência tanto da utilização potencializada dos recursos tecnológicos quanto da difusão de formas universalizadas de narrativa adaptadas, hoje muito mais presentes nos meios de informação e comunicação do que nos meios propriamente sociais de produção artística. Tal abordagem implica no aprofundamento da tensão intermitente que se estabelece entre construção e expressão e, consequentemente, entre material artístico e substancialidade da obra de arte.

2 - O problema da representação

Em consonância com o legado de Theodor Adorno e Walter Benjamin, pode-se analisar a relação entre subjetividade do indivíduo e procedimentos tecnológicos, considerando que no referido contexto hegemônico as necessidades humanas tendem a se tornar função do aparelho de produção e não o contrário.

Se por um lado Benjamin aponta para vivência do choque (*Chockerlebnis*) assinalada pelas transformações do mundo moderno - por meio do reconhecimento da catástrofe, da imersão no abismo das massas e de seu próprio declínio -, determinando que o indivíduo passe a existir por meio de uma *rêverie* fantasmagórica contraposta ao despertar da consciência coletiva, por sua vez, Adorno chama a atenção para a impossibilidade de se eliminar do conceito estético os procedimentos industriais da Modernidade mercadológica, ou seja, do novo e sempre-igual - daquilo que é imposto mais uma vez - que domina a produção material da sociedade.

Tais questões permitem igualmente compreender os aspectos que promovem o entendimento dos processos de deterioração da arte na atualidade e que acenam para a perda da dimensão ética que cada obra suscita em potencial, em prol de sua estetização e massificação. Percebe-se, pois, que os procedimentos hegemônicos virtuais da arte hoje e o *modus operandi* da sociedade tecnocrática subordinam a criação e imaginação humanas ao seu modelo funcional de gestão, por meio de operações notadamente burocráticas.

Dito isto, se faz necessário a busca de possibilidades alternativas resultantes de modelos de produção artística advindos das atualizadas sociedades urbanas complexas, entendendo que o demasiado valor dado ao conceito em detrimento da matéria não resolve as questões atinentes ao potencial social da arte. Ainda, se faz imperativo dimensionar a crítica à tecnologia enquanto crítica de seu uso absolutamente político e não social determinado pelos conglomerados que detém os meios de produção e distribuição de aparatos tecnológicos de última geração, podendo-se identificar tal mecanismo com um complexo sistema de controle social engendrado por grandes agências de interesse econômico e incrementado pela totalidade dos *media*, resumindo, por fim, as novas possibilidades tecnológicas como recursos factualmente de ordem econômica, política e ideológica.

Ainda, sem ignorar a importância dos meios técnicos para a vida cotidiana, no que respeita ao fazer artístico, é necessário salientar a maneira peculiar como Benjamin e Adorno abrem espaço para uma reflexão prospectiva acerca da possibilidade de se incorporar os avanços técnicos ao processo de produção de uma arte de caráter inovador, uma vez que, para ambos os pensadores, a ideia de Modernidade, ainda que intimamente entrelaçada com o mercado, se apresenta historicamente como algo qualitativo.

Em última instância, entende-se que na mesma medida em que demandas voltadas para a atualização e modernização da sociedade se tornam urgentes, por meio de aspirações de consumo de grande parte das populações, o mercado cria a emergência de uma indústria tecnológica cada vez mais dinâmica, possibilitando, por exemplo, que objetos anteriormente feitos para poucos passem a ser consumidos por muitos, transformando-os em objetos de fetiche social e de atualização cultural. Por isso mesmo, a garantia de ingresso equitativo no mundo dos recursos tecnológicos de última geração, da mesma forma que representa uma demanda legítima das sociedades complexas atuais, necessita ser dimensionada em um sentido mais amplo e, portanto, eminentemente crítico, na medida em que transformam as relações entre indivíduo e sociedade. *Pari passu*, tal possibilidade de participação equitativa deve, conseqüentemente, demandar também o imperativo redimensionamento ético e estético dos vigentes modelos hegemônicos de comunicação, indo muito além das concepções e práticas exercidas pela totalidade dos veículos de difusão em massa.

Necessário, portanto, refletir sobre como seria possível no mundo atual organizar a sociedade em outros termos, resistindo à valorização de uma forma de tecnicismo apoiada em uma razão lógica. Vale lembrar que também é sob tal enfoque que Herbert Marcuse pergunta sobre a possibilidade de os países menos industrializados do chamado 'terceiro mundo' apresentarem um substituto para o modelo repressivo de racionalidade tecnológica característico dos países desenvolvidos, que edifique o aparelho técnico à medida do homem.

Tendo em vista a grande velocidade com que mudanças culturais são implementadas, vê-se dificultada a compreensão das relações entre arte, tecnologia e sociedade em um contexto no qual a interatividade virtual se dá em sentido imersivo. Sob essa ótica, entende-se o quanto na arte a disseminação maximizada dos usos da tecnologia, em suas diferentes formas de produção, reprodução e difusão, modificam as noções de espacialidade e temporalidade, comprometendo inclusive a ideia de memória histórica. Como evocado por Walter Benjamin, a relativização do significado e da perda da memória imposta ao indivíduo pela reprodutibilidade técnica, aponta, por exemplo, para uma espécie de aniquilação da vontade narrativa.

O que resulta disso é certamente fator de aniquilamento da subjetividade e, portanto, um traço de violência que se traduz pela falência da capacidade sensível do sujeito, significando dizer que tal pressuposto, ao inibir no indivíduo a capacidade potencial de acesso e uso da memória, passa a subverter a relação de pertencimento, de vivência e de experiência entre ele, a arte e a realidade social, amparada em uma imagem idealizada de progresso que se aplica à medida a um suposto indivíduo atemporal, não histórico e sem transcendência.

Partindo dessa premissa, propõe-se uma apreciação sobre a articulação da arte com a tecnologia e as mídias digitais, de modo a averiguar se os atualizados modelos de produção virtuais, em curso hoje, dão conta de responder às questões atinentes ao potencial da arte, tendo em vista o seu atribuído sentido de unicidade (o *hic et nunc* benjaminiano). Para tanto, deve-se atentar para as possíveis implicações éticas resultantes da exacerbação deste processo, também analisadas por Benjamin, em especial aquela referente à perda da aura artística que dele decorre, resultando em um procedimento radicalizado pela maximização dos suportes físicos em detrimento dos próprios conteúdos neles impressos.

Tendo em vista a contribuição de Benjamin em sua obra sobre a arte na era da reprodutibilidade técnica, entende-se que tal trabalho, em sua originalidade, pode ainda hoje servir de base e operar igualmente como fonte primordial para o deciframento, por assim dizer, do atual enigma sobre a aparência adquirida pela obra de arte na era da interatividade virtual, via processos de imersão tecnológica digital legitimados por uma espécie de ideal psicológico cibernético.

Rastreado a história recente, nota-se que a palavra “cibernética” foi utilizada em 1948 pelo matemático estadunidense, então professor do Instituto de Tecnologia de Massachusetts, Norbert Wiener, em seu livro *Cybernetics, or Control and Communication in the Animal and Machine*, como forma de nomear uma pretendida nova ciência voltada para o estudo de fenômenos naturais e artificiais tendo como base a teoria do controle e comunicação de seres vivos e máquinas nos processos sociais. Partindo da palavra *Kubernetes* (κυβερνητικός) e de seu significado grego de timoneiro ou piloto de uma embarcação, Wiener, ao que parece sem saber, se refere a um termo que Platão utiliza em *Gorgias* e *Político* como analogia à arte (*téchne*) de dirigir ou governar a *polis*. Certo é que, em seu livro, *Cibernética e sociedade: o uso humano dos seres humanos*, Wiener, desenvolveu as bases para o desenvolvimento da cibernética como se conhece hoje, compreendendo “o estudo das mensagens como meio de dirigir a maquinaria e a sociedade, o desenvolvimento de máquinas computadoras e outros autômatos como tais” (Wiener, 1954, p. 15).

Trabalhar com componentes de hardware e software até então destinados à execução exclusiva de tarefas computacionais já não parece mais irrelevante para o discurso artístico, podendo-se dizer, hoje, que a Estética Contemporânea se apropria de uma gama de possibilidades crítico-teóricas com o propósito de discutir as relações existentes entre tecnologia e arte. Buscando alargar tal debate, tendo por base, hoje, um novo estatuto linguístico instaurado pelas tecnologias digitais, considera-se fundamental a possibilidade de refletir como a relação entre tempo e espaço pode ser experienciada por meio da interativa imersão nos ambientes virtuais.

Ao incorporar novos problemas referentes às noções de tecnologia e *práxis* artística, privilegia-se um olhar de sentido histórico-estético como estratégia de discussão dos entraves existentes na relação entre arte e procedimentos tecnológicos em ambientes virtuais, entendendo que estes só podem ser ultrapassados a partir

daquilo que está presente nas próprias obras, mediante a assimilação de seu material artístico imanente. Não por outra razão considera-se os processos de produção, difusão e recepção da arte sob tal enfoque, tendo em vista as transformações decorrentes da generalizada utilização dos novos *media*, suas implicações e significação.

No que respeita ao fazer artístico, deve-se refletir acerca da possibilidade de se incorporar os avanços tecnológicos ao processo de produção de uma arte de caráter inovador e, ao mesmo tempo, vocacionada para uma ampla difusão, contribuindo qualitativamente para uma consequente abordagem e inserção em contextos educativos e socioculturais.

Com ênfase em uma prospecção inter e transdisciplinar sobre o fenômeno tecnológico, tendo como fundamento a investigação dos processos teóricos que determinam o fazer artístico e sua relação com os ambientes virtuais no atual estágio das tecnologias computacionais, importa refletir sobre a *práxis* artística e sua imbricação com as tecnologias digitais, tendo em vista o exame de questões de caráter mais conceitual, tais como a natureza e o papel da memória na aquisição e transmissão do conhecimento subjetivo humano.

Considerações finais

Como uma tentativa de não sucumbir à ideia positivista de tecnologia, é necessário continuar a refletir sobre arte, técnica e cultura sem perder de vista o sentido crítico que a dimensão estética encerra, tendo em vista que uma das principais tendências da arte sempre foi a busca de sua revitalização através de diferentes campos de experimentação. Sob essa ótica, é necessário redimensionar os limites considerados como elementos inibitórios da reflexão artística, na certeza de a técnica ser uma das mais efetivas possibilidades de se pensar diferentes formas de mediação entre ciência e estética, valorizando, conseqüentemente, a percepção de experiências ainda vivas como a imaginação e a reflexão estética.

Referências:

ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM, 2019.

DIODATO, R. **Estética de lo virtual**. Mexico: Universidad Iberoamericana, 2011.

GRAU, O. **Arte virtual - Da ilusão à imersão**. São Paulo: UNESP/SENAC, 2007.

MARCUSE, Herbert. **A ideologia da sociedade industrial - O homem unidimensional**. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

PIGNON, D. & QUERZOLA, J. **Democracia e autoritarismo na produção**. In: **Divisão social do trabalho, ciência, técnica e modo de produção capitalista**. Porto: Publicações Escorpião, 1974.

PLATÃO. **A República**. Belém: Editora UFPA, 2000.

QUÉAU, P. **Les voirs virtuelles du savoir**. In: **Construzione e appropriazione del sapere nei nuovi scenari tecnologici**. Nápoles: Cuen, 1958.

_____. **Lo virtual: virtudes y vértigos**. Barcelona-México: Paidós, 1995.

RAFAELI, S. **Interactivity: From new media to communication**. Londres: Sage Annual Review of Communication Research: Advancing Communication Science, Vol. 16, 1988. Disponível em «http://gsb.haifa.ac.il/~sheizaf/interactivity/Rafaeli_interactivity.pdf» Acesso em: 30/05/2021.

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. **De la estética de la recepción a la estética de la participación**. In: **Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes**. Barcelona: Paidós, 2006.

WIENER, Norbert. **Cibernética e sociedade: o uso humano dos seres humanos**. São Paulo: Cultrix, 1954.

3ª Edição

PAUSA

na rede
2021



Rascunhos

Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas

@casa_clic





Casa-mundo

(im)pressões artísticas em tempos de urgência



Editorial

Organização

Amanda Leite

André Demarchi

Renata Ferreira da Silva

Ricardo Ribeiro Malveira

Suiá Omim

Projeto Gráfico

Amanda Leite

Capa

Amanda Leite

Imagem de capa

Náthali Abatti (PR)

Colagem Casa-Mundo

Amanda Leite

RASCUNHOS - ISSN: 2358-3703

Revista Pausa na Rede 3ª edição | 2021

DOI: 10.14393/issn2358-3703.v8n2a2021-17



@casa_clic



Curadoria

Alik Wunder (SP)
Amanda Leite (TO)
Anike Laurita (SP)
Davina Marques (SP)
Edson Meireles (RJ)
Keyna Eleison (RJ)
Leda Guimarães (GO)
Maira Zenun (Portugal)
Patricia Mont Mor (RJ)
Renata Ferreira da Silva (TO)
Renato Cirino (GO)
Ricardo Ribeiro Malveira (TO)
Roselete Fagundes de Aviz (SC)
Sebastian Wiedemann (Colômbia)
Suia Omim (TO)



Artista Convidado

J. Borges (PE)

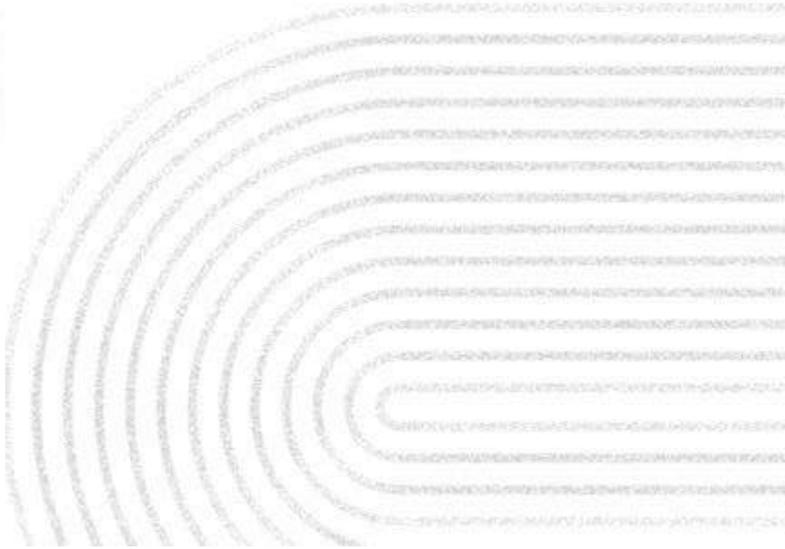


pausa





A *Casa Clic* é um espaço aconchegante de promoção de Arte, Cultura e Educação na cidade de Palmas/TO por meio de micro experiências artísticas. Reunimos artistas, educadores e uma ampla rede de pessoas interessadas em experimentar diferentes eventos artísticos projetados do nosso quintal para o mundo, num clima bastante artesanal. A casa foi inaugurada em junho de 2019 pelas pesquisadoras e artistas Renata Ferreira e Amanda Leite, na intenção de ativar um espaço de acolhimento e convivência artística, que valorize a experiência e os saberes dos participantes e artistas convidados. O clima inspirador da casa permite que cursos, oficinas, estudos e saraus aconteçam em meio a fotografias, poesias, frases, sons de sino dos ventos presentes na sala, no ateliê, na cozinha e nos jardins. Temos também uma biblioteca à disposição dos participantes e dos ativadores de cada proposta. Estar à vontade em casa favorece o convívio, a expressão e o pensamento artístico que potencializa um espaço de acontecimento, troca e invenção de modos de existência. A Casa Clic não tem fins lucrativos, as ações são mantidas pelas inscrições de cada proposta, cujo custo é revertido para a manutenção da própria casa e dos eventos artísticos. O projeto Casa Clic é uma iniciativa de criação de redes de produção artística independente para fomentar a produção cultural e o encontro de pessoas interessadas em arte na cidade de Palmas/TO, iniciativa ligada a área de atuação profissional das idealizadoras. Adentrar à Casa Clic é abrir passagem para uma convivência alegre, de diálogo e de escuta. Hoje, em decorrência da Covid_19 estamos trabalhando de modo remoto, mas à esperança da vacina para que logo possamos nos encontrar por aqui. Aliás, vamos adorar te receber! Estamos à disposição para outras informações.



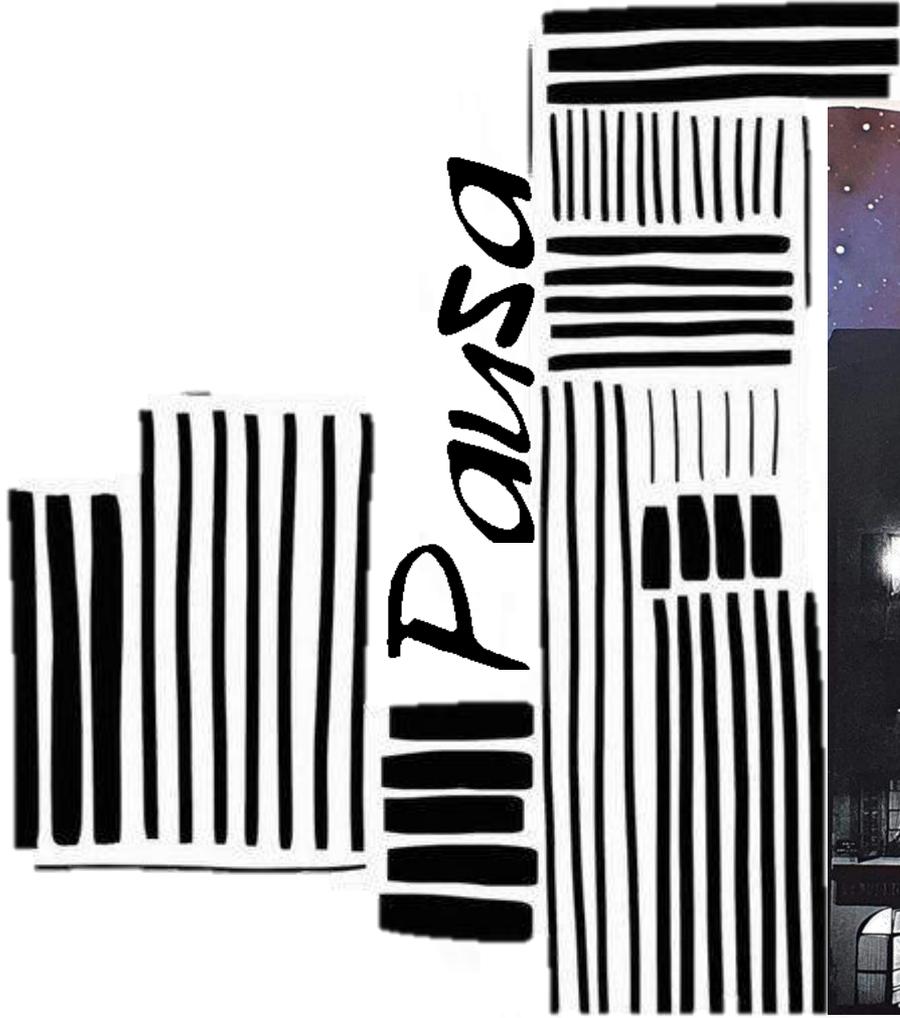
artistas

ALAN FUGITO - SP
ALIK WUNDER - SP
ALINE ROCHA - MG
AMANDA LEITE - TO
ANA BEATRIZ NOVAIS - RJ
ANA GABRIELLE C. DE C. CRUZ - AL
ANDRE IANNI - SP
ANGELICA LIMA - TO
ANIKE LAURITA - SP
ARIANE NOGUEIRA - MS
BARBARA LANGONI - MG
BRENDA TAKETA - PA
CAMILA JORGE / EDUARDO AZEVEDO - PR
CAROLINA PEREIRA SOARES - MG
CLARA CRUZ - RJ
CLÉRIO BACK - PR
COLETIVO BARCAS D'ÁGUA - RJ
CRISTIANE GUIMARÃES - SC
CRISTIANE ŽOVIN - SP
DANIELA FRANCO - MG
DANIELA LUCATO - ALEMANHA
DARIANE MATIOL - PR
DAVINA MARQUES - SP
DÉA TRANCOSO - MG
EDINARA PATZ LAFF - RS
EDSON LANDIM - RJ
EDSON MEIRELLES - RJ
EDUARDO SILVEIRA - SC
FATINA CABRAL - SP
CONSUELO DE PAULA - SP
FERNANDA DE OLIVEIRA - PR
FLÁVIA APARECIDA DA SILVA - SP

GABRIELA COSTA MARTINS - SC
GABRIELA MATOSO - BA
GESTO: POÉTICAS DA CRIAÇÃO - TO
GEYSLANY RIBERO - TO
GIZELE CRISTINA CARNEIRO - PR
GRAZI NERVEGNA - SP
GRUPO CIRANDELA - SC
GUILHERME B. MASCARENHAS - MG
GUSTAVO F. MOREIRA DA SILVA - MG
HANNA G. DA COSTA - RENNA - PE
HIRAETH - RS
ISABELA CUNHA - PR
IVETE DA SILVA - RR
JEFERSON ZAPPA - SP
JULIA ANASTACIA SILVA - BA
JULIA BASTOS - SP
JULIA MAZZONI A. SANT'ANNA - DF
JULIANA MEDEIROS - SP
KIAN SHEIKZEIDEN - BA
LAIS EFSATHIADIS - SP
LAÍS PEREIRA - RJ
LAURA FREITAS - RJ
LAURA VALENTE - SP
LAYANE PEREIRA PAVÃO - TO
LEDA GUIMARÃES - GO
LEON FARHI NETO - TO
LIA TESTA - TO
LIU MOREIRA - TO
LUCAS NASCIMENTO - BA
LUIS SÓ - SP
LUIZA FONSECA DE SOUZA - RN
LYZ VEDRA F. DE OLIVEIRA - CE

MAGDA SHEENY - RJ
MAIRA ZENUN - PORTUGAL
MALU TEODORO - MG
MARCELA FERROS ARTUSI/HANNA PEREZ - PORTUGAL
MARIAN KOSHIBA - SP
MAURICIO IGOR DE ALMEIDA - PA
MONICA LÓS - EUA
MONIQUE BURIGO MARIN - SC
MONISE SERPA - RS
NATHALI ABATTI - PR
NAYARA LEITE - MG
NICOLE LEITE - SC
ODETTE BOUDET - PORTUGAL
PALOMA LUDIEÑA - ARGENTINA
PAOLA ZORDAN - RS
PAULO FERNANDO PIRES - RS
PEDRO GOTTARDI - SC
RAFAEL DOS SANTOS - SP
RAQUEL GANDRA - RJ
ROSELETE FAGUNDES DE AVIZ - SC
SEBASTIAN WIEDEMANN - COLÔMBIA
SILVINA BAZ - ARGENTINA
SOCORRO SOUZA - CE
SONIA DESTRI LIE - RJ
TIAGO MARTINS DE MORAIS - RS
VICTÓRIA ANDRADE - SP
VITÓRIA VERRI - PR
WERVERTON DA S. SANTOS - PE
WINTON DE OLIVEIRA - SP
YOHANA OIZUMI - SP





Alô! Alô!

Passo aqui para informar que está no ar a terceira edição de "Pausa na rede", que tem como título "Casa-mundo (im)pressões artísticas em tempos de urgência". Como nas duas edições anteriores, a revista está linda e recheada de conteúdos instigantes. A casa é a imagem agora escolhida. Em torno dela, artistas, poetas, professoras e pesquisadoras dos mais diferentes lugares compartilham suas produções de maneira sedutora e extremamente inquietante. Esta edição é do tipo de casa que a gente para na frente e tem vontade de entrar. Uma casa é mundo, comporta um mundo de gente, bichos e coisas. Mas uma casa faz também mundo ao conectar vidas, alinhando-as em um tempo e espaço comuns. Por mais precária que pareça, uma casa é sempre uma casa para alguém. Em uma casa segredos são espiados, multiplicam-se sonhos, perpetua-se o cotidiano. Uma casa pode ser o lugar de acolhida como também de sofrimento. Quantas vidas sofrem em silêncio por entre paredes de uma casa? Casa é coisa de dentro e de fora. Tem gente que diz que casa é para entrar. Outras acham que é para sair. Há uma expressão da minha terra que gosto muito: *essa menina é uma casa cheia*. Uma casa pode ser cheia por diversos motivos: cheia de gente, cheia de vida, cheia de tédio, cheia de não ditos, cheia de amores. O certo é que uma casa é como a gente, não é? Adoro o verbo *aprochegar* pois nele há dois outros verbos que me são muito caros: aproximar e chegar. Acho que é isso que as organizadoras Amanda, André, Renata, Ricardo e Suiá estão fazendo conosco. Um convite para nos aproximarmos a essa acolhedora casa chamada "Pausa na rede", para que, com muita arte, possamos enfrentar os dias difíceis e a escassez de imaginação política que nos assombra. Em breve haveremos de estar todas juntas, ao redor de uma rede ou de uma fogueira, para cantarmos o fim de tempos tão tenebrosos. Eu aposto nisso. Se você também aposta, vem comigo que garanto que tem um monte de gente nessa. Se por acaso você se sentir solitária nessa luta é só olhar para a lista de autores desta edição. #tamojuntas

Prefácio

Luciano Bedin da Costa (RS) 

@lucianobedindacosta

Organização
Amanda Leite
André Demarchi
Renata Ferreira
Ricardo Malveira
Suiá Omim

A revista Pausa na Rede chega à sua 3ª edição e mantém o espaço virtual da diversidade de olhares e impressões artísticas sobre tempos de urgência. Os tempos ainda são de pandemia de Covid-19 e seus desafios. O desejo continua sendo atualizar o exercício criativo de desvelar narrativas poéticas sobre este período sem precedentes. Na virtualidade viral as Artes reforçam possibilidades moventes de promover simbioses de atravessamentos, reflexões e experiências sensíveis indispensáveis à humanidade. Um mundo de telas ampliou a nossa percepção da presença. Convidamos você a adentrar às dimensões da **Casa-mundo: (im) pressões artísticas em tempos de urgência**, atento ao movimento poético individual de cada obra selecionada, bem como ao movimento narrativo coletivo nas redes intertextuais da revista. Os trabalhos selecionados tangenciam o cotidiano e promovem fricções através do diálogo em diferentes linguagens como: bordado, escultura, dança, pintura, poesia, colagem, desenho, cena, música, texto, arte digital, fotografia e audiovisual. As subjetividades resistem no ciclo do tocar, sentir e estar que transborda nas obras através dos lugares habitados, corpos isolados, relação de presença e ausência que potencializam medos, alegrias, saudades, desconfortos, lembranças, ansiedades, sonhos, materialidades e desejos. As obras operam como sinais dos tempos e criam na revista uma dinâmica potente de diálogo aberto entre os curadores, produtores, artistas e leitores da Pausa na Rede. A revista abre janelas para cotidianos oníricos, para as dimensões do efêmero e da finitude da qual fazemos parte.

Boa leitura!



pausa





J Borges (PE) 🇧🇷
@memorialjborges
xilogravura



to hold the fast forward of the epidemic.



Clerio Back (PR) 🇧🇷
Audiovisual
@clerioback



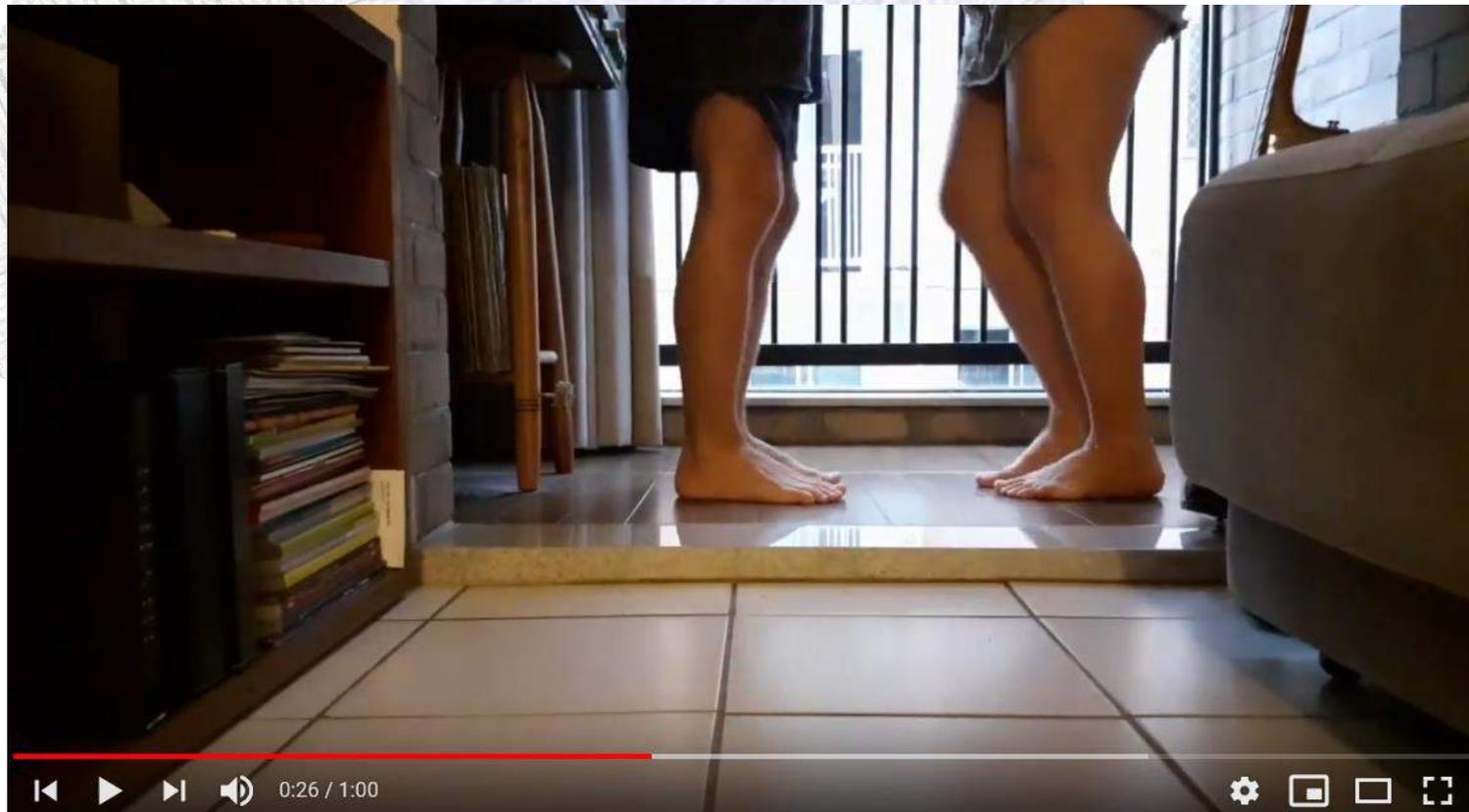
Andre Ianni (SP) 🇧🇷
Performance
@andreianni_oficial



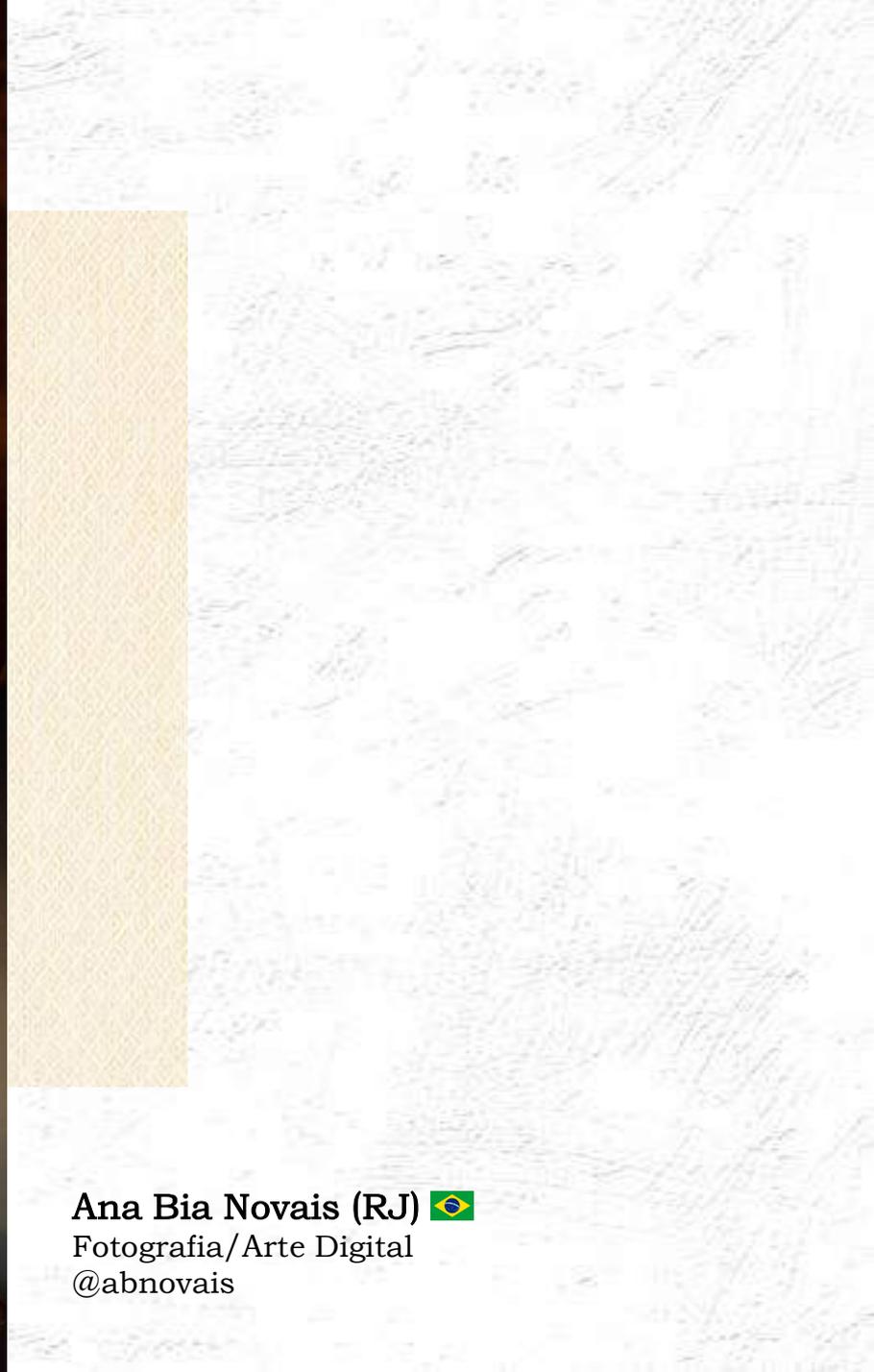
Gabi Coêlho (AL) 

Fotografia

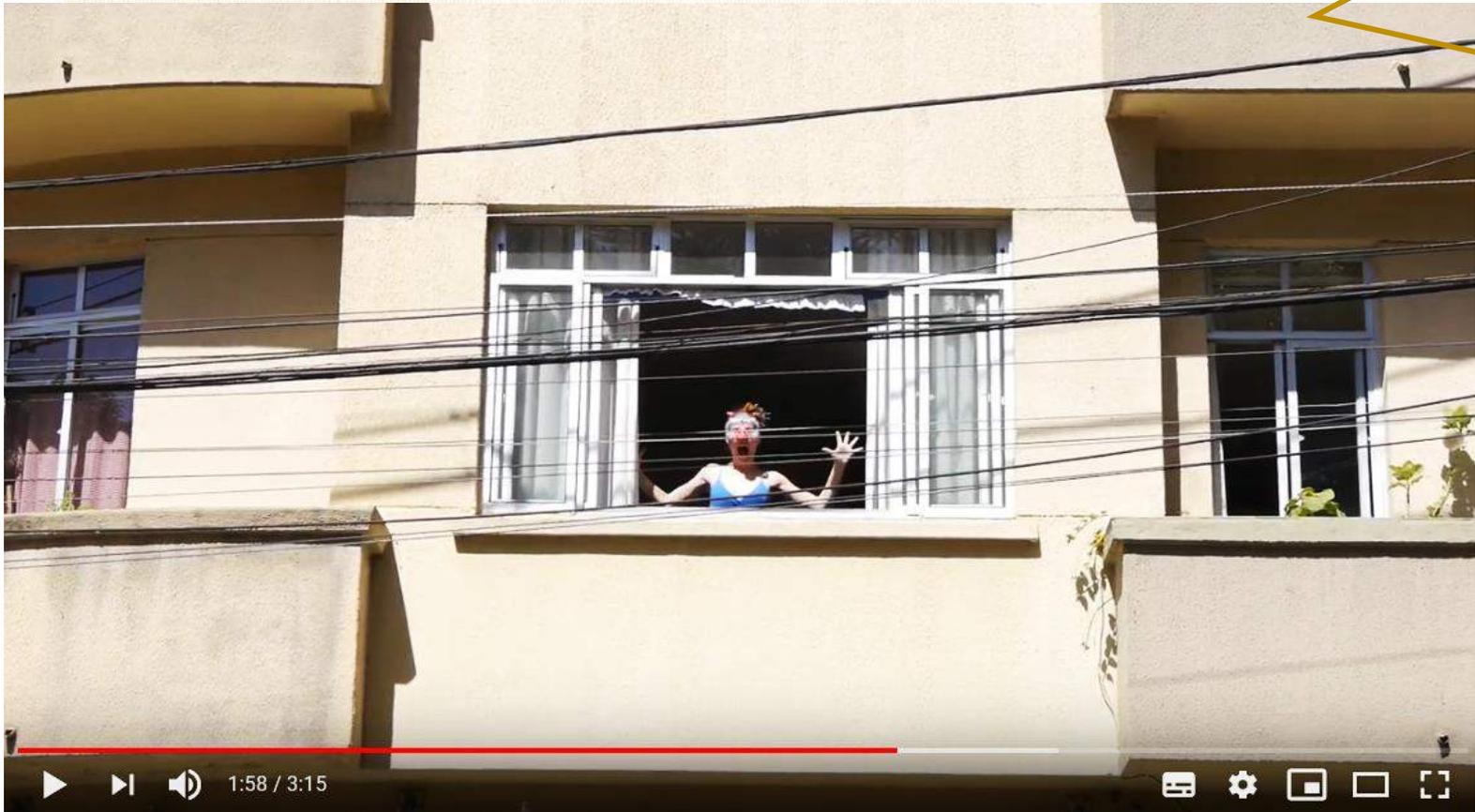
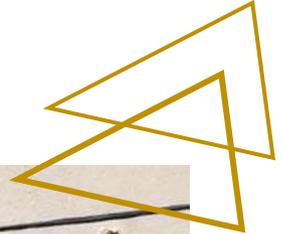
@gabi_experimental



Grupo Cirandela (SC) 
Videoclipe
@grupocirandela



Ana Bia Novais (RJ) 🇧🇷
Fotografia/Arte Digital
@abnovais



Camila Jorge (PR) 🇧🇷
Eduardo Azevedo (PR) 🇧🇷
Videoarte
camilakj@gmail.com

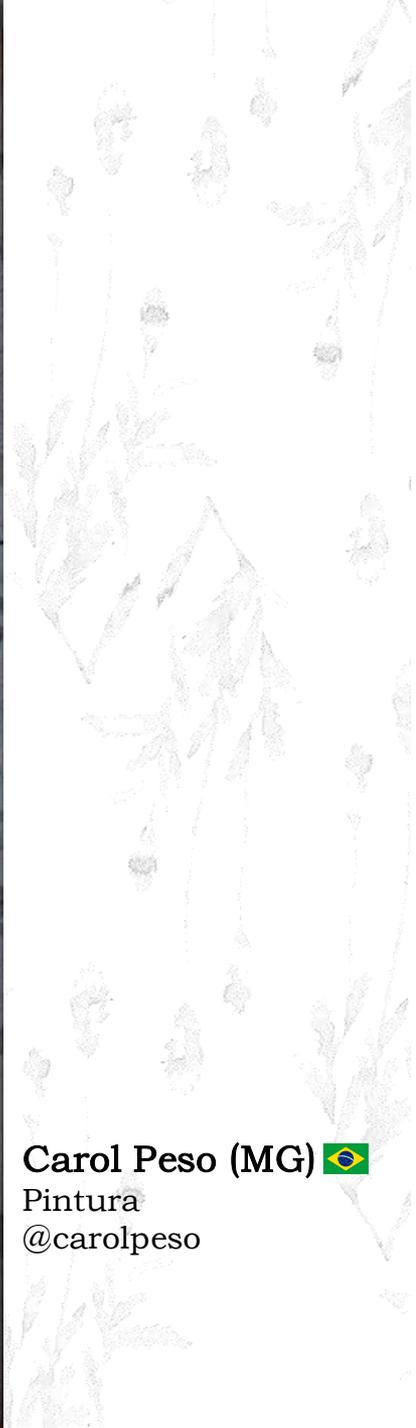


Gabawan (SC) 
@gabawan
Pintura

RASCUNHOS - ISSN: 2358-3703 - Revista Pausa na Rede 3ª edição | 2021



Carol Peso (MG) 
Pintura
[@carolpeso](#)





Wilton Oliveira (SP) 🇧🇷

@menincharcoal

Desenho



Desço as escadas e reparo o horário, pois a depender dele é possível reconhecer qual luz revela ou mantém na penumbra o móvel fantasmagórico situado no fundo do corredor do primeiro andar. A área em que ele se encontra foi gradeada como pertencente aos dois apartamentos cujas portas fechadas se encaram gravemente, num pequeno exemplo condominial de cercamento das áreas comuns, lógica que se estende pelas fronteiras além. A contar do térreo, moro no terceiro andar mas o número do apartamento que eu habito junto com meu namorado e algumas plantas mais ou menos dispostas começa com dois. Nossos dias têm parecido um contínuo de tempo de um ano que apenas começou enquanto notícias, feriados, calamidades, afazeres e aniversários se repetem pelo segundo. Ao percorrer os andares me deparo com paredes encardidas, lâmpadas apagadas e sacos de lixo que outros moradores deixam em seus capachos, incapazes de depositar em camburões de ferro localizados na lateral do prédio, por si mesmos inadequados para a função. -"que porcos", maldigo a espera de quem venha limpar a sujeira alheia, essa indisposição à vida em coletividade. Ao sair pela porta do térreo, persigo feixes de luz solar que me aqueçam por alguns segundos a pele antes de entrar no vão sombreado da garagem, onde uma pequena obra reduziu as goteiras das quais antes eu precisava desviar. Deposito o saco de lixo bem amarrado no recipiente que estiver mais incompleto. Quando chove, verifico antes se há água contida neles e escolho o menos afetado. No retorno, olho em direção à avenida um tanto distante e aceno ao porteiro ou à porteira, a depender da escala que pouco entendo e da direção de seus olhares. Respondo ao cumprimento de alguém que transita no mesmo instante pela grande lateral que une os vários blocos. Pelo uniforme, desconfio que uma das passantes é aeromoça ou trabalha numa empresa de aviação. Miro o canteiro das plantas e o pinheiro cortado ao meio que agora se regenera, como têm crescido indiferentes ao tempo. Subo as escadas, nalgumas vezes encontro com a moradora que fala sozinha, forjando vozes diferentes em diálogos aparentemente banais, às vezes tensos. Entro em casa. Lavo as mãos, tiro a máscara, limpo e verifico o celular. Ainda não deu, talvez no fim da tarde a luz facilite a captura do móvel no corredor.

Brenda Taketa (PA) 🇧🇷

Escrita Poética

@brendataketa

Pense; por isso você existe. O Homem é um Universo, a pele é um invólucro que contém a mente como uma casca, servindo de membrana para os movimentos do interior e exterior - dentro, o Pensamento, Lar da Consciência, fortaleza para mundos internos infinitos, que dobram o tempo e o espaço. Fora, a casa, que mimetiza, que se torna um reflexo do indivíduo, reverberando a vida que fervilha e povoa a corpo, repercutindo ecos e rastros no Ser e no Outro.

Clara Cruz (RJ) 🇧🇷

Pintura

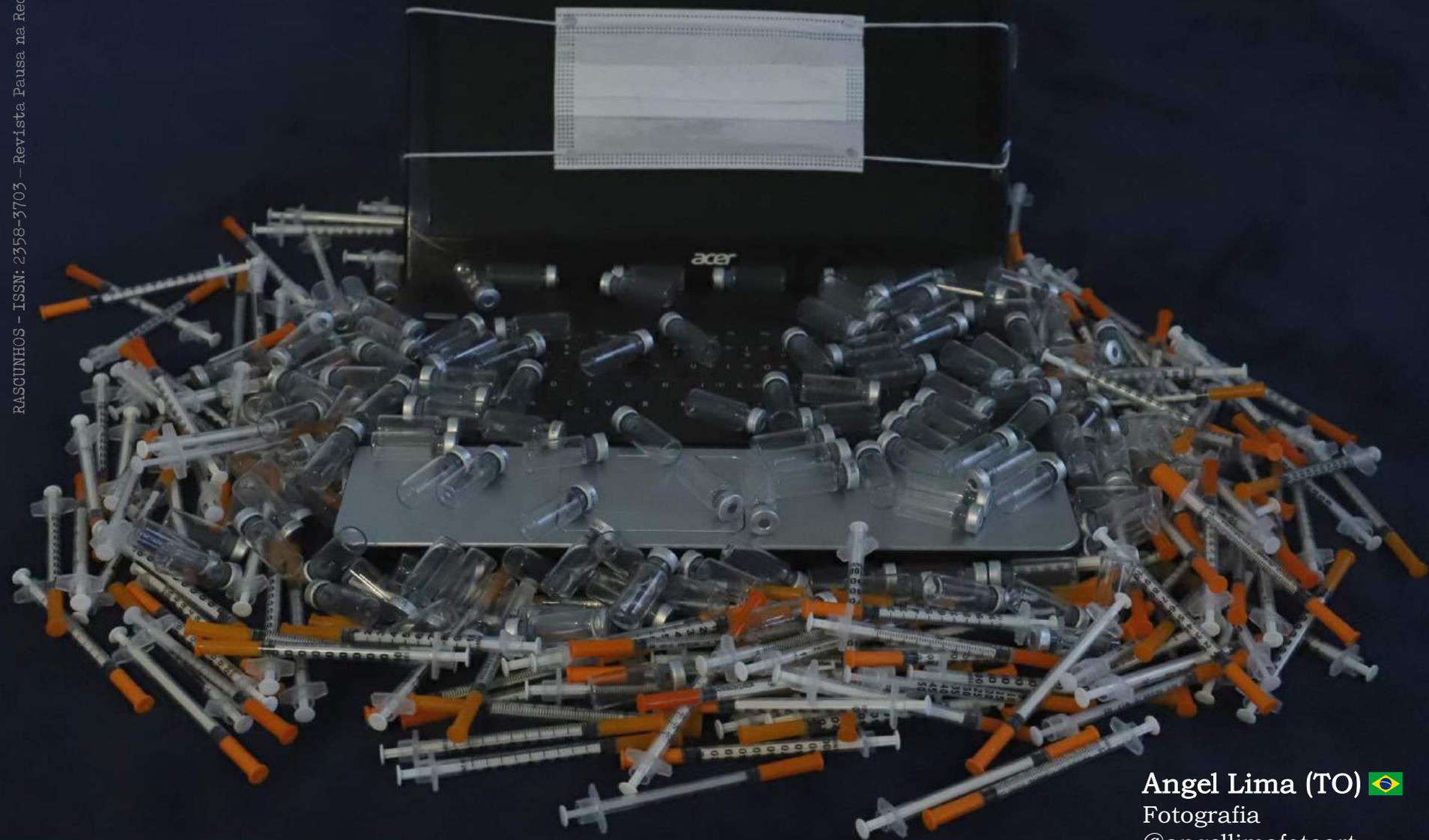
@clara.nca



1248 horas de confinamento em 59 metros quadrados de um apartamento de dois quartos. Vamos escutar um vinil no estúdio de fotografia? 270 minutos com Caetano, Gil, Maria Bethânia, Marisa Monte, Mutantes, Rita Lee, Baby do Brasil. Um hiato pandêmico. Céu nublado. Calor. Danças e risadas na laje seguidas de mais 192 horas entre o sofá da sala e a varanda com os vasilhinhos de planta e ninhos de rolinhas. Vamos pro estúdio? Fotografar é uma integração musical. 180 minutos com U2, Rolling Stones, Radiohead, Red hot Chilli Peppers, The Doors, Cake, Lou Reed, Janis Joplin, Jimi Hendrix. Escolher cada um, tirar da capa, ler o encarte, colocar no toca-disco, virar o lado, cantar junto, fechar os olhos, conversar sobre as músicas. Sabe esse móvel de madeira com os discos? Hummm. Meu pai que fez comigo. Uma lembrança viva dele seguida de 11 dias no apartamento com caixinha JBL e som de playlists via Spotify. Zero trampo. Vou ver se a proprietária abaixa o aluguel. Não. Não abaixa. Vou ter que entregar o estúdio. Vem morar aqui. Trás umas coisas. Outros 48 dias entre caixas, corres e máscaras. O móvel de madeira, os discos, o toca-discos gradiente garrard e o receiver mudaram para a sala, em frente à mesa de jantar. Agora todo dia tinha um vinil para escutar. Uma história para acompanhar. Liga o neon LOVE. Apaga a luz. Quero um daqueles globos de boate. Sabe, para mim a fotografia e a música permitem tangenciar o sensível, o singular, o único. Sim. Isso. Tantos discos novos para a coleção. Está virando especialista, hein! Estudando para a live. Discos raros. Capas polêmicas. Olha essa ilustração aqui. Nos stories do Instagram mostro o disco rodando, trequinho da música e a capa. Olhar a capa do vinil tal qual se frui uma obra de arte. Em êxtase. Viu de quem é a fotografia desse aqui? Não. Nossa! Por que não pensa em fazer um museu? Virtual. Tantos discos. Você está pesquisando tanto. Ah? Viu os discos que foram censurados na ditadura militar? Está estudando as capas? Tem pouca coisa escrita. Tudo muito espalhado em blogs e em grupos de whats, de colecionadores. Um universo à parte. Sabe quanto tá o disco da Maria Rita? R\$2.500,00. Rssrrsr. O da Letrux esgotou. Saiu e esgotou. Da Tulipa Ruiz também. Galera fissuradaça no vinil. Então... por que não pensa em fazer um projeto? Do disco de vinil? De montar um museu virtual? Ah? É! Uai. Está pesquisando tanto. A gente escreve. Vamos promover a memória coletiva do patrimônio cultural imaterial brasileiro através da produção do Museu Virtual do Disco de Vinil! Hum? Que tal? Olhos arregalados. Brilhantes. Quero. Sim. Vamos democratizar o conhecimento sobre a história da música brasileira e dos discos de vinil. Fazer filmetes sobre as capas dos discos. Entrevistar artistas, fotógrafos/as, ilustradores/as e colecionadores/as de discos de vinil. Põe a Elza para a gente comemorar. Quase completou a discografia dela, né? Um museu virtual que mescla pesquisa documental, cultura e arte, para todos. Um museu que desperte paixão. Paixão pela música brasileira, pela nossa história, e pelos artistas do nosso país. Curtiu? Muito. Vamos chamar o Lu, o Fábio, o Carlinhos? Pensar num grande evento. Um dia do disco. Após 1.440 horas de conversas, escritas, orçamentos, ideias e alegria, eis o projeto do Museu Virtual do Disco de Vinil. Tá feliz? Nossa... que legal isso. A gente fez. Sim. Vamos levar o toca disco novo para o outro apartamento? Fazer lá a secretaria do museu? Por tudo na estante branca. Nesse tempo a coleção triplicou, né? Tem os discos do Glênio... mais 133. E os que a Renata trouxe, da casa dos pais dela. 561.600 minutos covidianos. A estante está lotada. Daqui a pouco... as luzinhas de led... não vai dar nem para ver. Quero escutar Criolo. Espiral de ilusão. Dona Onete. Emicida. Comprei esse outro aqui para o museu. Chegou hoje. Angelus do Milton Nascimento. O primeiro disco dos novos bahianos. Bem-vinda amizade do Jorge Ben Jor. O disco da Bebel Gilberto. Agora. Amanhã vamos fotografar a coleção? Tá bom. Está falando com outro vendedor? Conheceu agora? Quer comer a torta de palmito do almoço ou pedir um hambúrguer? Tem vegetariano. Héctor também prefere a torta. Amanhã a gente pode pedir? Pode. Gostei do disco dele. Não ouvi não mas está zerinho.



Daniela Carvalho (MG) 🇧🇷
 @aurabordeaux
Beto Oliveira (MG) 🇧🇷
 @betoclick
 Escrita poética



No início da pandemia, em abril de 2020, nos primeiros dias da quarentena, minha atenção foi direcionada a olhar com mais atenção pela janela. E desta observação encontrei este muro cheio de detalhes e histórias.

Alan Fugito (SP) 🇧🇷

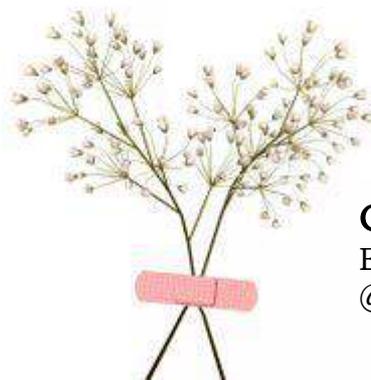
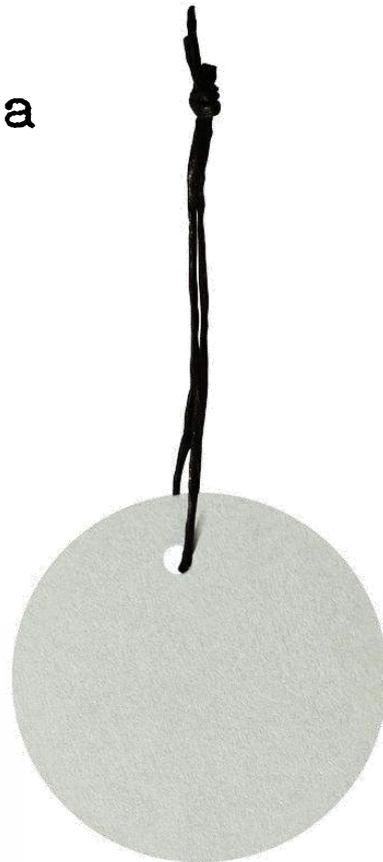
Fotografia
@alanfujito



Verbos da quarentena

Presenteabismo: infinitivos

borrar linhas
escrever imagens
tingir as águas
ouvir a raiz do garapuvu
catalogar vidas
conversar com os animais
biografar as notas musicais
ficcinar as dores
poetizar os caminhos
musicar os quilombos
rasgar o medo ao meio
implodir arquivos
habitar janelas
fazer amor com o vento
povoar os quintais
mastigar amoras e cebolas roxas
contrabandear mudas de arruda e alecrim
abismar o amanhã
inventar metáforas
para respirar o ar
e o silêncio
no agora:
entre uma palavra e o
despalavrar.



Cristiane Guimarães (SC) 
Escrita poética
@poeticasdauidanaescola



Hiraeth (RS) 🇧🇷
Videoarte
@ex_ther

A casa que eu habito

Minha casa
Meu reduto
Meu suspiro se adentro
Quando saio, um calvário
A casa-universo
Me acolhe
Me protege
Minha casa, meu consolo
Meu mundo que não adocece
Minha casa
Fortaleza
Castelo de um clã
Suas paredes têm histórias
Alguns lutos, lutas e muitas memórias
Esta casa que me abraça
Tem agora mais janelas (mundo-tela?)
Não se trata de predicado
Minha casa virou cela.

Cristiane Zovin (SP) 

Escrita poética

@banicincris

Edson Landim (RJ) 

Pintura/técnica mista

@edson_landim



deus solto, miêtsche morto, volê no



Luís Só (SP) 🇧🇷
@bancodossinhos
Colagem

em só



Daniela Lucato (Alemanha) 
@daniela.lucato
Video Art

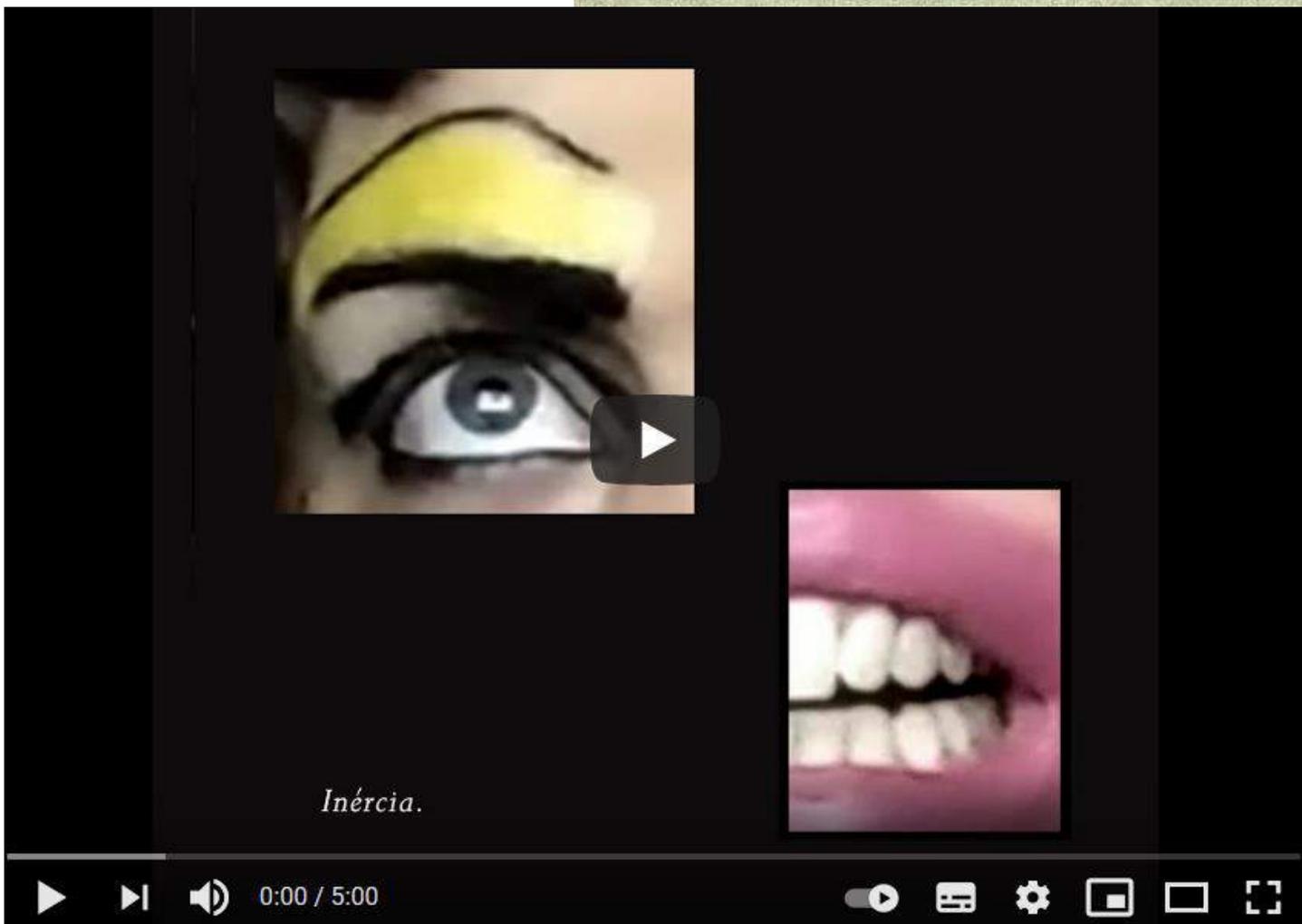


Laura Freitas (RJ) 🇧🇷
@freitaslaurart
Fotografia digital

Foi naquele dia que tudo começou, lembra? A gente aqui presa e isolada do resto do mundo - em casa. Foi quando eu e ela nos olhamos, a parede ali na minha frente quase nua, seu manto já frágil, a ponto de romper. Me deixei levar por seu olhar e a deixei completamente nua. Bem de perto pude ver o percurso das faltas, dos vazios, frutos da vida e da violência que nos permeia. A parede da casa guarda memórias cujos meus dedos percorrem preenchendo os buracos com tecido untado pela matéria de origem e, num exercício de insistência, sigo costurando as fendas num desejo, mesmo que em vão, de não perecimento. "Costurar fendas de outros tempos" é uma obra que venho desenvolvendo numa das paredes da minha casa. Comecei em julho de 2020 quando, pela necessidade de refazer o reboco por problemas de infiltração, descobri rachaduras. Olhei para as fendas como quem quer reparar algo que precisava de cuidados - suturar o que foi rompido.



Barbara Langoni (MG) 🇧🇷
Arte Digital - @babi.de.saturno



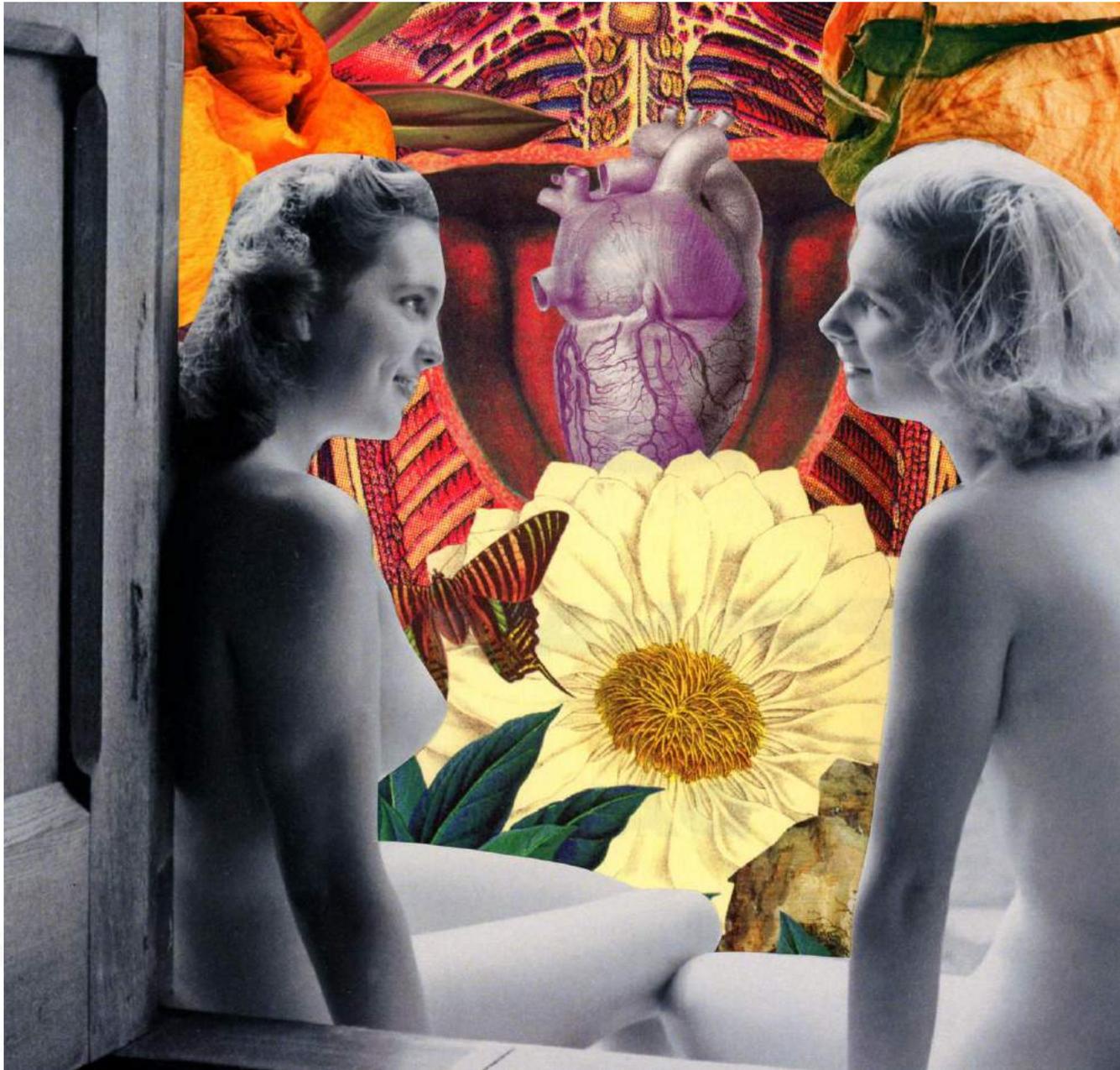
Laís Efstathiadis (SP) 🇧🇷

@la_efs

Videoarte



Odette Boudet (Portugal) 
@odetteboudet
Pintura



Lia Testa (TO) 🇧🇷
@liatesta_colagista
Colagem analógica



Luiza Fonseca (RN) 🇧🇷

@luiza_fs
Pintura

a pássara e o exu: um contraconto deleuzeano de fim de faxina

cozinha. belo horizonte. brasil. américa latina.

o exu falou para a pássara:

-bem-te-vi, um dia, vou te enrolar numa folha.

a pássara, muito desconfiada, olhou de soslaio.

o exu, incólume, continuou:

-bem-te-vi, você vai demorar 20 anos para sair da gaiola.

a pássara, muito irônica, apenas sorriu.

o exu, paciente como uma mãe, suspirou delicadamente, e continuou:

-bem-te-vi, vou rodar o dial do rádio e vai tocar a sua música.

estarecida, a pássara parou no ar.

-"quem me dera, ao menos uma vez, as mais belas tribos, dos mais belos índios...".

a pássara piou pela primeira vez:

-legião urbana, exu? não sabia que você gostava de rock!

o exu, com paciência de jó, exclamou:

-bem-te-vi, valeu a pena esse pequeno colóquio chato só para escutar seu trinado! você nasceu para cantar! saia da gaiola! ah! é mesmo! só daqui a 20 anos...

a pássara tapou os ouvidos. não queria ouvir mais nada...

janela 21. saint-jean-pied-de-port . sul da França. europa.

-pássara! seja bem-vinda! enfim, você voou! conte-nos como você chegou até aqui!

-um dia, encontrei uma cápsula de resina de âmbar, numa dobra do tempo. lá dentro, tinha um eu que dizia ter dessubjetivado a consciência. rapidamente, abri sua boca, reutilizei seu pensamento-arte alongado e disparei a cantar e voar!

o exu gargalhou, bateu a mão levemente na perna direita e gritou:

-novo modo volátil! venha tomar um gole de marc! eu vou te enrolar na folha da jurema, como te prometi, e te contar uns segredos..

1. pied-de-port (pé da porta): comuna francesa, nos pireneus, cidade do exu zambarado.
2. bem-te-vi (pitangus sulphuratus): um pássaro que sabe sarar suas próprias feridas; uma subjetividade que eu e o exu zambarado instauramos no meu corpo, durante sete anos de existência compartilhada.
3. marc: cachaça francesa.
4. dessubjetivar a consciência : derreter o sujeito subjetivado pela lógica do império e resubjetivá-lo, desterritorializando-o e dando-lhe inédita fluidez para habitar brechas: estudo da metodologia das sutilezas, conceito autoral que faz uma leitura autóctone da filosofia da diferença, de Gilles Deleuze.
5. operações subjetivas para desativar bombas [da máquina de guerra do império, o capitalismo], é outro conceito autoral, inspirado em leituras do filósofo italiano Giorgio Agamben.

Déa Trancoso (MG) 

deatrancoso_oficial

escrita poético-filosófica





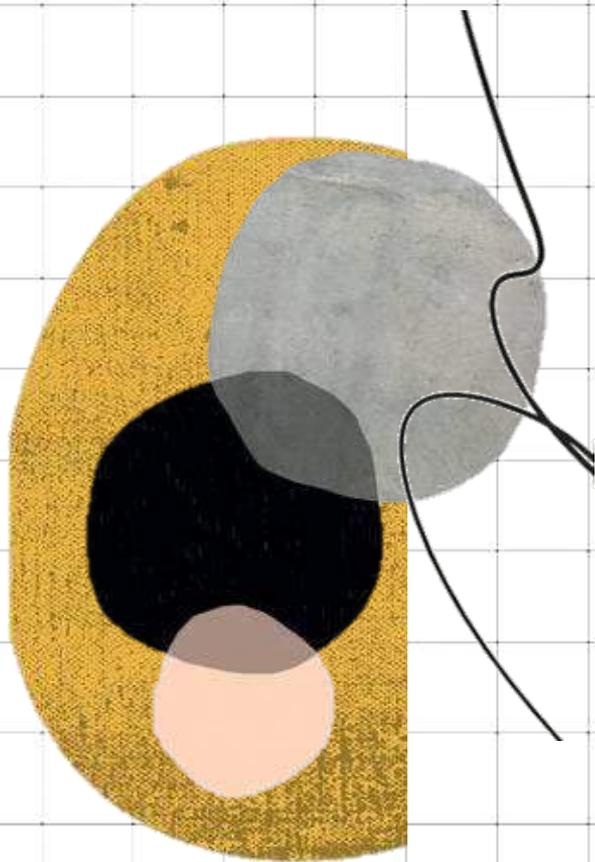
Edinara Patzlaff (RS) 🇧🇷
@edipatzlaff
Videoarte





Quando começou a Pandemia e tivemos que tomar medidas de higiene drásticas, tudo que chegava na minha casa vindo da rua passava pela barreira do álcool, incluindo as notinhas que vinham dentro da bolsa do mercado. Elas desbotavam e criavam um colorido próprio. Comecei a colá-las em diversas superfícies criando uma composição de cores com este material. Neste trabalho elas foram coladas em uma chapa de poliestireno expandido (mais conhecido como isopor). Depois imprimi um pouco de tinta preta para finalizar. No meu fazer sempre está presente o reaproveitamento de materiais descartados ou desprezados.

Magda Sheeny (RJ) 🇧🇷
@sheenymagda
Colagem



Jeferson Zappa (SP) 🇧🇷
@jefersonzappa
Escrita Poética

armadura

armadura te dá um
ar maduro

mas o que cura
é se vestir de verdade
nua e crua

amar dura.

arma dura

arma dura
tanto bate até que
fúria.

Durante meses venho sendo um corpo cercado pelas paredes que me acolhem, pelo teto que me abriga e pelas plantas que me oxigenam o organismo. Venho metamorfoseando-me em rastros móveis de mim mesma e conversando com um espaço-tudo que me contraiu para dentro de um espaço-tempo entre realidades. Em outras palavras, sou convocada a conversar com o espaço que se reconfigura o tempo todo na relação com o meu entorno, dentro de uma rotina insistentemente repetitiva que transforma constantemente a mim e as temporalidades que se constituem nesse terreno fértil. Nesse ambiente que se materializou, não consigo senão me perceber – agora mais do que nunca – imersa nas relações que se estabelecem entre mim e as outras matérias, sejam elas humanas ou não. Entre mim e o meu companheiro, entre mim e tela bidimensional do computador, a caneta, a cama, a cadeira, o guarda-roupas, o ventilador, a porta, o cesto de lixo e o chão. Perceber que me constituo dessas relações junto a eles todos os dias numa conversa sem palavras, numa conversa do movimento e do gesto. Às vezes, me movo pelo cômodo impacientemente procurando ar à medida em que sigo um impulso que surge dentro do peito quando me percebo em estado de pausa contínua. Esse estado me provoca uma sensação de inquietude a ponto de querer me desvencilhar dos limites físicos que me cerceiam e abrir os braços lá fora na rua, como se quisesse engolir tudo, sugar o ar para dentro e preencher todas as cavidades internas, cada espacinho, pois o espaço entre as costelas diminuiu, meus órgãos estão mais próximos do que nunca, minhas pernas: dão passos curtíssimos. Já não ganho mais a amplitude que alcançava ao ar livre, estou sem alcance.

Sinto falta daquela sensação muito concreta de expansão em minha musculatura ao ser esticada num espreguiço espaçoso em ambiente aberto e cheio de plantas, e, com isso conseguir uma oxigenação fresca dos tecidos corporais. Antes, uma prática ao ar livre. Agora, uma coreografia com as paredes e o chão de dois metros e sessenta centímetros quadrados que observam essa dança. Com essas medidas me sinto contraída e pequena. De fato, não preciso andar muitos metros para realizar minhas atividades como estudar ou trabalhar, apenas de micro movimentos e *voilà!* Cheguei, estou micro contraída. Já que não posso sair, tento escrever fazendo com que as partes do corpo, que não habito, se presentifiquem no texto, para que você que chegou até aqui comigo, sintasse-se corpo ao invés de habitar corpo. E que possa perceber-se em relação aos outros corpos-casa-mundos.

Lyz Vedra Freire de Oliveira (CE) 
@lyzvedra
Escrita poética



Flávia Rabachim (SP) 🇧🇷
@flavinharabachim
Audiovisual

Anasyrma é um termo grego que se refere ao ato de levantar as vestes e mostrar desnudados as genitálias femininas. É um gesto relacionado com o exibicionismo sem o intuito de causar excitação sexual, mas só em chocar o espectador. Um gesto antigo e também apotropaico, um ritual mágico destinado a afastar danos ou más influências ou ainda evocar o medo ao inimigo em circunstância de guerra. Trago para os dias atuais de forma simbólica, uma grande vulva representada através da arte têxtil com a intenção de afastar todos os malefícios atuais, inclusive ao aumento de casos relacionados à violência contra a mulher nestes dia de confinamento.

Socorro Souza (CE) 🇧🇷

@socorrosouzaatelier

Arte têxtil





Dariane Martiól de Souza (PR) 🇧🇷

@dmartiol - Fotografia



HTV 2021

Pedro Gottardi (SC) 🇧🇷

@pedrogottardi.art

Técnica: Monotipia.

20 x 14 cm

Tinta tipográfica com azeite de dendê sobre papel, ano: 2021. PEMBA é um giz em formato de bastão grosso e cônico, feito de calcário, elementos mágicos e ervas. Pode ter diferentes cores. Uma ferramenta para a escrita de uma grafia sagrada, usada em rituais de religiões afro-brasileiras, como a Umbanda e o Candomblé. Nessa grafia observamos diferentes signos, que podem vir a compor um conjunto de linhas e formas que representam divindades, ritos, pontos de entidades, falanges de guias espirituais. Em minhas palavras: Estou suspenso. Minha existência transita entre realidades mágicas do acontecimento da vida. Risco o ponto, rezo, convido Exu a poetizar comigo. Nesse transe, meu corpo toma forma e acontece por estados de consciência alterada. Uma nova dimensão se justapõem ao meu corpo, que atravessa o tempo e espaço para transformar o acontecimento em materialidade visível e palpável. Vem de dentro para fora, o que de fora veio para dentro. E assim a consequência da energia de Exu se manifesta por meio pictórico.



Gustavo Koncht (MG) 

@gustavokoncht

Audiovisual



*E tem momentos
onde tudo o que eu sinto*

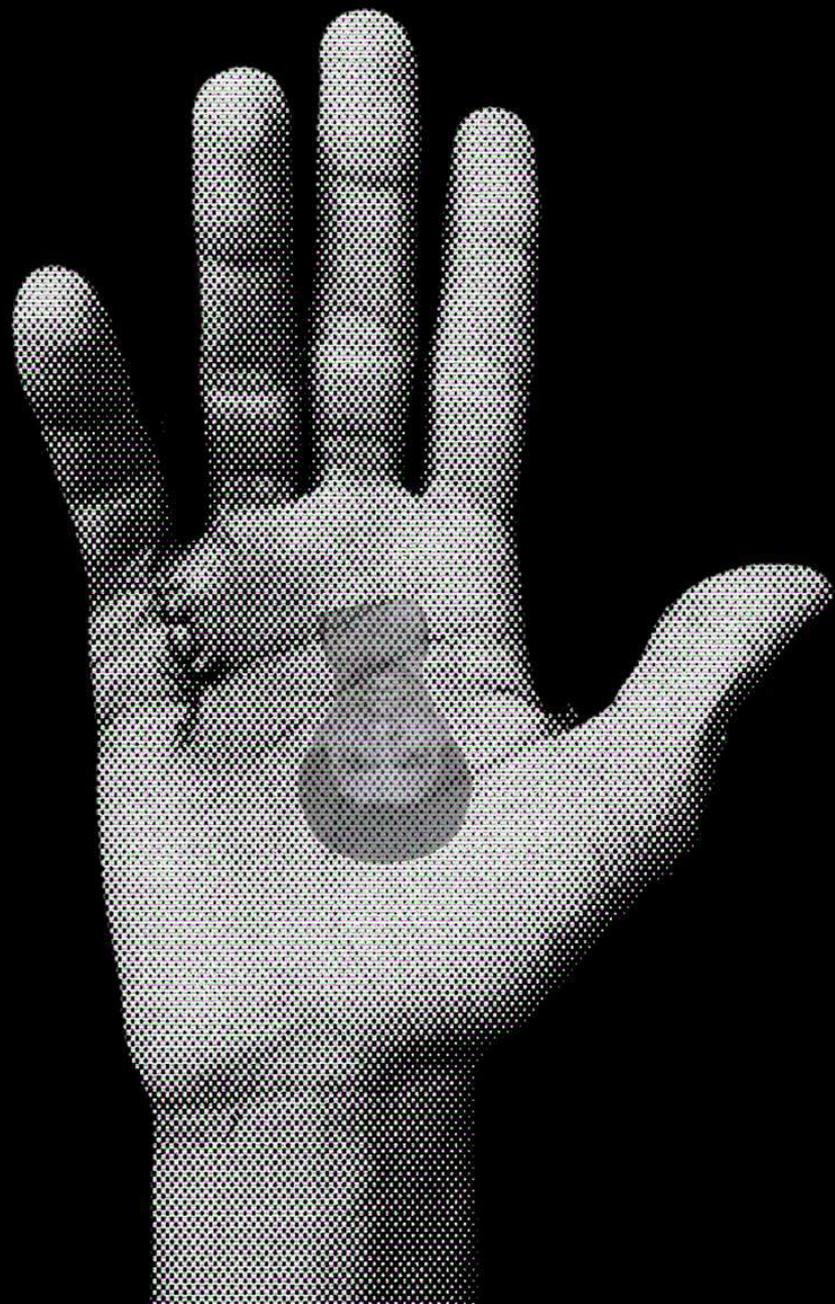


Renna (PE) 🇧🇷
@costadarena
Videoarte

tudo é linguagem,
ademais, sou
atravessado por um
momento que
conheço a besta
que a sociedade
brasileira cria em
cada homem preto
e violo a minha
própria vaidade

Lucas Nascimento (BA) 

@eumesmalucas
Colagem Digital

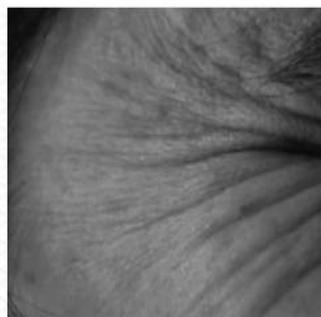
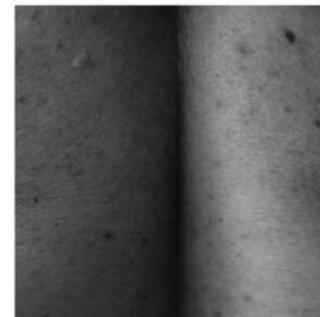
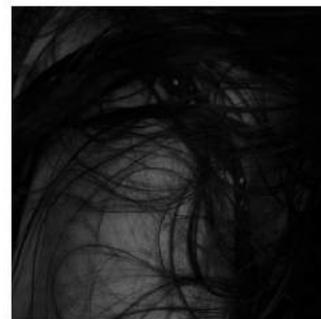


'Linhagens' foi criada durante o período de isolamento social, em 2020. Consiste em uma série de fotos de três corpos: meu, de minha irmã e de minha mãe. São fragmentos de corpos em seus cotidianos; corpos que são ligados pelo sangue, mas que são construídos individualmente através (e por causa) de suas particularidades. As imagens, não identificadas, misturam-se entre si, apresentando as individualidades e semelhanças entre três corpos de três gerações diferentes. É uma representação intimista de possíveis conexões e desconexões entre esses corpos.

Júlia Mazzoni (DF) 

@mazzonijulia

Fotografia





Gizele Cristiana Carneiro (PR) 

gizele.cristiana1980@gmail.com

Escrita Poética

Da folha à existência

Despertou como se ocupada de um nada, no mesmo momento em que o outono chegava trazendo o vento costumeiro. Talvez o que sentia era o acúmulo dos treze meses de clausura nos quais foi aprendendo, como tantas, a conviver intimamente com o espaço que ganhou como morada. Já sabia de cor das várias imperfeições das paredes brancas. E já tinha estabelecido um acordo com os cupins que chegaram em revoada fazendo do seu teto, abrigo e alimento. Mas, das folhas, só começou a prestar atenção naquela manhã. O olhar perdido entre as muitas construções irregulares que avistava de sua janela foi capturado pelo bailar de uma que se desprendeu ao primeiro convite do vento. Nunca antes havia se apegado aos movimentos espiralados que faziam antes de se deitarem ao chão. Só que a folha que tomou seu olhar, se mostrou decidida a traçar um outro fim: entrou pela ventarola da janela e caiu rente a seus pés. Uma euforia contida se instalou pelo curioso daquele instante. A rota feita para atravessar o estreito do vento lhe parecia impossível. O que esperava aquela folha com tamanho atrevimento? Acreditava ela que ocupando a casa estenderia sua vida por mais uma estação? Lembrou de um texto que falava sobre advogar existências. Sobre dar aos seres mínimos aquilo de que necessitam para vir a ser. Seria isso o que a trouxera? Necessidade de existir? Juntou-a do chão. Com delicados movimentos circulares entre o indicador e o polegar percorreu os poucos centímetros de sua nervura. E foi do toque que lhe veio a revelação: não era a folha, mas ela própria que clamava por existência.

SABOTAGEM

POR ALINE ROCHA

FILMAGEM E EDIÇÃO

THIAGOMENEZES

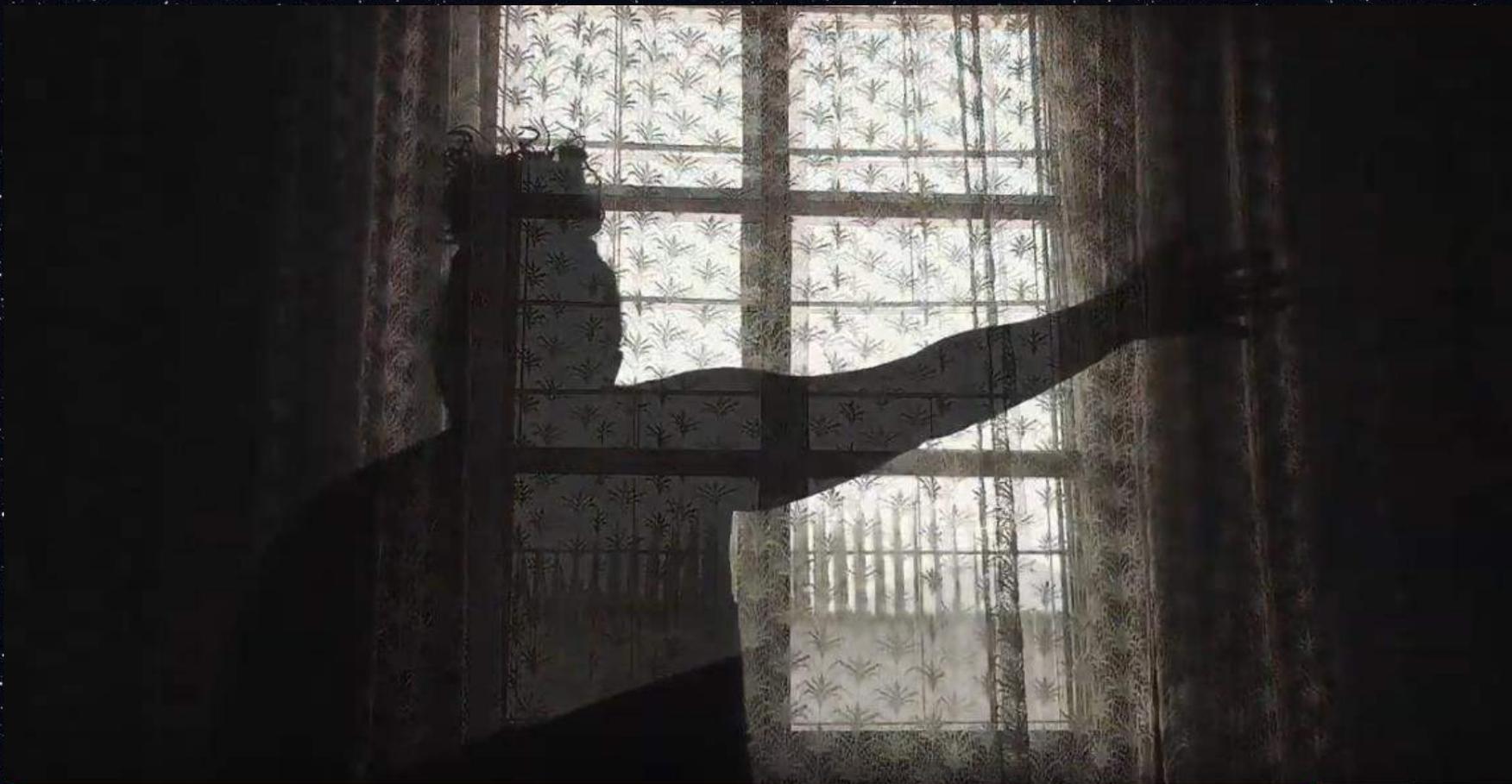
▶ ◀ 🔊 1:18 / 2:37



Aline Rocha (MG) 🇧🇷

Performance

@alinerochadc



▶ ⏪ 🔊 6:01 / 6:55

📄 ⚙️ 🖥️ 📺 🗑️



Ariane Nogueira (MS) 🇧🇷
Videarte

Uma bailarina dança. Há leveza em seu corpo. As pernas, entrecruzadas parecem flutuar enquanto seu tronco se faz volume expansivo. A imagem, fruto da união sincrética entre um graveto sem identidade e uma folha de abóbora do quintal, dança em par com um trecho de Emanuele Coccia, no livro "A vida das plantas": "As plantas não são apenas os artesãos mais finos de nosso cosmos, são também a forma de vida que fez do mundo o lugar da figurabilidade infinita".

Eduardo Silveira (SC) 🇧🇷

@senhortoshiaki

Fotografia

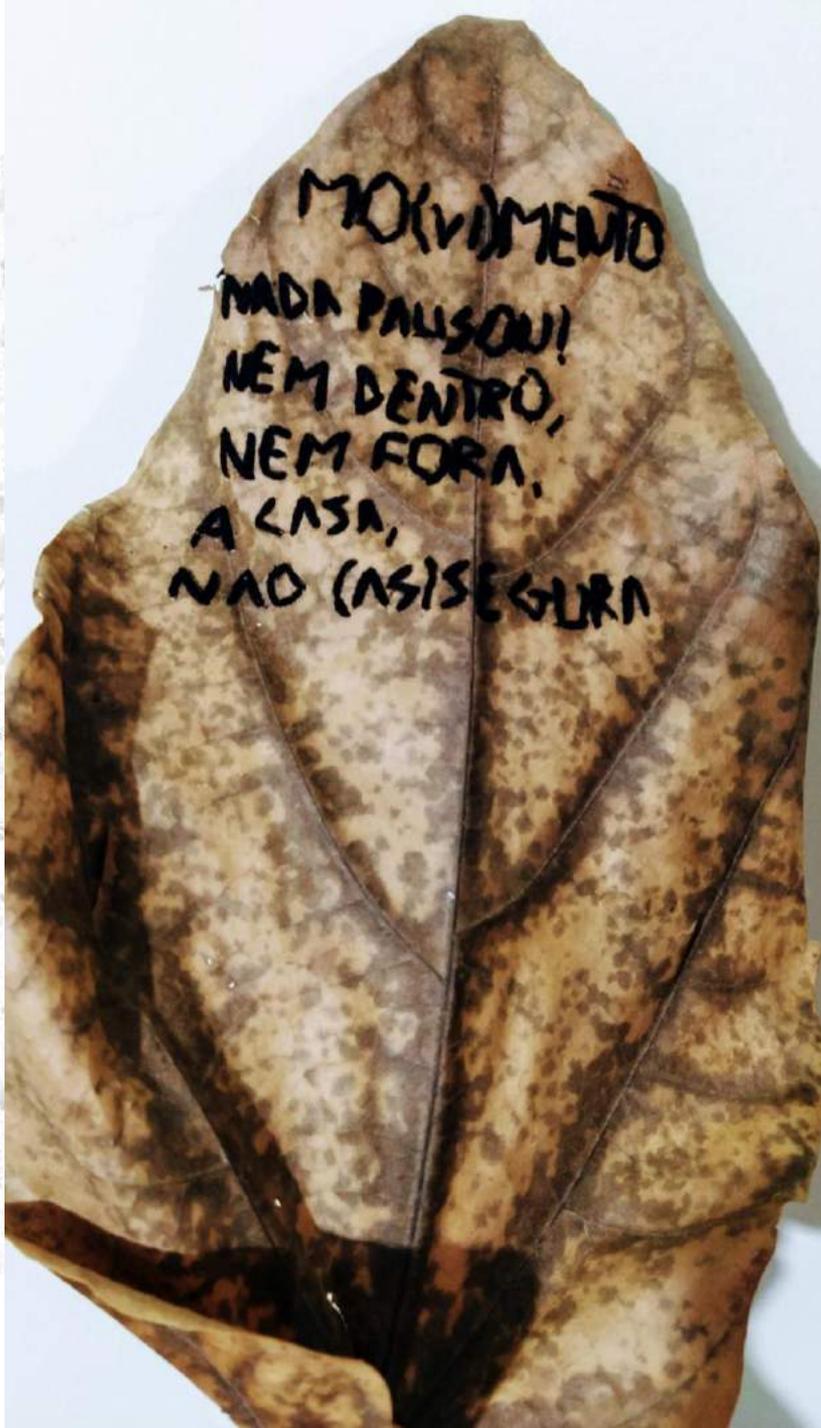


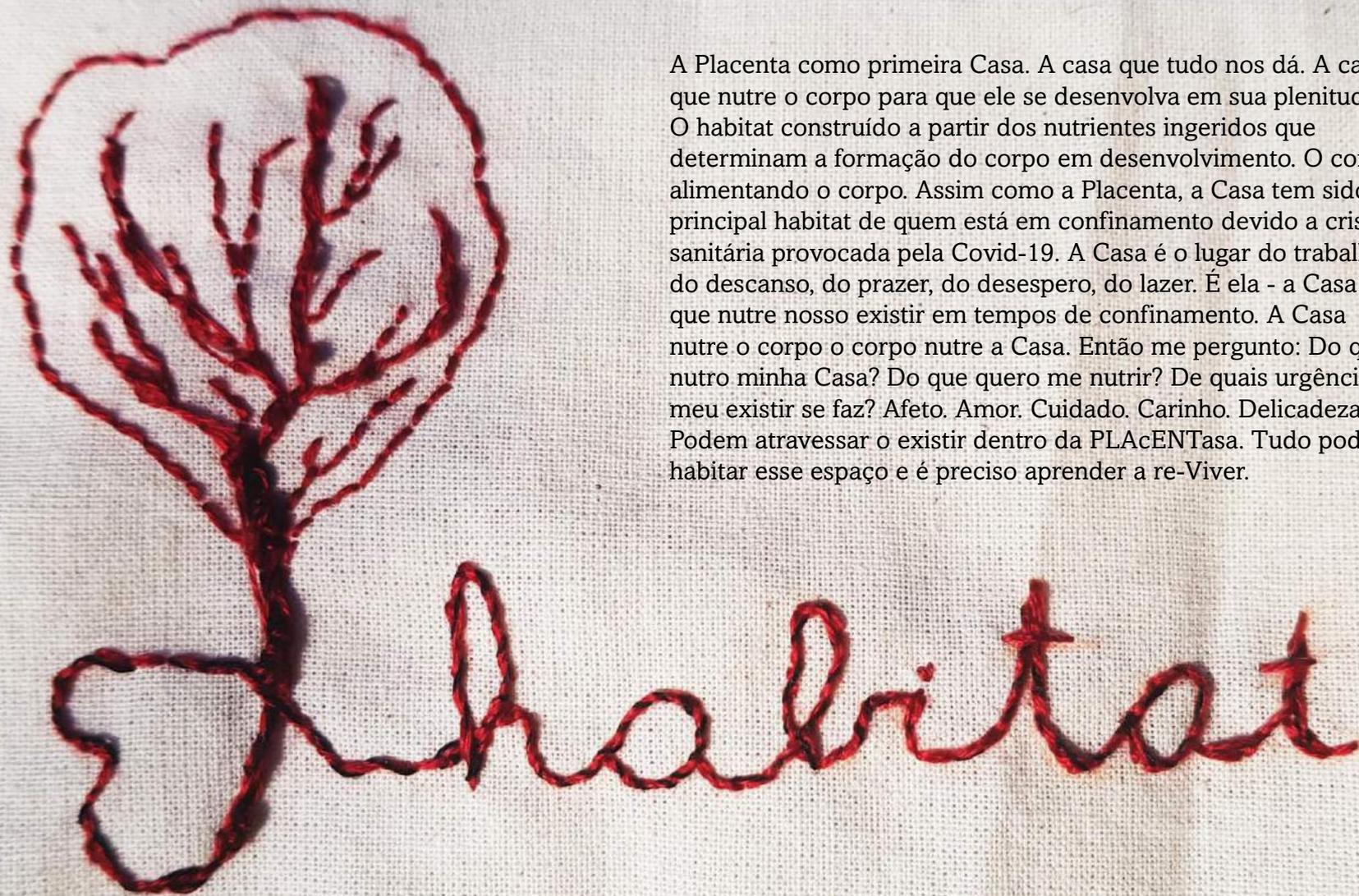
Espelho

nasce dia, morre dia
e eu aqui tentando me encontrar
entre as louças já lavadas
e as que eu deixei por lavar
amanhã...
amanhã eu lavo o resto
lavo a pia, lavo o chão
a parede, o fogão
a maçaneta da porta
por onde o mundo entra e suja tudo
amanhã eu lavo o mundo
tão imundo
pobre mundo
amanhã...
agora vou cuidar do meu peito
que anda mudo
ou do meu ouvido
que anda surdo
tanto que já não é capaz de ouvir
o peito
talvez ele esteja gritando há muito tempo
talvez tenha gritado tanto, tanto
tanto que me deixou surda
bateu até rachar a porta
e fechei os olhos para não ver
o quanto sinto
e lavo louça, lavo roupa
quebro prato, faço almoço
corto o dedo, mordo a língua
grito, corro, fujo
e me olho no espelho
olho por olho
cílio por cílio
encaro
respiro fundo e pergunto:
o que eu sinto tem lugar no mundo?

Grazi Nervegna (SP) 
@grazinervegnaoficial
Escrita Poética

Láís de Paula (RJ) 🇧🇷
@lais_soueu
Bordado de escrita poética





A Placenta como primeira Casa. A casa que tudo nos dá. A casa que nutre o corpo para que ele se desenvolva em sua plenitude. O habitat construído a partir dos nutrientes ingeridos que determinam a formação do corpo em desenvolvimento. O corpo alimentando o corpo. Assim como a Placenta, a Casa tem sido o principal habitat de quem está em confinamento devido a crise sanitária provocada pela Covid-19. A Casa é o lugar do trabalho, do descanso, do prazer, do desespero, do lazer. É ela - a Casa - que nutre nosso existir em tempos de confinamento. A Casa nutre o corpo o corpo nutre a Casa. Então me pergunto: Do que nutro minha Casa? Do que quero me nutrir? De quais urgências meu existir se faz? Afeto. Amor. Cuidado. Carinho. Delicadeza. Podem atravessar o existir dentro da PLAcENTasa. Tudo pode habitar esse espaço e é preciso aprender a re-Viver.

Ivete da Silva (RR) 🇧🇷
@ivete_ssilva
Bordado

A obra “A mocinha de Yaga” surgiu de temas autobiográficos relacionados ao corpo feminino e a memória. Esses são utilizados como fio condutor na procura das raízes daquilo que me constitui, entendendo minha identidade como mulher artista. Ao lidar com as fotos de infância, relacionando-as ao lugar que cresci e ao conto de Baba Yaga, vou brincando com o corpo que ora se esconde, ora é revelado debaixo da saia da mãe. O trabalho foi feito para ser manipulável, aproximando o observador e expondo aquilo que fica por trás dos panos. No trabalho, experimento diferentes materiais e técnicas (pintura, bordado e xerox), costurando metáforas para tratar de sentimentos tão recorrentes da vida adulta e cada vez mais evidenciados nessa época de isolamento.

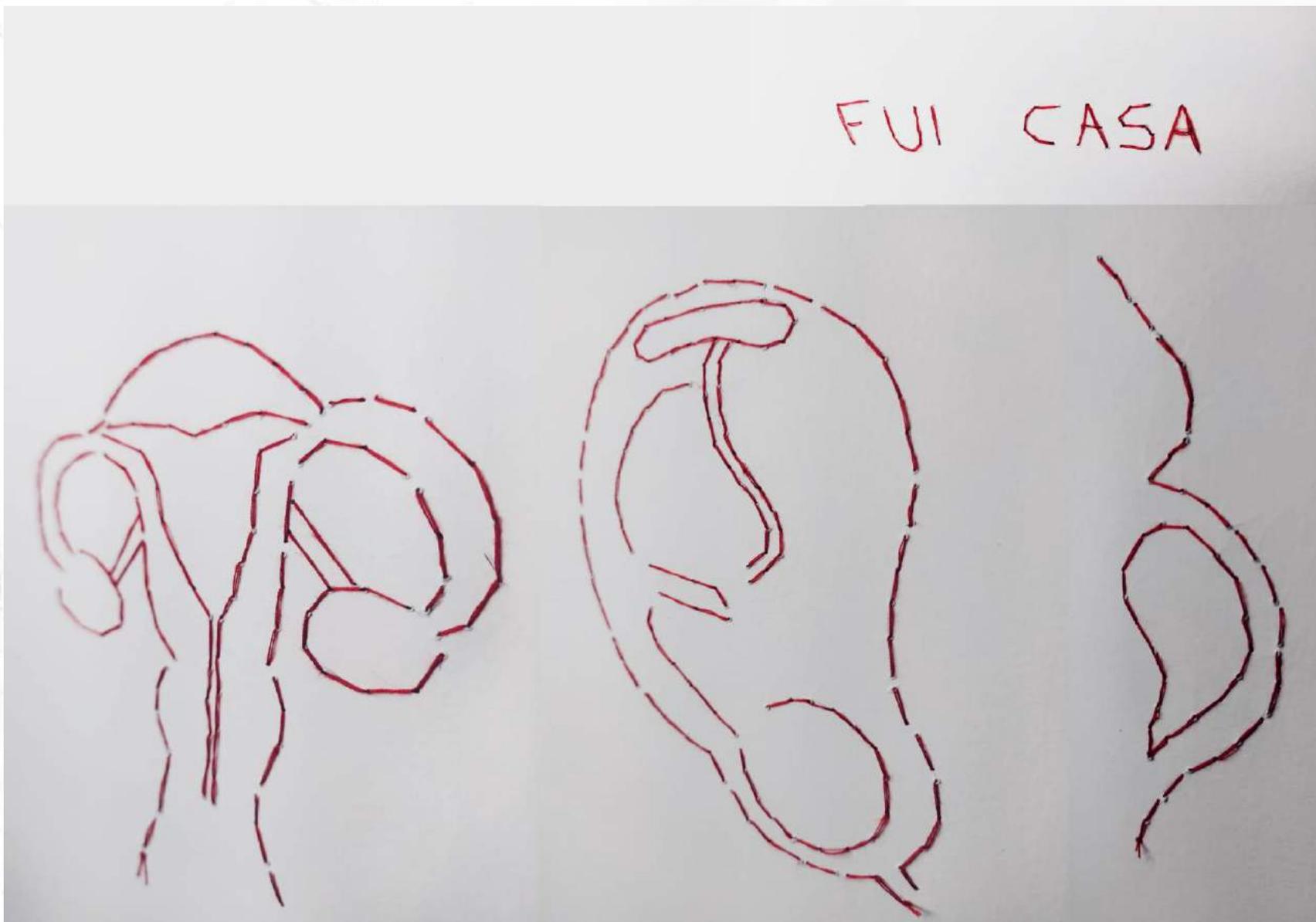
Julia Bastos (SP) 🇧🇷

@juliasouzabastos

Técnica mista

(pintura, colagem e bordado)





07/06/2020 inicia-se uma casa dentro de mim, que perdura até 26/03/2021, quando completa-se 41 semanas e 5 dias. A casa foi de Antônio, gerado, gestado e parido em meio a pandemia.

Fernanda de Oliveira (PR) 🇧🇷
Desenho - @fernandarop

Isabela de Faria (PR) 🇧🇷

@oqueaisafaria

Escrita Poética

Quando escuto

O lado de fora faz cada vez mais barulho
E seu barulho nos faz crer
que é mais barulho
o que devemos fazer
Cavar, cavar
Mexer, mexer
Cavar, cavar
Mexer, mexer
O lado de fora
é formidavelmente bruto
E quanto mais bruto o meio, mais forte o
homem que mais apanha
- que prêmio
Uma voz diz
há outra chance
uma voz diz
há uma chance
uma voz diz
a nova chance:
- dentro

HÁ TRÊS ANOS

VOCE

NÃO

TRABALHA

Juliana Medeiros (SP) 

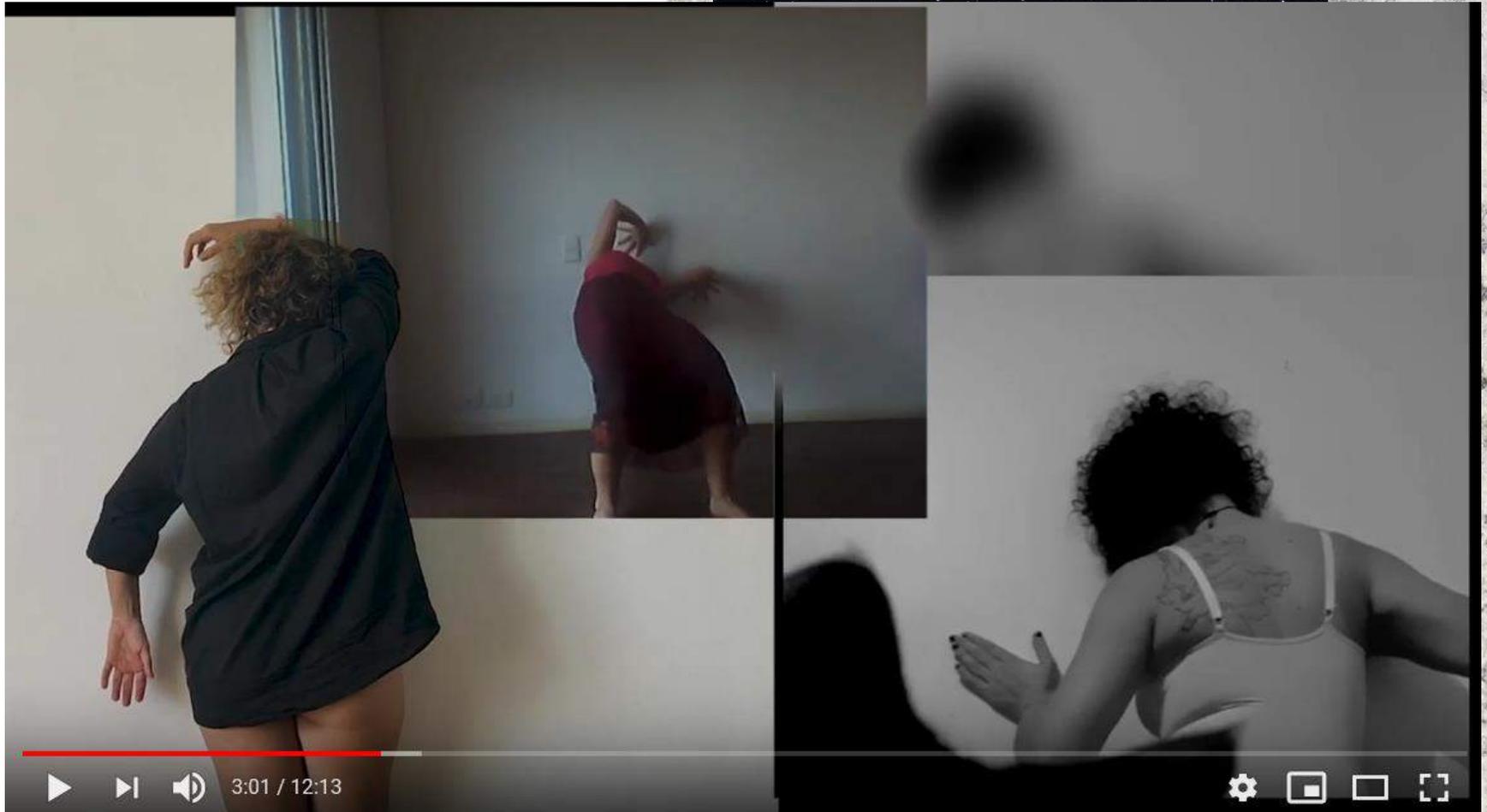
@porjulianamedeiros

@devaneios.volupia

Escrita Poética

As vizinhas

As vizinhas se encontram
num bate-papo suave
e, sem nenhum entrave,
colocam a fofoca em dia.
As risadas de alegria
cada uma em sua janela
deixam a louça na pia
deixam de lado os incômodos
para olharem só para elas
para serem só encontro
para se tornarem o instante.
Por poucos segundos
esquecem os filhos
a água no fogão
a roupa no sabão
e entram em seus mundos
com tanta empolgação
como os livros a serem lidos
em suas estantes.
E depois da suspensão no
tempo
da pausa para uma boa prosa
voltam ao cotidiano
D. Maria e D. Rosa
esquecidas ao vento
a esperarem seus maridos,
depois do único passatempo
naquele exato momento
em que se sentiam vivas
após anos, falecidas
enterradas em suas rotinas.



Coletiva Marcas D'Água (RJ) 🇧🇷

@marcasdagua

Videoarte



Leon Farhi Neto (TO) 🇧🇷

@_tst_tst_

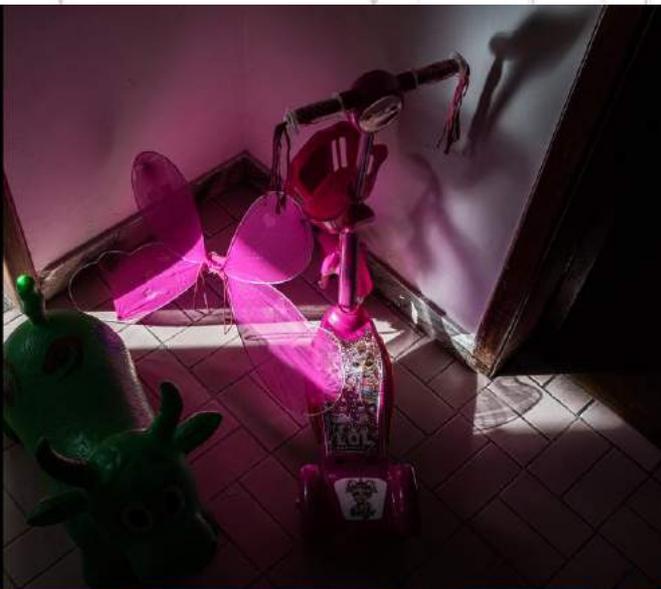
Micrometragem-doc



Layne Pavão (TO) 🇧🇷
@espectaravida
Fotografia



Marcela Ferros (SP) 
Hanna Perez (Portugal) 
@sosnoscurtametragem
Videarte



Guilherme Bergamini (MG) 
@guilhermebergamini
Fotografia

[Confinamento]

Se antes já não se viam
horizontes
[cegueira da vista citadina]
Se antes, desejos reprimidos
[sequela da vida capitalista]
Agora, vitrine única
De paisagem estática
[nem mesmo lapsos do submundo]
Emoldurada entre placas
metálicas
[rígidas, como as conjunturas]
Limitação metafórica
Do que se pode
[tão menos]
E do que se deve querer
[quase nada].

Marian Koshiba (SP) 

@marian.koshiba

Escrita Poética



Gabriela Matoso (BA) 

@cravocanela_gabriela
fotografia



Nicole Leite (SC) 
@nicoleleitef
Fotografia



Monique Burigo (SC) 🇧🇷
@moniqueburigo
Fotografia



RASCUNHOS - ISSN: 2358-3703 - Revista Pausa na Rede 3ª edição | 2021

Paloma Ludueña (Argentina) 

@le.otre
Fotografia

Náthali Abatti (PR) 🇧🇷
Fotografia/performance
@nathaliabatti





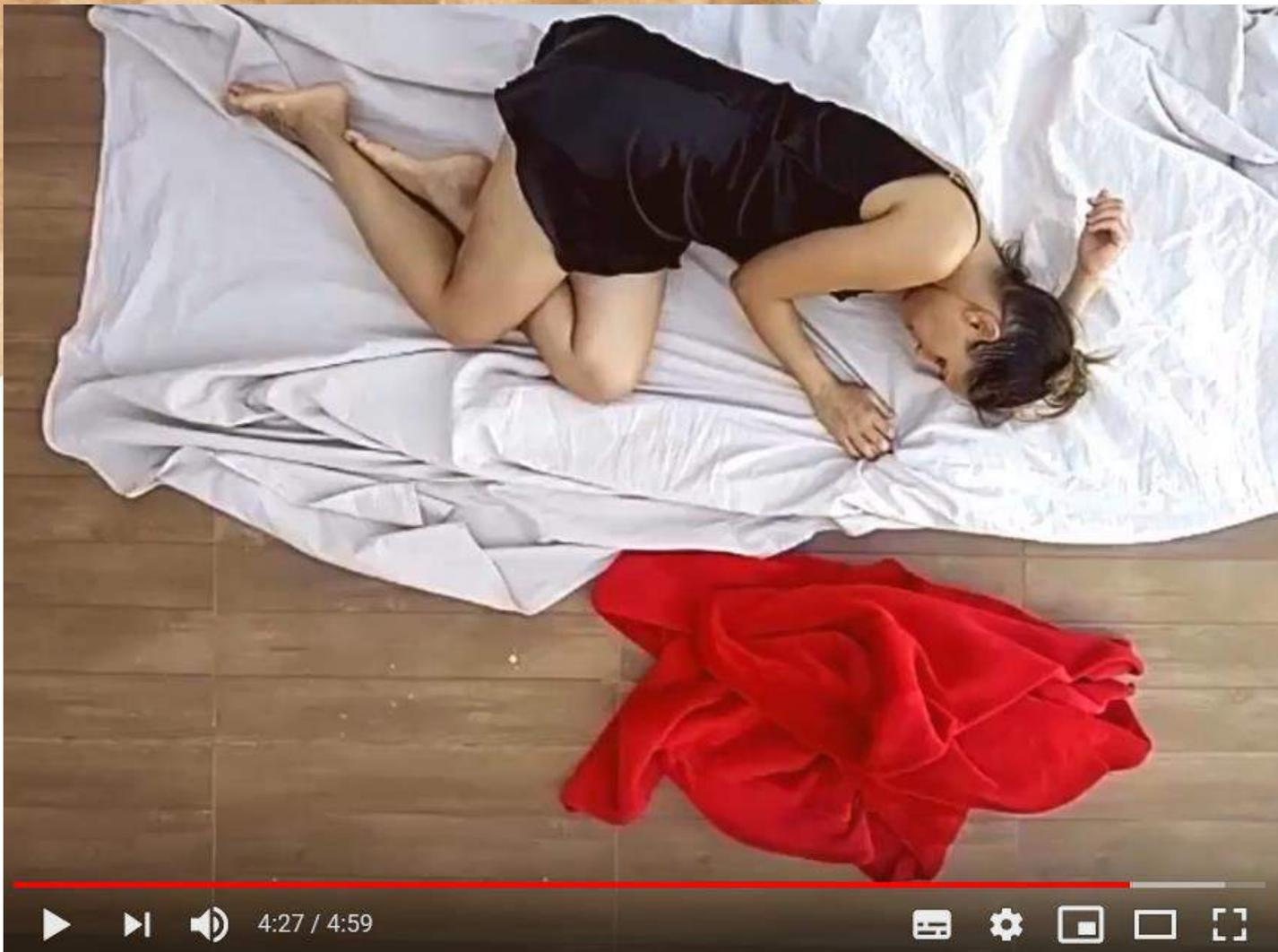
Mônica Lóss (EUA) 

@monicalossart

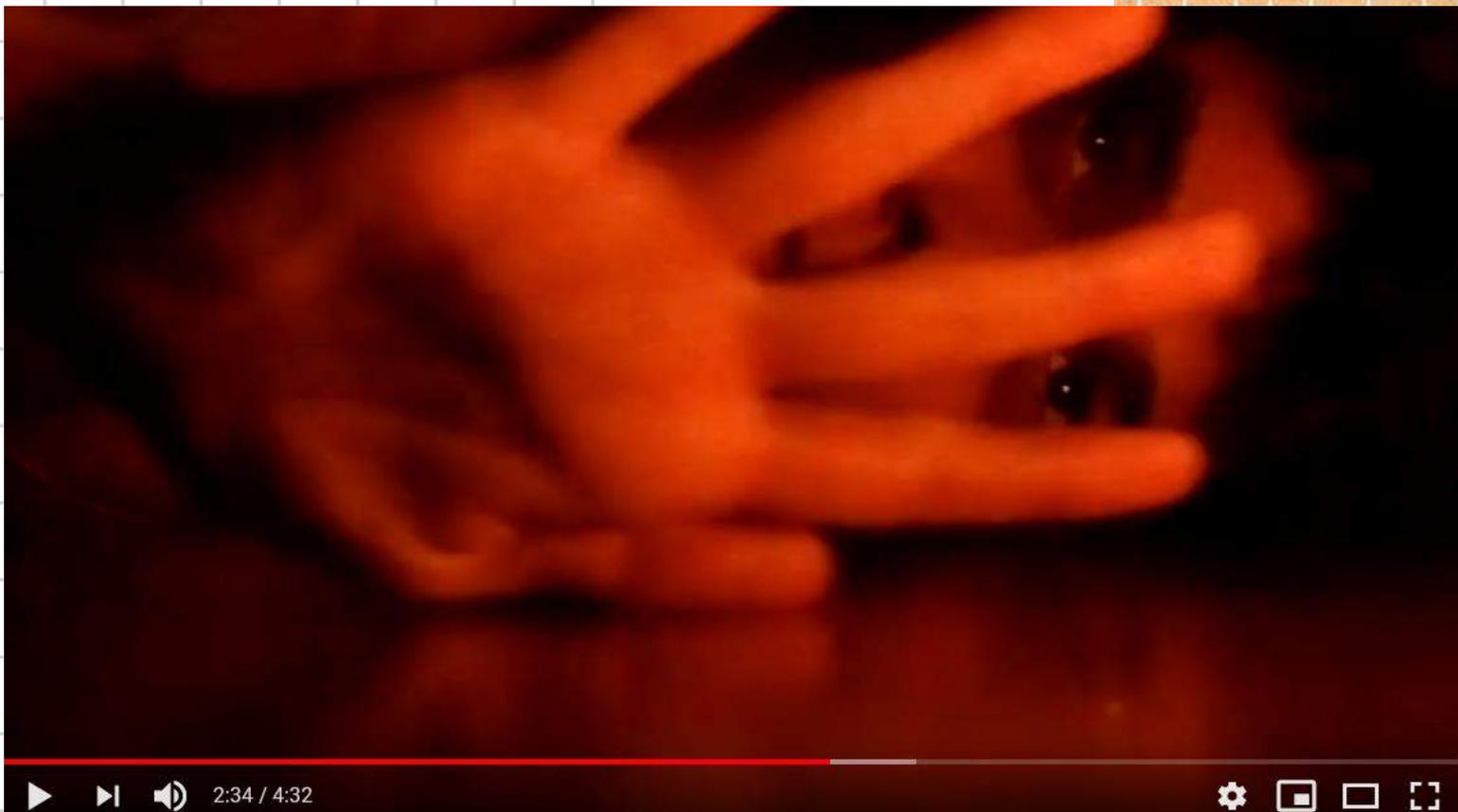
Objeto

RASCUNHOS - ISSN: 2358-3703
Revista Pausa na Rede 3ª edição | 2021

O trabalho “Regalo I”, pertence a série “Do exterior não se vê os vazios”, em desenvolvimento e que exploro a construção de objetos em pequenos formatos a partir do embate pertencente entre o “dentro e o fora” das coisas. As peças desta série são feitas a partir da apropriação de materiais de descarte que pertencem ao cotidiano como embalagens de papel, maquiagem, caixas de acessórios ou de joias com formatos e procedências variadas, pertencentes a mim ou doadas por outras pessoas. Estas embalagens passam a ser “corpos” que recebem órgãos fictícios, desenhados em papel vegetal em que uso como referência, imagens de órgãos do sistema reprodutor feminino e, posteriormente, esses desenhos são bordados com linhas vermelhas. Estes papéis bordados são inseridos no interior das embalagens podendo ser colados nas superfícies ou então, imersos em algum tipo de, criando assim, um contraste entre um interior improvável em um corpo impossível e descartável. Uma incógnita que produz um “corpo sem órgãos” ou órgãos para um corpo que inesperado? O fora construindo o dentro ou o dentro determinando a natureza do fora?

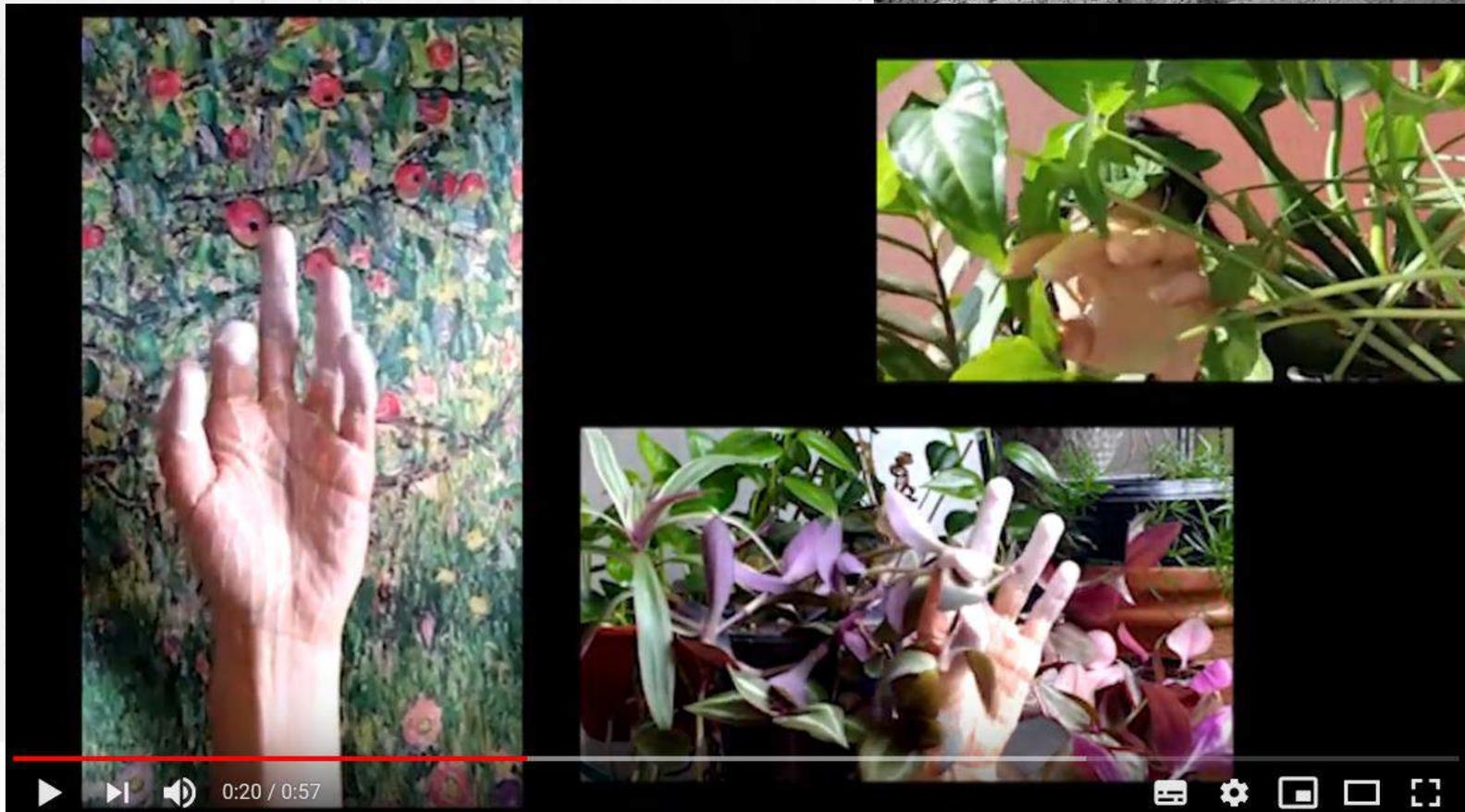


Liu Moreira (TO) 🇧🇷
@liumoreira_
Videoarte



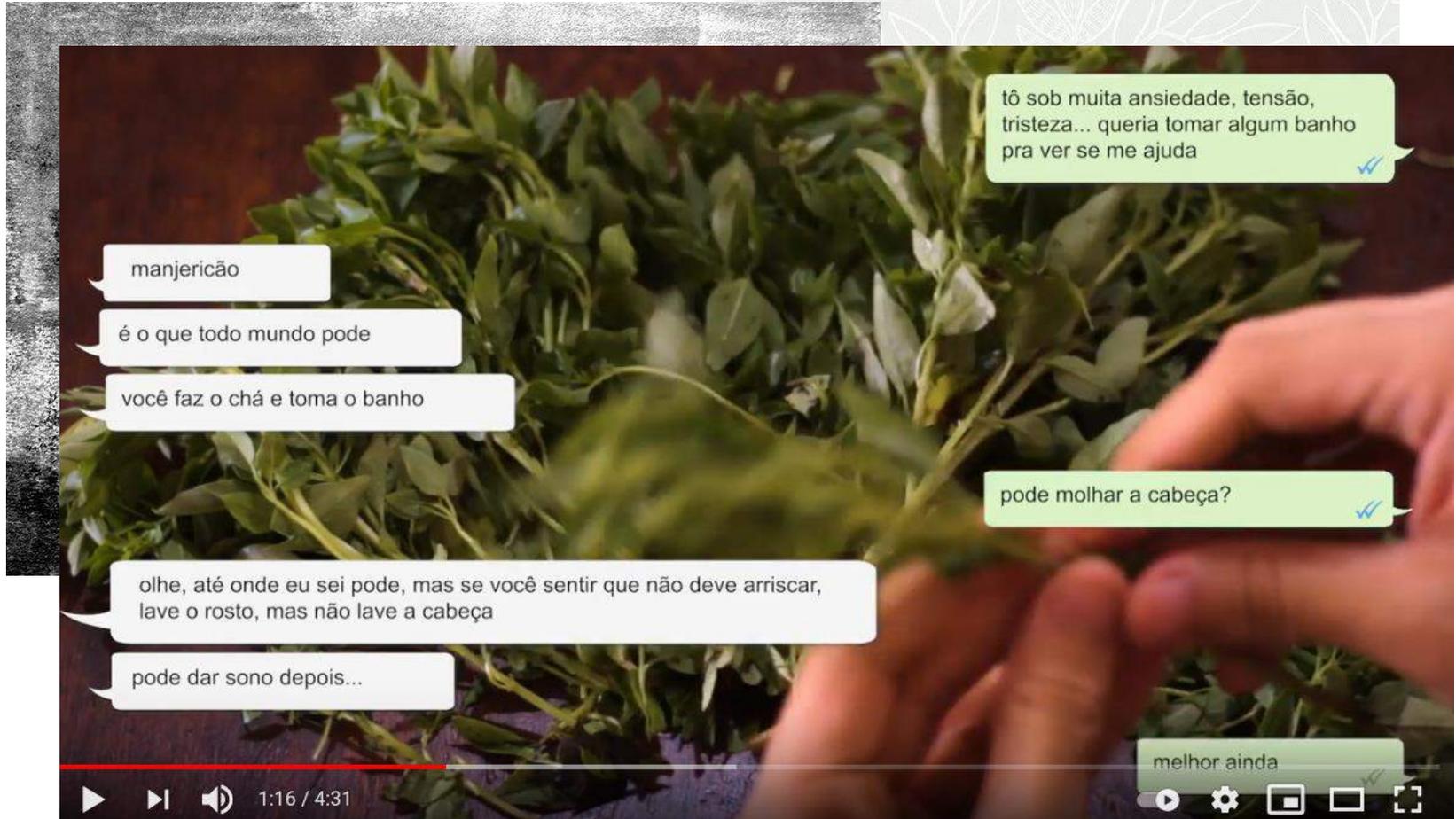
Monise Serpa (RS) 🇧🇷

@monise serpa
Performance



Julia Anastacia (BA) 

@ajuliaanastacia
Videoarte/colagem



manjericao

é o que todo mundo pode

você faz o chá e toma o banho

olhe, até onde eu sei pode, mas se você sentir que não deve arriscar, lave o rosto, mas não lave a cabeça

pode dar sono depois...

tô sob muita ansiedade, tensão, tristeza... queria tomar algum banho pra ver se me ajuda

pode molhar a cabeça?

melhor ainda



Mauricio Igor (PA) 🇧🇷
@mauricioigor
Videoarte



Nayara Leite (MG) 🇧🇷

@nayaraleite.nl

Videoarte

Eva ou (poema em prosa noturno) ou (aforismo filosófico onírico). Os cabelos dela grandes, grossos de um jeito surrealista, crespos e loiros. Um foco de luz nas ruas escuras do centro. Caminhava com pressa e firmeza, carregando a criança nos braços. O som dos saltos no asfalto. O estado de calamidade pública decretado há quinze dias. Uma única notícia lera nas últimas vinte e quatro horas: um conjunto de sismógrafos declaravam que a Terra estava mais silenciosa devido à drástica diminuição dos ruídos sísmicos antropogênicos. Dobrou à esquerda e começou a descer a ladeira andando pelo meio da rua. O calor do fim de março ainda dava madrugadas quentes, mesmo assim, a criança estava coberta. Ouviu os latidos dos cães fazer eco pelas paredes velhas do centro. As calçadas sujas do centro. As lixeiras transbordando e o cheiro podre do centro de uma cidade brasileira do século XXI. Assim que ouviu os latidos, ela soube que eram os cães-andróides, mas os ouviu distantes e imaginou que, com sorte, não cruzaria com eles. Quando chegou no ponto mais baixo da ladeira, à esquerda, na praça, já pode ver a grande quantidade de pessoas, em sua maioria atiradas ao chão, sem forças, mas, também, sem espanto com a própria fraqueza. Em geral eram famílias de quatro a cinco integrantes, mas também casais. Poucos estavam sozinhos. Não havia animais. No centro da praça, um grande elevador. Um elevador sem prédio, apenas concreto instalado no meio da praça. As portas abertas, as luzes internas acesas. Sem perceber, ela aperta a criança nos braços com mais firmeza e sua condição de protetora lhe dá força. Atravessa a grande avenida deserta de carros que a separa da praça com passos longos e rápidos, não olha para as pessoas no chão. Ela entra na praça, asfalto e terra. O corpo anseia, os olhos não olham para nada que não seja o interior do elevador. O latido dos cães selvagens sequer lhe preocupa, ainda que os ouça cada vez mais perto. Entra no elevador - caberiam três macas nele, ou três caixões. O interior é espelhado, espelhos semiobscurecidos. Distrai-se com as múltiplas imagens de si, em nenhuma delas consegue enxergar seu rosto. Lembra-se de que é preciso ir. Há um único botão. Preto. Letras brancas. SUB-S. Dois homens entram. Vestidos de maneira idêntica. Macacões cinzas. Óculos escuros. São andróides. Um deles toca, com um dedo, a frágil cabeça da criança e a cabeça derrete instantaneamente. A cabeça da criança derrete como fosse uma gosma metálica da mesma cor do elevador e a mulher deixa o corpo do bebê cair ao chão.

Acordo.

A casa.

Ermo de mim mesmo.

Os sonhos, os livros, o silêncio.

As memórias ocultas da infância, as feridas abertas, os medos ativos. Caminho na direção de um universo invisível. Estou autorizado a cerrar as portas e as janelas. Assumir que todo aquele burburinho e aquele blá-blá-blá me irritavam profundamente. Sonho com Eva e com a Ofélia do quadro de Millais, momentos antes de se afogar no rio, quando ainda mantém a cabeça para fora d'água, mas já carrega nos olhos a vivência do encontro com a morte. Símbolos da transformação. Ando por nossa biblioteca e no final da introdução do livro quinto da extensa enciclopédia da alma, uma palavra. Metanoia. Uma questão matemática e psíquica. Caso 70 seja um bom número de anos para uma vida, o lugar onde estamos aos 35 é a metade do caminho. Um homem do século XIX, no século XX, C. G. Jung, propôs que aos trinta e cinco anos o espaço da metanoia é onde nos deixamos morrer para que a vida continue, mas não da mesma forma. Um espaço de introversão se instaura, travessia indispensável à renovação psicológica e também alguma coisa só para loucos num mundo contaminado por euforia tóxica e pânico compartilhados. Jung tinha trinta e cinco anos quando escreveu este livro, eu tenho trinta e cinco anos quando o leio. Tomo suas palavras como lei, como o modo de existência que vai me conduzir pelo tempo em suspensão. Deixar-se morrer. Deixar-se morrer em meio há tantas mortes. Deixar-se morrer no século XXI, um século obcecado por juventude e hipnotizado pela superfície triste das telas do capitalismo midiático-imagético. Tal qual Winston Smith dou às costas ao Grande Irmão e escrevo e leio e sonho e dou atenção aos sonhos. Quando tenho de ir à cidade e vejo o movimento frenético dos carros e pessoas, imagino que mesmo que um asteroide estivesse a um mês deste ínfimo planeta, todos continuariam dançando a dança nefasta da civilização. Mas quem sou eu para julgar? Vou estar escrevendo e lendo no último dia do mundo e em algum momento me despedirei das palavras para morrer no teu abraço.

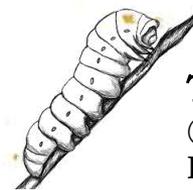
Casa-túmulo.

Ermo de mim mesmo.

Cerimônia.

Ritual.

Casulo



Tiago de Moraes (RS) 
@mon.ge
Escrita poética



A palavra do vento (Consuelo de Paula)

o vento queria falar / voava forte em meus
ouvidos / é difícil entender a palavra do
vento / ela vem junto com sopros, uivos,
sussurros ou gritos / eu caminhava
lentamente / no pátio do prédio onde moro
/ ao ar livre / e é só dessa maneira que
consigo andar ultimamente / devagar /
passo a passo / ele, um jovem a me
ultrapassar / olhei para o pequeno jardim
nos fundos do edifício / vi um pé de romã
carregado de frutas maduras / nunca havia
percebido a sua presença / chorei / de
repente, em meio à pandemia / a cidade
que eu não reconhecia / já não era tão
estranha / havia também um pé de laranja
/ uma rosa branca / e florzinhas roxas /
desejei a fruta rosada / desci para o andar
que dá acesso ao jardim / o portão estava
trancado / mas, voltei contente pro meu
apartamento / pensei em quem plantou
essa árvore / nunca foi tão bom desejar
aquelas sementinhas vermelhas / e não
prová-las / saber que moram comigo / as
árvores continuam generosas / a terra é de
todos nós / queiram ou não os que se
acham poderosos / quem sabe começemos
a plantar frutas por toda a cidade / pelas
estradas / é urgente / a terra, os rios, os
mares, as sementes são de todos



da série fotografia e poema, movimentos . fotografia: f.cabral

Consuelo de Paula (SP) 🇧🇷

@consuelodepaula

Fatima Cabral (SP) 🇧🇷

Fotografia e Poema



Des(mãe) é uma espécie de sátira. Um trabalho que pensa o kitsch e seus clichês. Trata-se de uma única superfície de 20 x 20 cm, na qual diversos fragmentos são colados a fim de (des)articular signos relativos a uma feminilidade estereotipada ao que surge como “bela, recatada e do lar” no Brasil. Os materiais em predomínio do branco e com elementos de rosa, envolvem etiquetas, códigos de barra, palavras que geram problematizações, palavras que não estão a venda, mas que nos liquidam: SALE. Decoração de vestidos de noiva em forma de flores e borboletas, a fantasia de uma “moda cristã e executiva”, a pérola, imagem da “beleza” na adversidade, a bandeira brasileira, todos esses elementos aludem a signos que problematizam a tomada de poder por facções ideológicas simplistas, que enaltecem e obscurecem símbolos arraigados e em tensão. Desmamem.

Paola Zordan (RS) 
@pazordan
Fotografia performática
com assemblagens e
bricolagens

Silvina Baz (Argentina) 

@bazsilvina

gravura

RASCUNHOS - ISSN: 2358-3703

Revista Pausa na Rede 3ª edição | 2021





Geyslany Ribero (TO) 🇧🇷
@geyslany_ribeiro
Videoarte

Uma forma de canalizar a ansiedade e a expectativa, mas, principalmente, de contemplar o contexto da pandemia com as desigualdades socioespaciais brasileiras, as quais evidenciaram ainda mais a violação do direito à cidade. Uma forma de acreditar, ter esperança por dias melhores em 2021.



Fernando Pires (RS) 
@fernandopires_viaggio
Objeto



Kian Shaikhzadeh (BA) 

@kian_shaikhzadeh

Fotografia



Raquel Gandra (RJ) 🇧🇷
@hiperativa
Vídeoarte



Yohana Oizumi (SP) 🇧🇷

@yoh._art

Fotografia

RASCUNHOS - ISSN: 2358-3703 - Revista Pausa na Rede 3ª edição | 2021

Suspensão

Dia desses esqueci minha idade
E gostei da sensação de suspensão que isso me deu
Longos segundos de letargia
queria que tivessem durado mais
Queria me suspender voluntariamente, por conta própria
Ou acompanhada
amarrada, marcada, abusada
sem ar
Esquecer idade
e nome e gênero e orientação sexual
Esquecer os quase quatro mil mortos conterrâneos
por dia
Esquecer a chave, o gás aberto
Esquecer de regar as plantas ou de colocar o lixo pra fora
Esquecer a máscara em casa
sem voltar correndo ou comprar mais uma pra coleção ou
amarrar um casaco suado na cara
Esquecer de comer um pão amanhecido vendo o jornal
com um café amargo e gráficos crescentes
Esquecer de pegar o metrô sem encostar na barra
Esquecer o álcool em gel
Queria me exercitar sem sentir nojo de mim
Sem levantar o saco de açúcar
e o peso da consciência
Pensando naqueles para quem falta o feijão
o leito
o oxigênio
Queria foder
Com medo apenas de vírus barráveis pelo látex
saboreando fluidos e mucosas
Queria conversar olhando nos lábios
e não só nos olhos
Uma prosa sem máscara é a nova trepada sem camisinha
Queria parar no meio de uma avenida movimentada
Depois das oito da noite
e respirar fundo
Suspensa
Em silêncio
por 1 minuto

Victória Andrade (SP) 🇧🇷

@andrarte.de.vic

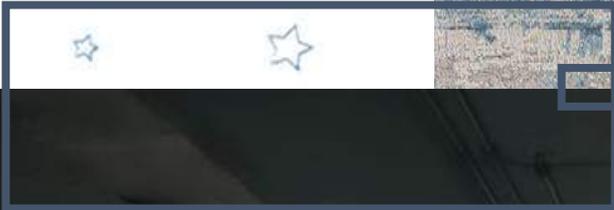
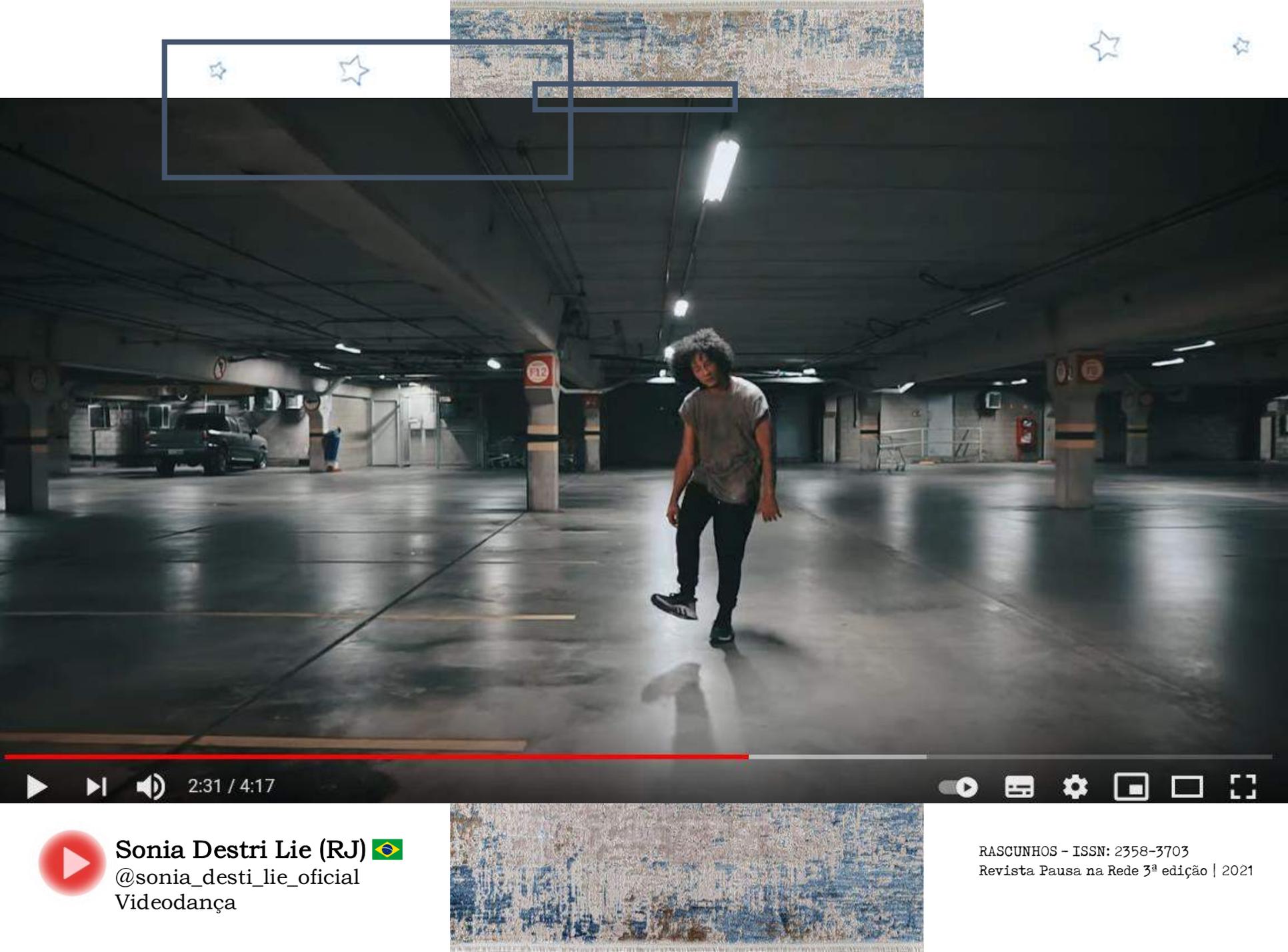
Escrita poética



Vitoria Verri Heart (PR) 🇧🇷
@vitoriaverri.heart
videoarte e pintura



Rafa dos Santos (SP) 🇧🇷
@rafaelsantxs
Videoarte



▶ ⏪ 🔊 2:31 / 4:17



Sonia Destri Lie (RJ) 🇧🇷
@sonia_desti_lie_oficial
Videodança



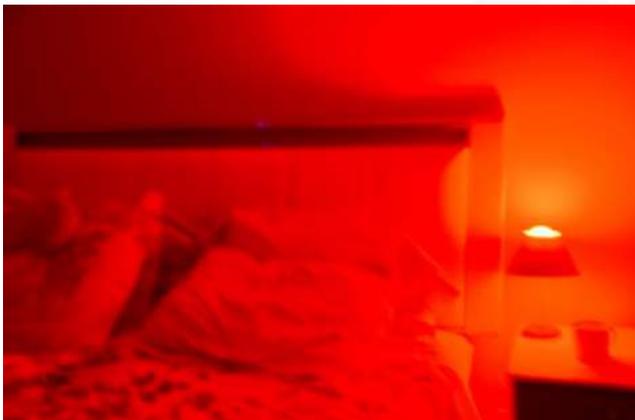
RASCUNHOS - ISSN: 2358-3703
Revista Pausa na Rede 3ª edição | 2021



The Wss (PE) 🇧🇷

@eu.thewss
Fotografia

RASCUNHOS - ISSN: 2358-3703
Revista Pausa na Rede 3ª edição | 2021



RASCUNHOS - ISSN: 2358-3703 – Revista Pausa na Rede 3ª edição | 2021

Amanda Leite (TO) 🇧🇷
@amandamleite
Fotografia

No canto das conchas

Quando a filha nasceu, deu-lhe de presente uma concha. Herança que as mães daquele vilarejo passavam às filhas. Com esse gesto, a mãe estava dizendo à filha pequena: “esta é a chave. Eu tenho concha. Suas tias têm conchas. Sua avó tem concha. Todas as que vieram antes de nós. Assim, celebramos tua chegada.”

A menina ia crescendo em graça e inteligência e, de vez em quando, a mãe se detinha a espiar a filha no berço, em pura contemplação à dança da concha dependurada no móbile. Às vezes, afastava-se contrariada, mas sabia que era preciso.

Algum tempo passou, até que, certa manhã, a menina acordou, vestiu-se de sol e saiu em busca do mundo no fundo da concha. Colocou-a no ouvido. Ouvia uma canção vinda das profundezas. Com a ponta dos dedos, leu cada desenho impresso na carapaça protetora, tentando imaginar quem a teria habitado. Assim, descobriu que a casa é a nascente do corpo. Colheu no ar um certo odor, que desconfiava ser de coisa viva, e mergulhou para a escuridão de dentro. Quando tentou ficar em pé, já não sentia o comando das pernas e tateava as paredes. Decidida, seguiu em frente, mesmo sem saber onde ia dar o corredor. O vestido foi o primeiro a entardecer.

Deteve-se na primeira porta, por chamar-lhe a atenção uma voz de mulher em tom de lamento:

- Parece que tens uma pedra no peito. Não sei a quem foste sair. Parece que és feito gelo.

Algumas mães esquecem que dentro de blocos de gelo também pode fazer calor. Foi pensando assim que se viu de olho grudado à maçaneta da porta. O formato era-lhe familiar. Lembrou-se de quando catava uma a uma, feitas de macarrão, enquanto a sopa esfriava no prato largado à mesa.

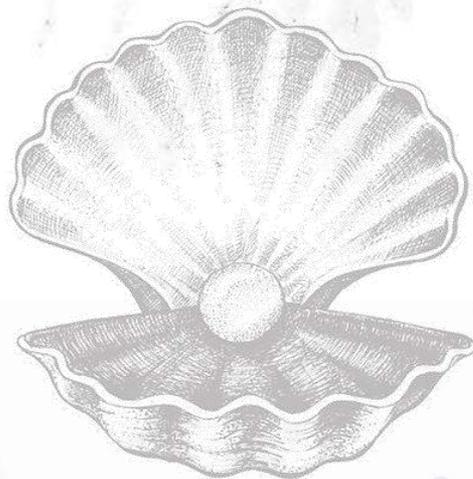
Ficou assustada quando aquela voz de mulher se alterou:

- Estás me ouvindo, Potássio?

Então, Potássio era seu nome! Seu coração desandou a bater como se fosse saltar pela boca. Foi nessa confusão que se perdeu. Quando deu por si, já estava do outro lado da porta, admirando a paisagem e a estender-lhe a mão.

Tinha três filhos e uma filha, quando certa manhã, despertou e exigiu um colchão de ar. Os vinte colchões e os vinte acolchoados de plumas não mais adiantavam. Dentro dela, existiam anos que não dormiram.

Mas, à menina, a mãe também a concha lhe dera.



Roselete Fagundes de Aviz (SC) 

@roseaviz

Escrita Poética

Alik Wunder (SP) 

@alikhwunder

Fotografia Digital





Gesto: Poéticas da criação (TO) 🇧🇷



RASCUNHOS - ISSN: 2358-3703
Revista Pausa na Rede 3ª edição | 2021



Anike Laurita (SP)

@anikelaurita

Técnica Mista

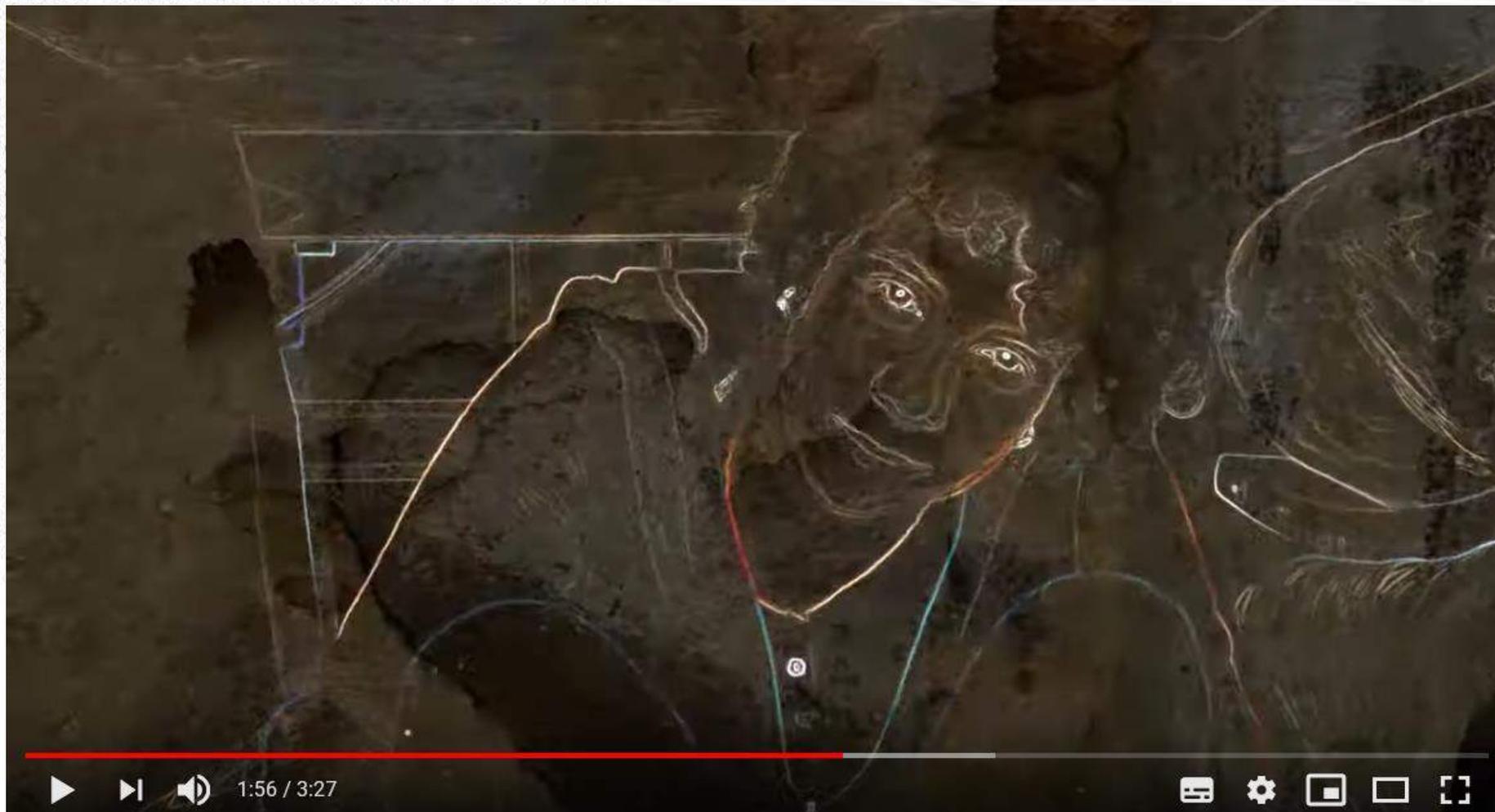
(madeira, papel, pedra, tinta e acrílico)

18 x 12 x 8,5cm

Baubo é uma pequena deusa, pouco conhecida, que tem sido redescoberta por seu valor simbólico. Considerada a deusa do riso e do erotismo, encontramos recorrência de histórias que citam essa personagem em diversas culturas. A mais conhecida, de origem grega, perpassa o mito de Deméter tentando resgatar sua filha Perséfone do reino de Hades. Baubo cura a depressão e o desespero de Deméter mostrando sua vulva e dançando de forma engraçada, trazendo o riso feminino como potência de cura. Os atuais movimentos feministas e o resgate de tradições ligadas ao feminino sagrado e a ancestralidade fazem reaparecer Baubo representando o arquétipo da sábia e generosa mulher que fortalece as outras através de um riso e erotismo mítico, signos de renascimento carregados de vitalidade. Essa obra, surge no contexto de uma pesquisa que venho desenvolvendo sobre esse tema e seus desdobramentos na contemporaneidade.



Davina Marques (SP) 
davina.ifsp@gmail.com
Audiovisual



Maira Zenun (Portugal) 

@maimaizenun

Videarte



01:00



Sebastian Wiedemann (Colômbia) 
@swiedemannfilms
Audiovisual

RASCUNHOS - ISSN: 2358-3703
Revista Pausa na Rede 3ª edição | 2021



Leda Guimarães (GO) 
@ledamariadebarrosgui
Desenho

Edson Meirelles (RJ) 
edson.meirelles@gmail.com
Fotografia



Lembrando Gabriel García Márquez, fala-se aqui de arte, fala-se de amor, de sensações em tempos de espera.

Uma arte especial, uma arte em tempos de cólera. Esta, para mim, distinta daquela do escritor colombiano, tem acepção de sentimento de violenta oposição contra aquilo que nos molesta, um furor contra o que nos aniquila. Há motivos para oposição. Mas eis que, em tempos de urgência, em tempos de indignação, entre pandemias, lágrimas, cansaços e dissabores tantos, surge o chamado para um retorno à casa-mundo e esta publicação nos traz uma multiplicidade de (im)pressões respostas possíveis.

Tudo o que nos instigava ao movimento alegre-triste sofreu uma pausa temporária e inventiva, e passa agora, com a revista acabada, a nos reconectar com a força das obras, ora atravessadas por dores, ora com a presentificação de um viver comum, entre choques e singularidades, entre bordados e janelas, a entre-ver o ainda não visto, por dentro, nas superfícies, na pele e nos nossos entornos, entre pensares e pesquisares artistas.

Então, fala-se também de amor e/ou daquilo que nos emociona nestes tempos de intervalos, no entre. Afetos des-dobram-se nas imagens, palavras e filmes. Sentimentos ligados às especificidades subjetivas do habitar, do cotidiano, da intimidade, vêm mexer conosco, no através. Sensibilidades de várias ordens, provocadas pela pandemia, despertam-se e vêm nos provocar, quiçá nos convocar e...

Ah!...

Celebremos o protagonismo da gente da Casa Clic e da Universidade Federal do Tocantins no convite para esta composição.

Celebremos a beleza desta revista instalação coletiva. Principalmente para lembrar que nossas mentes, mesmo isoladas, pulsam, contínua e criativamente: “[...] é a vida, mais que a morte, a que não tem limites.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1995, p. 429)

Ah! Então... Alegrias!?!... Ainda que em tempos de cólera...?

Há.

**isolada(mente)(s)
em rede
em pausa
em revista***

Referência
GARCÍA MÁRQUEZ,
Gabriel. **O amor
nos tempos do
cólera.** Tradução
Antonio Callado.
15. ed. Rio de
Janeiro: Record,
1995.

Posfácio

Davina Marques (SP) 
davina.ifsp@gmail.com

Casa-mundo

impressões artísticas em

tempos

de urgência





Realização

@casa_clic

Produzindo experiências artísticas do nosso quintal para o mundo!





Organização



COLETIVO 50 GRAUS
Pesquisa e Prática Fotográfica

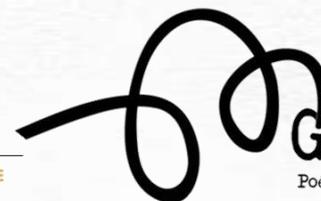
MALT

Memória, Arte e Alteridade



RASTROS

VISUALIDADES, IMAGINÁRIOS E
TEATRALITURAS NA CENA



Gesto:

Poéticas da Criação



Parceria:

Rlascunhos

Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas



Apoio:

