



**DISPOSITIVOS POÉTICOS E  
MATERIALIDADES CÊNICAS DIVERSAS**

Felisberto Sabino da Costa (org.)

# DISPOSITIVOS POÉTICOS E MATERIALIDADES CÊNICAS DIVERSAS

ISBN 978-65-88640-52-4  
DOI 10.11606/9786588640524

São Paulo  
ECA -USP  
2021

Organização: Felisberto Sabino da Costa  
Direção de arte e diagramação: Maria Eduarda Borges  
Revisão de texto: Daniela Caielli  
Capa: Maria Eduarda Borges  
Foto da Capa: Felisberto Sabino da Costa – Arquivo pessoal

**Catálogo na Publicação**  
**Serviço de Biblioteca e Documentação**  
**Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo**

D612 Dispositivos poéticos e materialidades cênicas diversas [recurso eletrônico] /  
organização Felisberto Sabino da Costa. -- São Paulo : ECA-USP, 2021.  
PDF (191 p.) : il. color. – (PPGAC ECA USP 40 anos ; 3).

ISBN 978-65-88640-52-4  
DOI 10.11606/9786588640524

1. Teatro – Representação. I. Costa, Felisberto Sabino da. II. Série.

CDD 23. ed. – 792.028

Elaborado por: Lilian Viana CRB-8/8308

Autorizo a reprodução parcial ou total desta obra, para fins acadêmicos, desde que citada a fonte, proibindo qualquer uso para fins comerciais.



Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria e respeitando a Licença Creative Commons indicada.

Todos os esforços foram feitos para que nenhum direito autoral fosse violado no *Dispositivos Poéticos e Materialidades Cênicas Diversas*. As fontes citadas foram explicitadas no texto ou em notas de rodapé ou de fim, e as imagens foram pesquisadas para creditar seus autores. Porém nem sempre foi possível encontrá-los. Caso algum texto esteja violando direitos autorais de tradução, versão, exibição, reprodução ou quaisquer outros, entre em contato com Felisberto Sabino da Costa que teremos prazer em dar o devido crédito.

Universidade de São Paulo  
Reitor: Prof. Dr. Vahan Agopyan  
Vice-reitor: Prof. Dr. Antonio Carlos Hernandez

Escola de Comunicações e Artes  
Diretora: Profa. Dra. Brasilina Passarelli  
Vice-diretor: Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro  
Avenida Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443  
Cidade Universitária CEP-05508-020



Este material foi produzido com verba do auxílio  
PROEX da CAPES (número 1667/2020)

# SUMÁRIO

<b>Apresentação</b>	<b>5</b>
<b>I – DISPOSITIVOS DE PRESENÇA</b>	
<b>O Teatro Pós-animado</b>	<b>10</b>
<i>Roberto Barbosa</i>	
<b>Live Performances – Um teatro sem espaço construído no tempo.</b>	<b>24</b>
<i>Rudson Marcello Duarte</i>	
<b>Vexame de vozes silenciadas</b>	<b>34</b>
<i>Ivana Maria de Moura Alves</i>	
<b>II – DISPOSITIVOS DE ATUAÇÃO</b>	
<b>O Teatro e o Olhar - considerações sobre quatro bases pedagógicas referenciais do Laboratório de Estudo do Movimento.</b>	<b>48</b>
<i>Ismael Scheffler</i>	
<b>Migrações cênicas em tempo de opressão.</b>	<b>66</b>
<i>Flávia Bertinelli</i>	
<b>Ação como caminho - o trabalho sobre as ações físicas pelo viés do afeto e da percepção do espaço.</b>	<b>85</b>
<i>Ipojucan Pereira da Silva</i>	
<b>III – DISPOSITIVOS IMAGÉTICOS</b>	
<b>Corpo-Bomba – introdução à direção de arte como prática etnográfica.</b>	<b>100</b>
<i>Dalmir Rogério Pereira</i>	
<b>Estratégias de Visibilidade na Cidade</b>	<b>129</b>
<i>Christiane Martins</i>	
<b>Fabulações dramáticas numa tarde final de outono – estudo sobre a criação de um dispositivo sonoro-imagético a partir da peça radiofônica.</b>	<b>138</b>
<i>Felisberto Sabino da Costa e Caroline da Silva Barbosa (Carol Cax)</i>	
<b>Na festança do Diabo - mascaramentos e teatralidades sobre o Diabo nos desfiles de escola de samba.</b>	<b>168</b>
<i>Danilo Corrêa</i>	

A decorative graphic consisting of a solid red line and a grey gradient arc, both curving upwards from the bottom left towards the top right of the page.

**APRESENTAÇÃO**

## A você, que chega para um encontro conosco por intermédio deste livro.

Primeiramente, gostaríamos de dizer que, em “O Círculo”, estão ligados ao coletivo, mestrandos, doutorandos, estudantes que fazem pesquisas na graduação e interessados em estudos híbridos das artes da cena. Criamos “O Círculo” há cinco anos, como uma proposta que tem por objeto de pesquisa a mutabilidade dos fenômenos cênicos contemporâneos. A ideia de círculo permeia todas as atividades: a pesquisa, o fazer e as relações pessoais. As funções internas constituem parâmetros transitórias necessárias ao seu funcionamento, que espelha o fazer investigativo sempre em mutação. Essas premissas para a constituição do grupo são atualizadas, conforme o fluir do tempo, pois, não se trata de uma fixação de princípios, antes, uma utopia a que sempre miramos. Nos cinco anos de existência do grupo, produzimos trabalhos individuais, em duplas e em conjunto, ora tendendo à utopia mencionada, ora operando em outros registros de associação.

Este livro é resultado da vocação desejante e de nossas pesquisas sobre dispositivos e (do) tempo, de investigações que partiram de nossas experiências concretas, ao eleger nas temporalidades no teatro de (e do) agora, a memória e a experiência como norteadores. Iniciamos a fatura da pesquisa de forma presencial e migramos para um regime de tempo e presença imposto pela pandemia do coronavírus.

Composto em três partes, as reflexões constantes nessa obra lançam olhares que se interconectam. Abrimos, cada tópico, com um convidado, um partícipe da nossa última aventura, um seminário online realizado no primeiro semestre de 2021 sobre poéticas visuais. Destarte, o tópico *Dispositivos de Presença* compõe a primeira parte da obra, na qual, o doutorando Roberto Gomes Barbosa, da Universidade Laval (Québec), vale-se dos conceitos de pós-humanismo e transumano para refletir sobre a poética do teatro pós-animado na contemporaneidade. Em “Live Performances: um teatro sem espaço, construído no tempo”, Rudson Marcelo Duarte dialoga com as criações teatrais ocorridas no momento da pandemia, na tentativa de compreender o que da experiência teatral presencial ainda permanece nesses

trabalhos, além de outras possibilidades de interações virtuais originadas neste contexto. O tópico finaliza com “Vexames de vozes silenciadas”. Nesse artigo, Ivana Moura Alves reflete sobre a representação da voz subalternizada feminina em duas cenas do espetáculo *Angu de Sangue* (baseado na obra de Marcelino Freire) e a tensão desses corpos com a cidade.

O Teatro e o Olhar: considerações sobre quatro bases pedagógicas referenciais do Laboratório de Estudo do Movimento, do professor Ismael Scheffler (UTFPR), abre a segunda parte do livro, nominada Dispositivos de Atuação. Scheffler elabora uma reflexão sobre a experiência realizada no LEM

— Laboratoire d’Étude du Mouvement, na École Jacques Lecoq, envolvendo a pedagogia do mestre francês. Seguindo-se a esta análise, Migrações cênicas em tempos de opressão, de Flávia Bertinelli e Ação como Caminho: o trabalho sobre as ações físicas pelo viés do afeto e da percepção do espaço, de Ipojucan Pereira da Silva contribuem também para se pensar a atuação em tempos diversos e em espaços múltiplos. Bertinelli relata a experiência sobre a criação de um experimento digital cênico, inspirado no conto de Luigi Pirandello “Colóquio com os personagens I”, fatura que deslocou muitos aspectos relacionados à teatralidade em meio à pandemia. Já, Ipojucan P. da Silva investiga a ação física pelo viés do afeto e da percepção do espaço, no trânsito entre espacialidade e performatividade. A dimensão sensível e afetiva que a caminhada proporciona ao caminhante vem a se tornar um princípio fundamental de trabalho para uma abordagem da ação física que valoriza a vivência e a experiência.

Finalizando o caminho pelo livro, a Parte III - Dispositivos Imagéticos, traz a perspectiva do Corpo Bomba, conceito desenvolvido por Dalmir Rogério Pereira, da Universidade Federal de Goiás — UFG, a partir do entendimento de potência da imagem e sintomas do real na representação ensaística audiovisual, diante dos parâmetros do experimento fílmico, como estratégia de mapeamento cognitivo, e práticas de autoescrituras performativas no contexto ampliado da produção de imagem. Em Dispositivos de Visibilidade na Cidade, a doutora em artes cênicas, Christiane Martins, reflete sobre os aparatos físicos e simbólicos que permeiam o espaço e a paisagem pública/urbana e a leitura que se tem dessa, e como a arte e o ativismo dessacralizam ou profanam o modo cotidiano. Fabulações

dramatúrgicas numa tarde final de outono: estudo sobre a criação de um dispositivo sonoroimagético a partir da peça radiofônica, escrito pelo Prof. Dr. Felisberto Sabino da Costa e pela estudante de graduação Caroline da Silva Barbosa, pesquisa abordagens capazes de introduzir a imagem ficcional na realidade cotidiana de um público (sem que a face da ficção fosse revelada), perfazendo um exercício, sob o esquema de criação, difusão e impacto de fake news em contexto brasileiro. Encerrando a terceira parte e última do livro, *Na Festa do Diabo*, análise realizada por Danilo Corrêa, invoca mascaramentos e teatralidades sobre o Diabo nos desfiles de Escolas de Samba, e os efeitos de sentido que deles decorrem em diálogo com memórias, visualidades e corpos em festa.

Aqui encerramos a rota para a navegação que pode se dar em linha contínua ou aos saltos, dado que a interconexão mencionada não é de causa e efeito, mas sim pelo roçar de peles textuais.

O Círculo – Grupo de Estudos Híbridos das Artes da Cena

São Paulo, primavera de 2021.



# **DISPOSITIVOS DE PRESENÇA**

# O TEATRO PÓS-ANIMADO

Roberto Barbosa

Atrás de sua caverna se esconde outra caverna ainda mais funda — um mundo mais vasto e mais estranho, mais rico que a superfície, uma profundidade atrás de cada fundo, (NIETZSCHE, 2001, p.289).

Quando falamos do teatro de formas animadas pensamos a ligação ritual na qual máscaras, bonecos, objetos e sombras nos conectam à ancestralidade, onde estabelecemos uma dicotomia entre corpo do ator e a matéria. O primeiro, através de sua energia, dá vida ao segundo por intermédio do movimento, que “é a base da animação, pois é preciso ter-se sempre a ilusão de uma ação executada durante o ato da apresentação, sem o que não existe o ato teatral” (AMARAL, 1996, pag.18). Desse modo, podemos simplesmente dizer que o animado (corpo do ator) dá vida ao inanimado (matéria).

Contudo, diante das atuais correntes de pensamentos pós-humanas<sup>1</sup> e transhumanas<sup>2</sup> que estabelecem cada vez mais uma reterritorialização corporal, e construções possíveis entre o orgânico e o artificial, podemos sugerir uma autoanimação do inanimado. Disciplinas como a biotecnologia, a nanotecnologia, a robótica e informática proporcionarão ao teatro de formas animadas uma nova etapa. Neste novo sistema rizomático<sup>3</sup>, máscaras criadas por nanotecnologia, robôs cênicos, biomarionetes e objetos munidos de inteligência artificial estarão em cena a proporcionar, não somente novos caminhos criativos, mas uma nova pedagogia para o teatro de formas animadas através de aparatos eletrônicos, como a realidade virtual,

---

<sup>1</sup> O pós-humano é precisamente o indivíduo que faz pleno uso do potencial oferecido pelas novas tecnologias. É um explorador por excelência que navega no ciberespaço; é uma figura periodicamente associada a essa nova configuração corporal conhecida como ciborgue; é um sistema homem-máquina parametrizável em que os dispositivos cibernéticos são incorporados no biológico; é um híbrido bioartificial capaz de renunciar à concretude humana para se aventurar, como afirma Haraway, numa "confusão de fronteiras".

<sup>2</sup> O transhumanismo opera numa transição mais radical de melhorias humanas. É um movimento intelectual cujo conceito foi inventado, em 1957, pelo biólogo Julian Huxley.

<sup>3</sup> O conceito de rizoma foi criado por Gilles Deleuze e Félix Guattari que se apropriaram da definição originária da botânica. Uma raiz com um crescimento diferencial, horizontal, polimórfico e que não tem uma direção clara e definida. No entanto, a sua relação tem muito mais a ver com linhas do que com formas, multiplicando-se em várias direções, onde as linhas fazem contato com outras raízes. Um rizoma não tem um laço, não tem uma ligação definitiva: é composto de linhas de intensidade.

a realidade aumentada, softwares de treinamento corporal (VR), videomáscaras, fotomáscaras, vídeo-mapping, videogames e a incorporação de exercícios de outras áreas correlatas e interdisciplinares (artes midiáticas e visuais), estarão presentes dentro do ensino desta linguagem teatral.

Assim, o teatro pós-animado irá reestruturar tanto a forma como os artistas irão construir suas obras, como os professores munidos de novos conceitos tecnológicos inseridos em sala de aula proporcionarão um teatro rico em experimentações e contaminações artísticas entre a vanguarda e o tradicionalismo. Entretanto, existem alguns obstáculos ou energias contrárias a novas metodologias no meio teatral que enxergam cruzamentos do tradicional com o tecnológico como apenas uma moda ou uma violação profana do que deveria continuar intacto, sem hibridismos, isto é, o fazer teatral.

As técnicas teatrais estão longe de serem sagradas. Os estilos de teatro mudam radicalmente com o passar dos anos. A realidade da comunicação é muito mais importante do que o método usado. Os métodos se alteram para atender às necessidades de tempo e lugar. (SPOLIN, 1999, p. 12)

Cada tempo tem seu modo de fazer e seus próprios ideais. O teatro pós-animado é o centro gravitacional entre o tradicional modo de fazer e ensinar o teatro de formas animadas e as novas tecnologias. Ele não é um pensamento tecnológico extremista que acredita que tudo deva passar do analógico para o digital, nem um radical tradicionalista, negacionista de uma realidade vigente. O pós-animado é um ponto de equilíbrio entre as técnicas comprovadas com uma visão atualizada da realidade digital na qual vivemos e nos aprofundamos cada vez mais.

Assim sendo, numa sociedade na qual duas gerações, os *millennials* (geração Y) e a geração Z, nasceram dentro da revolução tecnológica, se faz necessário um novo posicionamento do professor de teatro de formas animadas: a multidisciplinaridade. Isso não quer dizer que o “especialista”, atualmente em grande maioria nas universidades, será relegado a um segundo plano, mas sim, terá uma relação de equidade com o multifacetado — tal situação nos remeterá a uma equipe multifuncional, na qual visões macro e micro irão compor um universo rico desses dois mundos. Somos levados a crer que os estudantes desta linguagem serão os grandes beneficiados deste novo ambiente, pois terão contato com técnicas comprovadas e,

ao mesmo tempo, com novos e atualizados formatos condizentes com as exigências geracionais do momento histórico.

Neste novo “ecossistema”, as salas de aula e de ensaio comportarão projetores, sistemas de áudio digital, telões, acesso à Internet, iluminação e computadores de última geração. Nestes computadores, teremos softwares de edição de vídeo, de mapping, de edição e criação de sons (trilhas sonoras), de modelagem 3D e de iluminação digital. As máscaras, objetos e marionetes serão construídos com impressoras 3D de última geração. Algumas salas serão exclusivas para a utilização de realidade virtual como suporte para o treinamento técnico através de softwares específicos para cada linguagem, para aprimoramento teórico ou mesmo para a criação de figurinos e cenários. Em outro nível, criaremos nossos próprios laboratórios de robótica, captação de movimentos e de biomateriais, além de periodicamente criarmos uma relação mais próxima com domínios que nos eram, até então, desconhecidos: as áreas de exatas e biomédicas.

Nesta mistura de artista e cientista, o ator do pós-animado, estimulado por este vasto universo, criará modalidades e relações teatrais, *a priori*, tidas como ficção científica. O pós-animado é uma opção e não um meio em si, pois a magia e a potencialidade imagética do teatro de formas animadas já estão consolidadas em seu aspecto artesanal. Contudo, como entidade mutante, o teatro é um sistema de interrelação entre seus espaços e de seus modos de fazer. Um sistema não vive isolado; é sempre parte de um todo e as suas partes estão interrelacionadas dando suporte à sua integridade. Cada sistema tem seu espaço de existência e suas fronteiras e, se estas estiverem muito distantes entre si, tenderão a não se interrelacionar, a menos que haja necessidade. Dessa forma, há um potencial que expressa seus estados internos, demonstrando a sua estabilidade (quanto maior o potencial, maior a estabilidade), assim como a força e as estabilidades das interrelações entre suas partes. O potencial total de um sistema é a soma dos potenciais de cada uma de suas partes.

O teatro, como um "sistema aberto", mantém um contínuo intercâmbio de matéria/energia/informação com o ambiente, o que possibilita reconceituar os fenômenos em uma abordagem global, permitindo a correlação e integração de assuntos que são, na maioria das vezes, de natureza completamente diferente.

Podemos dizer que o teatro pós-animado contém em si o conceito de Umwelt<sup>4</sup>: um mundo ao redor da essência.

## A presença artificial como parceiro de cena

O pós-animado pode ser entendido como um sistema rizomático, recheado de conotações, e que vislumbra um horizonte repleto de possibilidades híbridas nas quais três perspectivas podem levar o teatro de formas animadas a outro nível. A inteligência artificial em cena já é uma realidade, e o mais interessante é perceber que a palavra robô tem sua origem no termo *robot*, que em tcheco significa “trabalho forçado”. A palavra foi pronunciada pela primeira vez na peça R.U.R (*Rossum Universal Robots*), do dramaturgo Karel Capek. Encenado em 1921, o espetáculo apresentava um ser autômato, capaz de realizar uma infinidade de trabalhos humanos.

Em 2010, o artista plástico português, especialista em robótica e inteligência artificial, Leonel Moura, juntamente com o engenheiro Paulo Alvito, tornaram real o palco idealizado por Capek. Através de um sofisticado sistema GPS no interior do teatro, os robôs moviam-se livremente. Alguns falavam e um deles interferia de forma aleatória no desempenho dos atores humanos. Os robôs e os atores tinham uma marcação no espaço que indicava onde deveriam estar num determinado momento do espetáculo. Assim que recebia o *input*, o robô escolhia a melhor forma de chegar à marcação com a ajuda do GPS e interagiu com os atores.

No mesmo ano, outro robô teve a sua estreia no Festival de Teatro de Tóquio. Na peça *Sayonara*, o robô japonês, Geminoid EFE, apareceu no palco acompanhado por uma atriz: Bryerly Long. Ela interpretava uma mulher que sofria de uma doença

---

<sup>4</sup> Conceito de UMWELT (ambiente - em sua tradução literal é "mundo à volta") de Jakob von Uexküll - biólogo e filósofo, da nobreza báltica — é, sem dúvida, um dos pensadores mais frutuosos do século XX. A sua principal obra, "Theoretische Biologie" (1928), é considerada precursora do construtivismo (ou construtivismo na literatura anglo-saxônica - utilização de construções - construções lógicas). As suas considerações baseiam-se na máxima "Alle Wirklichkeit ist subjektive Erscheinung" (Toda a realidade é um fenômeno subjetivo). Desta máxima pode-se deduzir que as ciências, especialmente a biologia, interpretam os fenômenos com os "olhos" de quem os observa, ou seja, a observação acaba por ser "contaminada" pelas crenças, pelos valores do observador (características do subjetivismo); por outras palavras, é influenciada pelos efeitos da memória (retenção de informação = visão do mundo, do sistema de observação).

incurável e os seus pais haviam contratado uma andróide para tomar conta dela. O realizador do espetáculo, Oriza Hirata, nos diz que os robôs não substituirão os atores humanos, mas, em sua opinião, veremos um novo tipo de ator e uma nova modalidade teatral em cena. Numa outra produção, também encenada no Japão em 2014, *Metamorphose* de Franz Kafka unia a tecnologia ao relato do escritor sobre o absurdo. A atriz francesa Irène Jacob contracenava com o robô *Repliee S1*, que desempenhava o papel de Gregor Samsa. Este robô era composto por um exoesqueleto metálico, mas as suas mãos e o seu rosto eram humanos.

Os exemplos acima mostram robôs ainda com locomoção reduzida e a maioria deles sendo controlada por humanos. No entanto, através de avanços da inteligência artificial, haverá no futuro uma rede de neurônios artificiais - compostos de microchips - que irão imitar a organização e o funcionamento do cérebro, o que irá ampliar potencialmente as suas probabilidades expressivas. O teatro de robôs é uma questão de tempo e podemos perceber isto diante de vários espetáculos ou mesmo experimentos<sup>5</sup> que dão aos autômatos movimentos visando a ideia de um ser artificial em cena como uma eventualidade real. Toda esta possível cena que começa a dar seus primeiros passos implementará uma outra etapa, uma outra formação e uma outra forma de pensar o teatro de formas animadas.

## Os avatares – as biomarionetes

Outra área que oferece enormes possibilidades para o pós-animado é a realidade virtual (VR), que, através da ideia de imersão, permite a ilusão de estar dentro de uma situação e de se mover dentro dessa realidade usando um avatar. A palavra virtualidade está no imaginário popular como metáfora para o espaço dentro ou fora do computador. Quando nos referimos à palavra 'avatar' nos reportamos a uma manifestação física de um ser imortal de acordo com a religião hindu. Derivado do

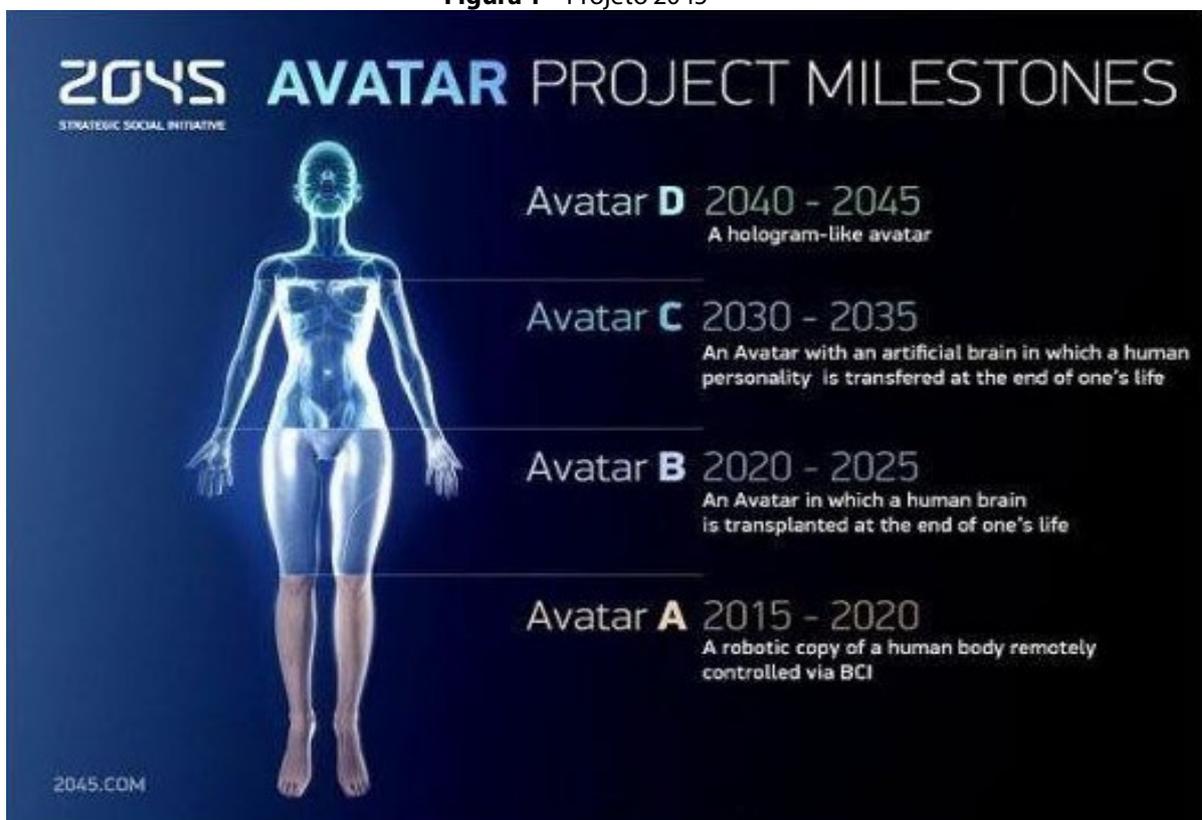
---

<sup>5</sup> Expérimentations des robots danseurs - Boston Dynamics – États Unis - <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1760067/robots-boston-dynamics-danse-atlas-spot-do-you-love-me-handle>; Killing Robots, Linda Blanchet - France - <https://www.youtube.com/watch?v=ZbXJZkiVqIk>; SansObjet – Aurélien Bory – France - <http://www.cie111.com/spectacles/sans-objet/>; My Square Lady – Angleterre et Allemagne - <https://www.gobsquad.com/projects/my-square-lady-lecture/>.

sânscrito, *Avatāra* significa "descida" geralmente referindo-se às encarnações de Vishnu, que muitos hindus adoram como uma divindade. Assim, quando uma pessoa incorpora um avatar, duplica a sua identidade ao criar espaços entre ser e não ser, certeza e simulação.

O avatar é um cibercorpo inteiramente digital, uma figura gráfica de complexidade variada que empresta sua vida simulada para o transporte identificatório de cibernautas para dentro de mundos paralelos do ciberespaço. O cibernauta incorpora sua identidade mediante máscaras digitais que o representam graficamente em ambientes bi ou tridimensionais. Com isso, ele pode encontrar outros avatares, comunicar-se com eles, teleportar-se de sala a sala, controlar sua posição no ciberespaço, fazê-lo dizer coisas e mesmo produzir efeitos de som e gestos animados pré-programados. Neste nível de imersão, o usuário produz uma multiplicação na sua identidade, uma hesitação entre presença e ausência, estar e não estar, ser e não ser, certeza e fingimento.

**Figura 1** – Projeto 2045



Fonte: <http://www.2045.com/>. (Acesso em 06 de outubro de 2021)

Um exemplo está na iniciativa 2045, fundada pelo empresário russo Dmitry Itskov, que em fevereiro de 2011 contou com a participação de especialistas no campo das interfaces neurais, robóticas, órgãos e sistemas artificiais, cujo objetivo é criar tecnologias que permitam a transferência da personalidade de um indivíduo para um portador não-biológico, e prolongar a vida, incluindo até ao ponto da imortalidade cibernética. Dentro do manifesto do grupo algumas etapas ousadas foram estipuladas:

2015-2020 (avatar A) - Criar um corpo humanoide cibernético ao qual denominam-se avatares controlados por uma interface "cérebro-computador", propiciando às pessoas uma série de novas características: capacidade de trabalhar em ambientes perigosos, realizar operações de salvamento, viajar em situações extremas, etc.

2020-2030 (avatar B) - Criação de um sistema autônomo de suporte de vida para o cérebro humano ligado a um robô 'avatar', que substituirá um corpo completamente desgastado ou irreversivelmente danificado. A partir de um cérebro intacto será capaz de regressar a uma vida corporal plenamente funcional. Tais tecnologias aumentarão grandemente a possibilidade de dispositivos bio-eletrônicos híbridos.

2030-2035 (avatar C) - Criação de um modelo informático do cérebro e da consciência humana com o subsequente desenvolvimento de meios para transferir a consciência individual para um portador artificial.

2040-2045 (avatar D) — Cérebros independentes da substância receberão novos corpos com capacidades muito superiores às dos humanos comuns. Corpos constituídos por *nanorobots* se tornarão acessíveis e capazes de assumir qualquer forma e hologramas corporais com matéria controlada.

Com base neste conceito, a partir da união da biotecnologia e da cibernética, corpos avatares e corpos artificiais modelados servirão como grandes marionetes. As biomarionetes seriam organismos artificiais criados a partir de materiais sintéticos que poderiam simular a forma humana. Elas poderiam ser representações de um personagem histórico ou um personagem inédito criado dentro de uma proposta estética. Nós poderíamos criar também animais, objetos e formas, como também utilizar tais avatares em formatos e em variadas escalas.

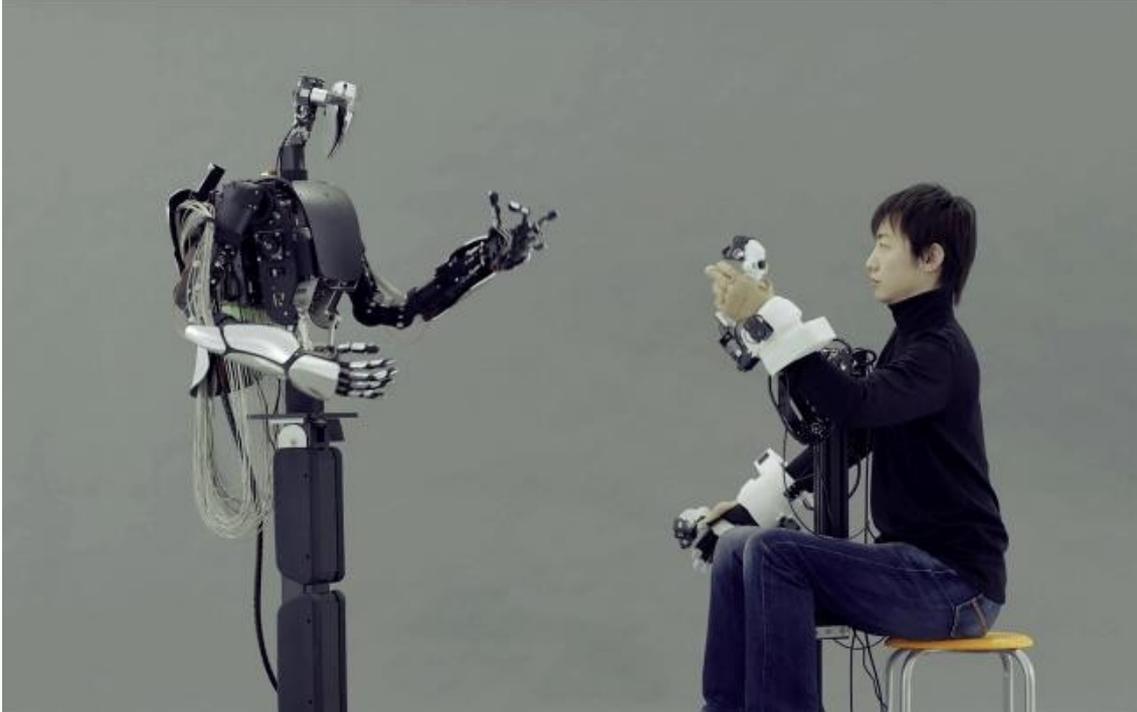
Em pequenos estúdios construídos atrás de toda a cena, teríamos estações de realidade virtual, onde os atores ganhariam uma nova experiência em termos de manipulação de bonecos. Em vez de estarem em cena dando vida à matéria, estes atores estariam nestas estações e dariam vida às biomarionetes, manipulando-as de forma virtual. Seu personagem-avatar teria toda a gama de movimentos similares aos humanos, proporcionando ao ator- manipulador outra percepção da própria matéria que anima e de seu próprio corpo, constituindo, desta forma, uma nova experiência sensorial.

Mais um exemplo da possibilidade da criação de uma biomarionete está na potencialidade da pesquisa da empresa de tecnologia ciborgue Meltin MMI<sup>6</sup> sediada em Shinjuku, Tóquio, que vem desenvolvendo próteses chamadas mioelétricas, que permitem o processamento de bio-sinais para replicar fielmente os movimentos do corpo para seus mecanismos robóticos. A empresa descreve o robô como “um conceito de robô avatar”, controlado por um equipamento chamado MELTANT-α que permite movimentos extremamente próximos aos da mão humana. Tais movimentos complexos combinam flexibilidade, velocidade, potência, durabilidade e precisão, criando “outro corpo” que permite aos usuários acesso de qualquer lugar do mundo. Este processo é chamado de biomimética, que combina força e movimentos sutis corporais e é fruto de uma pesquisa sobre a anatomia do corpo humano, principalmente a estrutura de músculos e tendões, e buscou recriar o mais fielmente possível a mão humana, com suas complexas combinações de múltiplos grupos musculares e articulações.

---

<sup>6</sup> <https://www.meltin.jp/en>

**Figura 2 – MELTANT-α**



[http://m.hankooki.com/m\\_kd\\_view.php?m=&WM=kd&WEB\\_GSNO=6645106](http://m.hankooki.com/m_kd_view.php?m=&WM=kd&WEB_GSNO=6645106) (Acesso em 06 de outubro de 2021)

### **Nanomáscara – diferentes rostos, o mesmo ator.**

Quando nos referimos a um conceito de mascaramento, estamos lidando com a realidade de uma forma isolada, geralmente num espaço-tempo. A máscara, como símbolo, é uma ideia que se propaga, que se manifesta de forma sensata através da forma. Em minha dissertação de mestrado “Monstros-Máscaras Videográficas: A Vontade de Poder na Lei do Retorno Eterno” examinei a adaptabilidade da máscara teatral e o seu poder de transmutação. O conceito de mascaramento também faz parte da lei do eterno retorno, uma vez que contém opostos. É um objeto de transformação, mas ao mesmo tempo de controle.

Como objeto-metamorfo, a máscara foi, ao longo do tempo, adaptando-se, renovando-se e muitas vezes se reinventando, como uma entidade que desperta e que se mantém viva criativamente na memória humana. A máscara ganha sobrevida ao ser extremamente aberta a outras possibilidades de sua materialização, seja de palha, papel, madeira, metal, pedra, couro, tecido, plástico, látex e pixels. Ao seguirmos este pensamento de constante evolução que o mascaramento nos proporciona, não seria

difícil projetarmos que a utilização da nanotecnologia seria um caminho que nos daria outras formas de pensar o jogo mascarado.

A nanociência teve sua origem em meados do século XX e tem por definição, principalmente, o processo de separação, consolidação e deformação de materiais átomo por átomo ou molécula por molécula, cuja manipulação de sistemas físicos produz informações significativas, isto é, diferenças perceptíveis, em uma escala conhecida como nano ( $10^{-9}$  m= 1 nm) com comprimentos típicos que não excedam 100 nm em comprimento. O termo nanotecnologia foi introduzido pelo engenheiro japonês Norio Taniguchi, para designar uma nova tecnologia que ia além do controle de materiais e da engenharia em microescala. É um campo interdisciplinar que combina várias ciências, incluindo a física, a química, a ciência dos materiais e a medicina. O principal pressuposto da nanotecnologia é a criação e utilização controlada de estruturas, materiais e dispositivos com dimensões nanométricas.

As pequenas dimensões dos nanomateriais são a causa de suas diferentes propriedades em escala micro e macro. Melhores propriedades mecânicas e óticas, maior atividade química e antibacteriana, menor carga ambiental são apenas algumas das características dos nanomateriais, que são também uma das suas maiores vantagens. Existem diversos métodos de obtenção de nanomateriais divididos em duas principais abordagens:

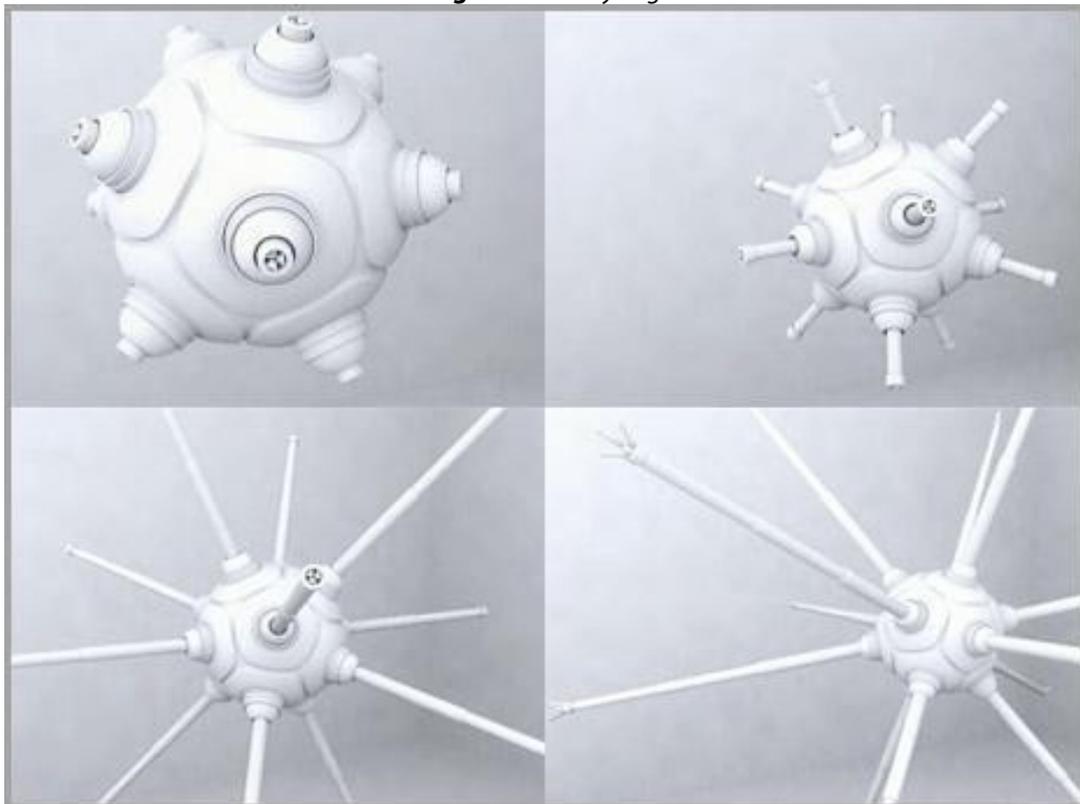
- Top down - estes métodos dependem da miniaturização do material macroscópico em partes pequenas, de modo a que a dimensão final esteja na gama de 1-100 nm, por exemplo: litografia, métodos eletroquímicos ou técnicas baseadas em laser.
- Bottom-up - refere-se a métodos onde os nanomateriais são criados por automontagem, átomo por formação de átomo. Entre as técnicas utilizadas nesta abordagem, podemos distinguir os métodos de redução química, a deposição de vapor ou a deposição assistida por plasma.

Com esta tecnologia poderemos criar hipoteticamente uma nanomáscara, um processo de criação de um mascaramento temporário, que alteraria provisoriamente a estrutura facial do ator, compondo fisicamente um novo rosto. Com a introdução de

nanorobôs dentro da corrente sanguínea, eles modificariam e modelarizariam o rosto segundo as aparências da caracterização do personagem. A nanomáscara, como conceito visionário e ainda utópico, proporcionaria um mascaramento de dentro para fora, conferindo ao ator a possibilidade real de ser outra pessoa por alguns instantes.

Um conceito ao qual podemos nos basear é o *Utility Fog*, um termo cunhado em 1993 pelo Dr. J. Storrs Hall, presidente do Instituto Nanotech Foresight. Na sua tese, o doutor defende que os robôs auto-replicantes podem transformar e modificar a estrutura física dos objetos. Estes nanobots têm corpos do tamanho de células humanas e 12 braços em várias direções. Podem ligar-se uns aos outros como um grande enxame e transformar a forma macroscópica dos objetos em outras formas. As aplicações da *Utility Fog* são as mais variadas, por exemplo, os edifícios poderiam ser construídos e desmontados num curto espaço de tempo, permitindo a substituição de cidades inteiras.

**Figura 3 – Utility Fog**



Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Foglet\\_stimulacra.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Foglet_stimulacra.jpg)  
(Acesso em 06 de outubro de 2021)

De certa forma, as nanomáscaras seriam a imagem concreta, simulada e personificada em tempo real, em cena das *Deep Fakes*<sup>7</sup> de alta definição que se espalham pela internet. As *Deep Fakes* são obras audiovisuais pelas quais a inteligência artificial manipula visualmente o rosto e a voz de uma pessoa conhecida, criando situações ou inventando discursos que nunca fizeram antes. O realismo das imagens artificialmente reconstruídas faz do conceito de *Deep Fake* um instrumento potencialmente eficaz para manipular a opinião pública. Contudo, comporta também um vasto campo de possibilidades de criação ficcional ao proporcionar em trabalhos audiovisuais capacidades de emular personagens históricos ou pessoas públicas em tempo real.

**Figura 4** – Deep Fakes – cena do filme “O Iluminado” com mudança



Fonte: <https://kultura.gazeta.pl/kultura/7,114438,24983456,Isnienie-jim-carrey-zamiast-jacka-nicholsona-to-wideo-poraza.html> (Acesso em 06 de outubro de 2021)

Seja em conceitos plausíveis como o teatro de robôs, ou hipotéticos como o teatro de Avatar e a nanomáscara, o teatro pós-animado é um caminho que une o artificial com o corpóreo e leva a outro nível os conceitos de mestiçagem, hibridismo

---

<sup>7</sup> Deepfakes é também o nome do criador que publicou pela primeira vez vídeos pornográficos falsos no fórum Reddit no final de 2017. Para falsificar estes vídeos com as caras de atrizes famosas, softwares, como o Deepfake e o FakeApp, estavam disponíveis gratuitamente na Internet a partir do início de 2018. A maioria dos sites, tais como YouPorn ou Pornhub, os fóruns Reddit ou Discord, o site de partilha de vídeo Gfycat e Twitter, reagiram rapidamente, entre o final de Janeiro e o início de Fevereiro de 2018, proibindo estas falsificações pornográficas. Em Outubro de 2019, a empresa holandesa Deeptrace, especializada em riscos em linha, contou 15.000 vídeos pornos falsos que circularam na Internet nos últimos sete meses. <https://la-rem.eu/2019/11/deepfake/>.

cultural e pertencimento. Patrice Pavis (2001) afirma que a multiplicidade de identidades é infinita e que o teatro é, portanto, tanto o lugar a partir do qual se olha como aquilo para o que se olha. Mas nada diz sobre o que é esse lugar. Sob essa perspectiva:

A arte do teatro deve abrir-se aos fluxos de vida que lhe são estranhos... Os palcos devem abrir-se às mudanças na vida externa, pela intrusão efetiva dos vivos no exterior. São necessários outros jogadores que conheçam as regras que ainda têm de ser traduzidas (GUËNON, 2004, p. 156-7).

Ao projetarmos uma tecnologização profunda da vida, esperada pelos cientistas e traduzidas na visão dos artistas, o teatro pós-animado faz do corpo um laboratório de experimentações. A técnica, no entanto, não pertence à categoria do ultrapassável. As suas regras e restrições, à medida que se tornam familiares ao corpo que treina, favorecem a aquisição de certos padrões de movimento e estes padrões, porque estão num corpo vivo, também estão vivos, ou seja, continuam a evoluir ao longo do tempo. Durante mais de duas décadas foi desenvolvida uma teoria chamada teoria corpo mídia, cuja principal característica é consolidar uma epistemologia indisciplinada, que liga diferentes campos de conhecimento para lidar com o corpo.

Poderíamos dizer que no teatro pós-animado, como afirmam GREINER e KATZ (2005), o corpo não é um recipiente, mas parte de um processo evolutivo de trocas com o ambiente que o circunda, "o corpo não é um meio pelo qual a informação simplesmente passa, mas toda a informação que passa entra em negociações com o que já lá se encontra" (Ibid, p. 130). O corpo é o resultado desses cruzamentos. O teatro pós-animado é o fluxo rizomático que possibilita o corpo adaptar-se à forma e vice-versa, ao criar um conjunto evolutivo a procura de conexões inéditas e de atualização de outras já existentes.

Neste quadro hipotético, destacamos um diálogo shakespeariano em *Do Jeito que Você Gosta* (2011). O personagem James, no Ato II, Cena VII diz: "Todo o mundo é um teatro, e homens e mulheres são apenas atores; eles têm as suas entradas e as suas saídas. Um homem, no decurso da sua vida, desempenha papéis diferentes [...]". Contudo, antes destas palavras, o Duque profetiza: "Vejam que não somos os únicos desafortunados. Esse vasto teatro universal nos apresenta espetáculos mais trágicos que aqueles em que atuamos".

## Referências Bibliográficas

AMARAL, A. M. Teatro de Formas Animadas: Máscaras, Bonecos, Objetos. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

\_\_\_\_\_. O Ator e Seus Duplos. São Paulo: Senac, 2002.

GREINER, C. e KATZ, H. Por uma Teoria do Corpomídia in O Corpo: Pistas para Estudos Indisciplinares. São Paulo: Annablume, 2005.

GUENÓN, D. O Teatro é Necessário? São Paulo: Perspectiva, 2004.

HALL, J. Storm. Utility Fog: A Universal Physical Substance. Interdisciplinary Science and Engineering in the Era of Cyberspace, NASA Conference publication 10129, 1993, pp. 115-126.

KURTZ, W. Monstro-máscaras videográficas: vontade de potência na lei do eterno retorno / Roberto Gomes-Barbosa. Dissertação de mestrado USP, São Paulo: 2014.

NIETZSCHE, F. W. Além do Bem e do Mal. Curitiba. Hemus S.A, 2001.

SANTAELLA, L. Culturas e Artes do Pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo. Paulus, 2003.

SHAKESPEARE, W. Do jeito que você gosta. Editora UFSC, Florianópolis, 2011.

SPOLIN, V. O jogo teatral no livro do diretor. São Paulo: Perspectiva, 1999.

UHLMANN, G. W. Teoria geral dos sistemas: do atomismo ao sistemismo, uma abordagem sintética das principais vertentes contemporâneas desta proto-teoria. Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia. São Paulo: USP.2002

## **LIVE PERFORMANCES**

### **- um teatro sem espaço, construído no tempo -**

Rudson Marcelo Duarte

Em uma recente comunicação realizada em Julho de 2021, de modo *online* para a série de debates “O teatro e a cidade” da UFMG, Marvin Carlson afirmou que as realizações cênicas, ou *live performances*, criadas na Internet durante o período da pandemia do Coronavírus, não deveriam ser consideradas teatro, mas sim outra coisa, pois, segundo Carlson, “a essência do teatro está na conexão entre seres humanos que estão no mesmo local”. Essa problematização apresentada por Carlson indica uma possível lacuna conceitual para a cena realizada no período de distanciamento social, uma vez que nos desafia a interpretar essas criações desenvolvidas durante esse período. Essa lacuna também possibilita uma tomada de posição analítica sobre essa cena midiática e até mesmo sobre o teatro presencial da retomada após o período de distanciamento.

Carlson, dessa forma, indica um território de interpretação para essas modalidades *online*, mas também nos possibilita um olhar para as ações artísticas que já dialogavam com as tecnologias mesmo antes da pandemia. Assim, esse artigo não deseja classificar o que é ou não teatro *online*, mas sim dialogar e entender essas *Live Performances* como um transbordamento dos limites, bem como um novo contexto paradigmático de criações artísticas.

A história do teatro, de forma geral, se deu na vivência de uma realização presencial entre atores e público, que compartilham uma experiência no mesmo tempo e espaço. E mesmo quando observamos que a noção de presença como a de ausência não são condições absolutas para a cena, mantendo-se como dimensões relativas e complementares, em alguns espetáculos<sup>1</sup>, onde o ator é subtraído da performance, como em “Stifters Dinge”, de Heiner Goebbels (2013), em que havia um

---

<sup>1</sup> Essa condição de complementariedade das noções de presença e ausência na cena contemporânea foi objeto de estudos do artigo **Ausência-Presença: enfoques escénicos más allá de las dicotomias**, do grupo *O círculo*. Nesse artigo o grupo investiga os dispositivos de presença, estudando a idéia de presença forte de Érika Fisher-Lichte, centrando o mascaramento como “intensificador” dessa presença, e o texto como um dispositivo poético da dualidade atuante/público.

acontecimento cênico tecnológico e maquinal previamente preparado como uma instalação de ações compartilhadas na presença físico-temporal do público.

Ainda quando Rabih Mroué apresenta sua palestra-performance “Revolução em Pixels” (2017), em que a cena compartilha a presença da ação com os registros tecnológicos documentais, captados na Guerra da Síria por cidadãos e compartilhados por dispositivos móveis em redes sociais, esses registros são utilizados como documentos disparadores para as suas ações presenciais no espetáculo.

No Brasil, a primeira peça que se utilizou da tecnologia para a criação de uma experiência compartilhada ao vivo foi “Play on Earth”, da Cia Phila 7, em 2005. A peça era encenada em três palcos ao mesmo tempo: o Phila7, em São Paulo; o Station House Opera, em New Castle, na Inglaterra, e a Cia. Theatreworks, em Cingapura. Compartilhada simultaneamente para todas as plateias, a peça criava uma espécie de “quarta plateia” por meio dos aplicativos de compartilhamento disponíveis na época. Assim, o público se relacionava com a experiência cênica presencialmente e também virtualmente.

Entretanto, quando a pandemia de Coronavírus nos forçou ao isolamento, também nos foi negado o espaço comum presencial de compartilhamento das ações cênicas, a ágora característica dos teatros que conhecíamos. O espaço do teatro foi então simulado nos múltiplos aplicativos de comunicação, como *Zoom*, *Meet*, *Facetime*, etc., o que nos possibilitou um compartilhamento sincrônico do tempo ou uma experiência que simula esse tempo convivido. O espaço das ações passou a ser uma dimensão relativa para cada indivíduo, pois os participantes das performances cênicas eram agora sujeitos sugeridos nas telas dos outros participantes, sujeitos esses que virtualizados simulavam a presença física nas comunicações, o que promovia um distanciamento da presença cênica como conhecíamos e requisitava outros meios de interação das ações.

O meio mais direto de criação desse simulacro espacial é dado pelos próprios aplicativos de compartilhamento, por meio de máscaras virtuais e filtros pré-programados. Esses aplicativos possibilitam a dissimulação de uma espacialidade para os participantes das criações de *Live Performance*. Assim, fundos distorcidos ou paisagens de praias e montanhas são utilizados para criar artificialmente um espaço em que os sujeitos podem se alocar, um espaço virtual em duas dimensões, que

possibilita uma imersão ficcional dessas interações.

Contudo, essa virtualidade pode ser facilmente rompida por falhas de conexão técnicas de qualquer um dos envolvidos na ação cênica, o que faria com que a presença real dos espaços onde os corpos iniciavam tal experiência fosse imediatamente imposta. Dessa maneira, nas experiências de *Live Performance*, durante a pandemia, observamos uma fenda espaço-temporal no núcleo da própria realização teatral, pois compartilhamos o tempo da ação cênica, mas simulamos os espaços dessa cena. Concebe-se assim um paradigma dessa presença somente no compartilhamento do tempo da experiência, com a sugestão do espaço que acomoda a ação realizada nessas *Live Performance* criando dispositivos de presença, de interações cênicas.

Na produção e linguagem das obras realizadas por meio desses aplicativos, podemos destacar dois núcleos distintos, que se utilizam desses dispositivos de interações propostos pela própria condição de compartilhamento dessas *Live Performances*: 1. As produções difundidas pela internet que desconsideram essa fenda espaço-temporal do teatro on-line, e se apresentam como um espaço de resistência da forma clássica de interação teatral mesmo com o seu compartilhamento online. 2. As produções midiáticas pensadas para o ambiente online, que jogam com as possibilidades de criações virtuais, simulando espacialidades ou assumindo uma dinâmica de tensionamento entre a realidade na qual os atores ou a audiência estavam submetidos, bem como na qual a ficção era realizada.

O primeiro caso a ser analisado, o das produções compartilhadas na internet, mas não criadas para esse âmbito, são as obras que mantêm uma estrutura ficcional teatral e que simulam a interação da experiência cênica como conhecemos, mesmo pautada pelos dispositivos de compartilhamento. Essas peças mantêm suas estruturas teatrais clássicas, mas as suas apresentações aproximam-nas das formas mais unidimensionais de transmissão e recepção, como obras fechadas - algo entre a linguagem do teatro e da televisão, como os teleteatros da antiga TV Tupi - nas quais se preparava, roteirizava, produzia, gravava e se compartilhava ao vivo as atuações teatrais. Podem ser peças síncronas com ou sem edição, com uma ou mais câmeras de captação, com uma equipe cinematográfica ou somente um celular para a captação, com representações em uma sala de teatro ou em uma sala preparada para a ficção

apresentada, como um cenário. Ainda assim, todas mantêm a mesma estrutura teatral clássica, que simula a presença do público.

Ao ilustrarmos esse quadro, podemos destacar muitas cenas apresentadas no Festival Cena Contemporânea de Brasília 2021, como a obra *"Corpo e identidade"* de Smail Kanouté, que abarcava uma coletânea de sete obras do artista: *"Never 21"*, *"Yasuke Kurosai"*, *"Le Samourai Noir au Japon"*, *"Jidust"* – *"Pousière D'eau"*, *"Univers"* e *"Never Twenty-One"*; ou a obra de Tatiana Bittar, *"Solos para um Corpo em Queda"* (2021), chamado de *doc-performativo*, editada para a mostra e criada em tempos distintos da vida da artista entre Portugal e Brasil.

Obras como *"Diana"* (2020), de Celso Frateschi, e *"Diplomacia"* (2021), com a direção de Ricardo Grasson, ambas apresentadas na plataforma *Sesc Online*, realizavam uma interação mediada síncrona, que simulavam uma presença cênica na sala de teatro. Na primeira, apenas com uma câmera estática, aberta em uma grande angular que captava e compartilhava as ações do ator; na segunda, tendo diversas câmeras, perspectivas e filtros para criar a ambientação e narratividade da conversa entre o embaixador Raoul Nordling e o militar alemão Dietrich von Choltitz. Entretanto, ambas as peças compartilhavam do estranhamento produzido pela linguagem teatral mediada pelas plataformas *online* que produziam um distanciamento entre o produzido e o seu efetivo compartilhamento.

Essas obras, que desconsideram as fendas tempo-espaciais que o ambiente *online* proporciona, criam um teatro que resiste a se entregar às ferramentas de comunicação oferecidas pelos dispositivos e, ao mesmo tempo, surgem - ainda que não intencionalmente - como um outro teatro, diferente do apresentado ao vivo, posto que mais distanciado, mesmo quando se utiliza dos recursos estéticos realista. Isso acontece porque o público desses espetáculos, por mais vinculado à obra que esteja, realiza a audiência vinculado a seus aparelhos e às possibilidades de interações que são ofertadas por seus pacotes de dados ou região geográfica.

Em outras palavras, por mais que esses espetáculos se apresentem como uma resistência ao virtualizado e ainda que tentem se vincular a uma forma de apresentação presencial, eles sempre estarão fluindo nas dependências e possibilidades técnicas da audiência e, portanto, esses espetáculos tendem a lidar com um distanciamento técnico e específico em cada espaço em que estejam sendo

apresentados.

Essa disparidade entre o que é produzido e o que é apresentado contrasta os meios de produção e de recepção das obras - mesmo que de forma síncrona e *online* - e nos permite perceber que para que pudéssemos analisá-las seria necessário que levássemos em conta como a produção conseguiu lidar com os desafios de captação das cenas e como os receptores estiveram em contato com essas obras.

Observando sob a perspectiva do público ou dos receptores, a miríade é infinita, já que podemos considerar a singularidade de cada acesso desses públicos a essas obras teatrais *online*. Ainda, sobre a produção dessas obras, podemos destacar dois casos específicos: as peças de grande angular, com a câmera parada à frente dos atuentes e as peças que contam com ilhas de edição, mesmo caseiras, já que essas ilhas propõem cortes, mudanças de planos e perspectivas para uma fruição distinta. Como ilustração, Smail Kanouté e Tatiana Bittar optaram pela edição de seus vídeos, que mesmo apresentados de forma síncrona, eram produzidos e editados anteriormente ao compartilhamento. Já Celso Frateschi optou pelo síncrono na produção e na captação em grande angular, contudo, o que se encontra no canal do *Youtube* é o registro assíncrono da apresentação realizada.

O segundo caso a ser analisado, as peças midiáticas, tem como hipótese que as *Live Performances* buscam um jogo com essa fenda espaço-temporal criada pelo virtual e que propõem uma interação do atuante - em seu espaço de origem- com os espaços nos quais os públicos estão, assumindo esse distanciamento e a fenda espaço-temporal no próprio corpo da obra encenada.

O jogo interativo é pensado na realização de um roteiro, de um mapa possível de alternativas de ações para esses públicos, o que levaria a uma integração dos corpos às comandas de ações dos atores. Esses jogos interativos, algumas vezes próximos ao *RPG*, produzem uma atividade que se identifica pela interação constante com o público ou com uma linguagem que tensiona os espaços representativos, aproximando a realidade virtual de uma ficção, fazendo com que a audiência compartilhe da experiência de forma ativa. É o caso de "*Dark Zoom*" (2020), obra realizada no âmbito do programa de iniciação artística do vocacional, durante a semana de formação da Secretaria de Cultura de São Paulo. Cinco atores, cada um em sua casa, promoviam, de forma síncrona, uma interação entre o que era mostrado e o

que era imaginado pelo público. Escolhendo partes escuras de suas casas, os atores propunham um diálogo constante com o público, para que esses fossem criando imageticamente aquilo que não era mostrado em cena. A peça partia de comandas muito simples, tais como: “você estão aí?”; até questões mais complexas: “o que vocês estão escondendo?”. Essa interação de jogo com a audiência possibilitava que qualquer um, em qualquer localidade, pudesse criar sua própria narratividade de fruição do espetáculo, desde que tivesse um dispositivo com acesso à internet.

Outra obra que brinca com essas possibilidades é o espetáculo virtual “*Peça*” (2020), dirigido por Janaína Leite e criado pelo ator Marat Descartes. Nesse espetáculo, vemos o ator em ações cotidianas em sua própria casa: ele inicia lavando a louça e conversando com o público, pedindo desculpas pelo atraso, pedindo às filhas que mantivessem silêncio, beijando a mulher e procurando o melhor local da casa para acessar a Internet, no caso, o banheiro. As cenas são produzidas de forma síncrona, sem edição. E a sucessão de cenas vai criando uma tensão entre representação e vida real, que alcança o clímax quando o ator, já delirando sobre a própria condição apresentada pelo isolamento, retira o carro da garagem e vai até o Teatro Cacilda Becker e se depara com o teatro fechado, evidenciando a posição instável do próprio ator, delirante pela condição existencial do momento e borrando os limites entre ficção e realidade.

Segundo Janaina Leite, as formas teatrais na pandemia entraram em curto circuito: “Já estávamos pensando em um teatro do real, que trazia esse debate entre realidade e ficção. Mas quando colocamos isso dentro da internet, dessa produção vertiginosa de real que as pessoas fazem sobre si mesmas, é uma provocação enorme para a arte”<sup>2</sup>.

A peça “*A Arte de Encarar o Medo*” (2021), da Cia Os Satyros, é outra que joga com possibilidades híbridas possíveis com as ferramentas de compartilhamento. A peça apresentava dezoito atores contracenando pela plataforma *Zoom*, diretamente de suas casas, em uma mixagem com as linguagens do teatro e do cinema, com cenas previamente gravadas e editadas para contar uma ficção sobre um futuro distópico em que os indivíduos vivem em isolamento.

---

<sup>2</sup> LEITE, 2020. In: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2020/07/teatro-da-pandemia-escancara-um-novo-absurdo-com-pecas-montadas-em-casa-ckc983vw3001801hl7kgigxut.html>

Talvez uma das obras que mais deixe transparecer esse contexto de jogo com as ferramentas *online* nas *Live Performance* seja a obra *"Tudo o que couber numa VHS"* (2021), do coletivo pernambucano Magiluth. Realizada com um participante por vez, em uma série de redes sociais como *Instagram, Spotify, Youtube e email*, a peça remontava uma memorabilia sobre o amor, colocando o público como personagem dessa história e criando um território movediço entre o real e o ficcional, criando interações via *Whatsapp* entre o público e os personagens da peça. Segundo o grupo, esse experimento sensorial queria chegar ao público por meio do que hoje mais se utiliza como meio de comunicação, as redes sociais, mas se utilizando de uma dramaturgia roteirizada.

Dessa forma, podemos observar que as obras que se aproximavam do teatro presencial possibilitam criações síncronas - com a ação teatral sendo realizada no instante da cena e com participação sem interações online do público - ou assíncronas - tendo o seu conteúdo previamente gravado para apresentação em dia e horário combinado -, sendo ambas com ou sem edição. Porém, essas obras se apresentavam fechadas, sem possíveis alterações no que era apresentado, e a participação ou não do público pouco ou nada influía em suas realizações. Por outro lado, as obras que propunham uma atividade performativa do público necessitavam da sincronia, tendo a possibilidade de partes previamente gravadas, mas sua efetividade somente se realiza com certa interação de ações entre o público e os atuantes.

Essas obras se aproximam da *internet art*, por serem criadas para esse meio digital e que só podiam ser acessadas através da rede, produzindo um ruído na experiência de tempo e espaço dos sujeitos da ação artística.

Questionar as distâncias espaço-temporais, criar ambientes que ampliam o campo perceptivo do interator, criar espaços específicos de cooperação onde os usuários experimentam, compartilham, transformam intensificam maneiras de sentir e ver o mundo (...) tem sido, desde então, a tônica das experimentações em mídias digitais (ARANTES, 2005, p. 26).

Esse diálogo entre os meios tecnológicos, o sujeito e a arte produzida por ele pode ser visto, por exemplo, nas videoartes - *radio art, telephone art, fax art* - ou a arte telemática de Roy Ascott, que propunha uma comunicação a distância com suporte de meios informáticos, e em obras que se aproximam dos hipertextos propostos pelas *Lives Performances*, entre outras.

Dessa maneira, vemos que não é nova a interação entre a tecnologia e as artes, mas lançado rapidamente no ambiente virtual, devido à pandemia do Coronavírus, o teatro teve duas possibilidades de reação: a resistência às possibilidades da linguagem ou a utilização das ferramentas virtuais disponíveis no cerne da criação das obras. Tanto em uma como em outra, observamos que o tempo é a unidade que se mantém compartilhada do acontecimento, pois mesmo quando editadas essas obras eram compartilhadas de forma síncrona, distinguindo-se das obras gravadas e disponibilizadas como registro de apresentações nos canais de acesso de vídeos.

O espaço das ações seguia as propostas de reação às ferramentas virtuais de compartilhamento, sendo, por vezes, as salas teatrais de apresentações ou mesmo salas preparadas para acomodar as ficções das propostas cênicas dos espetáculos. Também observamos simuladores de espacialidades, realizados com as máscaras e filtros disponíveis nos próprios aplicativos de compartilhamento.

Por outro lado, vemos que quando o tensionamento entre a realidade e a ficção se faz presente, o espaço torna-se o espaço da realidade dos próprios participantes das *Live Performances* (atores e público) – casas, banheiros e carros dos próprios artistas. Essa fricção também cria um jogo entre o espaço e o tempo da audiência da ação cênica. Em ambas, as possibilidades de criação e compartilhamento - das que resistem ao *online* ou das que se utilizam dele - parecem sugerir que o que se convencionou chamar de teatro online deve ser problematizado, tanto por não conter as premissas do compartilhamento presencial de uma peça teatral, quanto por já ser uma realidade de criação cênica, que mesmo após a pandemia, permitirá novas criações para além das salas de espetáculo.

As *Live Performances* nos parecem outra possibilidade de criação teatral, que solicita um entendimento dos dispositivos já existentes de interconexão entre as dimensões tempo e espaço disponíveis nos aplicativos de compartilhamento e conexão, isso para que as possibilidades de relação e jogo entre essas dimensões e as ações criadas pelas obras apresentadas possam negar ou se aproveitar dessas ferramentas para criar suas obras. Podemos prever que tanto os estudos das possibilidades de virtualização de espaços e tempos, alguns já incluídos nos aplicativos de comunicação - como as máscaras e filtros do *Meet*, *Zoom* - quanto as relações de edição e planejamento das obras síncronas ou assíncronas, despertam

como ferramentas de criação para obras que venham a dialogar com esse teatro online.

Assim, observar o que já foi realizado na atividade teatral via Internet é também criar uma memória desses tempos, uma memória que pode nos possibilitar entender as pistas de criações na desestabilidade espaço-temporal imposta pelo distanciamento social. Muito embora alguns pesquisadores afirmem que esse teatro feito *online* não seja o teatro, talvez possamos observá-lo em breve como um outro teatro, escrito no tempo, mas desterrado de seu espaço.

## Referências Bibliográficas

AGAMBEM, G. *A Comunidade que vem*. Editora Presença, Lisboa, PT, 1993.

ARANTES, P. *@rte e mídia: Perspectivas da estética digital*. Editora Senac, São Paulo, S.P. 2005.

BITAR, T. Solos para um corpo em queda, Festival Cena Contemporânea 05/07/2021/ Disponível em: <https://2021.cenacontemporanea.com.br/programacao/>. Acesso em 05.07.2021

CABRAL, I. A arte de encarar o Medo, Os Satyros, 2021. Youtube. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=THZ2Sn\\_BJkc](https://www.youtube.com/watch?v=THZ2Sn_BJkc) . Acesso em: 07 de Jul de 2021.

CASTRO, G. Tudo o que couber numa Vhs, um bate papo com o ator Giordano Castro, 2021. Grupo Magiluth. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YIJp-H0ThVc> . Acesso em: 20 de Jul de 2021.

CARLSON, M. Teatro fora dos Limites. O Teatro e a cidade, UFMG Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EE0pDQkbcFs> , 2021. Acesso em 1º de Jul. 2021.

DIÉGUEZ, I. *Cuerpos sin duelo: Iconografías y teatralidades del dolor*. Editora Manantial. Buenos Aires. Argentina. 2013.

FRATESCHI, C. Diana, Em casa com o Sesc, Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8rbizlfwWYI> , 2020. Acesso em 15/05/2020.

GOEBBELS, H. StiffersDinger. Yotube. 05.10.2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zazAuUhQrSk>, Acesso em : 10/08/2021.

GRASSON, R. Diplomacia. En Casa com o SESC, Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCESs365L1Ccnq4q3J5yZ7nQ>, Visualizado em 19/05/2021.

HAN, B. C. *Agonia do Eros*. Editora Vozes, S. P. São Paulo, 2017.

\_\_\_\_\_. *Sociedade da Transparência*. Editora Vozes, SP. São Paulo, 2016.

\_\_\_\_\_. *Sociedade do Cansaço*. Editora Vozes, SP, São Paulo, 2015.

\_\_\_\_\_. *No enxame: Perspectivas do digital*, Editora Vozes, SP, São Paulo, 2018.

\_\_\_\_\_. *Psicopolítica*. Editora Aine, Portugal, 2020.

\_\_\_\_\_. *Hiperculturalidade: Cultura e Globalização*, Editora Vozes, S. P, São Paulo, 2019.

LEITE, J. Peça, Bate papo Marat Descartes, Janaina Leite e Nuno Ramos, Corpos Rastreados. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bM0fBYUmEZ0>. Acesso em 29 de Jul de 2020.

\_\_\_\_\_. Pandemia escancara um novo absurdo com peças montadas em casa, 2020. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2020/07/teatro-da-pandemia-escancara-um-novo-absurdo-com-pecas-montadas-em-casa-ckc983vw3001801hl7kgigxut.html>. Acesso em 15 de Set. 2021.

MROUÉ, R. Revolução em Pixels. Youtube. 07/02/2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1nOOYftCDGg>. Acesso em: 10 de ago. 2021.

SPERA, T. Dark Zoom. Semana de Formação. Programa Vocacional. 2020. Disponível em: <http://supervisaodeformacao.prefeitura.sp.gov.br/index.php/2020/08/15/palimsesto-semana-de-formacao-vocacional-2020>. Acesso em: 18 de Set. 2020.

SOUZA, L. G. B. de. *Arte em Tempo de Rede*. Ciantec. SD

KANTER, J. *Performing loss: rebuilding community through theater and writing*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2007.

KNOUTÉ, S. Corpo e identidade, Festival Cena Contemporânea, 01/07/2021. Disponível em: <https://2021.cenacontemporanea.com.br/programacao/>. Acesso em 1º de Jul. 2021.

ZAPATA, M. R. *Cuerpos Ausentes, performance politica*. Grupo Cultural Yuyachkani, lima, Peru, 2008.

## VEXAMES DE VOZES SILENCIADAS

Ivana Maria de Moura Alves

“Eu escrevo vexames”, admite Marcelino Freire sobre seus textos literários, que se encontram nas fronteiras diluídas entre o conto e a poesia, entre o conto e a crônica ou entre o conto e a linguagem popular dos cordéis, da oralidade, entre a literatura e o teatro. Freire diz que escreve para se vingar de um amor que não deu certo, de um governo que não vai bem. “Eu escrevo mesmo em voz alta, gosto de falar, de ‘rezar’ os meus textos. A prosa só me convence quando passa por esse teste sonoro”. (FREIRE, 2013, p.4). Esse teste sonoro, talvez, seja o dispositivo que provê teatralidade à sua prosa literária, que a torna cena, que a faz cinemática<sup>1</sup>. A voz, ao invocar o espaço, instaura a cena, faz-se corpo, perfaz o teatro, o dispositivo que faz ressoar a presença vozes silenciadas.

Encenada por vários grupos brasileiros desde 2004, a obra de Marcelino Freire se posiciona alinhada com a parcela da população violentada pelo capitalismo, na qual o protagonismo desses vexames é subalterno, os corpos insurgentes e rebeldes traçam suas danças, expõem suas pequenas catástrofes. Essas narrativas e cenas são formas de refletir sobre nosso tempo e nossa sociedade, sobre corpos em fúria nos interstícios das grandes cidades. O Coletivo Angu de Teatro, do Recife, foi a primeira trupe a levar à cena os textos de Marcelino Freire. Com encenações de obras não-dramáticas de autores pernambucanos, o Coletivo Angu, criado em 2003, montou cinco espetáculos, sendo três deles de autoria de Marcelino Freire: *Angu de Sangue*, 2004; *Rasif - Mar que arrebenta*, 2008; e *Ossos*, 2016.<sup>211</sup>

O espetáculo *Angu de sangue* é composto de um conjunto de dez cenas, sendo sete contos do livro homônimo (*Faz de conta que não foi. Nada; Muribeca; Volte outro dia; O caso da menina; Angu de Sangue; The End; Socorrinho*); dois do livro *BaléRalé (Darluz*

---

<sup>1</sup> A Cinemática é a parte da mecânica que estuda os movimentos dos corpos e das partículas. Ao contrário da dinâmica que estuda a causa dos movimentos, a cinemática descreve o movimento de um corpo, mas não se preocupa com as suas causas. Seu estudo envolve as propriedades do movimento como posição, velocidade, aceleração, entre outras. Fonte: <https://www.educamaisbrasil.com.br/enem/fisica/cinematica>

<sup>2</sup> Os outros dois foram: um de Newton Moreno [*Ópera*, 2007] e outro de Luce Pereira [*Essa febre que não passa*, 2001], também dirigidos pelo encenador Marcondes Lima, sendo *Essa Febre...* em codireção com o ator André Brasileiro.

e *A volta de Carmen Miranda*). O último quadro, *Perna*, é uma concepção do Coletivo, no espírito da escrita de Marcelino e apresenta uma sessão em vídeo do assalto e morte de Pernalonga, como ficou mais conhecido o ator Roberto de França (1960-2000). O livro de Freire é dedicado a Pernalonga, que integrou o Grupo Vivencial<sup>3</sup>, e à atriz Ilza Cavalcanti.

Neste artigo, busco refletir sobre a representação da voz subalternizada feminina (por uma sociedade colonialista, branca, patriarcal, cisnormativa, heterocapitalista, hegemônica e misógina) em duas cenas do espetáculo *Angu de Sangue* e a tensão desses corpos com a cidade. *Muribeca* e *Darluz* trazem - com suas marcas de oralidade -, a fala inadiável dessas “vozes sem voz” (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 68). Como pontua Spivak, “Não há valor algum atribuído à mulher como um item respeitoso nas listas de prioridade global. A representação não definiu. A mulher intelectual como intelectual tem uma tarefa circunscrita que ela não deve rejeitar com um floreio” (SPIVAK, 2010).

## O corpo e a cidade

A arquiteta-urbanista Paola Berenstein Jacques chama de corpografia urbana a memória urbana inscrita no corpo, o registro dessa experiência da cidade, uma espécie de grafia da própria cidade vivida, que fica inscrita, mas também configura o corpo de quem a experimenta. “A cidade é lida pelo corpo como conjunto de condições interativas e o corpo expressa a síntese dessa interação” (JACQUES, 2008, n. 093).

Nos territórios encarnados de *Muribeca* e *Darluz* transbordam a experiência corporal das cidades. Suas corporalidades denunciam o estado dos espaços que trafegam. Como acena o arquiteto e professor Pasqualino Romano Magnavita: “Não existe a cidade, mas também, multiplicidade e heterogeneidade delas, sejam em suas estratificações históricas, territorialidades, dispositivos que as agenciam na atualidade, configurando diferentes processos individuais e coletivos de subjetivação” (MAGNAVITA, 2010, p. 25).

---

<sup>3</sup> O Grupo de Teatro Vivencial atuou em Olinda, nas décadas de 1970 e 1980, sob a direção de Guilherme Coelho, na época postulante a monge beneditino. Influenciada pelo Tropicalismo, a trupe se tornou uma referência da irreverência, do escracho, do desbunde e da contracultura na cena pernambucana. Subversão e purpurina, sexo e política comungavam no mesmo palco em assuntos como homossexualidade, drogas, comportamento e a situação do país. A atuação do grupo inspirou, entre outros, o filme *Tatuagem* (2013), de Hilton Lacerda.

Podemos encontrar algumas pistas da cidade no corpo para ativação dessa poética. “A cidade é passada pelo rio / como uma rua / é passada por um cachorro;/ uma fruta por uma espada”, na poesia de João Cabral (MELO NETO, 1999, p. 105). O corpo do sujeito é atravessado pelo corpo da cidade. Afeto, movimento, memória.

Às margens do Rio Capibaribe, a personagem de *Darluz* sente a luz forte sobre o Recife e a brisa do mar, que deixam suas marcas. Viver tão próximo ao mangue é fazer parte do ciclo do caranguejo. A habitação desses corpos na urbe reinventa a cidade na pele, nos nervos, nos ossos.

A voz que reivindica sua parte da pólis carrega no corpo o espaço do ato político. Existir é uma ação política. Gestar e entregar seus filhos vivos ao mundo para a personagem de *Darluz* é um ato de protesto. Ela vai ao limiar, ruidosa, nos conflitos no *embaixo da cidade*. Ela circula submetida às contradições do capitalismo.

Os pobres, os *homens lentos* nomeados por Milton Santos, não vivenciam a *cidade da pressa* e “escapam aos rigores das normas rígidas” (SANTOS, 2008, p. 232). Eles inventam caminhos de resistência no processo de subjetivação. Durante o grito insubordinado e o questionamento feroz é traçado o campo de batalha micropolítica, com sinais da pertença do lugar. Brado de desacordo dentro da estrutura.

É branda e macia a paisagem ocupada tradicionalmente pelo verde dos canaviais. Apesar de ter ficado muito tempo conhecido pelo lixão, Muribeca, distrito de Jaboatão dos Guararapes (Região Metropolitana do Recife) guarda relíquias históricas, a exemplo de igrejas, ruínas e casas preservadas. Sua fundação simbólica data de 20 de setembro de 1577. A comunidade teve papel importante nas lutas nos episódios conhecidos como Invasões holandesas no Brasil. Para o significado de Muribeca, há algumas versões: carneiro pequeno, mosquito importuno e “gente fina”. (DAVIDSON, 2008)

## Muribeca

Foto 01 – Fábio Caio em Muribeca.



Foto Leandro Lima / Divulgação

A personagem de *Muribeca* sobrevive dos resíduos descartados pela sociedade de consumo, numa dura realidade de exclusão. Ela assume a voz coral, de um coletivo silenciado, e intervém pela permanência no aterro sanitário, que afronta a dignidade da pessoa humana, e tem argumentos convincentes. Sem saída, sem vislumbrar exercício de cidadania, essa figura defende o lixão como o paraíso.

A gestualidade em *Muribeca* é mansa, mas firme. Seu deslocamento pelo espaço cênico tenta convencer o público dos benefícios do lixão, mesmo com todo o perigo sanitário. “A ficção de Marcelino Freire adentra o espaço público para encenar experiências pessoais, individuais, de maneira “desprivatizada”<sup>4</sup>, ou seja, de modo a abarcar o interesse público ou coletivo nas vozes de seus personagens socialmente excluídos. (CURY e ALIS, 2016, p. 124)

Com uma geladeira piscando feito árvore de Natal e réplicas de santos, um vídeo

---

<sup>4</sup> Termo de Hannah Arendt. A condição humana. Tradução de Roberto Raposo. 10. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2007, p. 59)

do lixão é projetado ao fundo, com pessoas misturadas aos resíduos e urubus sobrevoando a área. A situação é degradante, sabemos, ela também sabe, porém se contrapõe à ideia de fecharem o local. A protagonista defende o lixão como um lugar de vida digno, de onde ela e os moradores, arranjam tudo que precisam para sobreviver.

Lixo? Lixo serve pra tudo. A gente encontra a mobília da casa, cadeira pra pôr uns pregos e ajeitar, sentar. Lixo pra poder ter sofá, costurado, cama, colchão. Até televisão. É a vida da gente o lixão. (FREIRE, 2000, p. 23)

Em tom humorado e carismático, o ator Fábio Caio, que faz a protagonista, descreve as vantagens de morar e trabalhar naquele local. A maior parte do tempo passa sentado, dentro da geladeira, com aquele figurino que tanto lembra árabes quanto penitentes da fé:

E por que é que querem tirar ele da gente? O que é que eu vou dizer pras crianças? Que não tem mais brinquedo? Que acabou o calçado? Que não tem mais história, livro, desenho? E o meu marido, o que vai fazer? Nada? Como ele vai viver sem as garrafas, sem as latas, sem as caixas? Vai perambular pela rua, roubar pra comer? E o que eu vou cozinhar agora? [...] Onde vou encontrar tanto remédio bom? E esparadrapo e band-aid e seringa? O povo do governo devia pensar três vezes antes de fazer isso com chefe de família. (FREIRE, 2000, 23)

A apologia ao lixão é uma ironia crítica às políticas governamentais desenvolvidas ou não desenvolvidas pelo sistema. A protagonista de *Muribeca* lista em frases curtas, com fala acelerada, os itens que ela já encontrou por lá, propõe um deslocamento de ponto de vista, quando convida o espectador a experimentar aquela situação para entender. Oferece a comida, provocação e ironia em alta voltagem, endereçada ao espectador: “Bisteca, filé, chã-de- dentro — o moço tá servido? A moça?” (FREIRE, 2000, p. 25).

Na ladainha para mostrar os benefícios do lixão, para quem lá mora, nas suas elucubrações, a protagonista de *Muribeca* levanta a hipótese de que pode haver interesses ocultos, como especulação imobiliária.

“Vai ver que é isso, coisa da Caixa Econômica. Vai ver que é isso, descobriram que lixo dá lucro, que pode dar sorte, que é luxo, que lixo tem valor. [...] Vai ver que eles tão de olho nessa merda aqui. Nesse terreno. Vai ver que eles perderam alguma coisa. É. Se perderam, a gente acha. (Freire, 2000, p.24).

A relação afetiva com o lugar que habita, seu espaço no mundo, impulsiona esses protestos. A cidade é um espaço de combate mais do que convívio. A subalternidade é negra e pobre e as razões dessa opressão não são coincidências, mas estão historicamente traçadas na colonização.

## **Os fatos que atravessam a ficção**

O dia 17 de julho de 2009 marca o fechamento, em definitivo, do Aterro Sanitário da Muribeca, mais conhecido como o lixão da Muribeca. Foi o resultado de uma ação conjunta movida pelo Ministério Público de Pernambuco, pela Promotoria de Justiça de Jaboatão e Recife, pelo CPRH (Companhia Pernambucana de Recursos Hídricos, atualmente denominada de Agência Estadual de Meio Ambiente) e pelas Prefeituras e Câmaras de Vereadores de Jaboatão, Moreno e Recife e pela Justiça pernambucana. O local serviu por mais de duas décadas como destino dos resíduos sólidos das cidades do Recife, Jaboatão dos Guararapes, Cabo e Moreno. O lixão começou a funcionar em 1985, na Estrada da Muribeca, em Jaboatão dos Guararapes. Foi o maior aterro sanitário de Pernambuco, com 72 hectares totalmente tomados por montanhas de resíduos sólidos, recebendo cerca de 1.900 toneladas diárias de lixo apenas do Recife.

No site da Câmara Municipal do Recife, postado em 18/06/2014, a então vereadora Aline Mariano (PSDB) relatou que em 2008, os catadores foram retirados do aterro sanitário e um ano depois do processo de retirada, em agosto de 2009, o lixão da Muribeca foi oficialmente desativado, tendo sido assinado o Termo de Aditamento e Ajustamento de Conduta (TAAC) para agenciar a reinserção dos catadores no mercado de trabalho e promover a inclusão social. O Termo tem por escopo o encerramento das atividades do aterro; a remediação do passivo socioambiental por ele gerado; a criação de instalação e de centrais de triagem; a implantação de políticas públicas de coleta seletiva e a correta destinação final de resíduos sólidos, inclusive da construção civil; a execução de uma política pública de educação ambiental, incluindo a realização de campanhas publicitárias; e a neutralização das emissões de carbono geradas pelo empreendimento. Porém poucas dessas políticas foram efetivamente

realizadas. Conforme expõe a vereadora: “Desde então essas pessoas não têm de onde tirar o sustento. Muitos deles estão vivendo da ajuda de parentes, morando de favor e outros até faleceram acometidos por doenças provenientes das péssimas condições de vida”. (CMR, 2014)

O aterro era gerenciado de forma compartilhada entre as prefeituras do Recife, Jaboatão dos Guararapes e Moreno desde 2001. Diariamente, o lixão recebia quase três toneladas de dejetos trazidos em caminhões. Quando o lixão foi fechado, o TAAC assinado entre a PCR, MPPE e catadores estabelecia que as pessoas seriam capacitadas para assumir empregos em diversos lugares. Só 82 homens foram aproveitados. Nenhuma mulher, segundo matéria citada da CMR.

- Lúcia Silvestre do Carmo (62 anos em 2014), ex-catadora do lixão: “Antes de ser catadora, fui lavadeira de roupa, mas o dinheiro que a gente conseguia no lixão era melhor. Depois que saí de lá, fiquei pior do que estava. Fiz um cadastramento, mas não ganhei nada com isso. Não recebi um centavo, nem passei pela tal da reciclagem. Hoje, cato lixo no meio da rua e faço reciclagem para sobreviver”.
- José Pedro de Lima, (43 anos, em 2014) também ex-catador: “Tenho seis filhos e estou parado. Pelo menos no lixão eu ganhava o suficiente para sobreviver. Hoje, estou sem emprego”.

A tarefa insalubre de selecionar e reaproveitar o que a população jogava fora fazia com que esses trabalhadores disputassem restos de comida com outros catadores e até com urubus. Nesses mapas, o subalterno é espremido pelas fronteiras do capital. Essas experiências plasmam identificações de classe, gênero e raça.

Em *Muribeca*, o lixo metaforiza a ordem social que valoriza a mercadoria em detrimento do ser humano. Em *Darluz*, alguns valores sociais são dessacralizados, quando exibidos por ângulos diferentes. Reconhecendo estruturas de dominação, a peça define seu lado nesta guerra, amplifica o olhar para a percepção de opressões maiores.

## Darluz

**Foto 02** – Gheuzza Sena na cena de Darluz e ao fundo imagens das palafitas do Recife



De quem é a responsabilidade de cuidar das crianças neste mundo de oportunidades desiguais? A personagem do quadro *Darluz*, interpretada pela atriz Gheuzza Sena, tensiona esse lugar. O título remete para o que é apontado como a principal “função” feminina — a maternidade — com tudo que está agregado a essa colocação: gerar, amamentar, cuidar eternamente, exercer a incondicionalidade do amor materno, até dar a própria vida pelos seus filhos. Mas em comportamento

contrário ao esperado e espelhado na perspectiva cristã, essa mãe abdica de criar os filhos que concebe. Sua postura dessacraliza esses valores hegemônicos.

Nas primeiras ações da partitura cênica uma projeção de vídeo expõe imagens de palafitas fincadas nos mangues do Recife, urubus voando. A atriz, negra de pele escura, Gheuzza Sena, entra com seus trajes maltrapilhos e numa bacia de ágata faz a simulação da lavagem das partes íntimas, de costas, numa contraluz impactante. A música em estilo brega, canta em seus versos “E o que eu dou eu dou, daria tudo novamente”. A música diminui, as imagens são desligadas e a personagem com determinação de leoa anuncia:

Dei José, dei Antônio, Maria, dei. Daria. Dou. Quantos vierem. É só abrir o olho. Nem bem chorou, xô. Não posso criar. É feito gato, não tem mistério (FREIRE, 2003, p.57).

Uma leitura da desconstrução do sentimento materno é proposta por Natália Oliveira Moura, em *Estética e sombra: margens, imagens e corpo em improvisos de BaléRalé, de Marcelino Freire*. A pesquisadora defende que os filhos dessa personagem são gerados como se não possuíssem relação alguma com seu corpo. “Ela apenas dá à luz, o corpo surge como máquina gestante de parir. Nesse sentido, é possível perceber que se descaracteriza a construção social de uma relação de maternidade, ou seja, à mulher que narra pouco importa a responsabilidade e o amor que se deve ter por seu filho.” (MOURA, 2016): “Menino é para largar mesmo. Agora dizer que dá um peso no peito, a consciência chumbada, que nada, não tem essa” (FREIRE, 2003,57/58).

Mas há sempre o contraditório neste universo complexo. Darluz adota um tom agressivo para quem pretende julgá-la, afronta os discursos prontos, problematiza o lugar social da mãe, e elenca suas razões: de salvar as crianças da vida de indigência que ela leva à aposta num futuro melhor para as meninas e os meninos que foram doados ou vendidos. Sua principal defesa é que eles não passarão fome. Fome é uma tragédia.

Você ter filho chorando, no seu pé. Fome, está escutando? Fome. O que você faz com a fome? Tem remédio? Agora é fácil opinar nesse bê-á-bá. Sei que quando morrer não vou para o inferno, já estou aqui. [...] Por isso salvo os meninos. Faço mais do que o governo faz. Faço e dou destino. Dou, dou, dou (FREIRE, 2003, 58).

Com suas respostas, que pressupõem que houve perguntas ou provocações, a personagem de *Darluz* apresenta visões se contrapõem: “A mulher que comprou Beatriz”, a funcionária da contracepção, a madame que condena, as mães que largam os filhos no shopping. Ela combate esses julgamentos que mapeiam posições da sociedade brasileira.

Moço, quem cria? É fácil pimenta no cu dos outros. Aí vem a madame, aí vem gente dizer: arranje um trabalho. Arranje você. Me dê o trabalho, agora. Não sei ler, não sei escrever, não sei fazer conta...

Vem você morar nesse buraco. Vem você dar um jeito no mundo, repartir seu quarto. (FREIRE, 2003, p. 57/58)

Há uma dobra no discurso social inscrito na contracepção que vai além do controle do número de filhos das mulheres pobres. É uma investida de controle dos corpos, da vida, do desejo, dos destinos. “Todo mundo é solidário. Mas na hora, olha, o povo é foda. Vem aconselhar pílula, distribuir planejamento. Quero saber o que fazem com nosso sofrimento” (FREIRE, 2003, p. 59).

O processo de inferiorização ocorre no sentido econômico e por mecanismos de introjeção. Nesse vômito monologal ela sintetiza uma situação herdeira da escravatura, do analfabetismo, das oportunidades desiguais, do julgamento, do desemprego, da desqualificação profissional. Seu grito contra uma sociedade excludente e hipócrita atravessa a cena deslocando paradigmas.

No Brasil, os pobres são largados à própria sorte. A personagem desconfia que o poder público não cumpre seu papel com a infância de forma eficaz. A falta de apreço no ato de doar as crianças também carrega traços de denúncia da maternidade no patriarcado, que joga a maior responsabilidade da criação da criança para a mãe. Só que as condições da personagem de *Darluz* geram um círculo vicioso de miséria e falta de expectativa e as crianças com fome, que não espera.

Mesmo com um discurso que salienta o desapego com os filhos, ela deixa entrever que, na verdade, ela faz sacrifícios na aposta de uma vida melhor para os rebentos, já que ela não consegue mudar a sua própria.

Vendi a Beatriz no farol. A moça que comprou chorava de dar dó, um nó. A moça do carro abriu o vidro, o marido pegou e zum. Para nunca mais, como um vento. Para nunca mais, como um esquecimento. Cicatrizo tudo entende? Meu corpo está vacinado (FREIRE, 2003, p. 58).

Esse “cicatrizo tudo” sinaliza que há ferida, que há dor. A fala é uma resposta às cobranças ao que se espera de uma mãe. Um modelo. A sociedade machista não cobra a mesma responsabilidade ao pai, o cerco ao abandono paterno é bem desigual.

Jesus no mundo, filho do Espírito Santo. O pai largou. Você viu como José sumiu, se evaporou? Maria é que foi lá, no pé da cruz, se arrepender.

[...]

Agora esse filho de uma jumenta vem pra cima de mim, o Altamiro. Marido de merda, entende? Vem aqui tira o caralho do corpo, bêbado. Eu aguento. Tenho mais pena do caralho dele do que de José, Antônio, Paulo, Juscelino. Melhor que ter filho morto, tenho esse orgulho. Todos nasceram vivos. (FREIRE, 2003).

A postura da protagonista também impulsiona a pensar o que é ser mulher. Segundo Stuart Hall (2005, p. 13), “dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas”.

A cena do Angu de Teatro transpira o Recife dos lugares inóspitos no corpo das personagens. Da pele ao osso, elas carregam a resistência dessa cidade cruel, como já definiu Carlos Pena Filho, mas desejanse. Trilhando a quebra de expectativa, que se opera pelos valores do lixo e da maternidade, elas fraturam o pensamento hegemônico para ampliar possibilidades de olhares. Essas figuras escancaram algumas feridas da nossa sociedade urbana contemporânea.

As protagonistas de *Muribeca* e *Darluz*, tão contundentes na existência de seus corpos atravessados pela cidade, nos convidam a pensar sobre as vidas que importam, as injustiças sociais e futuro que almejamos. Seus breves movimentos gritam que os precipícios sociais, incluindo todo o tipo de violência contra a mulher, estão insustentáveis.

Os gestos agressivos incorporados na oralidade da narrativa são reações contra a suposta superioridade colonizadora. A assimetria e a injustiça social geram o discurso raivoso, incisivo. A mineira Carolina Maria de Jesus, que teria completado 107 anos em março de 2021, alertou “A favela é o quarto de despejo da cidade”. Em *Quarto de Despejo* (1960), sua obra mais conhecida, ela narra a própria experiência, na extinta favela do Canindé, em São Paulo.

O silenciamento e a invisibilização de mulheres, negras/negros, pobres são comuns no contexto brasileiro. São estratégias de um projeto excludente, que busca

desumanizar determinados corpos. As personagens de *Muribeca* e *Darluz* traçam esse movimento para combater a opressão falando por si.

Um grande nome do feminismo negro, a pensadora Lélia Gonzalez, autora da obra *Racismo e sexismo na cultura brasileira*, iluminou caminhos para a possibilidade de novos mundos. “E o risco que assumimos aqui é o do ato de falar com todas as implicações. Exatamente porque temos sido falados, infantilizados (infans é aquele que não tem fala própria, é a criança que se fala na terceira pessoa, porque falada pelos adultos) que neste trabalho assumimos nossa própria fala. Ou seja, o lixo vai falar, e numa boa”. (Gonzalez, 2020, p. 77/78). Vamos nos mirar nos exemplos de Carolina, Lélia, Conceição Evaristo, Suely Carneiro, e tantas outras mulheres incríveis para abalar as estruturas.

## Referências Bibliográficas

BALDAN, M. de L. O. G. de. *A escrita dramática da marginalidade em Marcelino Freire*. Ipotesi. Juiz de Fora, v. 15, n. 2 (Especial), p. 71-80, jul./dez. 2011.

CURY, M. Z. F. e ALIS, G. *Marcelino Freire: ação política pela palavra*. Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas, n. 25, tp. 120–148, jan./jun. 2016.

DAVIDSON, J. *Muribeca dos Guararapes. Jaboatão dos Guararapes Redescoberto*, Jaboatão dos Guararapes, 3 de março de 2008. Disponível em: <http://www.jaboataoguararapesredescoberto.com/2008/03/muribeca-dos-guararapes.html>

*Ex-catadores do lixão da Muribeca participam de audiência pública na Câmara*. Site Câmara Municipal do Recife. Recife, 18 junho 2014. Disponível em: <https://www.recife.pe.leg.br/comunicacao/noticias/ex-catadores-do-lixao-da-muribeca-participam-de-audiencia-publica-na-camara>.

FREIRE, M. *Angu de sangue*. São Paulo: Ateliê, 2000 / 2005.

\_\_\_\_\_. *Balé ralé: 18 improvisos*. 2. ed. São Paulo: Ateliê, 2003.

\_\_\_\_\_. *Contos negreiros*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

\_\_\_\_\_. *Rasif: mar que arrebeta*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

\_\_\_\_\_. *Amar é crime*. São Paulo: Edith, 2010

\_\_\_\_\_. "Algo em mim quer dar vexame". [Entrevista concedida a] Márcio Renato dos Santos. **Cândido**: Revista da Biblioteca do Paraná, Curitiba, n. 21, p. 4-9, abr. 2013.

GONZALEZ, L. *Por um feminismo afro latino americano*. Organização Flavia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020. p. 77/78.

HALL, S. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução de Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

JACQUES, P. B. *Corpografias urbanas*. *Arquitextos*, São Paulo, ano 08, n. 093.07, Vitruvius, fev. 2008. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.093/165>.

MAGNAVITA, P. R. *Corpocidade: Provocação Conceitual 1*. *Corpocidade - debates em estética urbana 2*. Caderno de provocações. Salvador / Rio de Janeiro, 2010.

MELO NETO, J. C. de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999, p. 105-116.

MOURA, N. O. *Estética e sombra: margens, imagens e corpo em improvisos de BaléRalé, de Marcelino Freire*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Centro De Ciências Humanas, Letras E Artes, Programa De Pós-Graduação em Estudos da Linguagem Mestrado em Literatura Comparada. Orientadora: Profa. Dra. Ilza Matias de Sousa. Natal, RN. 2016).

SANTOS, M. *A natureza do espaço: espaço e tempo; razão e emoção*. São Paulo: HUCITEC, 2008.

SCHØLLHAMMER, K. E. *Ficção brasileira contemporânea*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SILVA, R. C. C. e. *Mundos subalternos de mulheres invisíveis: reflexões a partir de As tias, Darluz e Mulheres Trabalhando*. *Cad. Gên. Tecnol.*, Curitiba, v.12, n. 40, p. 156-168, jul./dez., 2019. Disponível em: <https://periodicos.utfpr.edu.br/cgt>. Acesso em: 24/09/2021.

SPIVAK, G. C. *Pode o subalterno falar?*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.



# **DISPOSITIVOS DE ATUAÇÃO**

# O TEATRO E O OLHAR

## - considerações sobre quatro bases pedagógicas referenciais do Laboratório de Estudo do Movimento -

Ismael Scheffler

### Introdução

O Laboratório de Estudo do Movimento (LEM) foi fundado em 1976 junto a Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq, em Paris. Os pressupostos pedagógicos são os mesmos que embasam o curso de formação de atores, sendo que os fundamentos voltados à cenografia, à arquitetura, ao design e às artes plásticas foram inicialmente desenvolvidos na Escola Nacional Superior de Arquitetura de Paris La Villette (ENSAPLV). Ali, Jacques Lecoq lecionou de 1969 a 1987 e conheceu Krikor Belekian, que foi seu aluno e assessor. Lecoq e Belekian iniciaram o LEM, somando-se à dupla docente, a partir de 1988, Pascale Lecoq, ex-aluna do LEM e também da ENSAPLV (SCHEFFLER, 2018a; 2019a). Após a aposentadoria de Belekian, em 2011, outros professores colaboraram com Pascale Lecoq, como Carlos García Estévez, entre outros professores da escola também dirigem algumas aulas no LEM.

O legado escrito e publicado por Jacques Lecoq sobre o LEM é muito restrito. Existe o artigo L.E.M - Mouvement et espace publicado na revista *Actualité de la Scénographie*, em junho de 1995, e as páginas no livro *O corpo poético* (LECOQ, 2010). Na página da internet da Escola<sup>1</sup>, as ideias essenciais do artigo aparecem.

Conforme expresso na página da internet, o LEM é considerado um departamento cenográfico, dedicado especialmente à pesquisa dinâmica do espaço e do ritmo, por meio da representação plástica. Seu ensino não é uma transmissão de técnicas, mas um processo de experiências práticas que visa permitir ao aluno encontrar posteriormente sua própria escrita criativa poética. Apóia-se em uma lógica

---

<sup>1</sup>Conforme a página da internet da *Ecole Internationale de Théâtre Jacques Lecoq*: [http://www.ecole-jacqueslecoq.com/fr/lem\\_fr-000004.html](http://www.ecole-jacqueslecoq.com/fr/lem_fr-000004.html). Acesso em: 10 ago. 2019.

do fazer que “engendra uma maneira de criar que confia mais na inteligência do instinto do que na reflexão que precede o ato criativo” (LE LABORATOIRE).

A proposta da pedagogia lecoquiana consiste em conduzir o aluno a exercitar o olhar, a constatar pela observação do movimento as leis que o regem. Jacques Lecoq e Krikor Belekian consideravam o LEM como uma escola do olhar. Olhar que precisa ser aguçado, desenvolvido. Não se trata de uma percepção passiva pela visão, mas da observação ativa, ampla e profunda (SCHEFFLER, 2013).

O aprendizado no LEM propõe o desenvolvimento de um corpo sensível que percebe o mundo ao redor e que o expressa, analisando os movimentos, compreendendo assim o jogo de forças que organiza o espaço. Este material percebido é transposto em construções com materiais simples (papel, madeira, arame, etc), inventando formas-dinâmicas plásticas ou arquitetônicas (estruturas portáteis, máscaras e trajes dinâmicos) que são postas em movimento para que se conheça sua potência expressiva (LE LABORATOIRE). O ensino é baseado em permanências que são: as transferências; o estado de calma ou o neutro; o equilíbrio de forças; a economia de ações físicas (LE LABORATOIRE). Estes elementos não são trabalhados em forma sequencial, mas transversalmente.

No presente artigo, serão apresentadas ponderações sobre estes quatro aspectos de acordo com a proposta metodológica do LEM. Serão observadas as correspondências entre a pesquisa corporal e a pesquisa plástica, considerando-se possibilidades de aplicação no trabalho cenográfico e arquitetônico. Serão utilizados exemplos de exercícios realizados, fontes bibliográficas de autoria de Jacques Lecoq e outros pensadores nos quais se vislumbra correlações teóricas, minha experiência como aluno no LEM no ano letivo de 2010-2011 e entrevistas<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Para esta publicação, revisei e sintetizei alguns aspectos que estão distribuídos pela tese *O Laboratório de Estudo do Movimento e o percurso de formação de Jacques Lecoq* (SCHEFFLER, 2013; Orientação: Prof. Dr. José Ronaldo Faleiro; apoio: bolsa sanduíche PSDE/CAPES). A maior parte deste texto foi publicado inicialmente com o título *Considerações sobre quatro bases pedagógicas referenciais do Laboratório de Estudo do Movimento* nos Anais da V Jornada Nacional de Arquitetura, Teatro e Cultura (SCHEFFLER, 2019c), evento realizado em setembro de 2019, pelo Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGAC- UNIRIO). Diversos aspectos deste texto foram apresentados na minha palestra *O teatro e o olhar*, no I Encontro Online O Círculo - ECA/USP, em 14 de maio de 2021 (filmagem disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YEmWC1tZrDY&list=PLOYZbFeFLmKhorYGiht000sTwG1LPnC4&index=4&t=11s>)

## 1) As transferências

A proposta de ensino desenvolvida tanto para a formação de atores quanto no LEM tem base no movimento corporal. No que concerne ao LEM, a pesquisa corporal se dá em especial sob dois pressupostos: a análise do movimento e o mimo.

O mimo para Lecoq corresponde à expressão corporal de tudo que existe no mundo, uma espécie de olhar com o corpo por meio do movimento. Principia pelos elementos naturais, tomando também aspectos do humano e suas produções: os quatro elementos (água, ar, terra e fogo), animais, plantas, luz e sombra, cores, cinco sentidos, paixões humanas, matérias (óleo, elástico, plásticos, papéis...), arquiteturas, pinturas, formas, sons, palavras e músicas...

O processo se dá pela observação direta ou a partir da memória, expressando por movimentos as dinâmicas do que se está pesquisando. Estabelece-se uma relação de identificação, “sendo” o elemento pesquisado, “fazendo corpo com”. Como o ser humano não se torna a forma e a matéria, ele toma as dinâmicas mais significativas enquanto se move. Isto também é referido como rejogo [rejeu]. Tem caráter de pesquisa pessoal e não visa que se codifique movimentos, mas que se explore as dinâmicas. O rejogo precede o ato criativo e compõe o que Lecoq definiu como Fundo Poético Comum (SCHEFFLER, 2020a).

Uma base conceitual fundamental para a prática que Lecoq já realizava, foi a Antropologia do Gesto, de Marcel Jousse (SCHEFFLER, 2019b). Ele desenvolveu os conceitos de mimismo e teorizou o processo humano do rejogo: o ser humano recebe pelos sentidos impressões do mundo que reverberam dentro dele e ele rejoga manifestando em gestos os aspectos mais característicos. O “corpo mimante” é, portanto, o corpo que expressa estes aspectos que lhe remarcaram.

O rejogo pelo movimento corporal, Jousse denominou como mimodrama (termo adotado por Lecoq). O rejogo, como destacou Jousse, também ocorre por outros meios, ao que ele denominou de mimoplastismo (rejogo por meio plástico, como a argila, por exemplo), mimografismo (rejogo pelo grafismo, como o desenho), fonomimismo (rejogo pelo gesto da vocalização), entre outros termos.

Na prática pedagógica do LEM, as atividades transitam da experimentação corporal para a transferência (ou transposição) a uma expressão plástica ou gráfica que

novamente pode ser transposta para o movimento corporal. Trata-se de explorar e manifestar as dinâmicas mais marcáveis dos elementos.

Toda expressão humana se dá pelo gesto, variando a matéria (ou suporte) sobre o qual ela se manifesta. No LEM, são propostas atividades de movimento corporal, desenho, pintura, colagem, modelagem, escultura, maquetes e estruturas arquitetônicas em escalas portáteis, todos compreendidos como construções, variando-se materiais, dimensões (bi ou tridimensionais) e/ou escalas (manual, corporal, arquitetural).

Lecoq (1995; 2010) se referiu a isto como método Mimodinâmico. O método se apoia: na sensibilização dos sentidos, na memória, na intuição, na manifestação das dinâmicas mais essenciais pelo gesto (do corpo, da mão sobre uma matéria, da voz, etc). Estas manifestações não buscam a imitação, mas o mimismo. Lecoq buscava não o mimo da forma, mas o mimo da dinâmica (que envolve para ele o ritmo, o espaço e a relação de forças: atração e repulsão - puxar e empurrar) (Les deux voyages, 2008).

Teoricamente, também se pode encontrar aporte em Gaston Bachelard. Em “O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento”, ele defendeu a questão da dinâmica como central para o estudo do movimento, desenvolvendo os conceitos de imaginação dinâmica e imaginação material (BACHELARD, 1990).

**Figura 01** – O conto O homem de areia, de Ernest Hoffmann, foi rejogado pelo movimento, como um mimodrama. Após, o mimodrama foi transferido para uma colagem em papel (páginas de revistas sobre sulfite A3 e cola). Colagem de Ismael Scheffler.



Fonte: arquivo pessoal

## 2) O estado de calma ou o neutro

Um dos temas que integram o programa do LEM é: paixões e estados humanos. Este tema é desenvolvido tanto em pesquisas corporais quanto plásticas. Um pressuposto deste trabalho é o estado de calma, considerado por Lecoq como o ponto neutro a partir do qual se pode explorar as paixões e os estados.

Um exercício de pesquisa corresponde a algo bastante simples: delimitando-se uma área retangular, um pequeno número de pessoas adentra este espaço e “se torna” uma paixão (ciúme, desejo, vontade, soberba, inveja, orgulho, vaidade...), rejoga se deslocando pelo espaço. Sem a utilização de objetos, sem o delineamento de personagens, o ator “é” a própria paixão pesquisada. Diferentes ritmos e dinâmicas espaciais surgem espontaneamente durante improvisações. Enquanto ele age, outros observam e realizam constatações das características, considerando os percursos feitos no deslocamento, as direções assumidas (centro e periferia, movimentos centrífugos ou centrípetos, linearidades), os níveis de altura, os ritmos e suas mudanças, as imobilidades, as amplitudes dos movimentos, a respiração, etc. Não são definidos absolutos sobre uma paixão-movimento, mas tendências. É parte da pedagogia não convencionar e estabelecer modelos.

A calma é assumida como um estado referencial, “um estado sem paixões, um estado neutro.” (RODRIGUEZ VEGA, 1985, p. 34). Parte-se deste estado para ver aflorar características de cada paixão.

Outras pesquisas também são feitas com estados estabelecendo-se gamas, como o medo e a cólera, que possuem variações de intensidade, bem como o trabalho sobre o riso (embora não seja considerado uma paixão). Partindo-se de um estado neutro (de calma), gradativamente o ator improvisa de forma crescente. Na gama do medo, por exemplo, tende-se a perpassar pela desconfiança, receio, temor, medo, pavor e pânico. Os exercícios não passam por apelos psicológicos, mas exploram as mudanças de respiração e tensão muscular, observando-se as dinâmicas de interação com seu próprio corpo, com outras pessoas, as sonoridades e as movimentações do corpo no espaço.

No trabalho com os diferentes níveis do riso, foram explorados oito momentos: 1) olhos se iluminam; 2) sorriso; 3) sorriso com dentes – boca entreaberta; 4) sorriso

com respiração evidente; 5) sorriso com respiração evidente e voz; 6) começando a se bater; 7) batendo no outro; 8) tombando.

Em aula vivenciada no ano letivo de 2010-2011, o professor Jos Houben fez algumas considerações sobre o riso. Falou que o espaço do riso é caótico, pois o espaço é destruído, não se mantendo em ordem. Falou que o espaço é desestabilizado, existindo uma busca pelo chão, ruindo. Observando, pode-se perceber que o riso começa pelo espaço da cabeça, seguindo pelo peito, indo à bacia e depois ao chão. Ele destacou a importância da respiração e afirmou que o riso pode ser atingido acionando-se a mecânica corporal.

No que concerne à transferência para uma expressão arquitetural ou cenográfica, pode-se exemplificar com o exercício denominado de percurso de paixões ou estados. Em pequenos grupos, são definidas três paixões ou estados (que não de “famílias” próximas, isto é, com diferentes características). Utilizando objetos, cada grupo deve criar um percurso a ser atravessado.

A articulação consciente dos elementos constatados na pesquisa corporal inicial é que possibilita uma representação visual (plástica ou arquitetônica) que pode despertar o ser humano a um estado ou sujeitá-lo a vivenciar determinadas características de uma paixão. No exercício, sem receber explicações ou direcionamentos, o “visitante” deveria atravessar o percurso-instalação de cada uma das paixões e vivenciar a dinâmica delas fisicamente.

Na vivência em 2010-2011 no LEM, os grupos utilizaram todo tipo de mobiliário e objetos disponíveis na sala (bancos, banquetas, cadeiras, mesas, móveis cenográficos, colchões, colchonetes, etc). Finalizada a travessia pelas instalações, quem percorreu deveria identificar as paixões a partir de sua experiência corporal. Tanto as alternativas corretas quanto as erradas eram analisadas com a professora Pascale Lecoq, que orientava a atividade, sobre o que existia das características nas construções que levavam a propor tal alternativa, o que uma possuía diferente de outra. Nas considerações, também foi pontuada a diversidade de “escritas” plásticas utilizadas e as semelhanças, bem como a influência das cores em alguns materiais utilizados, assim como os tipos de materiais dominantes: madeira, ferro, plástico, espuma, tecido, etc.

**Figuras 02, 03 e 04** – Percurso pela instalação que condiciona fisicamente a determinadas paixões. Registro de algumas proposições no LEM, turma 2010-2011.



Fonte: arquivo pessoal.

O exercício do percurso exige: pensar na concretização do espaço para a provocação da dinâmica, isto é, transpor de forma visual as relações espaciais e condicionar o corpo de quem transita. Em seu artigo de 1970, *Le corps e son image*, Lecoq argumentou neste sentido: “Os espaços construídos predisõem a certos gestos ou anulam o desejo de lhes fazer [...]. Os espaços construídos obrigam. Existem portas baixas para fazer as pessoas se curvarem, e outras altas para crescer, as portas de escravo e as portas de rei.” (1970, p.137).

Este é um dos aspectos fundamentais da pesquisa iniciada na Escola de Arquitetura e prosseguida no LEM: a pesquisa sobre a relação do corpo com os espaços construídos (LECOQ, 1995).

### 3) O equilíbrio de forças

As primeiras experimentações corporais realizadas no LEM estão relacionadas à análise de duas ações: puxar e empurrar [*tirer e pousser*]. Por meio de diversos exercícios o tema é explorado e serve de referência ao longo de todo ano letivo.

As ações de puxar e empurrar estão ligadas à pedagogia de Lecoq desde os primeiros anos de sua escola em Paris, dentro da análise do movimento. Lecoq viu a partir destes dois movimentos, a dinâmica de atração e repulsão, de acolhimento e rejeição, muito mais do que movimentos mecânicos funcionais - viu uma dramaturgia que aflora da dinâmica: “puxar, empurrar não está apenas reservado para o transporte de móveis, mas também amar e odiar, dar e receber, se imprimir e se exprimir. As

ideias, as opiniões, os amores nascem e morrem, se lançam e caem num ritmo que é o da vida.” (LECOQ, 1967, p.7).

Puxar e empurrar são diretamente aplicados no LEM em outras duas vertentes: para a análise do andar e para o trabalho de estruturação de construções.

Puxar e empurrar corresponde, na perspectiva lecoquiana, às grandes leis do movimento. Está no funcionamento do corpo (na respiração, no coração, no aparelho digestório) assim como no andar e na luta contra a gravidade, bem como na natureza.

Conforme Jacques Lecoq, é o “motor direcional” (1987, p.103). São estas ações que estabelecem a tensão da verticalidade, no jogo de impulsão contrária à tração da gravidade sobre o corpo. A tensão corresponde ao embate entre essas duas ações antagônicas. A oposição das duas forças é o que gera a intensidade que permite atingir o equilíbrio e assim obter a imobilidade das formas contra a força da gravidade. A oposição é entendida como fundamental para gerar o equilíbrio e estabilidade de uma estrutura.

O exercício “O equilíbrio do platô”, descrito em “O corpo poético” (2010, p. 199-204) e que aparece no documentário *Les deux voyages*, é proposto para trabalhar no curso de formação de atores a noção de coro. É considerado como “um dos mais belos exercícios inventados na Escola” (LECOQ, 2010, p.199). No LEM, ele é explorado com um sentido compositivo.

Um platô retangular deve ser imaginado como em equilíbrio sobre um eixo central. Uma pessoa entra no espaço, tomando um lugar central que permite certos movimentos sem provocar uma “inclinação”, percebendo o espaço, conservando o platô em equilíbrio. Saindo desta região central, ela colocaria o platô em desequilíbrio, provocando uma inclinação. Assim, a entrada de uma segunda pessoa seria necessária para restabelecer o equilíbrio, devendo se posicionar em um lugar favorável para este fim, em relação à primeira pessoa. Esta entrada, então, estabelece uma dinâmica de relacionamento. Esta pessoa assume o controle da cena. Assim, ela se desloca pelo platô para diferentes lugares, em diferentes níveis de altura, com variações de ritmos, a primeira pessoa deveria então reagir para estabelecer o equilíbrio, deslocando-se. Quando a primeira pessoa decide não mais responder ao desequilíbrio, é necessária a entrada de uma terceira que restabelece o equilíbrio e passa a ser a condutora, devendo os outros dois reagir para manter o equilíbrio. Assim, até que juntas decidam

não reagir, surgindo a necessidade de uma quarta pessoa entrar no platô. Isso segue sucessivamente até que sete ou oito pessoas estejam no jogo.

Em “*Sintaxe da linguagem visual*”, Donis A. Dondis (2003), considerando os estudos da Gestalt sobre a percepção, utiliza termos semelhantes aos empregados no LEM: equilíbrio, tensão, atração e agrupamento.

Segundo a autora, o equilíbrio é a mais importante influência tanto psicológica quanto física sobre a percepção humana, sendo a referência visual mais forte, tanto em nível consciente quanto inconsciente. Ela destaca que o senso intuitivo de equilíbrio é inerente às percepções do ser humano. Parece ser a este aspecto que a pedagogia lecoquiana faz apelo: sendo inerente e inconsciente, pode-se utilizá-lo exercitando a intuição.

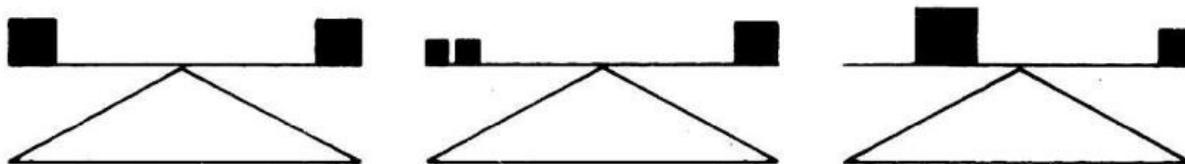
Dondis explica que a colocação de um ponto ao centro de um retângulo corresponde a um equilíbrio simples e estático. Mas se colocado mais próximo a uma das laterais, gerará um desequilíbrio. Para harmonizar, a tendência é a busca pela simetria bilateral e o contrapeso, um tipo de formulação das menos complicadas que produz um efeito ordenado e organizado, atingindo um estado de equilíbrio ideal.

No exercício do equilíbrio do platô, a proposta é de se criar um equilíbrio orgânico no espaço, não necessariamente geométrico. Lecoq relatou (2010) que há uma tendência a formações geométricas elementares: três pessoas tendem a se posicionar em triângulo, quatro em quadrado, cinco num círculo. Mas esta não é a única solução ao desafio:

Daí a pesquisa de uma repartição diferente dos lugares, com ritmos capazes de fazer viver situações dramáticas. Um ator pesa mais na periferia do praticável [platô] do que no centro, daí a necessidade de uma distribuição diversificada dos lugares para equilibrá-lo. Estar progressivamente de acordo com o tempo, com o espaço e com os outros, tal é a aposta desse jogo. (LECOQ, 2010, p.201).

Dondis, por sua vez, afirma que “é mais dinâmico chegar a um equilíbrio dos elementos de uma obra visual através da técnica da assimetria” (2003, p.43), que não é tão simples, envolvendo variações visuais de peso, tamanho e posição.

**Figura 05** – Exemplos: equilíbrio simétrico; equilíbrio com variações de peso e tamanho; equilíbrio com variação de tamanho, peso e posição.

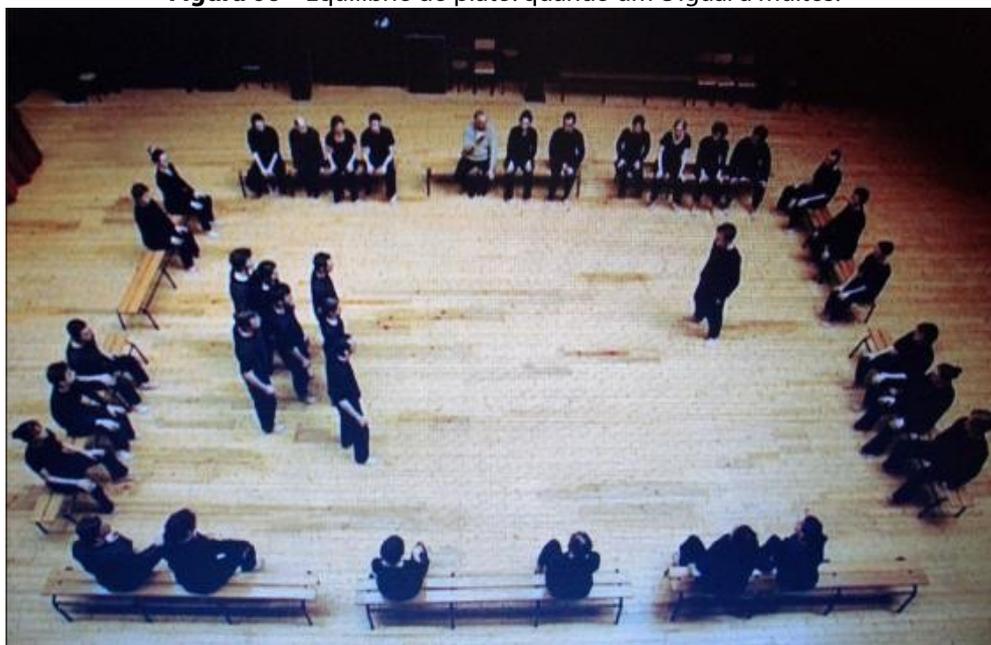


Fonte: DONDIS, 2003

É rumo à assimetria que a orientação do exercício do equilíbrio do platô visa conduzir os alunos, pois assim que surge um equilíbrio, alguém deve se mover para que o desequilíbrio surja e o movimento aconteça.

Após algumas rodadas do jogo do platô, outra regra passa a ser incorporada. Se antes uma pessoa equivalia em peso à outra pessoa, a partir de então quem conduz passa a ter o mesmo peso que todos os demais juntos. Cada pessoa que entra, provoca, conseqüentemente, um reagrupamento de todos os demais. Assim, segundo Lecoq, surge o coro diante de um herói.

**Figura 06** – Equilíbrio do platô: quando um é igual a muitos.



Fonte: imagem captura do documentário Les deux voyages de Jacques Lecoq

Em um primeiro momento do jogo, pode-se expressar a presença dos jogadores com a expressão numérica [ $1 = 1 = 1$ ]. Com a proposta de variação do exercício que sugere que quem conduz tem peso igual a todos os demais, seria possível expressar assim: [ $1 = 1 + 1$ ]. Isto seria uma maneira de convencionar que o jogo aconteceria entre uma unidade simples (condutor ou herói) e uma unidade composta (grupo conduzido ou coro). Neste ponto, pode-se estabelecer nova relação com a Gestalt pela lei do agrupamento, conforme Dondis se refere.

Conforme ela, o ser humano tem necessidade de construir conjuntos a partir das unidades. Assim, dependendo da distância que separa dois pontos, pode-se ter a sensação deles se repelirem ou se atraírem se harmonizando. No que tange ao coro, Lecoq ressalta que ele pode se dissolver dependendo da distância que seus integrantes se posicionam. Dondis também escreve sobre como o olho humano tende a completar as conexões que faltam, ligar os diferentes pontos, estabelecer relações visuais em torno de forças de atração.

Nas construções realizadas durante o LEM 2010-2011, Belekian e Pascale Lecoq observavam regularmente se este tipo de aspecto - o caráter unitário das construções - denotava ligação entre os elementos ou se estavam como fragmentos dissociados; verificavam a tensão, tanto em construções tridimensionais quando bidimensionais.

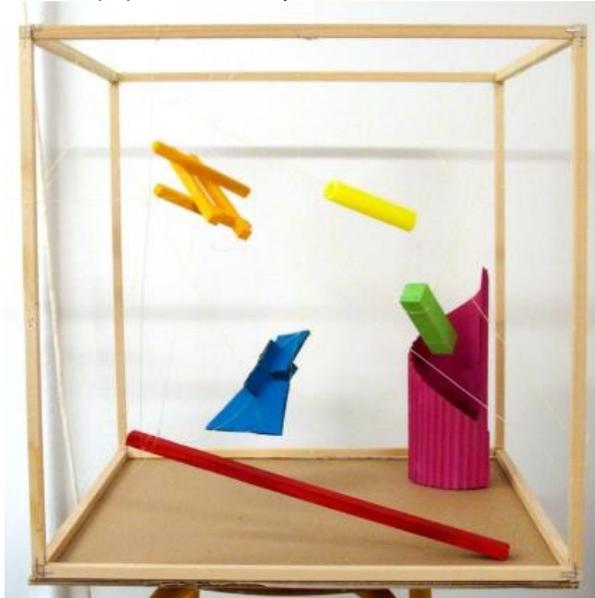
A assimetria é investigada no LEM e é reforçada a ideia de que a dinâmica não é nem a simetria nem o equilíbrio, mas justamente a luta de dois elementos, a tensão.

Dinâmica, é o grande objetivo do trabalho do LEM, nos trabalhos corporais e construções. Lecoq, numa das ementas da ENSAPLV, assim esclareceu seu entendimento de dinâmica: "relação de forças, de tensões, e de pressões que caracterizam o que vive: o Movimento." (UNITÉ, 1982, p.160).

Muito da pedagogia lecoquiana, especialmente do LEM, está baseado na questão da tensão. Dondis (2003) afirma que a tensão ou sua ausência é o primeiro fator compositivo.

É interessante reconhecer que no exercício do equilíbrio do platô as sensações de atração ou repulsão e constituição de conjunto são vivenciadas diretamente pelo corpo como matéria e, indo além, como matéria dramática, aspecto aplicado tem todas as demais expressões construídas. Sublinhe-se ainda que todo pensamento sobre forma, sempre é proposto pela forma- movimento, entendida nesta associação indissociável.

**Figura 07** – Composição no interior do cubo (40cm), estabelecendo diferentes relações de tensão entre objetos simples. A composição deveria considerar ser observada por cada uma das faces abertas. (Materiais: madeira, papelão, fio de nylon e tinta acrílica). Trabalho de Ismael Scheffler.



Fonte: arquivo pessoal

#### 4) A economia de ações físicas

A análise do andar segue o estudo dos movimentos de puxar e empurrar. A partir deste trabalho, diversas atividades derivam no LEM. O entendimento da marcha em distinção aos andares é fundamental.

A marcha é o movimento biomecânico desprovido de qualquer emoção ou intenção, uma descrição de um ideal mecânico de todos os movimentos que possibilitam o deslocamento.

Lecoq considerava a “ideia” da marcha como um ponto de referência, que não existe na realidade, sendo um esquema necessário para compreender as diferenças e nuances dos andares individuais (LECOQ, 1998).

Em relação à marcha (inexistente) existem apenas os andares reais e “errados”, “defeituosos”, “impuros”. Estes, por suas diferenças em relação à marcha, são movimentos orgânicos, marcados pelas características anatômicas e fisiológicas particulares, pelos estados emocionais, pelas personalidades, pelas culturas, pelas individualidades. “O neutro, ele não é neutro, ele tende ao neutro. Significa que o neutro absoluto não existe.” (BELEKIAN, 2011). Segundo Krikor Belekian:

quando se estuda a marcha, não se estuda apenas a marcha, se estuda também os andares, isto é, a marcha é o neutro dos andares. Disto, o aluno compreende o que é uma marcha mecânica, compreende o que é um andar dramático, compreende como o corpo neutro reage, compreende como o corpo dramático reage. (BELEKIAN, 2011).

Um dos princípios utilizados largamente no LEM é o princípio da economia: o mínimo para o máximo (SCHEFFLER, 2020b). Uma maneira fundamental de trabalhar isto, é por meio da máscara neutra: “Quando dizemos, „economia do movimento”, é o movimento que está ali, que é justo em razão do tempo, este momento dado. E todo o resto, após, é excesso. É interessante conhecer. É por isso que trabalhamos sobre a máscara neutra na escola e no LEM.” (LECOQ, Pascale, 2011).

Se um dos objetivos da máscara neutra é perceber melhor o corpo do ator e trabalhar na limpeza de seus gestos, outro será conduzi-lo a um processo posterior de dinamizar seu corpo, atribuindo acentos, ou de personalizar, construindo personagens em drama. Se, por um lado, na pedagogia de Lecoq o termo neutralidade vai aparecer originalmente como a designação de um tipo de máscara (neutra), o princípio está presente de forma muito mais disseminada em todo o fundamento (SCHEFFLER, 2018b).

A neutralidade é um ponto ideal almejado, é um referencial de economia de movimentos para o corpo (para melhor perceber o movimento) e a calma (para melhor perceber as variações das paixões). São referenciais para permitir perceber as variações (LECOQ, 1998).

O processo de mimodinâmica está atrelado a um processo de economia, na medida em que visa captar as dinâmicas essenciais que se destacam, por exemplo, nas labaredas de uma fogueira ou em um touro. Na medida em que das labaredas se capta apenas os movimentos mais característicos (linhas, ritmos, amplitudes e níveis espaciais, concentrações de força, etc), se está abstraindo aquela imagem.

A mimodinâmica é, portanto, um processo de sintetização, de economia. Lecoq (1995) exemplifica:

Picasso traçando as linhas de um touro, mima nele inconscientemente o touro e recolhe uma essencialização de todos os touros que ele viu e que sua sensibilidade física aderiu. Estas linhas portadoras de força, de impulso, misturam cheios e vazios. Elas escapam dele, transformadas pela genialidade do artista (p. 49).

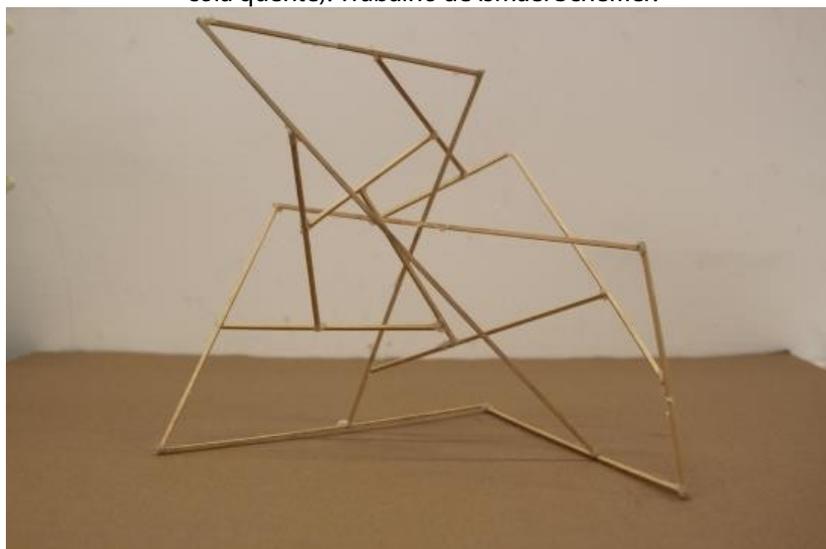
O mínimo para o máximo também é o princípio para a abstração, conforme Donis A. Dondis (2003) afirma:

[...] é o começo de um processo de abstração, que vai deixar de lado os detalhes irrelevantes e enfatizar os traços distintivos. O processo de abstração é também um processo de destilação, ou seja, de redução dos fatores visuais múltiplos aos traços mais essenciais e característicos daquilo que está sendo representado. (p.90)

A abstração surge como decorrência da redução do detalhe visual a seu mínimo: “Em termos visuais, a abstração é uma simplificação que busca um significado mais intenso e condensado.” (DONDIS, 2003, p.95). Lecoq defendia o vínculo entre a abstração e a realidade. Ele afirmava que para que as outras pessoas fossem tocadas e pudessem compreender uma abstração, o artista deveria estar sempre em referência com o real, pois “se não há real na abstração, isso não tem nenhum sentido.” (LECOQ, 1998).

No LEM, este princípio de economia é critério para aperfeiçoar não apenas o movimento corporal, mas também eliminar todo decorativismo visual gratuito, em uma sintetização das formas. Este princípio basilar, se inicialmente era aplicado como uma norma para a conscientização corporal do ator, no LEM também é referência para todo trabalho plástico realizado (SCHEFFLER, 2018c).

**Figura 08** – Pequena estrutura satelizada. Exercício de construção considerando sempre três pontos de conexão entre cada vareta, buscando utilizar o mínimo de varetas. (Materiais: varetas de madeira e cola quente). Trabalho de Ismael Scheffler.



Fonte: arquivo pessoal

## Considerações finais

De forma rápida e bastante pontual, foram abordados quatro importantes aspectos da proposta pedagógica desenvolvida no Laboratório de Estudos do Movimento: o método de transferências, o estado de calma e o princípio da neutralidade, o equilíbrio de forças, a economia de movimentos.

Observando-se os aspectos apontados, é possível reconhecer como estes estão significativamente correlacionados: a apreensão de um dos aspectos envolvidos contribui para a compreensão dos demais. O mimo, segundo Lecoq, se torna elemento essencial para a compreensão destes aspectos, bem como os estudos sobre a mecânica do movimento das ações de puxar e empurrar e o andar.

A neutralidade também pode ser percebida como um parâmetro fundamental, seja pelos exercícios com a máscara neutra, pela calma, pelo entendimento do movimento mecânico, distinto dos movimentos dinâmicos, e estes dos movimentos poéticos. É importante ressaltar que o princípio do mínimo para o máximo, significativamente apregoado no LEM, também é base fundamental de outros estudiosos que se tornaram referências para Lecoq, como Georges Hébert e seus estudos da educação física, Paul Bellugue e seus estudos nas artes visuais em relação ao corpo, Marcel Jousse e sua antropologia do gesto.

O processo no LEM requer do aluno o despertar de sua sensibilidade corporal e a valorização da intuição visual. Muitos temas tratados abrangem princípios dos estudos da Gestalt da forma, aqui pontuados a partir de Donis A. Dondis, aplicados na formação e produções de artes visuais, design e arquitetura. Não por acaso, o LEM é considerado como uma escola do olhar. Diferentemente de propostas pedagógicas que tomam as “leis da Gestalt” como princípios a serem assimilados externamente pelo estudante, há no LEM a prerrogativa de um ensino a partir de metodologias ativas para que o aluno descubra pelas próprias constatações os princípios que, significativamente, podem ser acessados pela percepção sensível e pela intuição. Percebe-se assim, como princípios pedagógicos da Escola Nova são adotados na pedagogia lecoquiana, tanto aplicados no LEM quanto na formação de atores.

O LEM possui uma complexa estrutura pedagógica que se desdobra para além do aqui exposto. Afirmá-lo como um laboratório de cenografia experimental, significa

tomar com conceito “cenografia” de forma muito abrangente, para além da compreensão de produção de cenários: “A cenografia deve oferecer ao jogo do ator um espaço favorável. Ela não pode ser um fundo decorativo ou simplesmente significativa, mas engajar um espaço de jogo.” (LECOQ, 1995, p.49). Mesclam-se linguagens, desterritorializam-se as produções, instiga-se a criatividade na busca pela construção de imagens potentes que tragam plenitude ao olhar do espectador.

## Referências Bibliográficas

BACHELARD, G. O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BELEKIAN, K. Entrevista a Ismael Scheffler com a participação de Antoine Blanchet na École International de Théâtre Jacques Lecoq. Paris, 14 de abr., 26 de maio. e 16 de jun. de 2011. 3 arquivos de Áudio do Windows Media (.WMA) (149 min.) Francês. Entrevista.

DONDIS, D. A. Sintaxe da linguagem visual. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

LE LABORATOIRE d'Etude du Mouvement. Ecole Internationale de Théâtre Jacques Lecoq. Página da internet. Disponível em: [http://www.ecole-jacqueslecoq.com/fr/lem\\_fr-000004.html](http://www.ecole-jacqueslecoq.com/fr/lem_fr-000004.html). Acesso em: 14 ago. 2019.

LECOQ, J. Le mouvement et le théâtre. Atac Information, n. 13, p. 07, 1967.

\_\_\_\_\_. Le corps et son image. Architecture d'Aujourd'hui, n. 152, p. CXXXVI e CXXXVII, oct./ nov. 1970.

\_\_\_\_\_. (Org.). Le Théâtre du Geste: mimes et acteurs. Paris: Bordas, 1987.

\_\_\_\_\_. L.E.M. Mouvement et espace. Actualité de la Scénographie, n. 74, p. 48-49, 15 juin 1995.

\_\_\_\_\_. Une conversation avec Jacques Lecoq: De la Leçon de théâtre comme ouverture vers la quête d'un "ailleurs" qu'on transmet sans le posséder... ou l'art de régler les moteurs invisibles du visible! Entrevista concedida a Christophe Merlant em 1998. Disponível em: <http://ddata.over-blog.com/xxxxyy/1/22/65/75/Jeannette/Une-conversation-avec-Jacques-Lecoq-1998.pdf>. Acesso em: 14 ago. 2019.

\_\_\_\_\_. O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral. Trad.: Marcelo Gomes. São Paulo: SENAC São Paulo; SESC SP, 2010.

LECOQ, P. Entrevista a Ismael Scheffler com a participação de Antoine Blanchet na École International de Théâtre Jacques Lecoq. Paris, 12 de abr., 16 de maio de 2011. 3 arquivos de Áudio do Windows Media (.WMA) (85 min.) Francês. Entrevista.

LES DEUX Voyages de Jacques Lecoq. Realizado por: Jean-Noël Roy e Jean- Gabriel Carasso; coprodução: La Sept ARTE, On Line Productions, ANRAT, 1999. 1 DVD (175 min), son., color.

JOUSSE, M. L'anthropologie du geste. Paris: Gallimard, 2008.

RODRIGUEZ-VEGA, S. Corps-PI. 1985. 172 f. Trabalho de diplomação/ Memoire de 3ème cycle (Graduação em Arquitetura) - Unité pédagogique d'Architecture n.6, École d'Architecture de Paris – La Villette, Paris, 1985.

SCHEFFLER, I. O Laboratório de Estudo do Movimento e o percurso de formação de Jacques Lecoq. 2013. 591 f. Tese (Doutorado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Teatro, 2013.

\_\_\_\_\_. Atuação docente de Jacques Lecoq na formação de arquitetos: laboratórios de cenografia experimental. Revista Arte da Cena, v. 4, n. 2, jul.-dez. 2018a, p.34-64. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/artce/article/view/54973/32607>. Acesso em: 22 ago. 2021.

\_\_\_\_\_. A máscara neutra e Jacques Lecoq: considerações históricas, plásticas e pedagógicas. Revista Urdimento, v. 2, n. 32, p. 279-304, set. 2018b. Disponível em : <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102322018279>. Acesso em: 22 ago. 2021.

\_\_\_\_\_. As estruturas portáteis no Laboratório de Estudo do Movimento [mesa temática: Investigações acerca do Mascaramento nas Artes da Cena]. Anais do X Congresso da ABRACE - Associação Brasileira de Pesquisas e Pós-graduação em Artes Cênicas, 15 a 20 de outubro de 2018. Natal, RN. v. 19, n. 1, 2018c. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/4057/4132>. Acesso em: 22 ago. 2021.

\_\_\_\_\_. Jacques Lecoq e o Laboratório de Estudo do Movimento (LEM): da escola de arquitetura a um espaço autônomo de cenografia experimental. Revista Cena, Porto Alegre, n.27, p.47-59, jan./abr. 2019a. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/87785>. Acesso em: 22 ago. 2021.

\_\_\_\_\_. Jacques Lecoq e a Antropologia do Gesto de Marcel Jousse. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 9, n.17, mai. 2019b. p. 195-227. Disponível em: [https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/827/pdf\\_1](https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/827/pdf_1). Acesso em: 22 ago. 2021.

\_\_\_\_\_. Considerações sobre quatro bases pedagógicas referenciais do Laboratório de Estudo do Movimento. Anais da V Jornada Nacional de Arquitetura, Teatro e Cultura – 04 a 06 de setembro de 2019, Rio de Janeiro, UNIRIO, p.10-26, 2019c. Disponível em: <http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf/view>. Acesso em: 22 ago. 2021.

\_\_\_\_\_. O jogo dramático e o mimo: correlações entre Jean- Marie Conty e Jacques Lecoq. Revista Repertório, ano 23, n. 34, p. 216-247, 2020a. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/26833>. Acesso em: 22 ago. 2021.

\_\_\_\_\_. Em busca de um gesto perdido: de Paul Bellugue a Jacques Lecoq. Revista Moringa – Artes do Espetáculo, v. 11, p. 315-232, 2020b. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/53481>. Acesso em: 22 ago. 2021.

UNITÉ Pédagogique d'Architecture nº 6. École d'Architecture de Paris La Vilette. Activités d'Enseignement 1982-1983. École d'Archi

# MIGRAÇÕES CÊNICAS EM TEMPOS DE OPRESSÃO

Flávia Bertinelli

Suspensas, a partir de hoje, todas as audiências a todos os personagens, homens e mulheres, de qualquer classe social, de qualquer idade e qualquer profissão, que fizeram o pedido e apresentaram qualificações para serem admitidos em algum conto ou romance.

N.B. Pedidos e qualificações estão à disposição dos senhores personagens que, não tendo vergonha de expor, num momento como esse, a miséria de seus casos particulares, terão a bondade de se dirigirem a outros escritores, caso os encontrarem (PIRANDELLO, 2001).

Migrações cênicas em tempo de opressão formam uma escrita sobre a experiência perturbadora e desafiadora da criação de um experimento digital cênico, inspirado no conto de Luigi Pirandello, “Colóquio com os personagens I”, que deslocou muitos aspectos relacionados à teatralidade em meio à pandemia. Acontecimento que desencadeou um fluxo mundial de artistas que se viram obrigadas(os) a criarem em seus espaços-casa; experimentos, vídeos, pílulas poéticas, etc., como modo de re(existir) num tempo considerado como “presente-possível”.

Em tempo, comunico à leitora (ao leitor), que construo aos poucos esse diálogo de afetos com meus próprios passos, reconhecendo por onde passei e poderei caminhar, sem delimitá-los. Atenta a dar atenção ao acaso e desvio de percurso.

O que desencadeou em mim e em relação à articulação do modo que penso em conformidade com o contexto e realidade caótica dialoga com o que vivi e senti – o que não diverge, concomitantemente, em muitos aspectos das coisas como se apresentam, como estão. Isto posto, inicio uma partida singular convidando-os para que tenham a liberdade em decidir seus próprios percursos e leituras.

Boa caminhada!

**Figuras: 1, 2 e 3 – Fotografias**



Fonte: arquivo pessoal

“o que lembro, tenho”

Guimarães Rosa

## Caderno da artista

### Muito prazer!

Um dia da semana.

Moro em Mairiporã, interior de São Paulo, próximo à Zona Norte da capital paulista. Estou no meio, entre os lados que se somam aos de cá e aos de lá, aos externos, aos quase externos, aos de dentro, aos de cima, aos de baixo, enfim, no meio de muitos, de vários. Projetarei apenas alguns entre lados.

Do lado de lá, todo dia tem uma planta que nasce e outra que morre. Tem Chapéu de Napoleão, São Jorge, erva curandeira, Capim Santo, Cidreira e Hortelã, sem dizer, a bananeira, trepadeira e a erva daninha, todas rizomáticas! De dia, tem macaco, pássaro; à tarde, jacu, galinha do mato e à noite, morcego, coruja e tatu.

Já deste lado, o de cá, de onde escrevo, o concreto. Há fios de cobre encapados de cores diversas por toda a parte, celulares quebrados, carregadores, “nots”, alguns

livros, morte, plataformas digitais, tutoriais, “app”, morte, boletos, dispositivos, fome, desemprego, depressão, e morte... morte... morte...

Silêncio às perdas e ao direito de morrer!

Choro pelos amigos, parentes, ancestrais, nossa espécie.

(...)

Outro dia qualquer da mesma semana.

Algumas falas a partir da conversa entre mim e Cris, pelo Whatsapp:

*“Flávia: Oi Cris! Td. bem?”*

*Cris: Oi. Td e vc.? Flávia: Tb. (...)*

*Flávia: Cris, vamos fazer uma leitura no canal, Rede de Leituras, no Insta? Vc. conhece?*

*(...) Vc. quer dirigir?*

*Cris: Um solo? Que texto? (...) Cris: Bórra!”*

(...)

**- Que dia é hoje?!**

**- Que dia...**

**hoje.**

O texto escolhido para realizar a leitura foi “Colóquio com os personagens I” do autor Luigi Pirandello, texto escrito em 1915, que trata da angústia do autor diante da entrada da Itália na Primeira Guerra Mundial e a partida de seu filho como voluntário, impossibilitando-o de organizar seu universo criador. A presença e teimosia de uma das personagens, impedem-no de fugir à própria verdade.

## O autor e sua obra em mim-nós

Ao evocar Pirandello, traduz-se imediatamente na ideia de personagem, assim como em Sófocles, a ideia da tragédia; em Proust, a de tempo; em Virginia Woolf, a da mulher, etc. Um autor com mais de 150 anos do seu nascimento, cuja obra continua a colocar em xeque um tema cada vez menos abordado: a humanística. As teorias humanistas centram o seu estudo na particularidade de cada ser humano(a), na complexidade e singularidade de cada pessoa, nos seus motivos e interesses. O foco desta abordagem não está no ensino em si mesmo, mas na aprendizagem numa perspectiva de desenvolvimento da pessoa humana.

Em “Colóquio com os personagens I”, Pirandello permite fazer uma divisão entre seu eu e os seus outros “eus” que ganham vida como interlocutores de si mesmo. Há neste colóquio a intenção de calar suas vozes criativas em detrimento de um momento trágico onde não é possível colocar a arte em primeiro plano. Uma de suas personagens usa de sua autonomia, cria um discurso metafórico desmontando a ideia de separação entre o autor e sua criação, faz uma ode à liberdade de criação artística.

Com ele e a partir dele, eu e Cris Lozano<sup>1</sup>, diretora, iniciamos um percurso criativo, que resultou em duas ações distintas: a primeira a realização de uma leitura no canal “Rede de Leituras” na plataforma digital do Instagram, em 2020; e a segunda a criação de um experimento cênico digital, no canal do Youtube da atriz, viabilizado pela Lei Aldir Blanc, 14.017/20, de apoio financeiro ao setor cultural. Cabe ressaltar que a transmissão foi realizada num momento do cume da crise da pandemia do Covid-19, o que intensificou uma reflexão a respeito de como se manifesta a criação de um autor/artista em meio à guerra num estado de opressão.

---

<sup>1</sup> Cris Lozano é diretora e professora de teatro do cenário paulistano. Realizou trabalhos como Teatro da Vertigem, Cia Balagan e Cia Livre. Fundou a Cia La Leche na qual dirige diversos espetáculos infanto-juvenis premiados

**Figura 4** – Captura de tela de celular “Rede de Leituras”.



(Fonte: arquivo pessoal)

A “Rede de Leituras” é um ciclo de leituras dramáticas de peças teatrais que surgiu como resposta ao imobilismo que a pandemia impôs inicialmente à classe artística. Criada em abril de 2020, ela veio num momento em que os artistas de teatro se viam sem perspectivas, com estreias e temporadas canceladas e se descobrindo alijados de um ofício que até então só era exercido de forma presencial” (trecho retirado do site [www.rededeleituras.com.br](http://www.rededeleituras.com.br)).

Começamos com uma leitura por semana e até dezembro de 2020, fizemos mais de 50 leituras, 50 autores, lidos por diversos atores. Muitas destas leituras, como foi o caso da sua, que foi incrível, foram montadas. Atualmente a “Rede de Leituras” detém um campo, espécie de acervo virtual, destinado ao estímulo e observação à dramaturgia” (Entrevista realizada com o ator e diretor, Marcello Airoidi<sup>2</sup>, barueriense-SP em 27/08/2021, via WhatsApp).

<sup>2</sup> Marcello Airoidi é ator, dramaturgo e diretor e um dos fundadores da plataforma digital “Rede de Leituras”, em conjunto com o ator e diretor, Thiago Albanese. A Rede de Leituras pode ser acessada pelo site: [www.rededeleituras.com.br](http://www.rededeleituras.com.br) e também pela @rededeleituras, no Instagram.

## Narrativas de um tempo-quase-agora

Um tipo de morte que invade a vida sem pedir licença. Ela irrompe. É a morte das guerras dos desastres, do suicídio, da fome, da violência nas ruas, da falta de pertencimento. No caso do coronavírus, as imagens das UTIS cheias com médicos virando pacientes em posição prona e famílias esperando do lado de fora. Valas comuns. Não há nomes, biografias, apenas números se empilham<sup>3</sup> (KOVÁCKS, 2021).

Tempo de luto, de ausência, de vazios. Tempo este que remonta uma época de “guerra”. O tempo da diferença entre a presença e a incapacidade de apreender o sentido das coisas, pois tudo o que foi um dia, se torna uma ferida aberta, em carne viva, que jorra secreções sem cessar, impondo uma jornada de angústia e melancolia. E a melancolia como extrema sensação do silêncio. A falta e a ausência aos poucos foram sendo digeridas. Foi necessário re(territorializar) o espaço-casa, revisitá-lo com um outro olhar. A rotina mudou, horários, afazeres e os corpos também. Tornaram-se mais cansados, debatendo-se por vezes na arquitetura que ora se apresentava como refúgio e muitas vezes como prisão. Muitas pessoas se reorganizaram e aproveitaram esse tempo-espaço readequando-o prontamente ao seu “novo” cotidiano, mas pertencem à parte que se perdeu nos acontecimentos. Olhar para a constituição dessa arquitetura era como olhar para si, como se em vez de olhar para uma casa estivesse olhando para um mapa de anatomia humana.

Comecei a ler e reler muitos textos de autores e autoras e dentre eles/elas, um me mobilizou: o conto “Colóquio com os personagens I”, de Luigi Pirandello. O texto abriu-se numa conversa direta e afetuosa viabilizando uma, nenhuma ou cem mil interpretações, mas nenhuma definitiva. Uma multiplicidade de imagens que se dispunham em verdades e deformações na busca desenfreada por compreender o tempo-nosso, um tempo-quase-agora [ que tempos!!!]

O conto de Pirandello transita num tempo-espaço metafórico entre o que foi e o que é, entre a saudade e a profundidade da realidade. Ausência, vazio e silêncio são instaurados, mas rapidamente interrompidos pelas personagens pirandellianas, representantes do instinto e emoções do autor, que irrompem num diálogo neste

---

<sup>3</sup> Maria Julia Kovács, do Instituto de Psicologia da USP. Artigo disponível em: <https://www.ip.usp.br/site/noticia/maria-julia-kovacs-fala-sobre-morte-e-luto-em-tempos-de-pandemia/>

tempo-espaço e impedem-no de fugir à sua própria verdade, forçando-o a refletir sobre seu próprio processo de criação. Uma das personagens convida o autor, assim como o/a espectador(a) a pensar seu processo, em sua própria estória, em sua vida, sem abandoná-la à sorte. E essa ação só pode ser realizada de modo individual. Olhar-se interiormente e profundamente, tendo como um dos pressupostos existir. E existir também pressupõe acessar a memória, é ela quem pode articular algumas incompreensões sobre o agora, porque somos em grande parte no presente, a representação do passado. Nesse sentido, a memória esclarece quem somos e nos coloca diante das coisas, da realidade humana e de seu caráter transitório. Enfrentar e ter consciência dessa transitoriedade, desse caráter passageiro das coisas, inclusive de nós mesmos(as) é o que dignifica o ser humano(a) dando liberdade para enfrentar o destino pois que “a memória está aí, empurrando algo desse passado pra dentro desse presente (BERGSON, 2006, p.5).

- Batemos 150 mil?! Batemos 250 mil?! Um milhão?!

Batemos quantos milhões de mortos no mundo?!! Ma che Giustizia!??

Que justiça<sup>4</sup>!

(...)

- O que importa é algo infinitamente menor e infinitamente maior: um pranto, um riso, e se não for o senhor, outro terá sabido dar vida fora do tempo, isto é, superando a realidade transitória (...) um riso, não importa se for desta ou de outra guerra, já que todas as guerras são mais ou menos as mesmas, mas aquele riso e aquele pranto será único (PIRANDELLO, 2001, p.116).

---

<sup>4</sup> Trecho adaptado do conto “Colóquio com os personagens I” de Luigi Pirandello.

### Figuras 5 e 6 – Fotografias



À proporção que a realidade se cria, imprevisível e nova, sua imagem se reflete atrás dela no passado indefinido; vê-se assim que ela foi, desde sempre possível; mas é nesse momento preciso que ela começa a sempre tê-lo sido, e é por isso que eu dizia que sua possibilidade, que não precede sua realidade, a terá precedido assim que a realidade preceder. O presente, é portanto, a miragem do presente no passado; e como sabemos que o porvir acabará por ser presente, como efeito de miragem, continua sem descanso, dizemos para nós mesmos que no nosso presente atual, que será o passado do amanhã, a imagem do amanhã já está contida, conquanto não consigamos apreendê-la". É uma ilusão (...). É o mesmo que afirmar que o homem em carne e osso, provém da materialização de sua imagem percebida no espelho, sob a alegação de que há nesse homem real tudo que se encontra nessa imagem virtual acrescida da solidez que possamos tocá-la. Mas a verdade é que nesse caso, é preciso mais para se obter o virtual do que para obter o real, mais para a imagem do homem do que para o próprio homem, pois a imagem do homem não se desenhara se não se começar por ter o homem, e, além dele um espelho (BERGSON, 2006, p.31).



Fonte: arquivo pessoal

## Terceiro olho

**Figura 7** – Fotografia



Fonte: arquivo pessoal

Para ver muita coisa é preciso  
despregar os olhos de si  
mesmo.

Nietzsche

Como registrar a ação no virtual, preservando a linguagem estética com base na máscara teatral para encenar a dramaturgia de Pirandello? Como preservar a relação sensorial para quem assistir?

Para buscar respostas ao enfrentamento destas questões que, à época, começavam a ser pauta de discussões, *lives* e experimentos, atriz e direção, resolveram pelo “fazer laboratorial” em seu aspecto mais genuíno e intuitivo: faremos e experimentaremos com o que possuímos. E eu possuía apenas uma câmera de um celular.

Antes de improvisar as primeiras cenas, passamos a decidir pelo espaço de atuação, apoiado no conceito de intimidade, onde desmancham-se as fronteiras entre o público e o privado. A partir do território “casa”, procuramos investigar um espaço de encenação que dialogasse com o proposto no conto e pudesse co-criar com a dramaturgia. Elegemos um cômodo de doze metros quadrados, um local que remonta um escritório, onde guardo livros, máscaras e objetos pessoais. Nele comecei a improvisar pequenas cenas a partir da dramaturgia que estava surgindo e sendo adaptada concomitante.

A adaptação do conto reconheceu ao longo do processo investigativo, estratégias que asseguraram o aparato discursivo e criativo do autor que foi examinado a partir de textos teóricos, peças teatrais e filmes. Pirandello é um artesão capaz de esculpir o mundo das imagens e sensações em palavras, conduzindo-nos a um plano onírico de ideias. O que fiz foi conformar a sua escrita à encenação proposta de modo a amalgamá-la ao processo criativo. Portanto, não há um discurso poético isolado, mas uma sobreposição que inspira a construção de um dramaturgismo, que preserva a obra literária. A adaptação para dramaturgia não altera referências de época, pelo contrário, torna-se uma poética que se atualiza nas constantes inversões e deslocamentos, redimensionando-os para o contexto atual. Embora o conto pertença à fase mais realista e naturalista do autor, apresenta pistas de uma ficção que abarca o humor e a crueza de suas personagens; o desvelar e confrontar hipocrisias da vida cotidiana através de máscaras.

Simultaneamente à adaptação do conto, iniciou-se um outro momento no percurso criativo, as improvisações cênicas. O que me levou a acordar o corpo-atuante que estava adormecido, paralisado. Comecei a realizar algumas dinâmicas e práticas físicas, mas resultaram em tentativas frustradas que não surtiram quaisquer efeitos. O corpo só começou a reagir/despertar após conversas e discussões em vídeo-chamadas que impulsionaram o resgate da memória carregada de sentidos e emoções. Elas mobilizaram-me. Misturaram-se à realidade de um contexto opressivo levando-me ao movimento. Movendo-me fui organizando-me em corpo-máscara.

Em relação ao corpo-máscara, é importante ressaltar que apoio-me no conceito de Costa, onde corpo e máscara estabelecem uma “relação simbiótica”

Como dispositivo de potencialização da presença, a máscara pode gerar traços particulares no atuante, funcionando, por vezes, como um invólucro corporal, que produz o que denominamos “corpo-máscara”: um tecer constituído por camadas de significação, ativo e reativo ao ato que anima potências físicas e, por consequência, as dinamiza em estados emocionais, de força e de relação. É um corpo que atua pelo diálogo perceptivo, perpassando o físico do atuante com a linguagem da máscara, mesmo quando essa não se encontra materializada na cena. Ao se abordar a atuação com a máscara, a oposição rigidez/fluência põe em relevo tanto o corpo do atuante quanto a fatura do objeto-máscara (COSTA, 2017, p.178-9)

Portanto, a máscara, enquanto forma, não é um objeto rígido; se plasma a partir do contexto no qual se insere, estímulos que escuta, extrai e projeta, numa relação que se estabelece entre objeto/corpo; atriz(ator)/personagem; atriz(ator)/outra(o). Deste modo, o jogo da atriz/ator está em consonância com o meio e a máscara, não se limita apenas ao rosto, abre-se para novas e possíveis combinações.

No contexto do experimento cênico, ficou claro que algumas combinações foram essenciais para reconfigurar a representação. O corpo atuante, um corpo-máscara, presente, vivo e dilatado, passou a executar movimentos mais condensados de modo a tencionar imagens, iniciando um jogo em ser ou não ser personagem, narradora e a própria atriz. Assim a câmera do celular acoplada ao pau de selfie passou a ser manipulada e foram selecionados enquadramentos a partir de deslocamentos realizados pelo espaço: revelar ou esconder o real e o irreal, o que está dentro e fora, na superfície e profundidade, contribuindo com um jogo de interpretações do que era e do que parecia ser. Nesse sentido, a câmera foi a extensão da máscara. Um corpo-máscara de três olhos que passou a ser manipulado e também manipulou/manipula, influencia, mas é influenciado. A gestualidade corpórea e até a própria imobilidade do gesto sustentaram os estados e provocaram mudanças na representação. Mudanças que me levaram a reconhecer o que pode, quer ou não, o corpo num processo realizado através da ativação de um campo sensório, que se atualizou/atualiza na relação entre o corpo, a mente e o ambiente. Três olhos ou ainda a câmera como extensão do corpo-máscara que olha para fora, além do que se apresenta como real.

O real que impõe o que é para ser visto e vivido, ao invés de outra e outra coisa. Um olhar sobre esse “real” que recusa focar as sensações e se distrai com o excesso de imagens, obriga-nos, muitas vezes, a ver o que não queremos mais. Três olhos para se ver então o irreal, o que não existe e torná-lo concreto, físico, tocável, “real, portanto, por via da imaginação” que se opõe ao real imposto. Os três olhos passam a operar juntos como um terceiro olho que vê além, que tudo vê, mas num outro extremo, por via do imaginário. Um terceiro olho capaz de encontrar brechas e projetar múltiplos pontos-de-vista como modo de “estar” presente na criação.

## Caderno da artista

### Como estou?! Que corpo habito?

Dezembro de 2020

Para refletir sobre essas inquietações, lembrei-me de um workshop virtual que participei em dezembro de 2020, “A Arte Secreta” com Eugenio Barba e Julia Varley, da Cia Odin Teatret, a partir de uma interlocução que há alguns anos tem sido realizada, em Brasília, entre o Brasil e a Dinamarca. Nesta edição, o tema foi: “Princípio de Transformação: **pontos de saída** para se encontrar o que não se Procura”. Um workshop ministrado no formato remoto que lançou questões acerca do ator e da atriz na cena teatral: Como não repetir a si mesmo(a)? Como se reconhecer na atualização? Que matizes utilizar? Como extrair do seu interior; ações, signos, sensações para serem orquestrados? **Como estamos? Que corpo habitamos?**

Segundo Barba (2020), essas questões começam a serem respondidas durante o processo de criação, a partir do que ele denomina como “pontos de saída” (espécie de estímulos direcionados ao ator e à atriz) até atingir o espectador. Pois que o “(...)corpo não é composto apenas por anatomias, mas por algo metafísico, que deve vir de dentro e se relacionar com o mundo externo”(BARBA,2020). Estabelecer um movimento de expansão e recolhimento nas posturas para conseguir experienciar a pulsação do abrir e fechar da vida. Vir de dentro e relacionar-se com o mundo externo num fluxo, fazendo com que o ator e/ou a atriz possa, então, equilibrar-se na realidade e vivencia-la com mais adaptabilidade, extraíndo de si a força e potência criativas. O movimento é o *fluir*, é a manifestação da vida, parte da segmentação que representa.

Os “pontos de saída” foram aplicados através de estímulos direcionados à atriz Julia Varley e respeitam uma organização em 05 etapas, estrutura de ações orgânicas. E por “orgânico” Barba, entende as ações que são realizadas pelos atores, necessárias para o desenvolvimento da presença cênica provocando uma participação sinestésica no espectador. E são: “Dramaturgia do Ator; O Ritual da Desordem; Dramaturgia Sonora; Dramaturgia do Espaço e Preparo para a Vida e para as Armas” (BARBA, 2020). A partir deles, foi sendo demonstrado aos participantes do workshop, um treinamento técnico voltado à atriz na construção cênica. E em pequenas pausas durante a

condução, atriz e direção, estabeleceram uma dialética com os participantes, mostrando pontos de vista sobre a prática, no papel de atuante, direção e espectador, de modo a provocar reflexões profícuas e pertinentes à criação cênica.

No decorrer do workshop, um acontecimento me chamou a atenção: atrizes e atores puderam realizar uma inscrição paralela para receberem orientação virtual de Barba. Essa orientação se daria a partir de uma dinâmica, em que os participantes receberam como disparador um poema, sobre o qual deveriam criar uma partitura corporal cênica, apresentando-a primeiramente sem e depois com o texto, utilizando os “pontos de saída” demonstrados anteriormente pela atriz Júlia Varley.

No dia seguinte, os(as) atores e atrizes inscritos(as) demonstraram as partituras cênicas aos demais participantes, no entanto, uma das atrizes, ao apresentar seu trabalho, parou no meio da apresentação e desculpou-se, nervosa e agitada. Começou a justificar a perda de memória súbita em detrimento dos afazeres cotidianos e de uma rotina que a obrigou mudar sua forma de estar/habitar o seu corpo, passando grande parte do dia em frente a uma tela de um computador, perdendo por vezes, a noção do tempo. Depois da justificativa em tom de desabafo, a atriz, então, solicitou a Barba, para repetir a dinâmica, o que foi concedido. Nesse momento, era perceptível a tensão do corpo da atriz pelo nervosismo, como também foi perceptível que todas as pessoas estavam mais atentos(as) e conectados(as) na realização do exercício e numa espécie de identificação com a fala proferida por ela. A atriz estava com os espectadores e as múltiplas janelas virtuais com ela na execução do trabalho. Ela iniciou a partitura, e seu corpo tensionado, articulava os gestos e proferia as palavras de outro modo, já não era a mesma voz nem o mesmo corpo, não havia presença e infelizmente a atriz não conseguiu ir até o fim do exercício, desculpando-se novamente.

Esse acontecimento me levou a refletir sobre o corpo-cotidiano, que vem se inflando cada vez mais de resíduos tecnológicos e se transformando ao longo dos anos. O que parece ser exterior ao corpo começa cada vez mais se carnificar no próprio corpo. E isso acontece porque a gente tem ficado cada vez mais em frente às telas, transformando também nossos hábitos que não ficaram restritos apenas ao tempo de exposição, porque ao desligarmos o *Not*, *PC*, ou o celular, o corpo segue com esses hábitos num fluxo de troca que é incessante. E essas trocas têm sido cada vez mais constantes. Com a Crise Sanitária da COVID-19, fomos obrigados(as) a sofrer

deslocamentos e as telas passaram a ser parceiras obrigatórias, nos acompanham no trabalho, escola, compras, etc. E com esse novo cenário, nosso corpo sofreu/sofre mudanças. Em relação às perguntas: como estamos e que corpo habitamos? Levo a reflexão de estar e habitar um outro corpo que re(existe) e re(existir) é um ato de resiliência. Já não basta existir como passear ao acaso por um espaço que vai se transformando num tempo, de modo a aproximar-me do que me agrada ou afastar-me do que me desagrada, mas procurar estímulos dos mais variados que sejam capazes de penetrar nas células, nas moléculas, no corpo sensorial, no tempo dos átomos, no tempo-espaço da criação ou num tempo presente-possível.

- Escuta! Está ouvindo?  
- Está ouvindo que belo gorjeio?  
- É um melro, certamente. (Luigi Pirandello)

**Figura 8** – Fotografia



Fonte: arquivo pessoal

**Figura 9 – Fotografia**



*Há vida lá fora!*

*"(...) é o homem que assegura aos objetos, na medida das suas necessidades, a sua coexistência num contexto funcional"*

Jean Baudrillard.

Fonte: arquivo pessoal

## Caderno da artista

### Da criação "online"

Um dia do segundo semestre do ano de 2020.

O espaço da encenação, um cômodo da casa de 12 metros quadrados, que se transformou numa espécie de gabinete do autor. O texto se apresentou como um novo, dando linha para criar uma tessitura que aos poucos se conformou/organizou na arquitetura pertencente ao "meu" cotidiano. O dispositivo utilizado, a imaginação. A propósito de espaço e imaginação, lembrei-me de Bachelard, quando coloca que "toda criança que se encerra deseja a vida imaginária: os sonhos ao que parece são tanto maiores quanto menor o espaço em que o sonhador está" (BACHELARD, 2000, p.86) Assim como uma criança que sonha de olhos abertos, fui ficcionalizando o espaço, redimensionando-o de modo a corresponder com a criação das cenas.

Desviei da imensa curva improdutiva instaurada em virtude de uma guerra real que estava do lado de fora da casa e o fazer artístico foi colocado em prática.

Os encontros entre mim e a direção foram realizados por vídeo- chamadas exigindo paciência para driblar a conexão quase sempre instável(...). Encontros regados de muito afeto, onde acessamos a memória e nossos ancestrais como modo de preservar os sentidos.

A criação de cenas surgia a partir de um sistema laboratorial. A sequência final foi gravada no período noturno para fugir dos ruídos diurnos e matutinos, mas em contrapartida regada de pernilongos e abelhas suicidas. Referente à atuação, procurei a memória do corpo que passou a se organizar dentro do novo modo de criação e passei a representar com três olhos, integrando a câmera, acoplada no “pau de selfie”, como extensão do corpo- máscara. A técnica foi acessada depois, para dar estabilidade ao encadeamento das cenas e representação do experimento cênico.

### **Voz pelo “whats”**

O espetáculo foi concebido como um “experimento videográfico performático” ou “experimento digital cênico” à distância (...) pensando o tempo todo numa caixa pequena, na relação com o computador, câmera, tela. De como fazer um microuniverso ganhar a proporção de um macro universo. O tema é justamente ver uma das peles, que a gente habita, que é o país, sendo ameaçado por guerra e vendo o seu filho, que é outra pele, da qual nasce de você, indo em direção à guerra. Esses dois pilares do texto estão num plano macro de discussão. Olhar a partir disto e perceber que quem olha é um artista e, de certa maneira, sempre na inventividade de personagens colocando-as como figuras interlocutoras, em que ele dialoga com o tempo todo (...) e que o elucida. É impossível olhar para isso e ainda assim parar e interromper a criação.

Então são muitas vozes: é a do autor, na situação do pai, do autor no lugar da interrupção da criação e da personagem buscando autonomia na criação e na existência, ao assumir que a partir do momento que você cria é impossível voltar pra trás.(...) A direção procurou colocar isso numa sala, onde tivessem vários pontos de

vista que fossem se intercalando e o fato da Flávia ter especialização ou uma intimidade com o universo das máscaras, isso de alguma maneira, também cria, favorece(...). Não sei exatamente se o resultado, pelo fato de ser uma tela plana, bidimensional, alcança essas “multi possibilidades” de narrativas. O espaço e o tempo foram dançados, no sentido de buscar vários recantos onde pudessem dar conforto ao texto, para que ele se acomodasse” (Entrevista realizada com a diretora, Cris Lozano, via whatsapp).

## Caderno da artista

### Abismos

Dias do ano de 2021.

O percurso “online” me obrigou a baixar tutoriais para entender quase tudo. É nesse momento que nomes como: Stive Jobs, da Apple; Bill Gates, da Microsoft; Mark Zuckerberg, do Face e Larry Page e Sergey Brin, da Google, vieram à mente como espectros perturbadores, um pesadelo! Quase enlouqueci!!! (...) Estou flutuando ou caindo?

Transcrevo um trecho do ensaio da N-1 “De pé na mão”:

*“Uma amiga me falou em um telefonema que, quando os teatros reabrirem, não deveríamos nos esquecer de que são espaços de abundância, de divertimento e também de tédio. Uma interrupção. Espaços guardam tanta memória que nos permitem até esquecer - permitem que nos enganemos ao confundir lembrança com exigência de registrar, gravar, preservar. Podemos passar esse tempo em casa, escrevendo, desenhando, aprendendo novas línguas, fazendo ligações pela internet e fisioterapia à distância – mas isso não tampará o enorme e crescente abismo social”<sup>5</sup>.*

---

<sup>5</sup> Nina DeLudeman “De pé na mão”, edição N-1.

**Figura 10** – Fotografia tirada por Gil Almeida para o experimento cênico digital “Colóquio com os personagens I” de Luigi Pirandello

- *Que teatros, voltaremos?!!*

*Tínhamos acesso aos teatros, antes?!*

***Por aqui, há um abismo ainda maior.***

***Não?!***

(...)

*Hoje é nossa estreia. A transmissão será*

*às 19h, seguida de conversa ao vivo.*

*Tomara que não vente e nem chova!*

***Mais que um rodapé:*** O experimento cênico digital está sediado neste link:

<https://youtu.be/MFlbgxnMc2Y>



Fonte: arquivo pessoal

## Referências Bibliográficas

BACHELARD, G. A Poética do Espaço, Editora Abril Cultural, S.P, 1978.

BARBA, E. A Canoa de Papel: tratado da Antropologia teatral, Editora Hucitec, SP, 1994.

\_\_\_\_\_. A Arte Secreta do Ator- Dicionário de Antropologia Teatral- Editora Hucitec e Editora da Unicamp, Campinas, SP, 1995.

BAUDRILLARD, J. O Sistema dos Objetos, Editora Perspectiva, SP, 2000. BERGSON, H. Memória e Vida, Editora Martins Fontes, SP, 2006.

BERTINELLI, F. Ensaio do Experimento cênico “Colóquio com os personagens I”. Disponível em: <https://youtu.be/740sD-7oqKw>. Acesso em 15 de agosto de 2021.

COSTA, F. S. da. O Corpo-máscara e a construção do cômico. In: Rebento, 2017. Disponível em: <http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/producaoacademica/002865868.pdf>. Acesso em: 16 de agosto de 2021.

DELUDMANN, N. Pandemia Crítica/Outono e Inverno de 2020- Coletânea de Textos - “De pé na Mão”(53). Organizadores Peter Pál Pelbart e Ricardo Muniz Fernandes, Coedição-Edições SESC e N-1- edições, SP, 2021. Disponível em <https://www.n1edicoes.org/textos/87>. Acesso em 17 de agosto de 2021.

KOVÁCS, M. J. - o Instituto de Psicologia da USP. Maria Júlia Kovács fala sobre morte e luto em tempos de pandemia. Disponível em: <https://www.ip.usp.br/site/noticia/maria-julia-kovacs-fala-sobre-morte-e-luto-em-tempos-de-pandemia/>. Acesso em: 21 de agosto de 2021.

ROSA, J. G. O Grande Sertão: Veredas, Editora- Nova Fronteira, RJ, 2001.

PIRANDELLO, L. Kaos e outros Contos Sicilianos, Editora Nova Alexandria, SP, 2001.

## AÇÃO COMO CAMINHO

### - o trabalho sobre as ações físicas pelo viés do afeto e da percepção do espaço -

Ipojucan Pereira da Silva

A proposta da Ação como Caminho tem a sua pré-história no ano de 2018, quando participei como professor temporário do quadro de docentes do Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP. Esse contexto pedagógico propiciou o surgimento de um interesse pessoal relacionado à pesquisa que já venho desenvolvendo nos meus estudos acadêmicos, nos quais tenho me debruçando nos últimos anos sobre questões específicas relacionadas ao trabalho do atuante, sobretudo no que diz respeito à observação da ação física pelo viés do afeto e da percepção do espaço, calcada no trânsito entre espacialidade e performatividade<sup>1</sup>.

A ideia de pensar na Ação como Caminho veio como uma possibilidade de desdobramento desses estudos, quando foi estabelecido para aquele período letivo um tema interdisciplinar para o trabalho com o segundo ano do bacharelado, que seria desenvolvido em propostas pedagógicas específicas por cada uma das disciplinas da grade curricular da turma. O tema em questão era a Transumância. Por definição, Transumância significa a “migração periódica dos rebanhos da planície, os quais vão habitar durante o calor as altas montanhas, delas descendo ao aproximar-se o inverno, ou vice-versa” (FERREIRA, 1999, p. 1990).

A equipe responsável por ministrar a disciplina Poéticas de Atuação II, da qual, além de mim, também faziam parte as professoras Dra. Helena Bastos e Dra. Andréia Nhur, se sentiu atraída pela possibilidade de explorar essa perspectiva de deslocamento migratório, que podia ser também estendido à esfera humana, à movimentação cíclica de indivíduos em busca de algo. Decidimos utilizar como disparadores para o trabalho em atuação, inspirados pela circularidade do tipo de movimento ocasionado pela Transumância, os verbos **partir, ir/caminhar, chegar, voltar/retornar.**

---

<sup>1</sup> Para maiores informações, ver: SILVA, Ipojucan Pereira. *Mascaramento Espacial: um processo criativo envolvendo a espacialidade corporal do ator*. Tese de Doutorado, São Paulo, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA-USP, 2015.

Particularmente, essa proposta me remeteu imediatamente ao arquiteto Francesco Careri, que no texto *Walkscapes: el andar como práctica estética* (2002), investiga o andar, os deslocamentos do corpo como procedimento estético de exploração e transformação dos espaços, a partir de uma lista composta por oito verbos – **andar, se orientar, se perder, errar, submergir, vagar, adentrar e seguir em frente** – que se desdobram, cada um deles, em várias possibilidades de ações de locomoção pelo ambiente. Contudo, no caso da proposição assumida para a disciplina Poéticas de Atuação II, os verbos **partir, ir/caminhar, chegar, voltar/retornar** foram empregados num espectro bem mais amplo, funcionando como matrizes geradoras, elementos constitutivos e procedimentos de confecção de ações físicas, estruturando desde o gesto mais simples a ser executado pelo atuante até o trabalho de composição cênica, passando por jogos, improvisos e treinamentos.

Segundo Bonfitto (2002), o atuante lida no desenvolvimento e organização do seu discurso cênico com materiais “concretos”, isto é, que podem ser manipuláveis e reproduzíveis na confecção das partituras, “os quais são classificados em três categorias – material primário: o corpo; secundário: as ações físicas; e terciário: os elementos constitutivos das ações físicas” (BONFITTO, 2002, p. XIX, grifo do autor). Seguindo esse raciocínio, pode-se dizer que os verbos utilizados nos processos desenvolvidos na disciplina Poéticas de Atuação II se enquadravam na categoria de materiais terciários, ao atuarem como células constitutivas de ações físicas.

Atendendo ao princípio de migração cíclica previsto pela Transumância, a organização dos verbos também gerou uma progressão dinâmica de funcionamento para as ações físicas bem diversa do tratamento tradicional em “começo”, “meio” e “fim”. Ao serem articulados num ciclo que envolvia “início” (**partir**), “desenvolvimento” (**ir/caminhar**), “finalização” (**chegar**) e “recomeço” (**voltar/retornar**), obteve-se uma estrutura que passou a orientar não só as etapas de desenvolvimento ações físicas, mas também todo o processo de atuação cênica, num paralelo aproximado à “estrutura rítmica chamada de jo-ha-kyu<sup>2</sup>” (OIDA, 2001, p. 61).

---

<sup>2</sup> “A palavra *jo* significa literalmente „começo” ou „abertura”, *ha* significa „intervalo” ou „desenvolvimento”, e *kyu* guarda o sentido de „rápido” ou „clímax”. Nessa estrutura, começa-se lentamente, daí gradual e suavemente acelera-se em direção ao pico. Depois do pico, ocorre geralmente uma pausa para depois reiniciar-se o ciclo de aceleração; um outro jo-ha-kyu” (OIDA, 2001, p. 61).

Foi a partir desse campo de pesquisa artístico-pedagógica proporcionado pelo trabalho docente na disciplina Poética de Atuação II que se desenvolveu a proposta da Ação como Caminho. Sem recorrer diretamente aos verbos ligados ao deslocamento migratório da Transumância, a metáfora do caminho passou a funcionar como modo e meio de produção dos elementos e procedimentos a serem articulados na confecção das ações físicas. Trabalhos de atenção e ampliação de presença passaram a ocupar o lugar de materiais terciários na proposta da Ação como Caminho, propiciando ao atuante um estado de concentração ao fluxo dos acontecimentos no desempenho de uma atividade simples como o caminhar. Veremos agora alguns aspectos desse processo de investigação da ação física por meio da relação entre espaço e performatividade, por meio da disponibilidade para atuar e ser atuado pelo ambiente, como exploração dos afetos e campos de forças manifestos como configuradores do processo de atuação.

### **O caminho, a vivência e o processo.**

Para melhor contextualizar a Ação como Caminho é importante esclarecer que o processo de trabalho está baseado em alguns princípios da Hodologia, a ciência que estuda as rotas, ruas e diferentes vias e comunicação. A Hodologia também leva em conta os indivíduos que se servem de trajetos, pois hodos significa um modo de ação regular e intencional para se atingir um objetivo. Essa operação de cunho toponímico, praticada desde tempos pré-históricos, antes mesmo da invenção da escrita, tinha a sua relação com a identificação e localização territorial dos fenômenos. A sobrevivência humana sempre esteve implicada ao ato de se deslocar pelo espaço como uma das ações primárias na sua busca pelo saciamento de necessidades básicas.

A tomada de decisão entre ir, voltar ou permanecer, vem a ser um dos pontos de partida da relação entre o desejo e a transformação, dando ao ser humano, na ligação entre os pontos dessa trajetória, a dimensão espaciotemporal da sua evolução no mundo. Sob esse aspecto, “ir e vir são o ato primário da construção do registro toponímico” (SANTOS, 2002, p. 27), que por sua vez vem a construir as “categorias de cunho topológico (tais como espaço, território, região, paisagem, lugar etc.)” (SANTOS, 2002, p. 25).

Vivemos e agimos no ambiente, estabelecendo relações concretas com todos os elementos que nos circundam, e é certo também que poetizamos e resignificamos a todo o momento o contexto no qual desenvolvemos nossa vida. Pode-se vivenciar o espaço subjetivamente, como uma circunstância psíquica, o que não deixa de ser um modo de se relacionar com o ambiente. Nesse caso, a vivência se refere a uma coloração subjetiva, uma interpretação imaginária que se sobrepõe à experiência concreta do espaço apresentada pelos canais perceptivos.

Uma via de mão dupla inseparável, pois estamos mergulhados tanto objetiva quanto subjetivamente nas experiências proporcionadas pelo espaço. Dessa maneira, a constituição do “jogo simbólico que representa esse processo pressupõe um „diálogo“ direto não só com um cruzamento de linhas e pontos, mas, igualmente com a subjetividade de quem se localiza” (SANTOS, 2002, p. 28). E nenhuma representação visual do espaço abarca suficientemente essa sensação de se ter a percepção dos marcos e obstáculos que estabelecem os limites à própria movimentação expressiva, assim como não dá a dimensão do fluxo temporal que acompanha as atitudes dinâmicas.

Gilles A. Tinberghien (2012), ao tratar de questões hodológicas no ambiente da arte contemporânea, elege o caminho, e não a rota, como parâmetro, pois “a rota, e os termos que são a ela aparentados, estão do lado da construção e da superfície percorrida; o caminho, do lado do movimento e do processo” (TIBERGHIEIN, 2012, p. 163). A seu ver, a dimensão da experiência sensível e afetiva que a caminhada proporciona ao caminhante é um princípio fundamental de trabalho para qualquer abordagem artística que venha a valorizar a vivência ou a experiência – ou como Stanislávski denominava no seu Sistema: a arte da perejivánie<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Geralmente nas traduções da obra de Stanislávski [...] esse termo [perejivánie] se traduz como „sentimento“, „emoção“, „vivência artística“, „reviver“. [...] É Anatóli Vassíliev quem contribui para encontrar uma definição um pouco mais precisa. [...] O prefixo pere [...] tem a significação própria dos verbos de movimento e não equivale ao nosso re- latino (como em „revivência e „reviver“, por exemplo), mas sim à movimentação de um lugar ao outro, algo muito mais parecido com o nosso trans- (em „transcender“, „transpassar“ etc.). Seria um verbo que pudesse significar „pôr a vida em movimento“. Para Stanislávski, perejivánie está ligado intrinsecamente ao fenômeno teatral ocorrido entre dois ou mais atores. É o movimento do „eu“ ao „outro“ e a criação da rede de inter-relações do jogo cênico (MOSCHKOVICH in MEYEROLD, 2012, p. 14- 15).

Desde o Modernismo as artes visuais têm lançado mão, por exemplo, da ação de caminhar, entre tantas outras, como uma “ferramenta que, precisamente por sua característica intrínseca de leitura e escrita simultâneas do espaço, serve tanto para observar quanto para interagir com a mutabilidade desses mesmos espaços<sup>4</sup>” (CARERI, 2002, p.27, tradução nossa), passando a modificá-los tanto concretamente – a partir do que foi deixado como rastro, marca, trilha ou construção – quanto simbólica e esteticamente, ao atribuir a eles novos significados:

A land art revisita através do andar as origens arcaicas do paisagismo e as relações entre arte e arquitetura, fazendo com que a escultura se reaproprie dos espaços e dos meios da arquitetura. Em 1967, Richard Long realiza *A Line Made by Walking*, uma linha desenhada pelo caminhar sobre a relva de um prado. Sua ação deixa um rastro no chão, o objeto escultórico está completamente ausente, o ato de caminhar torna-se uma forma de arte autônoma<sup>5</sup> (CARERI, 2002, p. 23, tradução nossa).

O ato de caminhar se converteu para alguns movimentos artísticos, a partir da segunda metade do século XX, num procedimento artístico relacionado às experiências perceptivas. Artistas visuais, por exemplo, procuravam partilhar suas descobertas sensíveis dos locais por onde excursionaram, perambularam ou exploraram criando diversas formalizações estéticas tridimensionais. Essas ações eram uma forma de intervenção na paisagem, modificando o espaço tanto concretamente – a partir do que foi deixado como construção – quanto simbólica e esteticamente ao dar novos significados à natureza.

Contudo, não é somente sobre o espaço que incide a operação, pois há também uma temporalidade a ser experienciada, pois “o caminho manifesta o uso; é algo que demanda tempo, ou mesmo uma certa lentidão” (TIBERGHIE, 2012, p. 163). A trilha marcada por Richard Long, por exemplo, vem a ser um objeto estético situado entre o passado e o presente, no relato da ação já executada – os rastros sobre a relva – e na indicação da ação a ser reencenada, ou seja, percorrer o mesmo caminho. O

---

<sup>4</sup> “[...] un instrumento que, precisamente por su característica intrínseca de lectura y escritura simultáneas del espacio, resulte idóneo para prestar atención y generar unas interacciones en la mutabilidad de dichos espacios”.

<sup>5</sup> “El *land art* revisita a través del andar los orígenes arcaicos del paisajismo y de las relaciones entre arte y arquitectura, haciendo que la escultura se reapropie de los espacios y los medios de la arquitectura. En 1967 Richard Long realiza *A Line Made by Walking*, una línea dibujada hollando la hierba de un prado. Su acción deja una traza en el suelo, el objeto escultórico se encuentra completamente ausente, el hecho de andar se convierte en una forma artística autónoma”.

valor da ação artística reside dessa forma “maneira de perceber o mundo a partir das vias que o atravessam, na medida em que [...] [a ação] acentua a dimensão da experiência sensível e afetiva da caminhada” (TIBERGHIEEN, 2012, p. 164).

A percepção topológica do espaço, proporcionada pela imersão do corpo no ambiente, serve de base para a performatividade dos corpos, um dado importante para a compreensão do trabalho que envolve a Ação como Caminho. Visto que a apreensão concreta da realidade espacial só pode ser alcançada por meio da experiência física, isto é, pela experimentação direta dos fenômenos, tanto o movimento quanto a ação não podem ser desvinculados dos afetos do ambiente. Sendo assim, se deslocar ou permanecer num local decorre de necessidades e impulsos do organismo, e da possibilidade de satisfazê-los, o que faz com que nasça de si mesmo a determinação de se orientar e agir no ambiente. Sob essa acepção, a vivência do espaço se afigura como “um dos maiores arquétipos da vida humana. [...] Apreendemos a vida como um caminho de vida, e o homem como o andarilho nesse caminho, como homo viator” (BOLLNOW, 2008, p. 55)

### **Caminhar entre presença e ausência.**

Nas propostas ligadas à Ação como Caminho se investiga um processo de criação de uma corporalidade que auxilia o atuante a agir de modo mais pleno, sempre se reafirmando no aqui-e-agora, se voltando para a concretude tangível dos impulsos, fluxos e relações. Por meio de ações simples e diretas, como o caminhar, é possível explorar uma qualidade de presença ampliada motivada por uma “atitude atencional”. O resultado disso vem a ser a instauração de um estado físico de prontidão, também conhecido como “ponto zero” (ou a pausa antes de agir), um momento de energização e de escuta que antecede a ação. Uma prontidão para sentir e perceber os estímulos do ambiente e esboçar reações em consequência disso. Tal condição vem a ser um instrumento importante para potencializar a percepção interna e externa do atuante, ao experimentar a vivência do momento presente.

Phillip Zarrilli (2012) observa que, no lugar do artista se questionar como alcançar esse tipo de estado, de “presença dilatada”, ele deveria se perguntar: como

se produz essa presença? Quando nos referimos ao termo presença nas artes cênicas estamos lidando com um fenômeno complexo, de significados e entendimentos que nem sempre resultam em ideias correlatas. Apesar disso, há sempre nessas acepções uma referência a uma intensidade e qualidade no trabalho do atuante capaz de atrair e manter a atenção do espectador, sendo um dos fatores que provocaria a comunhão entre a cena e o público. Para Zarrilli, se o público identifica uma atuação como hipnótica, notável ou atraente, isso é o resultado de uma experiência compartilhada entre os corpos presentes no palco e na plateia.

Pode-se dizer que o atuante está sempre em busca de provocar, em si, estados nos quais a percepção da temporalidade possa ser suspensa ou modificada, isto é, nos quais apenas o presente, o que está acontecendo no aqui e agora é o que capta a sua atenção. A constatação é que essa qualidade ou intensidade energética ampliada acaba sendo o resultado de “processos psicofísicos de corporificação, sintonização, consciência e percepção, nos quais a relação corpo-mente do ator com a encenação de uma partitura<sup>6</sup>” (ZARRILLI, 2012, p.122, tradução nossa) gera um campo de afetos que engaja seu corpo na ação, atraindo e sustentando a atenção dos espectadores.

Nisso reside uma dificuldade, pois é mais provável que o ator perceba esse tipo de presença como algo que emerge quando ele se encontra num estado de disposição e prontidão, no qual a execução das ações ocorre no limite da ausência, isto é, “de estar „no limite” de não saber<sup>7</sup>” (ZARRILLI, 2012, p.147, tradução nossa), de um vazio a ser preenchido, um estado emergente de possibilidades que tem a característica de ser imprevisível e não planejado. “Habitar este estado de não saber o que vem a seguir, ou o que pode surgir, é habitar um lugar onde existe o potencial de ser „surpreendido” no momento do abandono<sup>8</sup>” (ZARRILLI, 2012, p.147, tradução nossa).

Poderíamos dizer que a presença cênica pressupõe a composição de um estado corporal a partir da relação entre ausência/presença, que busca dar relevo a algo que atrai a atenção do espectador. Zarrilli argumenta que o ator não deve se esforçar para atingir a presença; se esta for percebida pelo público, é devido ao fato de ela ter emergido no vórtice do momento performativo. Isso não quer dizer que o

---

<sup>6</sup> “[...] psychophysical processes of embodiment, attunement, awareness, and perception in which the actor’s bodymind relationship to the enactment of a score [...]”

<sup>7</sup> “[...] of being „on the edge” of *not knowing*”.

<sup>8</sup> “To inhabit this state of not knowing what is next or what might emerge is to inhabit a place where there is the potential to be „surprised” in the moment of abandonment”.

intérprete não passe por um treinamento rigoroso para atingir esse estado, porém a sua preparação requer, sobretudo, a suspensão do desejo de controle, ou seja, a necessidade de aprender a deixar que as coisas aconteçam. A tarefa do ator é manter o foco em algo concreto que direcione a sua energia e consciência para o trabalho específico a ser feito em cada momento da atuação.

O ator busca encurtar o tempo entre o pensar e o agir, se concentrando o máximo possível na exata medida dos movimentos necessários entre a percepção e a concretização da ação. Dessa maneira, a atmosfera que se instaura na Ação como Caminho não está nem dentro nem fora das pessoas, mas na relação entre as coisas (ambiente) e os seres. E não é possível programar ou produzir previamente essa relação, ela pode apenas se fazer e se estabelecer. Mas é necessário estar aberto para que isso aconteça, isto é, estar em um “permitir-se”. Uma vez que na vida diária, já somos muito treinados para o controle, é necessário treinarmos a permissão, uma espécie de “passividade ativa”, uma serenidade que possibilite estarmos prontos para a ação e para deixar acontecer.

Na Ação como Caminho ausência e presença são apenas expoentes de uma modulação da energia do atuante durante a sua atividade na cena, que resulta também no engajamento do entorno como seu parceiro de criação, seja orgânico ou não. E no que diz respeito ao papel do espectador, há aqui uma mudança na qualidade de sua presença também, já que esse se torna parte integrante da experiência proposta pelo artista, pois a “ação deve modificar a percepção de quem a realiza mas, também, por indução, de quem a segue” (KAHN, 2019, p. 67). A plateia se presentifica dessa maneira, se mostra cada vez mais ativa, sendo capaz de transformar a dramaturgia da cena. O resultado dessa proposta coloca o espectador em movimento, e o faz se interrogar sobre a relação instaurada entre ele e a obra.

### **A caminhada pode vir a ser uma ação física?**

O trânsito entre espacialidade e ação está diretamente relacionado à forma como o corpo percebe e constrói as noções espaciais. As vias perceptivas do organismo se apropriam das características do ambiente circundante tomando a

constituição física do corpo por base, selecionando e organizando as informações que são interessantes para a interação entre o movimento do corpo e o mundo no qual este evolui. Como bem exemplifica Edward T. Hall no seu livro “A Dimensão Oculta”, a “percepção do espaço é dinâmica porque está relacionada à ação – o que pode ser feito num determinado espaço” (HALL, 2005, p. 143) determina a vivência do mesmo.

Para ilustrar esse ponto, vamos observar agora dois procedimentos utilizados na disciplina Poéticas de Atuação II: a improvisação corporal Cartografia dos Afetos, e o Jogo da Cadeira Vazia. Vale ressaltar que a criação (ou adaptação) desses procedimentos, e vários outros, aplicados no processo desenvolvido na disciplina, tiveram como disparador temático o conceito de Transumância. E a partir das provocações geradas por esse tema, surgiu um pensamento para o trabalho com a ação física orientada pela estrutura sequencial dos verbos **partir, ir/caminhar, chegar, voltar/retornar.**

Cartografia dos Afetos veio a ser uma proposta de composição cênica, em tempo real, que tem como elementos disparadores fotografias projetadas e corpos no espaço. A partir da exibição de um estímulo visual – a imagem de uma cena qualquer na qual se veem pessoas executando ações ordinárias –, os participantes entram um por vez na área de jogo para compor coletivamente com seus corpos uma figura estática, estabelecendo relações que achem interessantes tanto com a imagem projetada quanto com as outras pessoas que porventura já estejam no espaço, posicionadas estaticamente em suas poses.

A grande dificuldade revelada por essa dinâmica é a tendência dos jogadores de não se deixarem afetar pelo que acontece durante o percurso, entre a partida (entrar na área de jogo) e a chegada ao local escolhido para se posicionar. Ou mesmo quando, depois de se colocarem imóveis, não se mantêm atentos e permissíveis às afetações do que acontece ao seu redor. O grande entrave é o jogador partir com uma ideia pré-determinada do que fazer na composição, preocupado em atingir a meta, o ponto de chegada. Se no lugar de uma proposta a priori, o jogador estiver imbuído de uma questão a ser investigada, provavelmente estará mais poroso ao ambiente e irá construindo sua composição ao longo do percurso.

No caso da dinâmica Jogo da Cadeira Vazia, que figurou também no processo ministrado na disciplina Poéticas de Atuação II, o foco é perceber o caminhar como

um processo, um modo de agir para se atingir um objetivo. A configuração inicial necessária para essa atividade é uma quantidade de cadeiras dispostas de modo irregular no espaço de jogo, em número igual ao de participantes. Todos estão sentados nas cadeiras, exceto uma pessoa que está em pé, situada fora da área ocupada pelos outros jogadores (o que conseqüentemente deixa um dos assentos vazio). Àquele que está de fora deve estabelecer uma caminhada com o intuito de se sentar na cadeira vazia.

A tarefa do grupo é impedir que a pessoa consiga seu intento, e para isso, alguém tem de abandonar o seu lugar para ocupar a cadeira vazia, quando o caminhante se aproxima de alcançar seu objetivo. A ação de desocupar um assento acaba por mudar para outro local da área de jogo a cadeira vazia. As trocas de lugares das pessoas que estão sentadas criam obstáculos à realização do objetivo daquele que caminha, constituindo dessa maneira acontecimentos que devem afetar a travessia de um ponto a outro. Apesar das cadeiras funcionarem como marcos fixos, o espaço de jogo torna-se uma paisagem em permanente mudança, já que os pontos de orientação se transformam constantemente.

Aqui reside a tensão (conflito) que marca esse tipo de caminhada: há um ponto fixo que define uma direção e ao mesmo tempo movimento, transição, passagem e impermanência. Na tentativa de meditar sobre essas observações, vamos traçar um paralelo com as experiências do ator e diretor François Kahn, que trabalhou como guia nos trabalhos parateatrais do Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski entre os anos 1973 e 1981.

Um dos itens cruciais no processo de trabalho de Khan é o silêncio, um estado “profundo e complexo, que vai muito além da supressão das palavras [...], que não depende apenas da nossa vontade, mas também da nossa atenção, da nossa escuta e da nossa tranquilidade corporal e mental” (KHAN, 2018, p. 02). Para atingir esse nível de silenciamento, que leva a uma percepção refinada de si e do ambiente, é necessário reduzir os sons produzidos voluntária e involuntariamente pelo corpo, e para isso, uma das estratégias propostas por Khan nas vivências e criações que conduz é o trabalho sobre ações simples, concretas, quase monótonas ou cotidianas:

Eu desenvolvia com alguns participantes, todas as manhãs, durante L"Atelier duas ações [...] Realizava uma sessão de uma hora de Hata Yoga [...] E fazia, ainda, uma espécie de passeio, um percurso muito preciso e sempre idêntico, durante o qual havia também momentos de parada (nesse caso, variando lugar, orientação e duração) nos quais assumia posições e efetuava movimentos de alongamento da coluna vertebral [...] Esta ação era totalmente silenciosa, sem comentários, quase entediante, por ser tão precisa e repetitiva. Mas, exatamente essa ausência de "distrações" era o que me conduzia a uma espécie de calma ativa, de presença em relação a mim mesmo e ao mundo a meu redor (KHAN, 2018, p. 06).

Essa qualidade de silêncio nos põe numa outra relação com o espaço, pois as sonoridades presentes no ambiente nos colocam no centro de uma espacialidade repleta de movimento, energia, simultaneidade e transformação. No deslocamento, na viagem do corpo de um ponto a outro do espaço, ao singrar o solo, percebem-se as acomodações momento a momento da planta dos pés no chão. O espaço é vivenciado e percebido a partir do eixo vertical do próprio corpo e o plano do chão sobre o qual se caminha. Enquanto a nossa orientação visual procura fixar e organizar as informações do ambiente numa relação de figura/fundo, as percepções acústicas dissolvem e expandem os limites e fronteiras do espaço captado pelo olhar.

A conjugação equilibrada dos sentidos nos capacita a uma apreensão mais acurada do entorno, e concorrem para uma percepção mais completa do meio em que estamos inseridos. A cada passo que se dê, observam-se as transformações emocionais causadas pelo contínuo desfiar diante dos olhos dos elementos constituintes da paisagem. Dessa maneira se configura um estado aberto à manifestação de movimentos e dinâmicas, com porosidade suficiente para acolher os acasos e indeterminações causados pelos fluxos de criação internos e externos.

Em outro de seus escritos, ao descrever sua participação na pesquisa desenvolvida por Grotowski no período do Teatro das Fontes<sup>9</sup>, François Khan (2019, p. 67) detalha com mais precisão tanto o objetivo quanto as características desse tipo de ação. Segundo ele, para a caminhada surtir o resultado desejado, ela precisa alterar a percepção habitual do ambiente – precisa ser "testemunhada [...] [O ator] ao mesmo

---

<sup>9</sup> "Teatro das Fontes (1976-1982): de 1971 a 1976, Grotowski dedicou muito do seu tempo a viajar pelo mundo. Simultaneamente, lidava com as eventualidades das experiências de parateatro lideradas por diferentes integrantes do Teatro Laboratório [...] A próxima fase da pesquisa, o Teatro das Fontes, surgiu da experiência de nômade e da sua busca pessoal por raízes culturais e espirituais [...] O período do parateatro de Grotowski foi dedicado à investigação do contato e do encontro, mas o tema das raízes tornou-se essencial no desenvolvimento do Teatro das Fontes" (CUESTA; SLOWIAK, 2013, p. 69).

tempo em que realiza a ação, deve também vê-la (a antiga imagem hindu: um pássaro observa e o outro atua)<sup>10</sup> (GROTOWSKI, 1993a, p. 64, grifo do autor, tradução nossa). E para conseguir tal intento, para que deixe de ser uma atividade mecânica, é necessário conjugar na caminhada os seguintes elementos: presença ativa, longa duração, movimentos simples e uma unidade coerente (estrutura).

Ao se privilegiar caminhada como material de investigação, “a ação se projeta para fora ao mesmo tempo em que esse fora afetado atinge e afeta ela mesma” (FERRACINI, 2013, p. 116), causando uma ruptura entre o aspecto concreto da ação e o seu conteúdo subjetivo que, metaforicamente, escapa para o espaço e se mistura às outras informações presentes. A partir dessa ruptura e disjunção, as ações podem vir a acessar qualquer estímulo no ambiente, pois a “capacidade de afeto, de porosidade [...] encontra-se nos interstícios da precisão do movimento, nos espaços entre a plasticidade desenhada da ação e na capacidade desse desenho projetar-se” (FERRACINI, 2013, p.117).

Nesse contexto, o trabalho do atuante reside, sobretudo, na ampliação da sensibilidade do corpo (unidade psicofísica), para que as ações sejam geradas tanto pelo afeto quanto pela habilidade de composição (plástica). Na criação dessa disponibilidade, que pode ser associada a um esvaziamento de qualquer pré-disposição para a ação, o corpo se torna bastante reativo aos impulsos. Há um envolvimento nas sensações provocadas pelo entorno e disponibilidade total para a ação, uma prontidão com a qual o atuante é tomado sem que a mente se “pré-ocupe” de absolutamente nada, uma precisão sobre a medida exata da energia a ser empregada para agir.

A caminhada se torna dessa forma uma ação que cumpre uma via de mão dupla, de aprendizagem sobre o mundo e sobre si mesmo, na qual o espaço, com seus elementos orgânicos e não orgânicos, é tratado como um parceiro de trabalho. De fato, “é evidentemente na ação que a espacialidade do corpo se realiza” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 149), permitindo dessa maneira que o sujeito aja e seja agido, que dimensione e seja dimensionado, que espacialize e seja espacializado. Podemos considerar que essa qualidade de atuação reside na maneira de se alcançar uma

---

<sup>10</sup> “[...] la acción está testimoniada [...] hay que hacer al mismo tiempo la acción y verla (la viejaimagen hindú: un pájaro mira y el otro actúa)”.

condição que propicie tanto ações de “aparecimento” e de “desaparecimento”, de “visibilidade” e de “invisibilidade”, de se criar, concomitantemente, “atos de presença” e “atos de ausência”.

## Referências Bibliográficas

BOLLNOW, O. F. O Homem e o Espaço. Curitiba: Editora UFPR, 2008.

BONFITTO, M. O Ator Compositor. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CARERI, F. Walkscapes: el andar como práctica estética. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2002.

CUESTA, J; SLOWIAK, J. Jerzy Grotowski. São Paulo: É Realizações, 2013.

FERRACINI, R. Ensaios de Atuação. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FERREIRA, A. B. de H. Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

GROTOWSKI, J. Oriente/Ocidente. Máscara – Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia, ano 3, n. 11-12, Enero 1993, Escenologia A.C., México D.F., p. 62-68.

HALL, E.T. A Dimensão Oculta. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

KAHN, F. A Prática do Silêncio no Trabalho Teatral e Parateatral. PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.8, n.15: mai.2018. Disponível em: <https://eba.ufmg.br/revistapos>. Acesso em: 16 jan. 2020.

\_\_\_\_\_. O Jardim: relatos e reflexões sobre o trabalho parateatral de Jerzy Grotowski de 1973 a 1985. São Paulo: É Realizações, 2019.

MERLEAU-PONTY, M. Fenomenologia da Percepção. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MOSCHKOVICH, D. O Primeiro Recurso: aquele ao qual Meyerhold se refere. In: MEYERHOLD, Vsévolod. Do Teatro. São Paulo: Iluminuras, 2012, p. 12-15.

OIDA, Y. O Ator Invisível. São Paulo: Beca, 2001.

SANTOS, D. A Reinvenção do Espaço: diálogos em torno da construção do significado de uma categoria. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

TIBERGHIEN, G. A. Hodológico. Revista Valise, Porto Alegre, v. 2, n. 3, ano 2, Julho 2012: p. 161-176.

ZARRILLI, P. "...presence..." as a question and emergent possibility. A case study from the performer's perspective. In: GIANNACHI, G; KAYE, N. and SHANKS, M. (ed.). Archaeologies of Presence. New York, 2012, p. 119– 152.



# **DISPOSITIVOS IMAGÉTICOS**

# **CORPO-BOMBA**

## **- introdução à direção de arte como prática etnográfica -**

Dalmir Rogério Pereira

### **Introdução**

O seguinte trabalho, apresentado no Ciclo de Palestras<sup>1</sup> organizado pelo O Círculo - Grupo de Estudos Híbridos das Artes da Cena, foi concebido originalmente no formato de palestra-performance com estreia na Mostra Flávio Império (Jan. 2019). Trata-se de uma realização do Laboratório Experimental de Direção de Arte<sup>2</sup>, desenvolvida a partir do Projeto de Pesquisa “Corpo- relacional: teatralidade como estratégia de potência na imagem-levante e imagem-transformadora” (2018), no qual se propõe discutir a noção de representação testemunhal na organização da imagem, com o propósito de confrontar questões emergentes acerca dos mecanismos representacionais, em movimento perpétuo de reorganização conceitual, inexoráveis à essência mutável das práticas audiovisuais na cena contemporânea.

A partir desta perspectiva o Laboratório Experimental de Direção de Arte vem desenvolvendo trabalhos sobre imagem, representação e política, contemplando particularidades inerentes à região do Centro-Oeste brasileiro, em especial em diálogo com a cidade de Goiânia. Assim, propõe-se uma reflexão introdutória sobre o artifício da representação metonímica na relação entre o ato de ver e a produção de imagem através da noção de posicionamento. Ou seja, “enquadrar o enquadrador enquanto este enquadra o outro” (FOSTER, 2014, p. 184) como medida de negociação do status contraditório da alteridade na produção e veiculação de imagem. Trata-se de um estudo acerca do “autor como gesto” (AGAMBEN, 2007, p. 55) localizado no contexto de uma taxonomia ampliada da “teatralidade testemunhal” (CABALLERO, 2016, p. 137)

---

<sup>1</sup> Apresentado em 02 de julho de 2021 no Ciclo de Palestras promovido pelo “O Círculo - Grupo de Estudos Híbridos das Artes da Cena” da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo coordenado pelo Professor Dr. Felisberto Sabino da Costa.

<sup>2</sup> Site em processo de edição. Disponível em: <https://mariobjetos.wixsite.com/leda>.

onde o entendimento de direção de arte se desvincula dos limites funcionais da indústria cinematográfica, publicitária e televisiva para assumir a autoria na apropriação de distintos procedimentos artísticos, por meio da montagem-dialética audiovisual entorno da imagem-documento. Para esse sentido aponta a palestra performance *Corpo-bomba* (2019) inaugurando a perspectiva documental desenvolvida pelo Laboratório em trabalhos como: o espetáculo-ensaio *Filoctetes 137* (2019), o qual discute a noção poder a partir da metáfora de ferida-exposta e o silenciamento da pólis- goiana na figura de Filoctetes de Sófocles na versão dramaturgica (1965) de Heiner Muller e arquivos sobre o advento do césio 137 ocorrido na cidade em setembro de 1987.

Em outra perspectiva, os trabalhos do Laboratório voltam-se para as redes sociais como no “Programa Viveiros I” (2020) em duas séries destinadas ao espaço digital das redes. A série “Bande(ira)” (ano?) é composta por um ciclo de estudos/grafite sobre papel e colagem digital e discute a crise nacional a partir do símbolo: bandeira. Por sua vez, a série “Smartphone na mão, ideia na cabeça” (ano?) compreende um experimento fotográfico sobre a produção de subjetividades-espontâneas, como é o caso da mosca sobre o busto-vaso, ou o vestígio de história sobre o facão abandonado.

Em relação aos experimentos em espaço público, destaca-se a performance “Ant(olho)” realizada na Praça Cívica da cidade de Goiânia em novembro de 2018 durante as campanhas eleitorais. A ação propôs um diálogo com o transeunte sobre democracia e poder no processo eleitoral brasileiro a partir de 2016. Outro trabalho que exemplifica este seguimento é a performance “Tropa de Choque”, que compôs os atos públicos pela educação nas cidades de Goiânia e Brasília no ano de 2019 — a mesma contou com um grande número de manifestações-criativas, obtendo significativa repercussão jornalística e acadêmica, o que levou à realização de em um ensaio- audiovisual, ainda em processo.



**Figura 3** – Viveiros I: Série smartphone na mão, ideia na cabeça



Fonte: Disponível em: <https://mariobjetos.wixsite.com/leda>. Acesso em junho de 2021.

Em relação à ocupação do espaço institucional de arte, mesmo se tratando de um local a ser ocupado como os demais, a galeria configura-se como um espaço institucional imbricado num mecanismo global de produção artística, o que o torna “um acampamento de base indispensável a qualquer expedição” (BOURRIAUD, 2009, p. 83) — pensamento que deu origem à instalação itinerante Projeto Adobe (2019), realizada no Centro Cultural UFG e na Praça Universitária da cidade de Goiânia durante a 4ª Edição da Mostra de Direção de Arte Pontos de Fuga. Uma experiência de deslocamento de 4 m<sup>2</sup> de terra (crua/vermelha) dos limites do Campus Samambaia, onde se localiza a Escola de Música e Artes Cênicas, convertidos artesanalmente, através do sistema adobe de fabricação, na quantidade de cem unidades de tijolos. Estes, em seguida, foram deslocados para a galeria do CCUFG além de empilhados, e, sobre eles, se projetava o documentário produzido durante o processo, compondo a instalação. No quinto dia útil de exposição, todo o material foi recolhido e os tijolos foram transportados em cortejo até a Praça Universitária, onde foi construído um banco de praça. Constituiu-se assim, um procedimento de representação metonímica da produção de conhecimento no território acadêmico em relação à prática extensiva universitária destinada à comunidade goiana, a partir de potencialidades sensíveis de materialidades.

Por sua vez, o “Programa vigiar e punir: devastação e ruínas”, surgiu inicialmente em 2018, em estudo sobre arquiteturas do corpo, sob orientação de Marcelo Denny durante a Disciplina Teatralidades Performativas na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Em seguida, após algumas transformações em parceria com as performers Keity de Oliveira Valença e Renata Castillo, o trabalho foi selecionado para compor o quadro brasileiro, na Mostra de Países e Regiões da 14ª Edição da Quadrienal de Praga 2019<sup>3</sup>, sob curadoria de Aby Cohen e Renato Bolelli. Durante o processo de construção da Mostra denominada pela curadoria como “Intersecções”, a performance foi apresentada na ocupação do Museu da Resistência como parte da programação das Ações Pedagógicas na 4ª Mostra de Teatro de São Paulo, em seguida exibida no Teatro de Arena (São Paulo, 2018) e por fim na “Mostra de Países e Regiões” (Praga, 2019).

São trabalhos que exemplificam a perspectiva laboratorial de estudo da imagem empreendida, onde o material cotidiano é convertido em distintas versões de realidade através da montagem, em consonância com as particularidades inerentes a experimentação fílmica e fotográfica. Tais realizações atuam como experimentos híbridos, fundamentais como parte do processo reflexivo acerca da noção da direção de arte como prática etnográfica.

Assim, [o Laboratório, em consonância com] a arte contemporânea apresenta-se como uma mesa de montagem alternativa que perturba, reorganiza ou insere as formas sociais em enredos originais, o artista [diretor de arte, como etnógrafo] desprograma para reprogramar, sugerindo que existe outros usos possíveis das técnicas e ferramentas à nossa disposição. (BOURRIAUD, 2009, p. 84).

Tendo em vista a noção de “geografias imaginárias” (FOSTER, 2014, p. 162) como estratégia de mapeamento cognitivo na criação audiovisual - na qual a potência semiótica não se restringe à representação metafórica do outro, e sim através do funcionamento metonímico de deslocamento do real, onde a evidência de “imagem-sintoma” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 334) - se deu a exposição da própria estrutura de funcionamento do enquadramento.

---

<sup>3</sup> A Quadrienal de Praga é organizada pelo Ministério da Cultura da República Tcheca e realizado pelo Instituto de Artes e Teatro, de Praga. Exposições individuais de países e regiões conta com organizações culturais de grande relevância, incluindo ministérios da cultura, institutos de arte e teatro, bem como festivais, companhias de teatro, coletivos artísticos, escolas.

Desta forma, alguns conceitos irrompem seus limites através de práticas emergentes e autorais que deslocam outros e/ou exigem reformulá-los em novas dinâmicas de leitura e prática, como é o caso da direção de arte, originalmente vinculada ao desenho da cena na prática publicitária, produções audiovisuais e indústria cinematográfica. Tais desdobramentos implicam em uma série de desvios taxonômicos na localização da direção de arte e seus agentes, desde os enquadramentos institucionais às redes discursivas do meio ocupado, e seu processo se dá através da prática testemunhal e comporta a analogia do mapeamento etnográfico de determinado tempo-espço, convertendo-se em uma forma de programa, a partir de exemplos convocados na medida em que exemplificam a perspectiva conceitual proposta. Assim, propomos uma reflexão introdutória acerca da prática testemunhal na direção de arte.

## **1. Notas sobre percepção e política: legibilidade, imagem-operativa e gesto**

A percepção e a política são apenas duas modalidades do mesmo processo de agenciamento e coerção dos regimes representacionais na estrutura social. A marginalização da ciência e da cultura, no atual cenário brasileiro, não é falta de conhecimento e sim exercício de poder. Neste contexto, a emergência de imagens ausentes pode ser tão significativa quanto a performatividade implementada pela política da negação. “A questão é esta: por que, em que e como a produção das imagens participa com tanta frequência da destruição dos seres humanos?” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.98). Diante deste quadro, qual o papel do especialista da imagem na era digital da reprodutividade técnica no contexto brasileiro?

Pode-se dizer que um dos principais papéis é confrontar a legitimidade de veículos midiáticos e estruturas promotoras do caos através do testemunho, no qual o paradigma do “artista como etnógrafo” (FOSTER, 2014, p. 159) desenvolvido a partir do modelo do autor como produtor benjaminiano, pode ser determinado como estratégia de mapeamento etnográfico. Nesse novo paradigma, o objeto de contestação ainda é em grande medida a instituição governamental e midiática. No

entanto, é apresentado um sutil desvio do sujeito, definido em termos de relação econômica, para o sujeito, definido em termos de identidade cultural e, sobretudo, extremismo ideológico.

Não é necessário entrar em detalhes para identificar as forças de soberania vertical, munidas dos mais avançados dispositivos de uso da imagem convertidos em dispositivos de guerra, que regem a manutenção de poder global através da promoção do terror. São ações de sabotagem orquestradas sistematicamente na infraestrutura social emergente, convertendo nações inteiras em terras arrasadas incapazes de reação imediata, como é o caso, principalmente, da América Latina, Oriente Médio e Norte da África — lugares onde toda política da identidade está submetida ao jogo do Capital, que por sua vez, estabelece “uma nova distinção entre direitos humanos e direito cidadão”. (ZIZEK, 2003, p. 114).

A efetivação de tal estratégia pode ser comprovada em inúmeros casos da história recente da humanidade. Mas interessa em especial o quadro do Brasil atual no qual se constata uma verdadeira ação de extermínio através da política negacionista, diante da total negligência do Ministério da Saúde em relação a crise sanitária, que ultrapassa a marca dos quinhentos e sessenta mil mortos por Covid-19 registrados até o momento<sup>4</sup>. Em tais circunstâncias de risco geradas pelo desamparo social, o corpo do indivíduo se converte em último reduto de resistência, confinado à condição de distanciamento social ou sujeito à exposição, por necessidades financeiras.

De forma geral, a ocupação funcional do cidadão, subjugado ou não, determina sua relação com o tempo e espaço que, por sua vez, define e lhe atribui competências e/ou incompetências específicas para tomar parte ou não em questões comuns da dinâmica social. Assim, pode-se dizer que “existe na base da política uma estética que se difere da estetização da política própria a era das massas benjaminianas” (RANCIÈRE, 2017, p. 16), ou seja, aquela “massa” de pessoas propícias a serem manipuladas. Não se trata de uma captura da política com intenção de arte. E sim, um sistema de formas no tempo e espaço:

[...] do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência. A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é

---

<sup>4</sup> Ver em <https://covid.saude.gov.br/>. Acesso em 10 de agosto de 2021.

visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo. É a partir dessa estética primeira que se pode colocar a questão das práticas estéticas, no sentido em que entendemos como prática artística. Neste sentido, as práticas artísticas são maneiras de fazer que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade. (RANCIÈRE, 2017, p. 16-17).

Esse regime estético da política é a estrutura democrática de funcionamento, o regime das assembleias, das leis escritas intangíveis, das instituições culturais e acontecimentos públicos, como a prática criativa antidemocrática, que configuram a dimensão pública atual brasileira. Pode-se dizer que esta dimensão pública de uso da imagem, se trata especificamente de sua relação com a história, ou seja, a brevidade da capacidade de permanência do enunciado, independentemente do tempo de duração do fato, o que torna fundamental o posicionamento reflexivo acerca do uso da imagem como estratégia testemunhal.

Do ponto de vista econômico da produção capitalista, todos trabalham e todos são subjugados a uma dinâmica de enquadramento da produtividade de variadas formas às quais lhe atribuem valor, independentemente do ofício. Mesmo em caso de suspensão da produtividade, como na aposentadoria, no desemprego ou em condições de afastamento emergencial, o sujeito sempre se encontra à disposição de ser produtivo. A produção organiza todos os seguimentos privados e públicos da estrutura social de vida que submete todas idades, gênero, raça, classe, credo à condição de servidão. “Através da linguagem, ela [a sujeição social] constitui uma armadilha semiótica significativa e representativa da qual ninguém escapa.” (LAZZARATO, 2014, p. 27).

Esta é a realidade do sujeito contemporâneo onde devem atuar as ações contestadoras de restauração da vida, de forma que a dimensão do olhar, aqui destacada, propõe a ampliação na conduta da visualidade cênica para a legibilidade de certos acontecimentos nos espaços imediatos da realidade representada, através do gesto capaz de perturbar o olhar e aprimorar a percepção.

O que nos leva, primeiramente, a noção de legibilidade da imagem, conceito no qual Didi-Huberman (2017) retoma a ideia de legibilidade benjaminiana, que supõe a hegemonia da forma linguística em relação a imagem. Esta legibilidade a qual se referem ambos os autores, se dá na operação de montagem, na forma, estabelecendo

uma clara distinção entre o ato de mostrar e o ato de mediar a compreensão. Mas como produzir conhecimento diante do crescente posicionamento negacionista que ocupa as plataformas midiáticas? Como, através da imagem, promover o desarmamento de atitudes antidemocráticas?

[...] Não há, sem dúvida, nenhuma imagem que não envolva, ao mesmo tempo, olhares, gestos e pensamentos. Os olhares podem ser cegos ou penetrantes; os gestos, brutais ou delicados; os pensamentos, ineptos ou sublimes, depende do caso. Mas uma imagem que seja olhar em estado puro, pensamento absoluto ou simples manipulação, isso não existe. É, sobretudo, querer desqualificar certas imagens sobre o pretexto de serem “manipuladas”. Todas as imagens do mundo são o resultado de um trabalho conjunto no qual intervém a mão do homem, ainda que seja instrumentalizada. (DIDI- HUBERMAN, 2018, p. 85)

Condição que nos impõe trazer à tona imagens capazes de reequilibrar a balança do bem comum, por mais subjetivo que isso possa parecer. Que imagens são estas? Pode-se dizer que tais imagens não se destinam ao mero entretenimento casual, estão mais próximas do que o artista alemão Harun Farocki (apud GENARO, 2018, p. 221) denomina como “imagens operatórias”, equivalente ao que o artista libanês Rabih Mroué denomina como imagem- transformadora, através da utilização dialética de arquivos. Mroué não está interessado em criar novas imagens e sim se apropriar de imagens já existentes conferindo a estas uma nova dimensão de entendimento, como por exemplo, na Exposição “Image (s) Mon Amour” (2012) composta por documentos e fotografias que convergem biografia e teoria.

Uma das partes da exposição é destinada ao estudo “Revolução em Pixel” que se trata de uma reflexão a partir de imagens residuais, principalmente vídeos que foram gerados maciçamente por smartphones em conflitos geopolíticos na Síria. Por outro lado, ele usa imagens de sua própria memória para falar sobre uma história familiar da guerra e do pós-guerra no Líbano. O *modus operandi* de Mroué em trabalhar com imagens vem de sua relação com o teatro, tanto é que o projeto “Revolução em Pixel” deu origem a palestra performance de mesmo nome, apresentada na 4ª Edição da Mostra de Teatro de São Paulo (2017). Por sua vez, em Image (s) Mon Amour, através de dispositivos audiovisuais, arquivos e manuscritos expostos diretamente na parede, o artista libanês propõe uma corporeidade intimamente ligada à reconstrução

da sua história política e pessoal, misturando elementos como um registro real de sua voz aos treze anos de idade, durante a guerra.

**Figura 4**



Fonte: BIERINCKX, 2017.

Em “Revolução em Pixels” o artifício de representação se volta para seu próprio funcionamento em abordagem analítica organizada na forma de palestra-performance. Onde o acontecimento se dá na suspensão de resultados e constante desdobramento dos múltiplos olhares sobrepostos em uma superfície de representação que embaralha a noção de sujeito, representação e história. Neste contexto, a organização representacional sedá na relação entre corpo e imagem a partir do que Mroué denomina “dúplice disparo” (MROUË apud BIERINCKX, 2017, p. 40): o disparo simultâneo de uma arma e uma câmera/smartphone. Implicados no campo recente da história pública da Síria, onde situações reais e fatos fabricados são veiculados pela internet por anônimos em grande escala.

O artifício da representação metonímica se efetiva na justaposição do corpo em cena sob a condição de uma função analítica e mediadora entre o espectador e as imagens-documento, fragmentos de guerra enquadrados através do smartphone por manifestantes Sírios em situações-liminares entre vida e morte, na tentativa desesperada de documentar e revelar as atrocidades ocorridas. Durante o espetáculo, esse contato visual entre atirador e manifestante, atravessa a lente da câmera, e em seguida a tela de projeção do palco em direção ao público, segundos antes do disparo que interrompe a imagem do vídeo e a vida do manifestante. Suspendendo a recepção para o estado de *spectrum* “raiz relacionada às noções de espetáculo e espectador, fantasma e ilusão” (BARTHES, 2017, p. 15).

A fotografia representa esse momento muito sutil em que, para dizer a verdade, não sou nem um sujeito nem um objeto, mas antes um sujeito que se sente tornar-se objeto: vivo então uma, micro experiência de morte-do parêntese-: torno-me verdadeiramente espectro. (BARTHES, 2017, p. 15)

Os vídeos são analisados por Mrouè como ele mesmo afirma, a partir de um não saber, para em busca de vazios, com molduras fixas e perdidas, um pixel, que o artista associa à pesquisa médica das primeiras décadas do séculoXX, sobre como obter a imagem que está gravada na retina de uma vítima de homicídio, como método para obter um plano, sem rosto. Farocki, assim como Mrouè em “Revolução em Pixel”, propõe em seu ensaio “Influências Transversais” (2013) que as imagens operativas (operative builder) consistem especificamente a um operativismo em si mesmas, ou seja, subtraída da imagem qualquer vestígio de elo capaz de ativar um sentido de transindividuação com outras. Definindo-as como capazes de restituir a realidade através da operação técnica de pura comunicação.

Em exposição realizada no IMS Rio e IMS Paulista (2019-2020) duas dimensões centrais e complementares da obra de Farocki foram evidenciadas na curadoria da Mostra intitulada “Harun Farock: quem é responsável?”<sup>5</sup> ao demonstrar, através do processo curatorial, a dinâmica obsessiva de pesquisa do artista alemão sobre o mundo do trabalho e suas consequências na organização da sociedade, evidenciando, sobretudo, a percepção de que para Farocki não existem imagens inocentes, assim como, para Didi-Huberman não existe imagem atemporal. Destinadas ao IMS Rio foram selecionadas e organizadas as obras que abordam o uso de imagens variadas: pictogramas, cenas de monitoramento de trânsito, animações de jogos eletrônicos ou retrato na capa de um tablóide, em sistemas de observação e controle. Por sua vez, no IMS Paulista destacou-se seu olhar poético sobre os modos de produção e seu papel nos modos de vida.

Em sua vasta produção, os estudos de Farocki voltaram-se também para o paradigma digital/eletrônico da imagem, de simulação e/ou criação virtual das quais se tornou um especialista a partir de alguns modos de inter-relação da imagem virtual com a real. Em especial, interessa a este estudo sobre cinema e guerra, como é o caso

---

<sup>5</sup> Curadoria de Antje Ehmann e Heloisa Espada com assistência de Marina Barzon. In: <https://ims.com.br/exposicao/harun-farocki-quem-e-responsavel-ims-paulista/>. Acesso em: Março de 2020.

do documentário “Reconhecer e perseguir/ Erkennen und Verfolgen” (2003) no qual o autor apresenta de que forma a gênese dos mísseis na sociedade está intimamente vinculado à produção em massa proporcionada pela era mecânica.

O documentário “Reconhecer e perseguir” (2013), para além de um título foucaultiano que remete os estudos da biopolítica, evoca denominações tecnológicas como *pattern recognition* e *object tracking* (reconhecimento de padrões e rastreamento de objetos), utilizadas em mísseis teleguiados por câmeras operativas. Na obra, Farocki, ao contrário de um estudo de mídia a partir de filmes clássicos de guerra, se volta para o desenvolvimento e as transformações sociopolíticas da era digital em seu curto período na história da humanidade, quando o advento televisivo já se configurava em grande medida como produto da eletrônica militar, aproximando-se dos contextos de guerra às operações de jogos eletrônicos/videogames, capazes de deslocar, a partir do final do século XX, as campanhas militares para o espaço digital dos computadores.

Os primeiros instantes de “Reconhecer e perseguir” (2013) já exemplificam a imagem operativa na Guerra do Golfo de 1990-1991 onde destaca-se um míssil teleguiado (MIM-104 Patriot) através de uma imagem em preto e branco de coordenadas e visualização do alvo. A legenda localiza tempo e espaço ao certificar a localização e o período da *Desert Storm Operation* no Iraque. Guerra cotidianamente televisionada através da conexão em rede estabelecida entre o programa videogame war e os canais de mídia internacional. Assim, Farocki destaca, sobretudo, o papel panóptico desempenhado por estas câmeras/imagens operacionalizadas ao serem acopladas às armas bélicas, como dispositivo de controle de qualidade mercadológica, capaz de medir a exata eficácia da ação desempenhada.

Trabalho que exemplifica a potencialidade do documento capaz de revelar dentre outros aspectos, a fecundidade de determinado conhecimento através da montagem. “A montagem só é válida quando não se apressa a concluir ou enclausurar: quando abre e complexifica a nossa apreensão da história, e não quando a esquematiza abusivamente. (...)”. (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 174). E isto é possível devido ao fato de que a montagem, voltada especificamente para o domínio das imagens, é capaz de intensificá-las, conferindo às experiências visual e sonora determinada potência que as certezas e os hábitos visíveis pacificam e velam, como

tem ocorrido nos últimos anos, de forma arbitrária e antidemocrática, em setores midiáticos e pronunciamentos políticos no Brasil. Esse é o caso, por exemplo, de uma simples notícia televisiva, ou uma postagem nas redes sociais ao utilizarem imagens documentais para produzir uma falsificação da realidade histórica.

Contudo, essas imagens são arquivadas e podem ser retomadas. Compreende-se que a razão pela qual a montagem acaba por constituir o centro gravitacional da imagem operativa: “Godard não diz outra coisa: A montagem, [...] é o que faz ver” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 197) — confere-se à imagem sua real condição plural de legibilidade. Portanto, não se trata da oposição entre visibilidade e legibilidade, mas, ao invés, através da montagem restituir às imagens suas distintas temporalidades.

Nesta relação entre os arquivos e a montagem o autor se presentifica apenas no gesto que possibilita a expressão, e é neste rastro autoral que se localiza o corpo-bomba. Agamben adota o conceito de gesto partindo da proposição foucaultiana<sup>6</sup> de que “O autor é, sem dúvida, aquele a quem se pode atribuir o que foi dito ou escrito, mas a atribuição - mesmo quando se trata de um autor conhecido - é resultado de operações críticas complexas e raramente justificadas” (FOUCAULT, 2009, p. 265). Tal perspectiva conduz Agamben a problematizar a “função transdiscursiva que constitui o autor, para além de sua obra, como instaurador de discursividade” (AGAMBEN, 2007, p. 56), ou seja, o autor como resultado da relação, em uma dimensão ética, entre sujeito e dispositivo — o que, por sua vez, localiza a noção de corpo-bomba no gesto enquanto vestígio de uma medialidade.

Em *Notas sobre o gesto* (2008), Agamben retoma o tema ao observar a condição disciplinar e funcional à qual o homem moderno foi submetido gerando uma época de perda do gesto, por isso mesmo, obcecada em recuperá-lo. No entanto, destaca que mesmo que o gesto esteja inscrito na esfera da ação, o mesmo não se restringe à ação fisicamente, no gesto aqui proposto - não há corpo, do sujeito permanecem apenas vestígios, ruínas de subjetividades. Tal processo não é novidade, pois a prática artística moderna, por exemplo, já dava início a um processo de deslocamento do valor da obra para o gesto em Duchamp, Warhol, Oiticica, entre muitos outros. Assim, o corpo-bomba está na perpetuação do gesto apropriativo do arquivo.

---

<sup>6</sup> Conferência “O que é um autor”, ministrada originalmente em 1969.

## 2. Cega urgência do olho-imagem: testemunha, arquivo e processo

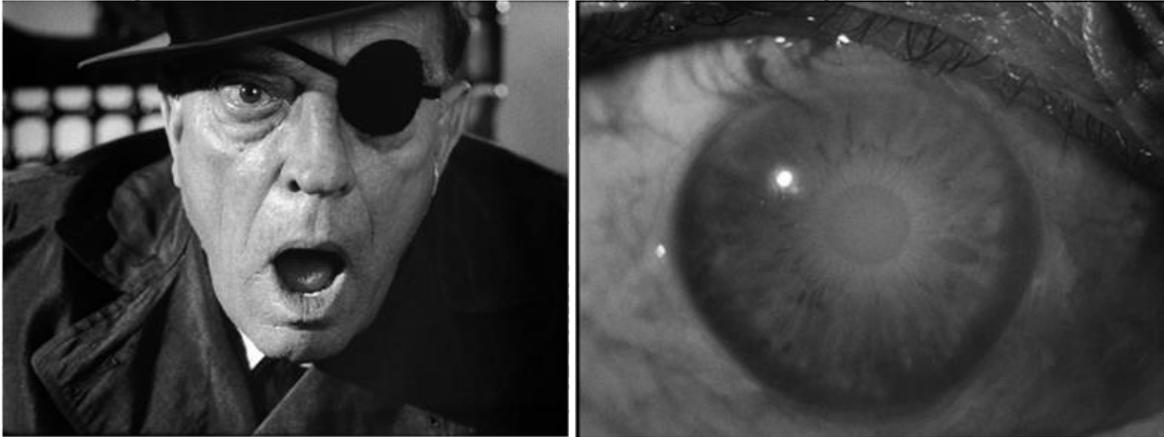
Os termos arquivo, testemunha e processo estão intimamente relacionados pelas normas do Direito. De acordo com Agamben, há uma significativa distinção da noção de testemunha em sua origem etimológica: há *otestis*, que do latim, significa aquele que se põe como terceiro em um processo, e há o *superstes*, aquele que vivenciou determinado evento. E a ideia de arquivo se converte em uma compactação não-semântica, inscrita em cada discurso significante como função da enunciação proferida. Ou seja, o arquivo é a enunciação suspensa entre a *langue* e a *parole*, um sintoma na forma do não-dito.

Para Agamben (2008) a designação de arquivo como sistema das relações entre o dito e o não-dito diverge do conceito de testemunho, por este tratar especificamente de um sistema fundado nas relações entre o dentro e o fora da *langue*, ou seja, entre a potência da linguagem e da existência. Enquanto o arquivo pressupõe a exclusão do sujeito, no testemunho a questão determinante é a ocupação do lugar vazio onde a potência é o acontecimento. Em “O Processo” (1925) de Kafka, a própria noção de Lei se apresenta na forma de processo.

Sobre “O processo”, já foram dadas infindas interpretações (...). Raramente se observou que esse livro, na qual a lei se apresenta unicamente na forma do processo, traz uma intuição profunda sobre a natureza do direito, que aqui não se apresenta segundo a opinião comum - tanto como norma, quanto como julgamento e, portanto, processo. (AGAMBEN, 2008, p. 28)

Ao problematizar as noções de arquivo e testemunha a partir de Auschwitz, Agamben afirma, que se a essência da Lei é o processo, se todo direito é unicamente direito processual, o aspecto dicotômico que caracteriza a obediência e a desobediência é irrelevante para a norma, comprometida apenas em produzir julgamento, o julgamento é em si a finalidade, “mistério do processo, o tribunal como o deus desconhecido” (AGAMBEN, 2008, p. 28).

**Figura 5** – Buster Keaton em “Film” (1965): figura O (à direita), figura E (à esquerda)



Fonte: Fotograma disponível em <https://www.imdb.com/title/tt0060410/>. Acesso em outubro de 2020.

Em “Filme” (1965) de Beckett se destaca o processo convertido em uma realidade fenomenológica de cega urgência da fuga, onde a figura **O**, silhueta humana, foge da figura **E**, letra inicial da palavra inglesa eye - olho no singular - enquanto **E**, por sua vez, persegue a figura **O**.

O próprio cinema, constituído por vinte e quatro imagens por segundo, é materialmente predeterminado por uma busca do olhar — a qual não obedece, porém, aos requisitos de qualquer narrativa. O cinema realiza (efetivamente em tempo real) abusca constituinte do olhar (MAIA, 2016, p. 23).

Beckett ao sintetizar a narrativa na busca do olhar, destaca a visão frontal e visão monocular (Maia, 2016, p. 23) de forma que a frontal se refere a transgressão imaginária ao interdito, enquanto a monocular, vinculada a figura mitológica do gigante *Ciclope* (do grego: olho redondo), que não se restringe necessariamente a representação metafórica da câmera, mas a evidência sua grandeza. Exerce uma liberdade metonímica na operação de translação de sentido, do único olho, em certa medida, como a violação de um limite do espaço significante, permitindo no próprio nível do discurso uma contra visão dos objetos, a violação do limite entre olho e objeto. “Filme” (1965) evidencia a noção de “esgotamento” (DELEUZE, 2010, p. 18) da linguagem através da estrutura fundada na relação disjuntiva, como estratégia de confirmação da diferença.

Abrir os olhos sobre um acontecimento histórico não significa captar um aspecto visível que o resumiria como um fotograma (...) tão pouco escolher uma significação que o esquematizaria uma vez por todas. (...) Abrir os olhos sobre a história significa temporalizar as imagens que nos restam delas (DIDI- HUBERMAN, 2017, p. 31).

Beckett problematiza a percepção através de uma linguagem substantiva que “esgota o possível” (DELEUZE, 2010, p. 71) ao remeter os objetos às palavras que os designam por meio de situações onde a linguagem atinge seu limite através da ausência. Parte-se da premissa de que “A visão dos homens organiza-se, ontologicamente e fisiologicamente, em torno de seu ponto cego”, (MAIA, 2016, p. 24). E se a imagem é uma maneira de esgotar o possível, é devido sua capacidade de potencialidade de real, como por exemplo, a opção de enquadrar o olho, como na figura **E**, variando entre a silhueta e a perspectiva de visão. “O olho já está nas coisas, ele faz parte da imagem, ele é a visibilidade da imagem” (DELEUZE, 2013, p. 74).

Muito antes de “Filme” (1965), o vídeo converteu-se na língua franca da produção visual e ao longo das últimas décadas “a imagem digital dá forma à arte contemporânea” (BOURRIAUD, 2009, p. 97). Em “O homem com a câmera” (1929) o cineasta soviético Dziga Vertov converte a câmera em máquina cine-olho ao partir da matéria fílmica elegendo-a dispositivo organizador da tensão entre a comunicação do movimento e a centralidade do olhar, no qual a câmera permite ao cineasta/montador instalar-se no próprio movimento de captura do real. Rancière (2012) em análise comparativa entre Hitchcock e Vertov acerca da imagem mental e imagem-movimento ao considerar que a moldura/enquadramento nunca foi capaz realmente de deter a percepção, enfatiza que há sempre a possibilidade do alcance da visão periférica, não apenas da moldura como também da superfície que a sustenta. Tal análise implica na captura do ato de enquadrar, como ocorre na relação entre as figuras **O** e a figura **E** de Filme, onde o enquadramento determina a relação entre os mesmos. A captura fílmica de determinado acontecimento o coloca em suspensão de espaço-tempo, repleto de potencialidade testemunhal, converte-se em arquivo. De forma que o enunciado, mesmo diante da perda do documento, segue em movimento por meio do relato da destruição ou perda de determinada imagem.

### 3. Programa in progress: imagem e potência

Principalmente nos anos de exílio, o dramaturgo, poeta e encenador alemão Bertolt Brecht, subjugado a condições adversas da guerra, amplia sua perspectiva de prática teatral através dos “Diários de Trabalho/ Arbeitsjournal” (1938 a-1941) metodologia que se distânciava da crônica diária e mais se relaciona com o ateliê ensaístico a partir de notícias e impressões pessoais como suporte de exercício do pensamento. Prática que atinge sua maior significância em ABC da Guerra/ Krigsfibel (1954)<sup>7</sup>. O álbum não trata de expor algum tipo de verdade absoluta e sim compor fragmentos de verdades através da dis(posição) de imagens, ou seja, trata-se de uma forma de compreendê-las dialeticamente (do grego *dialegesthai*) - o que segundo Didi- Huberman (2017) diz respeito a metodologia de introduzir uma diferença (*dia*) no enunciado (*logos*), mostrar que se mostra. De forma que o *gestus* no ato de observar é a atitude de quem espera:

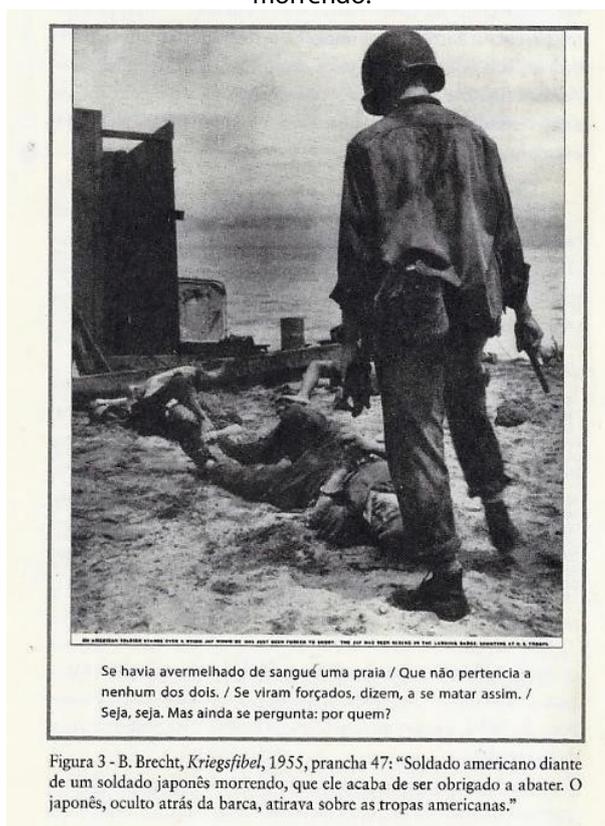
Walter Benjamin esclareceu admiravelmente a força épica e teórica de tal abordagem do gesto humano do gesto humano: primeiramente, ela é documentária (os gestos estão na realidade); em segundo lugar, ela é reenquadrada (“esse fechamento, esse enquadramento estrito de cada elemento de uma atitude (...) constitui um dos fenômenos dialéticos fundamentais do gesto; em terceiro lugar, ela é deslocada da ação, do drama, da cronologia que ela quebra por sua interrupção (...)”) (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 88).

Em uma das imagens, “Prancha 47” de Krigsfibel, a fotografia intervém “por sua possibilidade técnica de colocação em série de fragmentação (isto é, desmontagem e remontagem) a fotografia torna visível todo um mundo.” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 221). Retomando no formato de livro de imagens a projeção cinematográfica de textos, procedimento caro a Eisenstein e, mais tarde, a Jean-Luc Godard, ou seja, “a invenção dramatúrgica brechtiana aceita princípio segundo o qual toda tomada de posição funciona a título de interposição entre tempos ou campos heterogêneos” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 129).

---

<sup>7</sup> “ABC da Guerra” ou “Cartilha de Guerra”, publicado na cidade de Berlim Oriental após inúmeras recusas durante uma década.

**Figura 6** – ABC da Guerra/ Krigsfibel (1955), Prancha 47. Soldado americano diante de soldado japonês morrendo.



Fonte: DIDI-HUBERNAN, 2017.

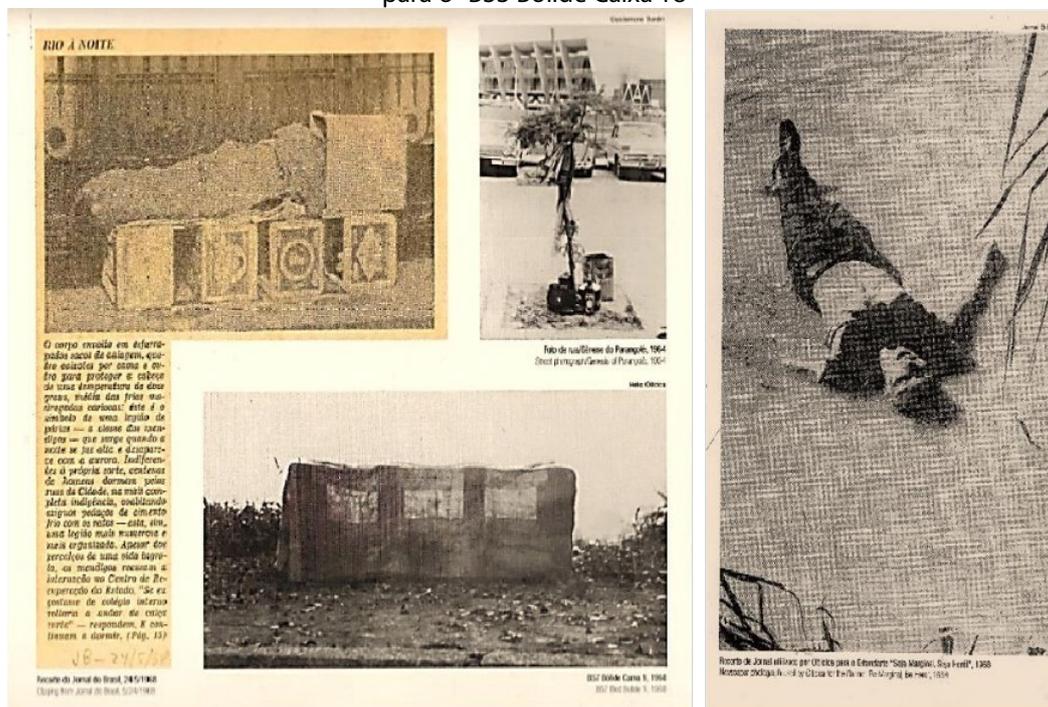
Esta formalização da montagem dialética diz respeito ao enquadramento, interrupção e deslocamento, está nos rastros, nas marcas deixadas pelo gesto, que em "ABC da Guerra" se evidencia na exposição do político através de uma abordagem pedagógica da forma. Está no formato- cartilha adotado por Brecht, como um livro de imagens históricas, onde a ingenuidade diz respeito ao prazer da aprendizagem: criadora e receptora. Convertendo-se em uma espécie de "ingenuidade operatória" (DIDI- HUBERMAN, 2017, p. 203) da imagem, ou de distanciamento - conceito Brechtiano voltado para o aprimoramento do olhar - que neste estudo diz respeito a tomada de posição.

A fotografia documenta, certamente, um momento na história da guerra do Pacífico, mas uma vez montada com as outras -e com o texto que a acompanha-, Berleau oferece ainda uma indicação preciosa sobre o projeto fundamental em *Kriegsfibel*: se ver nos permite saber, e até mesmo prever algo do estado histórico e político do mundo, é porque a montagem das imagens fundamenta toda sua eficácia numa arte da memória. (...) (DIDI- HUBERMAN, 2017, p. 35)

Neste trabalho uma importante colaboradora de Brecht foi Ruth Berleau responsável pela pesquisa iconográfica, assumindo também o aspecto técnico de reprodução das obras é tão responsável pelos resultados do álbum quanto Brecht. Assim como a maquete foi confiada a Peter Palitzch e os breves comentários sobre os documentos incumbidos a Gunter Kenert e Heins Seydel. Neste trabalho coletivo chama a atenção a potencialidade simbólica da forma estilística dos poemas, reservada ao dramaturgo. Estabelecendo uma relação funerária com as imagens, Brecht optou pelo formato de epigramas, estilo grego, utilizado na gravação em mármore de seus sepulcros evidenciando o sentido ético da proposta denominadas por Brecht como *fotoepigram*, a qual Didi-Huberman (2017) chamou de pequenas máquinas dialéticas. Ao observar “Prancha 47” se pode detectar tal estrutura na relação da página, onde a fotografia enquadra os dois soldados sobre a cor preta, simultaneamente enquadra o ato de enquadrar através da legenda localizadora, da descrição e o do poema: “Se havia avermelhado de sangue uma praia/ Que não pertencia a nenhum dos dois. / Se viram forçados, dizem, a se matar assim./ Seja, seja. Mas ainda se pergunta: por quem?” (Brecht apud Didi-Huberman, 2017, p. 36) que por sua vez em conjunto com os outros elementos que constituem a página revela múltiplas realidades, media a legibilidade histórica da imagem.

A este respeito, pode-se perceber pontos de convergência entre *Arbeitsjournal* e *Kriegsfibel* (1938-55) de Brecht e *Programa in progress* (1960- 70) de Hélio Oiticica, salvo as devidas particularidades espaço-temporais de aniquilamento testemunhado, como Brecht, o artista brasileiro sempre se dedicou inteiramente à problematização da imagem. Em ambas as propostas a prática testemunhal efetiva-se, sobretudo, em obras que deslocam e evidenciam, na imagem-sintoma, os atos de extermínio consentidos e noticiados jornalisticamente, por meio de conduta militar e governamental.

**Figura 7** – Recorte de Jornal 25/05/1968: morador em situação de rua. (à esquerda); Gênese do Parangolê, 1964 (à direita); B57 Bólide Cama 1, 1968 (abaixo) e recorte de Jornal utilizado por Oiticica para o “B33 Bólide Caixa 18



Fonte: FIGUEIREDO, 2012.

A série Bólide (1968), em especial “B 57 Cama 1” denuncia a condição precária do “corpo envolto em farrapados sacos de aniagem, quatro caixotespor cama e outro para proteger a cabeça de uma temperatura de doze graus, média das frias madrugadas cariocas: este é o símbolo de uma legião de párias - a classe dos mendigos” (FIGUEIREDO, 2012, p. 26). Assim como “Bólide 56”, “Bólide-Caixa 24 Cara Cara de Caval”, com a foto-arquívode identificação civil de Manoel Moreira, morto aos 22 anos, além do Estandarte “Seja marginal”, seja herói proposto como resposta ao slogan: bandido bom é bandido morto. Oiticica define sua prática artística como poemas-protesto:

Eu faço poemas-protesto (Em Capas e Caixas) que têm mais um sentido social, mas este para Cara de Caval reflete um importante momento ético, decisivo para mim, pois que reflete uma reviravolta individual contra cada tipo de condicionamento social. Em outras palavras: violência é justificada como sentido de revolta, mas nunca como o de opressão. (OITICICA apud SALOMÃO, 2015, p. 37)

Uma vez que a palavra liberdade está sempre ligada à noção de resistência, a busca pela liberdade pode ser considerada a mais dramática do homem, independente da região geográfica ou período histórico. No entanto, alguns períodos convocam determinado posicionamento etnográfico da prática artística. Oitica propõe, em certa medida, suplantar essa falta através de sua revelação pela via ética da obra nos poemas-protestos como prática testemunhal, nascida do esgotamento do artefato, no qual os materiais de uso cotidiano são adotados como suporte da inserção crítica a exemplo da pop art, “se você entrar totalmente no jogo, acabará por expô-lo, ou seja, revelar o automatismo e até o autismo desse processo, por meio de seu próprio exemplo excessivo” (WARHOL apud FOSTER, 2014, p. 126).

**Figura 8** – Inserções em circuito ideológico: Projeto cédula (1970-2019) Sal sem carne 1975, Tiragem única de 100 exemplares não numerados, assinados no selo e/ou na Capa-capa: Litografia offset com laminação, 32 cm x 32 cm



Fonte: REBOUÇAS, 2020

Na relação com o jornal, Warhol articula de forma ambígua um niilismo capitalista estrategicamente empregado pelo movimento *Dadá* décadas anteriores. “Essas noções de subjetividade em choque e repetição compulsiva reposicionam o papel da repetição na persona e nas imagens Warholianas”. (FOSTER, 2014, p. 126). Neste caso, a repetição é tanto uma estratégia utilizada por Warhol no escoamento do significado, como uma defesa contra o afeto traumático e sua reprodução. Assim é o caso, por exemplo, da série “Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Cédula” (1970-2019) de Cildo Meireles. Chama a atenção a relação entre repetição e testemunho das

políticas ligadas a crimes de Estado. Sobretudo, no que diz respeito a retomada da Série décadas depois da primeira edição, infelizmente em situações da mesma natureza. Uma prática que se repete como denúncia à naturalização do extermínio. Primeiramente colocadas em circulação no ano de 1970 com as frases “Quem matou Herzog?”, ou “Yankees Go Home”.

Quase cinquenta anos depois, no ano de 2019 a estratégia é retomada no caso da vereadora carioca Marielle Franco<sup>8</sup> com uma pequena, mas significativa variação. Ao invés de uma frase inscrita da cédula, Meireles presentifica a discussão acerca do assassinato através da impressão do rosto da vereadora na cédula de dois reais. Curiosamente, o olhar de Marielle Franco impresso na cédula está direcionado para o mesmo sentido em que o busto da República. Presença fantasmal/ausência do corpo convertido em símbolo, como no Estandarte e Bólido de Oiticica que converte a silhueta do corpo de seu amigo Cara de Cavalo em símbolo da cultura marginal. Neste caso, a obra de Meireles evidencia, como em Oiticica, a potência da imagem através do trauma na portabilidade do testemunho.

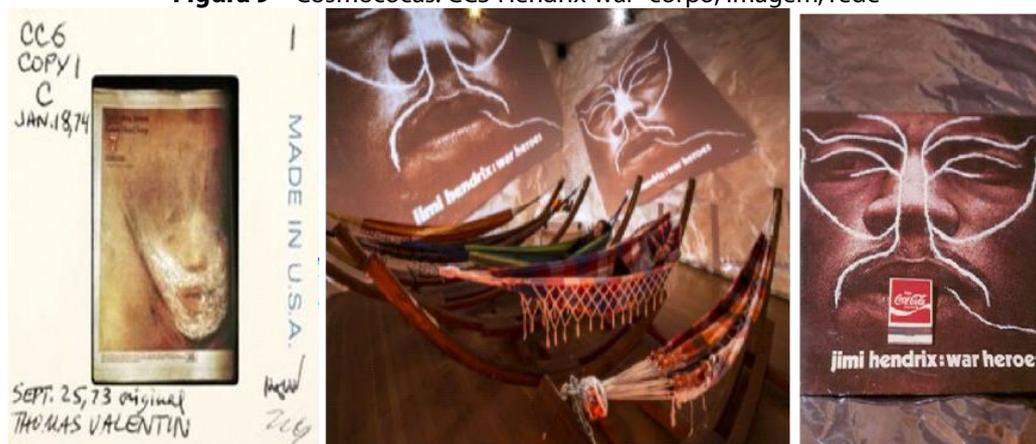
Em “Cosmococa-programa in progress”, criado em Nova York em 1973 por Hélio Oiticica e o cineasta Neville d’Almeida se destaca a proposta de imagem-arquitetura que materializa a experiência *quasi-cinema*. A série Cosmococa é composta por nove instalações multimídia CC1-CC9, estruturadas na matéria tempo da recepção e atualizada no corpo do espectador. “Algo que Oiticica reconhece como princípio fílmico ou cinematográfico - como se assistir aos slides fosse um processo mútuo de cortar e montar imagens virtuais e reais” (BUCHMAN, 2014, p. 56).

Para esses trabalhos, os slides foram projetados em ambientes especialmente. Para produzir as fotografias das instalações, Oiticica se apropriou do imaginário popular e da cultura pop utilizando a materialidade da cocaína como substância e cor que remonta o período em relação ao imaginário retratado. As experiências quasi-cinema (1973) de Hélio Oiticica em “Programa in progress” são instalações, um programa aberto sistematizado na imagem. “As Cosmococas são ao mesmo tempo a desconstrução e reconstrução da experiência do cinema.” (MACIEL, 2011, p. 173).

---

<sup>8</sup> A vereadora Marielle Francisco da Silva, conhecida como Marielle Franco, e seu motorista foram mortos em 14 de março de 2018. Socióloga filiada ao Partido Socialismo e Liberdade, foi eleita vereadora do Rio de Janeiro, durante a eleição municipal de 2016, com a quinta maior votação para a Legislatura de 2017-2020.

**Figura 9** – Cosmococas: CC5 Hendrix-war- corpo, imagem, rede



Fonte: OITICICA FILHO, 2013.

No ambiente “Cosmo-Coca CC5, Hendrix War”, também de autoria de Neville e Oiticica, entre as indicações dessa ambientação visual e sonora (de Hendrix à Luiz Gonzaga), foram disponibilizados colchões e lixas de unha remetendo ao caráter informal e de repouso, onde o público, literalmente, se lixava para a obra. O que coloca em discussão, na própria obra, o entendimento do autor como gesto. Tal perspectiva heterotópica apresentada em Cosmococa está diretamente vinculado ao entendimento de Oiticica sobre o conceito de “invenção” (CARNEIRO apud BRAGA, 2011, p. 201) capaz de redimensionar o dispositivo cinematográfico - ou seja, diz respeito à desorganização e reorganização de séries imitativas, que, no entanto, são ordenadas de modo inédito em resposta a determinada questão ou necessidade.

Assim também “CC6 Coke’s Head Soup” (1973), que foi planejada e realizada em colaboração com o fotógrafo Thomas Valentin no qual Oiticica destaca o rosto do cantor Mick Jagger no anúncio do então recém-lançado álbum Goat's Head Soup da banda britânica publicado na Revista Rolling Stone. O rosto de Jagger na impressão granulada da capa do álbum parece estar gradualmente se fundindo com a substância, pigmento e tendência à cocaína que permeava a superfície do meio. São vinte e seis slides, cuja projeção dura de dez a doze segundos cada, sendo que a vigésima sétima, consiste na permanência da luz projetada durante os vinte e seis slides.

Esta instalação reorganiza ruídos do cotidiano, como o som de uma máquina de escrever, som de uma ambulância e a canção “Sister Morphine” da banda Rolling

Stones, criando um compacto sonoro de sobreposições que oscilam entre o ruído e o silêncio. O experimento diz respeito à imagem em sua totalidade visual e sonora. Oiticica expande a recepção da imagem, os ambientes criados para as Cosmococas, compostos por colchões, almofadas e redes, os acolhem em sua perspectiva individual de posicionamento. O espectador é colocado em relação de espera através da imagem-arquitetura que constitui o espaço expositivo. Já “CC6 Coke’s Head Soup” mostra uma consolidação do que o próprio artista denomina: invenção. Em depoimento a Ivan Cardoso para realização do filme “HO” (1979), Oiticica se define como “um declanchador” (CARNEIRO apud BRAGA, 2011, p. 199), invenção terminológica partir do francês déclencher (destravar, provocar) ou de déclencheur, disparador de máquina fotográfica, como é o caso de shot na língua inglesa e que neste estudo adota-se como: disparo. Assim, pode-se dizer que “o visível já não é a sede das ilusões sensíveis que a verdade deve dissipar; é o lugar da manifestação das energias que constituem a verdade de um mundo” (RANCIÈRE, 2012, p. 39).

São muitas as estratégias de invenção na busca pelo rompimento ao anteparo industrial e institucional em benefício da obra, enquanto espaço experimental de liberdade. O cineasta Glauber Rocha na primeira metade dos anos de 1960 propôs a estética da fome capaz de ampliar sua própria perspectiva, libertando o audiovisual brasileiro, ou em especial o Cinema Novo do formato hollywoodiano. Neste caso, o cineasta brasileiro propôs uma metodologia cinematográfica que faz da condição precária do Brasil da América Latina, não uma tematização de filmes sobre a fome e sim uma ação política através da estética da falta, estética do choque a partir de um programa mínimo de ação capaz de concentrar a essência da imagem-pensamento explicitada na máxima do cinema Glauberiano: “câmera na mão, ideia na cabeça” (ROCHA apud XAVIER, 2019, p. 219).

A violência inscrita na própria forma dos filmes se apresenta menos como metáfora articulada a experiência social da fome e mais como uma experiência de choque que se apoia na tensão entre vontade de ordem, equacionamento, e a acumulação dos dados da crise. (XAVIER, 2019, p. 225)

Considerando o fato de que a cultura visual contemporânea é indissociável da produção imagética nas redes, temos a premissa: smartphone e notebook na mão, ideia na cabeça — o que se configura como ponto

determinante para a apropriação da imagem-operativa diante da atual condição de uso dos dispositivos digitais como ferramentas da prática etnográfica na direção de arte. Em “Cabra marcado para morrer” de 1984, o documentário performático de Eduardo Coutinho se ocupa de fragmentos, personagens negligenciados pela história e mídia oficial. “Tal como o modo poético de representação no documentário, o modo performático levanta questões sobre o que é realmente o conhecimento” (NICHOLS, 2016, p. 206). O filme se organiza através do rastreamento da memória, no reencontro do diretor com os personagens da experiência fílmica de 1964. Trabalho que representa o mapeamento de uma geografia imaginária, privilegiando o acesso alternativo ao ocorrido propondo uma fissura na história oficial.

Segundo o próprio cineasta, “a verdadeira filmagem significa revelar em que situação, em que momento ela se dá e todo o aleatório que pode acontecer nela. Uma contingência que revela muito mais a verdade da filmagem que a filmagem da verdade” (COUTINHO apud OHATA, 2013, p. 23). Para Coutinho, o crucial em um projeto fílmico é a invenção do dispositivo enquanto discurso, procedimento de filmagem denominado inicialmente pelo cineasta como “prisão e em seguida dispositivo” (LINS, 2004, p. 101).

**Figura 10** – Cena do filme de 1984 durante a exibição dos fragmentos recuperados



Fonte: Fotograma disponível em <https://46festivalufmg.wordpress.com/2014/07/22/cine-maloca-ocupacoes-em-cena/>. Acesso em dezembro de 2020

Outro aspecto que chama a atenção é a forma que o dispositivo cinematográfico ocupa o vilarejo durante a cena em que relata a exibição dos fragmentos da primeira experiência de filmagem recuperada. A instalação do projetor no vilarejo promove uma relação direta com o corpo dos sobreviventes, tornando-se

dispositivo engajado na ocupação de espaços reais e simbólicos deste Brasil silenciado. Desta forma o filme, a partir da memória, promove no ato da exibição, a integração das temporalidades através da sobreposição das imagens ficcionais do primeiro experimento com as documentais da segunda experiência, sustentado apenas na relação, por seu sentido arquitetônico que virtualiza o espaço real no ato da exibição/filme, experiência compartilhada na ampliação do ato de enquadrar.

Se em Coutinho a teatralidade é deslocada para o cinema, em “Descolonizando o Conhecimento” (2016) a artista portuguesa Grada Kilomba propõe no formato de palestra-performance uma colagem de seu trabalho bibliográfico e audiovisual a fim de problematizar determinadas configurações do poder institucional. O espetáculo explora a forma ensaística de produção de conhecimento (*knowledge*) evidenciando a sedimentada violência institucional que autoriza e desautoriza, arbitrariamente, não apenas quem pode falar, mas também sobre o que se pode falar. Assim, o espetáculo enfatiza a teoria como local de libertação, destacando logo de início uma passagem de “Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade” (1994) da ativista norte-americana Gloria Jean Watkins, mais conhecida pelo pseudônimo bell hooks. Para Kilomba a descolonização do conhecimento se dá no ato da auto-escrita performativa, ou seja, quando a biografia se relaciona à teoria e vice-versa. Portanto, “Descolonizando o Conhecimento” não propõe o espetáculo-ensaio como forma de pensamento, e sim o ensaio-espetáculo como forma que pensa.

## **Considerações finais**

O atual Estado brasileiro exemplifica, de forma radical, as potencialidades nocivas do uso da imagem como estratégia de persuasão, capaz de converter todo território nacional em realidade sintomática. Se destaca a eficácia de estratégias midiáticas na desarticulação do conhecimento através do uso dialético da imagem, devido a sua capacidade operacional ideologicamente comprometida. “As representações midiáticas já se converteram em modos de conduta militar” (BUTLER, 2019, p. 51).

A representação midiática não rejeita a lógica apresentada pela reportagem, mas, ao invés, joga com sua eficácia coercitiva através da “potência do negativo” o significado do discurso é empreendido através do lapso existente entre “o que se vê e o que se sabe” (DIDI- HUBERMAN, 2017, p. 84). Tais condições geradas pela regulação do campo visual da população levaram o Brasil às catastróficas condições atuais de total ausência do Estado no gerenciamento da crise. Uma duplicidade geradora de tensão entre a afirmação de presença e confirmação da falta. Ausência, não apenas do que é negado pela imagem oficial e sim de uma condição perdida. São ações de sabotagem orquestradas sistematicamente na infraestrutura social.

Se tal dispositivo é utilizado com eficácia pelas camadas governamentais, por outro lado, os movimentos de resistência se fortalecem no “contexto da arte como discurso social e intervenção cultural” (CABALLERO, 2016, p. 170) convertendo em legibilidade as propriedades visuais e sonoras da imagem. Se “Para ocupar nossos territórios necessitamos perceber o mundo onde vivemos” (BOAL, 2009, p. 159). Resta às práticas artísticas recorrerem ao espaço digital e às estratégias de uma política cultural da alteridade, onde a emergência da direção de arte se volta para o exercício comunitário da produção da imagem voltada para tomada de decisão, prevalecendo a conduta ética na dinâmica pragmática de relação entre o discurso e a existência, entre o atual e o virtual, graças à experiência estética.

## Referências Bibliográficas

AGAMBEN, G. Notas sobre o gesto. *Artefilosofia*. Ouro Preto, n° 4, jan.2008, p 9-4.

\_\_\_\_\_. *O que é contemporâneo*. Chapecó: Argos, 2009.

\_\_\_\_\_. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. São Paulo: Boitempo, 2008.

\_\_\_\_\_. *O uso dos corpos: homo sacer IV, 2*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2017.

\_\_\_\_\_. *Profanações*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

- BARTHES, R. A câmara clara: notas sobre fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.
- BIERINCKX, C. Reconstruindo fragmentos: Rabih Mrouè em Cavalcando Nuvens. Catálogo 4º Mostra de Teatro Internacional de São Paulo. São Paulo, nº 4, 2017, p. 38-47.
- BOAL, A. A estética do oprimido. Rio de Janeiro: Garamod; Funarte, 2009.
- BOURRIAUD, N. Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BRAGA, P. Fios Soltos: A arte de Hélio Oiticica. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BUCHMAN, S; HINDERER CRUZ, M. J. Hélio Oiticica e Neville D'Almeida: Cosmococa. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.
- BUTLER, J. Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
- CABALLERO, I. D. Cenários liminares: teatralidades, performances e política. Uberlândia: Editora da Universidade Federal de Uberlândia, 2016.
- DELEUZE, G. Conversações: 1972-1990. São Paulo: Editora 34, 2013.
- \_\_\_\_\_. Sobre o teatro: um manifesto de menos; O esgotado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, G. Diante da imagem. São Paulo: Editora 34, 2015.
- \_\_\_\_\_. Imagens apesar de tudo. São Paulo: Editora 34, 2020.
- \_\_\_\_\_. Quando as imagens tomam posição: o olho da história I. Belo Horizonte - MG: Editora UFMG, 2017.
- \_\_\_\_\_. Remontagem do tempo sofrido: o olho da história II. Belo Horizonte - MG: Editora UFMG, 2018.
- FAROCK, H. Influencias cruzadas/ Montaje blando. In: Desconfiar de las imágenes. Buenos Aires: Caja Negra, 2013.
- FIGUEIREDO, L. Hélio Oiticica: obra e estratégia. In: Catálogo mostra rio arte contemporânea 1. Rio de Janeiro: Prefeitura do Rio de Janeiro; Secretaria das Culturas; RIOARTE, Museu de Arte Moderna, 2002.
- FOSTER, H. O retorno do real. São Paulo: CosacNaify, 2014.

FOUCAULT, M. Ditos e escritos III-Estética: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2009.

GENARO, E. de. Harun Farocki. Curitiba: Editora CRV, 2018.

LAZZARATO, M. Signos, máquinas, subjetividades. São Paulo: Sescedições; N-1, 2014.

LINS, C. O Documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

MAIA, T. O olho divino: Becket e o cinema. Lisboa: Documenta, 2016. NICHOLS, B. Introdução ao documentário. Campinas: Papirus Editora, 2016. OHATA, M. (org.). Eduardo Coutinho. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

OITICICA FILHO, C.; COELHO, F. (orgs). Hélio Oiticica: conglomerado newyorkaises. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

RANCIÈRE, J. As distâncias do cinema. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

\_\_\_\_\_. O espectador emancipado. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

REBOUÇAS, J.; MATOS, D. Vendo entre: Cildo Meireles. São Paulo: Sesc Poméia, 2020.

SALOMÃO, W. Hélio Oiticica: qual é o parangolé? São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

XAVIER, I. Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2019.

ZIZEK, S. Bem vindo ao deserto do real: estado de sítio. Boitempo Editorial, 2003.

# ESTRATÉGIAS DE VISIBILIDADE NA CIDADE

Christiane Martins

Há uma gama de dispositivos físicos e simbólicos que delimitam o espaço e definem a permissão ou não do seu cruzamento, qualificando os sujeitos do espaço que podem ou não podem ocupar, trafegar por tal espaço. Esse limiar é definido pelo dispositivo físico ou simbólico, que criam oposições como privado e público, interno e externo, autorizado e não autorizado, incluído e excluído, entre outros.

O sujeito está habituado a respeitar a existência e a função dada ao dispositivo físico ou simbólico que delimita o espaço, até que outros rompam com esse paradigma e desconstruam a função do dispositivo, seja por um determinado tempo ou para a criação de outro dispositivo que venha a substituir o anterior. Podemos também chamar os dispositivos físicos de materiais, entendendo-os como

[...] suportes de práticas repetidas (...) Essas práticas se cristalizam no espaço e no tempo. Chama-se „geração das práticas" tudo o que, no habitat e no espaço urbano, recorre a essas ações de ordenar, marcar, apropriar-se do espaço (SEGAUD, 2016, p. 213).

As relações sociais podem ser vistas como um modo de uso do espaço, sendo o corpo do sujeito um elemento privado e a ação deste no espaço um elemento público, ou seja, o espaço público está em constante movimento de troca, de transformação, e por ser público, esse espaço permite a qualquer um que o frequente a fazer parte das ações que o modifiquem ou que o restabeleça a sua ordem anterior.

Dito isso, percebe-se que nesse espaço é permitido o diálogo direto como transeunte, as ações realizadas ali podem ser vistas como espetáculos nos quais não é possível dizer quem será seu espectador, não vendo classe social, cor, opção sexual; em outras palavras: as ações públicas não discriminam, mas se permitem ser discriminadas.

Mas se no espaço público as relações sociais e as ações dos sujeitos que o percorrem são constantes, qual a razão que faz uma ação se destacar outra? De forma ampla, podemos dizer que as ações que se destacam utilizam algum tipo de

dispositivo de visibilidade, que exploram e/ou potencializam sua exposição são, como coloca Deleuze (1996), máquinas de fazer ver e de fazer falar.

Muitos artistas utilizam o espaço público e urbano para a construção de suas obras, prestando atenção ao que passa despercebido pelas pessoas nos seus trajetos cotidianos, e buscam, através da arte, manipular esse espaço para que ele seja apreciado e ressignificado pelos transeuntes.

Nesses trabalhos, muitos dos dispositivos de visibilidades são tomados pelo que José A. Sánchez (2016) chamou de “dispositivo poético”, vendo-o como um elemento “desestabilizante” capaz de alterar o *status quo*, mesmo que momentaneamente, quando “superam o estado de entretenimento e alcançam o da experiência e do discurso”<sup>1</sup> (SÁNCHEZ, 2016, p. 02).

O dispositivo poético revela a contaminação entre arte e vida, pois articula elementos que, em seu ambiente cotidiano, remetem ao poder e ao sagrado, e que são profanados, recolocados, ressignificados pelo artista. Nesse sentido, esses dispositivos instauram o aspecto do comum, do acessível a todos que aceitam participar da obra. Como diz Sánchez: “a arte participa da profanação alterando momentaneamente as condições de enunciação, tornando visível o escondido” (SÁNCHEZ, 2015, p. 326). Essa visão e uso do dispositivo possibilita que a obra artística, além de entreter, sirva como produtora de conhecimento a ser usufruído pelo espectador.

Para exemplificar o uso do dispositivo poético em obras (mesmo que o artista o faça de forma intuitiva, sem se apegar ao conceito teórico aqui discutido), podemos citar o trabalho do paulista Eduardo Srur, que faz da rua o seu palanque para discutir questões ambientais, políticas e sociais. Em “Sobrevivência”<sup>2</sup>, realizada em 2008 na cidade de São Paulo, ele instalou coletes salva-vidas em 16 monumentos que glorificam heróis da história nacional, na tentativa de fazer com que as pessoas olhem para essas imagens e reflitam sobre a cidade e a sua história, questionando quem são aquelas figuras e o porquê da importância que lhes é atribuída. Ressignificando essas estátuas, e profanando sua simbologia inicial, pela inserção de um outro elemento, o colete, Srur faz com que o passageiro percebido observe o monumento,

---

<sup>1</sup> “Pero también más allá del arte relacional. Se trata de abrir el espacio de la producción poética” / “...superar el estadio del entretenimiento y alcanzan el de la experiencia y el discurso”.

<sup>2</sup> Foto: Hilton de Souza. Disponível em [www.eduardosrur.com.br/intervencoes/sobrevivencia](http://www.eduardosrur.com.br/intervencoes/sobrevivencia)



**Figura 1** – “Sobrevivência”, de Eduardo Srur, 2008.

porém agora com outros olhos, como um espectador. Este espectador aguarda por uma explicação da razão dessa interferência, compreensão que só poderá vir dele mesmo, do esforço de sua reflexão. Além disso, Srur

criou uma ação “disruptiva” não só para os transeuntes, mas também para o poder público ao fazer com que a cidade olhe para si, para como constrói e preserva sua história.

Aqui, o dispositivo também serve para tornar o transeunte espectador. O objeto comum (o colete salva-vidas) é tirado de seu contexto original e inserido no campo artístico (a estátua), que já está presente na paisagem da cidade, mas que só pode ser vista no momento de um estranhamento do transeunte, gerado pelo colete. Daí por diante, esses objetos comuns são ressignificados, e é esse encontro do olhar estranho com o objeto profanado que interessa a Srur, e que potencializa o registro de sua obra.

Em suma, não há obra simplesmente pelo deslocamento de objetos comuns a posições que os dessacralizam - ela só se completa enquanto obra quando o transeunte se tornar uma espécie de transeunte espectador, aquele que pára, comenta, registra, etc. O dispositivo é, nesse caso, um dispositivo poético discursivo, capaz de ativar a crítica social do espectador — uma delas, por exemplo, a de que nossos “heróis” nacionais “abandonam o barco”, ou se preparam para um afundamento do país —, mas ele vai além: ele é também um dispositivo de participação reflexiva, de agenciamento político e poético.

À luz disso, podemos dizer que as ações possuem uma potência significativa na capacidade de modificar o espaço em que ocorrem, além de entender esse espaço além do material, mas também como um lugar de vivência coletiva. Seguindo a linha proposta pelo artista



**Figura 2** – Estátua de Borba Gato antes (à dir.) e depois (à esq.) das chamas.

Eduardo Srur, sobre as modificações de significações aos monumentos históricos inseridos na paisagem da cidade, temos a ação ativista realizada na estátua que homenageia o bandeirante Manuel de Borba Gato<sup>3</sup>, localizada na cidade de São Paulo/SP. Construída em 1957, pelo artista Júlio Guerra, e inaugurada em 1963 no bairro de Santo Amaro, a estátua é feita de argamassa, pedra e mármore, pesa 20 toneladas e mede 10 metros e conta com um pedestal de 3 metros. Esse tamanho colossal, comparada ao seu entorno, por si só gerou certo estranhamento, tendo sido motivo de discussões estéticas entre os moradores da região. Contudo, não é somente sua disparidade em compor esteticamente a paisagem que fez do monumento algo polêmico, mas sim a figura a qual homenageia. Para alguns Borba Gato é visto como um explorador que auxiliou na construção da cidade, enquanto para outros foi um "caçador de índios", que matava, escravizava e estuprava sem pudor. Além disso, em sua biografia também consta ter sido ele o assassino do fidalgo D. Rodrigo de Castelo Branco, o que fez com que Borba Gato fugisse para os sertões do rio Piracicaba ou rio Doce, re-aparecendo somente após o perdão régio para tomar o posto de lugar-tenente, ou seja, saindo impune de seus crimes, mesmo quando esses envolviam a morte de um aristocrata.

Mesmo com essa biografia que oscila entre o corajoso aventureiro e o assassino sem escrúpulos, Borba Gato ainda é homenageado, há anos, em via pública, na maior cidade do Brasil, o que faz o monumento ser o alvo constante de

<sup>3</sup> Foto: Gabriel Schlickmann e Mário Rodrigues. Disponível em <https://vejasp.abril.com.br/blog/arte-ao-redor/incendio-estatua-borba-gato-homenagens-figuras-contestadas-historia/>

protestos, a mais recente foi em julho de 2021, quando o monumento foi incendiado por Paulo Roberto da Silva Lima e Danilo da Silva Oliveira, autodeclarados integrantes do movimento Revolução Periférica.

O ato, apesar de não ter o intuito artístico, também se utilizou de um dispositivo de visibilidade, não ao questionar a estátua como escultura em pedra, mas para discutir quem ela representa, e o que isso diz daqueles que a erigiram e que a mantêm em seu lugar; e se ainda, como sociedade, iremos sustentar esse tipo de simbolismo em nossas cidades.

Outra discussão está em considerar esses monumentos como patrimônio cultural da cidade, o que diz que apesar da sua representação ainda se trata de uma obra de arte. Mas mesmo a escultura tendo sido feita por um importante artista, ainda seria possível desligar a figura a qual ela representa obra em si?

Nesses dois exemplos mencionados, o que vimos foi uma crítica ao *status quo* - ou seja, no espaço público e urbano, as ações ativistas, assim como os eventos artísticos que ali ocorrem, mesmo que por alguns instantes, são capazes de provocar o deslocamento ou a transformação do *status quo* - que podem ser considerados como ações disruptivas, que causam uma ruptura no fluxo cotidiano daquele ambiente e, logo, no dia-a-dia de quem por ali circula, causando uma espécie de estranhamento ou de perturbação na percepção dos transeuntes. Assim, esse caráter disruptivo se manifesta na abertura radical de espacialidades, temporalidades e materialidades que a obra pode utilizar para atingir o nível de reflexibilidade no espectador almejada pelo artista.

Além disso, em muitos espaços, mas principalmente no âmbito público/urbano, há uma multiplicidade de aparência, memória, ação, que um mesmo lugar pode carregar conforme os diferentes horários do dia. Podemos pensar “os lugares como forma-conteúdo diversas, como brechas espaciais nos contextos urbano e metropolitano” (SERPA, 2017, p. 107), ou seja, o lugar visto a partir da relação entre o transeunte/habitante e o espaço/lugar, não só o corpo do transeunte percorrendo a cidade, mas a ação que ele exerce sob ela, sendo o espaço/lugar a base essencial para a reprodução da vida cotidiana do sujeito enquanto ator social.

Há também uma constante modificação da paisagem do espaço urbano conforme as necessidades da sociedade que o habita, podendo ser as mudanças fixas

ou momentâneas, ambas tendo a capacidade de impactar na memória coletiva da cidade, já que “o espaço urbano é o espaço da reprodução das relações sociais que envolve várias dimensões da vida humana”(CARLOS, 2018, p. 91).

Ademais, nossa noção de tempo e espaço alterou-se radicalmente, se avaliarmos os hábitos temporais e a reminiscência do que era considerado veloz e lento naquele fim de século. Vemos a passagem de um tempo rápido para outro turbinado, o que é causado, principalmente, pelos meios de comunicação e informação, que se tornam desde o início do século XX cada vez mais globais e velozes, e provocam uma aceleração no tempo diário da vida social. Assim, não houve como a arte se manter estática, pois as inquietações dos artistas se modificaram, ampliaram, deslocaram, o que fez surgir novas formas artísticas, enfim, novos modos de ver e criar arte.

Nesse vai-e-vem frenético da vida nas cidades contemporâneas, o espaço público tem perdido cada vez mais o caráter de um lugar de sociabilidade, tornando-se um espaço de passagem, um não-lugar, conforme a concepção do antropólogo francês Marc Augé, que serve apenas como meio através do qual os transeuntes percorrem de forma cada vez mais rápida o seu destino, por vezes tendo sua atenção atraída pelas vitrines publicitárias, de comunicação rápida e sucinta.

Os não-lugares são tanto as instalações necessárias à circulação acelerada das pessoas e bens (vias expressas, trevos rodoviários, aeroportos) (...) quanto os próprios meios de transporte ou os grandes centros comerciais, ou ainda os campos de trânsito prolongado onde são alojados os refugiados do planeta” (AUGÉ, 1994, p. 36)

Para mais, ao trazer o espaço como parte da obra criada pelo artista, este, na busca por experimentações, começa a querer fugir dos espaços convencionais, sejam galerias, museus ou teatros, e passa a intervir no espaço público e urbano percebendo esses ambientes como espaços com potencial para a criação artística.

Favorecendo-se de tal potencialidade, o artista passa a fazer desse espaço mais um elemento que compõe sua obra, pensando na relação real e mútua entre obra e espaço, onde aspectos antes imperceptíveis em ambos tornam-se visíveis por meio dessa fusão.

Podemos ir além se pensarmos a cidade a partir do duplo aspecto, como coloca Henri Lefebvre (2008), sendo eles: perceber a cidade através dos diversos monumentos que a modelam, ou seja, definem sua imagem; e perceber como os cidadãos empregam seu tempo nesse espaço e, ainda, a diversidade de olhares voltados para a cidade, para o espaço físico.

Assim, a percepção do tempo no meio urbano é contaminada por uma atmosfera fervilhante, pelos meios de transporte, pelo comércio, pelos arranha-céus, enfim, pelo vaivém constante de pessoas, veículos, sons, imagens; fatos que alteram constantemente a visão que o homem tem do mundo, e que também alteram o seu comportamento, o que permite ao mundo se transformar de maneira a refletir tal transformação em toda a cultura humana.

Junto à questão do tempo e do espaço, os artistas, principalmente, a partir da década de 1970, conforme realça a historiadora de arte Claudia Büttner (2002), passaram a lidar diretamente com a reação dos espectadores/transeuntes, considerando a presença destes naquele espaço como um dos aspectos mais importantes de suas obras. E, também segundo Büttner, a partir da década de 1990, os artistas passaram a não se importar tanto com a “liberação da criatividade que devia disseminar-se entre os leigos, e sim com a ativação geral dos espectadores passivos, transformando-os em usuários ativos” (BÜTTNER, 2002, p. 80).

Essa vontade do artista em provocar uma alteração na posição do espectador em relação à obra, torna esta obra dependente da reação do seu público. Deste público, por sua vez, se exige hoje um papel muito particular, seja o de interagir com o conteúdo apresentado, de forma direta e participativa, seja o de uma participação reflexiva, no sentido de ser ele o responsável pela produção de significados que a obra de arte é capaz de promover. De qualquer modo, como afirma a crítica britânica Claire Bishop, lida-se hoje com “uma audiência que gosta de sua subordinação às experiências estranhas concebidas para ela por um artista, uma audiência que é incentivada a ser coprodutora da obra”<sup>4</sup> (BISHOP, 2011, p. 5).

Hoje em dia, há as mais diversas formas de arte que tentam buscar essa interação com o espectador. Contudo, creio que seja a intervenção urbana a forma que

---

<sup>4</sup> “to an audience that enjoys its subordination to strange experiences devised for them by an artist, to an audience that encouraged to be a co-producer of the work” (BISHOP, 2011, p. 5).

consegue atingir mais o público, por atravessar o fluxo de vida cotidiana do transeunte da cidade, por invadir e compartilhar o mesmo espaço, o mesmo tempo daquele que habita o ambiente público e urbano. Tal ponto se confirma ainda mais se considerarmos a influência que o espaço arquitetônico destinado às artes, à diferença da rua, possui ao estabelecer a distância entre público e obra.

Vale ressaltar que o termo “público” aqui utilizado, está no sentido de espaço público livre, como é dado pelo Direito, desde o princípio do século XX, ao distinguir direito público e privado, numa forma de sistematização das normas existentes para a delimitação e utilização de cada espaço, distinguindo espaços públicos livres (em que é pleno o direito de ir e vir de qualquer cidadão, como ruas e praças), de espaços públicos com restrição ao acesso (onde a circulação e a permanência é controlada, que é o caso dos edifícios públicos como Prefeituras, Universidades, etc.), espaços privados (onde há uma pessoa ou empresa que define o uso do espaço e quem o acessa), e, por último de espaços acessíveis ao público (que são espaços privados, mas é permitido o acesso mediante certa condição, como o pagamento de ingresso para entrar na sala de cinema, por exemplo).

Assim, intervenções urbanas (no sentido artístico do termo), podem ser lidas como eventos extracotidianos, que além de atraírem a atenção, rompem com o fluxo da vida comum. São eventos abertos para todos os que se encontram no local da intervenção; são ações disruptivas, ou seja, ações capazes de

[...] provocar estranhamento ou até mesmo causar uma interrupção nos fluxos cotidianos de uso da cidade. Pode-se tratar de uma ação de grandes proporções ou apenas de um pequeno gesto, sutil e delicado; pode apresentar uma longa duração ou ocorrer num átimo de segundo. Porém, em qualquer dos casos, ela deve ser capaz de gerar algum tipo de perturbação, de desequilíbrio, de desestabilização na percepção e na experiência dos transeuntes durante seus deslocamentos nas vias urbanas (ALICE; ARAÚJO, 2016, p.77)

Essa “disrupção” na rotina das pessoas é capaz de gerar tanto reações de incentivo, reflexão, simples curiosidade, como de repúdio, aversão e, até mesmo, agressão. Entretanto, a proposta inicial e instigante de qualquer intervenção urbana é a de suscitar um momento de experiência ao espectador, algo que lhe faça parar para questionar o que vê, mesmo que tal experiência não lhe agrade e lhe provoque uma espécie de multivocalidade, no sentido de ser a intervenção urbana uma provocadora

plural, capaz de atingir ideias, sentimentos, expressões, afetos, reações diversas sendo elas físicas e emotivas, no sentido de não discursivas, muitas vezes, contraditórias.

## Referências Bibliográficas

ALICE, T.; ARAÚJO, A. "A Ação Disruptiva no Espaço Urbano: um treinamento ativista", In: ALICE, Tânia. Performance como Revolução dos Afetos. Annablume, São Paulo, 2016, p. 77 – 85.

AUGÉ, M. Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Papyrus, Campinas/SP, 1994.

BISHOP, C. Participation and Spectacle: Where are we now? Lecture for Creative Time's Living as Form. Cooper Union, New York, May, 2011.

BÜTTNER, C. Projetos artísticos nos espaços não-institucionais de hoje. In: PALLAMIN, V. M.(org.). (et. al.). Cidade e Cultura: esfera pública e transformação urbana. São Paulo: Estação Liberdade, 2002, p. 73–102.

CARLOS, A. F. A. A Cidade. São Paulo: Contexto, 2018.

DELEUZE, G. O que é um dispositivo. IN: O mistério de Ariana. Lisboa: Editora Vega/Passagens, 1996.

LEFEBVRE, H. Espaço e política. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2008.

SÁNCHEZ. J. A. A pesquisa artística e a arte dos dispositivos. Questão de Crítica. Rio de Janeiro, v. VIII, n. 65, ago. 2015, p.322-327.

\_\_\_\_\_. Dispositivos poéticos I, Parataxis 2.0, 2016. Disponível em: <<https://parataxis20.wordpress.com/2016/03/21/dispositivos-poeticos-i/>> Acesso em 02 out. 2016.

SEGAUD, M. Antropologia do Espaço. Habitar, Fundar, Distribuir, Transformar. São Paulo: Edições SESC, 2016.

SERPA, A. Lugar e Centralidade em um Contexto Metropolitano. IN: A Produção do Espaço Urbano: agentes e processos, escalas e desafios. São Paulo: Contexto, 2017. P. 97 – 122.

# FABULAÇÕES DRAMATÚRGICAS NUMA TARDE FINAL DE OUTONO

- estudo sobre a criação de um dispositivo  
sonoro-imagético a partir da peça  
radiofônica -

Felisberto Sabino da Costa e Caroline da Silva Barbosa (Carol Cax)

“Quando tivermos reaprendido a  
ouvir também poderemos corrigir a nossa hipertrofia  
dos olhos”.

Ernest Berendt (1983, p. 22)

## Breve silêncio

**Autor:** *Minhas senhoras e meus senhores, para começar creio que o meu dever é descrever o local dessa história, talvez um pouco estranha, mas nem por isso – eu juro – menos verdadeira. Posso então agora solicitar um pequenoesforço? Imaginem uma sala de um grupo de pesquisa denominado “O Círculo”, numa universidade pública. Para ver o lugar com clareza basta que fechem os olhos. Consideremos, dois personagens principais dessa estória: comecemos por mim. Sou Felisberto Sabino da Costa, professor no Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP, dramaturgo, cognominado Autor. *Entrada de uma pessoa.* A estudante Caroline da Silva Barbosa, doravante chamada Visitante. Mas basta, a Visitante entra na sala e começa a falar, podemos começar. O nome da Visitante, Carol Cax, é um artifício poético. *Ela vasculha com os olhos a sala, os livros, as imagens.* É uma sala física, mas poderíamos estar no zoom. Este texto teve seu início em 1957, mesmo ano em que o senhor Korben, *que devia ser um homem muito mal, escreveu o seu segundo romance, intitulado “Mister X se entedia”.* Embalados pela ideia da peça radiofônica, como disparadora de pesquisa acadêmica, durante uma pandemia, não daquele ano 1957, mas desse agora, a ideia ganhou 2021 corpos para Felisberto Costa e Carol Cax. Daí a proposta desse texto, de*

partilhá-lo nesse momento, nessa época em que além da pandemia enfrentamos guerras híbridas, fake news<sup>1</sup>, pós-verdades<sup>2</sup> e tantas outras modalidades de combate envolvendo ações e palavras.

**Autor** – Você supôs que exista uma relação entre suas criações e a realidade?

**Visitante** — Eu propus fazer uma relação entre minha iniciação científica e a realidade. Melhor dizendo: entre ficção e realidade.

**Autor** – Como orientador, não me interessa tanto o que quis fazer, mas o que o você fez.

**Visitante** – Uma ficção real.

**Autor** - A peça radiofônica, de forma mais significativa, desenvolve-se na Alemanha na década de 1920.

**Visitante** - Mas talvez essa ideia que busca experiências com imagens acústicas, sonoridades, já estejam presentes em peças de teatro fundadas nas palavras. O solilóquio de Hamlet — ser ou não ser — poderia ser uma “micropeça” radiofônica. Há uma fala que se dirige a um e a todos simultaneamente, tal como acontece no rádio. Há uma voz, uma ponte que interliga vocalizador e ouvinte. Há dramaturgias no teatro elisabetano afeitas às sonoridades, que se convertiam em paisagens, em cenários imaginados pelo espectador/ouvinte quando pronunciadas pelo ator. Há também performances de gênero, nesse teatro, que também comporiam essa possível peça radiofônica, performances sonoras de um garoto como se fora garota - uma Julieta. Na Alemanha, as experiências com as primeiras peças radiofônicas propriamente ditas, contemplaram clássicos da literatura e do teatro, adaptações que delinearum um território amplo, explorado por dramaturgos nessa investigação.

**Autor** - Bertolt Brecht, Antonin Artaud e Orson Welles são alguns nomes que evidenciam o potencial criativo, não apenas da peça radiofônica, mas do próprio

---

<sup>1</sup> Notícias ou informações falsas, amplamente difundidas no cenário público. Normalmente são criadas com finalidade política e influenciam a formação da opinião pública sobre determinado acontecimento ou pessoa. Ganham força no cenário político brasileiro desde as eleições presidenciais de 2014 (como foi apontado por Marco Aurélio Rudieger (FGV). Há diversos levantamentos sobre a origem do termo, associado à ideia de calúnia.

<sup>2</sup> Um neologismo que descreve a situação na qual, na hora de criar e modelar a opinião pública, os fatos objetivos têm menos influência que os apelos às emoções e às crenças pessoais. O termo foi usado pela primeira vez em 1992 pelo dramaturgo sérvio-americano Steve Tesich, definindo o comportamento dos americanos perante o caso Watergate, nomeando uma série de abusos de poder relacionados ao governo do então presidente Richard Nixon. Em 2016, “pós-verdade” foi eleita a palavra do ano no dicionário de Oxford.

rádio como dispositivo político-acústico-imagético. Podemos ainda observar que o pensamento teórico sobre a dramaturgia no rádio, não apenas sobre a peça radiofônica, ganha corpo. Além de Brecht, que se aventura na teorização sobre a produção radiofônica, gostaria de ressaltar o teórico Werner Klippert. Em sua concepção, aponta a palavra, o ruído, o silêncio e o aparato técnico como elementos fundamentais.

**Visitante:** Ao explorar o conceito de *hörspiel*, possibilidades de escritas performativas que incorporam outros suportes e tecnologias, para além do rádio convencional, revelaram sua potência nesse ambiente pandêmico. A realização de experimentos - escrituras textuais e/ou visuais - geram ações sonoras em diálogo com a cidade. Ao mesmo tempo em que invoco o imaginário do ouvinte/espectador, como se dava numa peça shakespeariana, abrem-se comportas a outros olhares. O espaço urbano se configura como ambiente gerador de escrituras artísticas, no qual a pesquisa, como propulsora de ações estético-sociais, captura miradas (cenas) da metrópole paulistana hodierna, plasmadas não apenas pelas palavras, e envolve teatralidade e performatividade no agenciamento de ações frente aos fenômenos que se apresentam ao artista.

**Autor (tom de narração)** - A pandemia de Covid 19, o “vírus chinês”, nos remete à gripe espanhola de 1918, ocorrida quase vinte anos passados o alvorecer do século XX. Decorridas duas décadas do século XXI, vinte anos passados do alvorecer deste século, uma nova gripe eclode no planeta e nos faz olhar o mundo de outro modo. A perspectiva de uma vacina (ou de uma cura) apontada coloca-nos frente a questões extremas quanto ao enfrentamento vida e morte, ante a quantidade de cadáveres expostos a céu aberto, numa cidade amazônica. O isolamento ao qual a Visitante é condenada, não diz respeito somente à pandemia. A atuação de parcela da elite empresarial traz à cena um *gestus* social, a equação voltada ao capital como a vida que importa. Nos espaços periféricos, habitações comportam possíveis Carolinas e evidenciam as vidas (não escritas) oriundas da desigualdade. Aquilo que se costuma dizer da morte, como um fato (pretensamente) democrático, desvela a contradição. Tragédias hodiernas, dramaturgias que envolvem a comunidade, na lógica imposta do cada-um-por-si. Como bem nos diz Raymond Williams, “numa cultura limitada à experiência individual, não há mais o que dizer quando o homem morre, a não ser o

fato de que ouros irão morrer” (2002, p. 50). O vírus nos envia a pensar o coletivo, ao convívio social, à cidade como espaço de relações socioafetivas, a modos de convivência a serem inventados, a estratégias de escritura que refletem essa realidade. Na metrópole paulistana, o isolamento nos possibilita pensar contatos em arte para além do domínio físico, ante a impossibilidade do ajuntamento físico de corpos. O mundo virtual impõe uma realidade outra no convívio remoto, aproximando-nos pela imagem, pela voz, pelas telas, corporificando obras artísticas num outro regime dramatúrgico, numa nova estatura. Muitos já disseram que depois dessa experiência não regressaremos como costumávamos ser/viver. Mesmo que isso não aconteça, algo certamente estará posto: as possibilidades da arte advindas das experiências em quarentena, os contatos gerados de um mundo (pós) pandêmico. Essa contaminação é real e repercutirá no transcorrer do tempo como contágio.

**Visitante** — Sou moradora de Heliópolis, conheço muito bem as estratégias de isolamento, de distanciamento social. Muito antes da eclosão dessa pandemia, elas já estavam por aí, agindo de outro modo. (*Tom de narração*) Heliópolis era o nome que os gregos davam à cidade egípcia de *lunu* ou *lunet Mehet*, importante do ponto de vista religioso e político, durante a época do Reino Antigo. Heliópolis. Comunidade localizada na periferia da cidade de São Paulo (BR). Estima-se que seja a maior favela da América Latina, com aproximadamente um milhão de metros quadrados e cerca de duzentos mil habitantes.

**Autor:** Não é nosso intuito delimitar um território ou buscar um conceito ou nomeação para essas experiências vistas como quase-cinema-quase-teatro, ou o que seja desse cruzamento, realizadas no contexto pandêmico. Na realidade, talvez o coronavírus tenha apenas apressado um fenômeno que vinha se dando de forma lenta. “Os historiadores de amanhã, ao se debruçarem sobre nossa época” talvez “irão deduzir que os artistas deste início do século XXI eram fascinados pela metamorfose de seu ambiente próximo e pelo tornar-se mundo de suas cidades” (BOURRIAUD, 2011, p. 91).

**Visitante** — Esse prólogo está meio um (falso) diálogo composto por monólogos paralelos. Dizem que Tchekov já utilizava muito bem esse procedimento.

**Autor:** Retornemos então ao Crepúsculo de uma tarde de Outono, retornemos a

Durrenmatt: sempre fomos monstruosos do ponto de vista da moral burguesa<sup>3</sup>. É isso que nos conecta. Creio que seja suficiente esse introito. Vamos ao próximo passo, à criação de um dispositivo sonoro-imagético.

## Sobre a peça radiofônica e outras mais

As performances sonoras partilham, na atualidade, uma série de experimentos dramáticos (ou cênico-visuais) veiculados em telas que podem ser acessadas desde um pequeno celular a aparelhos de maiores dimensões. A cena, pensada como aparato, traz implicações que adesterritorializam, pois, nas composições desses novos territórios dramáticos, as temporalidades se sobrepõem, e demonstram que o passado não é apenas vestígio ou ruína fora do tempo, e se imiscui na contemporaneidade, habitando também as novas concepções. Nesse sentido, a peça radiofônica não é algo que permanece num tempo longínquo, numa fixidez obsoleta, antes permanece como tal e se transforma simultaneamente. Num ligeiro sobrevoo em trabalhos veiculados no âmbito da pandemia, observamos que a sobreposição de tempos — dramaturgias em *overlap* — são evidenciadas nessas experiências. Parcela significativa delas nos remete, por exemplo, a Meliès (ficção) e/ou Lumière (imagens da realidade, do documentário). Podemos supor que o contágio teatro-cinema, no ambiente *on line*, abre possibilidades para inventar (novos) mundos cênicos-sonoros que nos enviam aos seus primórdios do século XX, nos quais cinema e teatro partilhavam trocas. De igual modo o rádio e a televisão, mais tarde, adentram esse campo gerando dramaturgias contaminadas.

As apresentações realizadas no ambiente *on line* podem ocorrer em tempo real, como no teatro, ou serem previamente gravadas. Sob último aspecto, aproxima-se da escrita do cinema, dado que ao operar no presente, traz algo que não está mais, algo já feito, uma escrita congelada, um encapsulamento do tempo, algo que ganha vida quando posto em movimento. Nas experimentações de teatro *on line*, a câmera (o olho) tanto pode estar num ponto fixo, tal como nas antigas

---

<sup>3</sup> Nesse Prólogo, as frases, em itálico, foram retiradas da peça radiofônica “Crepúsculo de uma noite de outono”, de Friedrich Durrenmatt.

experimentações cinematográficas ou libertar-se da fixação e passear pelo espaço-tempo, compondo uma nova poética do olhar. Nesses experimentos, vemos surgir montagens paralelas, proliferação de quadros no *zoom* ou *google meet*, miradas que remontam a procedimentos realizados por Dziga Vertov entre outros. A contaminação da performance, trazendo também a performatividade, aponta para criações no campo da dramaturgia sonora, que fazem da audição o fundamento da sua composição. Se, em sua origem, a palavra teatro designa “o lugar de onde se vê”, esse(nem tão) “novo teatro” em tela, insere o espectador numa outra perspectiva, convidando-o a um outro lugar de onde se vê. Porém, o deslocamento do contato físico não necessariamente destitui a relação frontal dos corpos, na qual subjaz uma perspectiva, que poderíamos dizer, italiana. Há, numa parcela desses acontecimentos, algo precário que os caracteriza. Precário se torna assim uma operação que ultrapassa a estética convertendo-se em ação política, assumidamente como se apresenta, algo que os faz tender a outra poética, não preocupados em querer ser cinema ou teatro.

Percebe-se, em algumas criações, a necessidade de conhecer as plataformas, necessidade essa tanto do artista quanto do espectador, dado que elas não são apenas aparatos de transmissão dos eventos, mas dispositivos para se criar dramaturgias participativas, construções como convites à co-operação do jogo cênico. Se, no teatro realizado em presença física, o encenador exerce o olhar da cena, elaborando os enquadramentos, perfazendo a montagem, nessa realidade quase-teatro/quase-cinema um novo componente emerge na realização da dramaturgia cênica, o surgimento de uma espécie de “cinégrafista” que opera (capta) as imagens, como acontece no cinema, o que significa dizer que não possa ser acumulada numa única pessoa. Outra questão que desponta e, aqui podemos pensar no rádio (peça radiofônica), o espectador recebe o acontecimento como se fora para si e ao mesmo tempo para todos. Em contato com o aparelho, há a possibilidade de isolar-se no isolamento social, fruir individualmente no quarto. Há ainda a possibilidade de se dirigir a um outro cômodo, no qual a recepção pode ser afetada por outras instâncias. Há a possibilidade de realizar a apreciação num caminho solitário, com fones de ouvido, num meio de transporte e até num banheiro público ou no/na privado/a. Tratam-se de dramaturgias que trafegam nos mais variados suportes, tal como já fizera Beckett. Diversas são as operações que implicam o espectador/ouvinte, que se

converte num “tele- espectador”, “tele-nauta” ou “aquele que (exerce a) escuta”. Concentrando na peça radiofônica, há diversas possibilidades de elaboração para além do podcast, nesse universo que poderíamos pensar como “rádio” das telas.

Gostaríamos, nesse momento, de elaborar um recuo e nos determos em somente uma obra, um trabalho de Samuel Beckett que é capaz de irradiar para os demais: “Todos os que Caem” (*All that Fall*) é uma peça de “rádio- teatro”, estreada em 1957, no qual Beckett opera visualidades sonoras - corte, *close*, *travelling* - dimensões do espaço-tempo configuradas como performance acústica. No mesmo ano, ele havia escrito também, o mimodrama “Ato sem palavras I”. Se, em “Todos os que Caem” a palavra é fundante na escritura, em “Ato sem palavras I”, a imagem, sem o concurso da palavra, opera a fatura. Porém, há algo que nelas se comunicam: a performance sonora, uma espécie de materialidade que reverbera corporalmente no ouvinte/espectador. Em “Todos os que Caem”, a situação dramática é aparentemente simples, poderíamos dizer que a ação da peça seria o percurso de ida e volta de uma senhora à estação ferroviária. Mas não é somente isso. Há uma complexidade de situações que vão se descortinando ao longo da caminhada: a ruína do corpo, algo recorrente no universo Beckettiano. A dramaturgia sonora opera por meio da palavra, da música, dos silêncios, das pausas e imagens acústicas no transcurso circular do ir e vir à estação. Logo no início da caminhada, o silêncio instaura a aparição da Mrs. Rooney que, a partir dessa entrada arrasta seus passos em todo o processo. O silêncio se apresenta não como ausência de sons, mas como algo que significa. Silêncio que é distinto de implícito. Tal como nos diz Orlandi (1995, p. 31) o silêncio é, ele é fundante. Sob essa perspectiva, é no silêncio, que se corporifica a personagem. Mrs. Rooney tem por volta dos 70 anos, o sobrepeso, um processo de dissolução do corpo causaproblemas em seu deslocamento, o movimento é algo a ser vencido com dificuldade, gerando situações com traços cômico-trágicos. Podemos ainda pensar o silêncio como constituinte de toda a dramaturgia

[...] o silêncio que atravessa as palavras, que existe entre elas, ou que indica que o sentido pode sempre ser outro, ou ainda que aquilo que é mais importante nunca se diz, todos esses modos de existir sentido e do silêncio nos leva a colocar que o silêncio é fundante. (ORLANDI, 1995, p.14)

A estrutura sonora mimetiza os passos de uma caminhada, Beckettperfaz um deslocamento contínuo, como se cada situação fora um passo após outro, não operando em simultaneidade. Nos personagens, parar e falar são ações que não se dão ao mesmo tempo, há uma espécie de hiato, um vácuo que incorpora o ouvinte, da mesma forma os ruídos são deslocados. É composta uma paisagem sonoro-musical com vozes, pessoas, animais, objetos, passos arrastados, entre outros procedimentos. Poder-se-ia dizer que se trata de (com)passos de uma música, pensada também como uma jornada no tempo, expressa, por exemplo, pelos encontros que se dão no meio do caminho. *Está na mesma direção que eu? Estou, Mr. Slocum, estamos todos. Mrs. Rooney anda e todos que a encontram passam por ela: Por que você se deteve? Por que eu me detive? Evidentemente o que estou ouvindo não pode ser o expresso. Maldito expresso.* Mrs. Rooney inicia a caminhada a pé, rumo à estação, Christy, no primeiro encontro, está numa carroça, Mr. Tyler, segundo encontro, numa bicicleta e Mr. Slocum, terceiro encontro, num automóvel, velocidade dos aparatos que dialoga com a passagem do tempo. A situação dialogal é perfurada por pausas e, em determinados momentos, desfaz-se no silêncio. Os personagens apresentam algum grau de ruína corporal, Mr. Rooney é cego, Mrs. Rooney, obesa, torna-se cada vez mais difícil lidar com o próprio corpo. *Eu sou apenas as palavras mais simples. Que fiz eu para merecer tudo isso?* Mrs. Rooney é uma espécie de pacote que necessita da ajuda de outrem para se deslocar, para sair do carro, para subir a escada que dá acesso à plataforma. Porém, o casal ainda possui um corpo, o que não acontece, por exemplo, com uma personagem que é descrita apenas como “Uma voz de mulher”. Já não há mais corpo, apenas a voz. De certo modo, a estrutura da peça poderia ser articulada em três tempos: o primeiro, a ida para a estação; o segundo, a espera na plataforma; e o terceiro, o retorno paracasa. Na plataforma, chegam aqueles que esperam, como, por exemplo, Hetty Petti, uma moça por volta dos trinta anos que aguarda pela mãe. A velhice não é sinal de esgotamento do apetite sexual: Mr Tyler - *Estou tão duro quanto a senhora Mrs. Rooney – Duro. Assim é que eu gosto.* Tampouco, ela se resigna à condição, como mulher, a que está sujeita naquela sociedade. *Que espécie de país é esse, onde uma mulher não pode derramar seu coração por estradas e atalhos sem ser atormentada por um corretor aposentado.* No retorno à casa, instaura-se uma situação que se revela, aos poucos, pelo não dito, adentrando o campo do implícito. Se “todo

dizer é uma relação fundamental com o não- dizer” (ORLANDI, 1995, p. 12), em determinadas situações, Beckett opera com o não dito e não exatamente com o silêncio. *Agora estamos a salvo e na retade casa. Mr. Rooney (Dan) – A salvo... uma reta! Ela acha que isso é uma reta.* Os casais de velhos, na constituição sonora dos personagens, além da voz, trazem características sonoras que os corporificam: Mrs. Rooney, pelos passos arrastados e Dan, pelo barulho de sua “indefectível bengala”, sinal que anuncia a sua irrupção em cena.

Durante o retorno, o espectador, através - no sentido mesmo de ser atravessado - dos buracos oriundos das pausas, constrói um outro percurso, mediante o não dito, em virtude do atraso do trem. *O que é que te deu pra vir me esperar? 15 minutos de atraso num trajeto de meia hora. O que aconteceu?Aconteceu alguma coisa no caminho?* Se anteriormente os acontecimentos pareciam ser assuntos comezinhos do cotidiano, uma frase dispara outra situação. Algum dia você desejou matar uma criança?<sup>4</sup>

A intersecção entre o que se costuma chamar de teatro radiofônico, novela radiofônica ou peça radiofônica e a encenação num espaço convencional destinado ao teatro traz questões, como já sinalizadas anteriormente que redimensionam a cena, como por exemplo, na exploração dos ruídos do texto beckettiano. Dessa forma, na década de 1990, “Todos os que Caem” encenada como peça teatral, traz o seguinte procedimento:

Alguns efeitos são surpreendentes: a chuva é feita combolinhas de gude e chumbinho que rolam sobre uma peneira de areia, pios de pássaros vêm de apitos, e grelhas raspando fazem a mudança das marchas de um carro (ROCHA, 1994, p.5.3)

Se, na peça radiofônica a performance acústica cria imagens que o espectador constrói com sua imaginação, na peça dirigida por André Pink, a exposição cênica de corpos e aparatos desloca a performance sonora performada pela sonoridade, congregando imagens em cena, elaboradas a partir de materiais diversos. No rádio, essa sensibilidade, talvez, pudesse acontecer. Na peça, o foco não está de todo distanciado da imaginação, mas opera com o aspecto visual outra relação com o espectador. Para além da palavra, Beckett orchestra uma dramaturgia na qual a

---

<sup>4</sup> As frases, em itálico, na discussão de “Todos os que caem” foram retiradas da peça.

sonoridade não é descritiva, mas parte constituinte do processo:

*Barulhos do campo, vozes de animais separadas – carneiro, passarinho, vaca, galo – e depois em sobrepostas, todas juntas. Silêncio. Mrs. Rooney caminha pela estrada em direção à estação ferroviária. Barulhos de seus passos arrastados. De uma casa na beira da estrada vem baixinho uma música – “A morte e a donzela”, de Schubert - Os passos diminuem, param.(BECKETT, 1989)*

Conforme podemos observar, a rubrica acima, mais do que meras indicações sinaliza uma construção dramática, uma performance sonora elaborada por silêncios, passos, vozes e ruídos, seguida da melodia de Schubert. Não se trata da composição de uma simples atmosfera, mas de articulação que instaura uma paisagem fundada na sonoridade. Há, nesse procedimento, a instauração de espaços, elemento fundamental quando se pensa em teatro.

Em “O Encontro”, o performer Simon McBurney elabora uma experiência híbrida envolvendo procedimentos dramáticos que se aproximam de uma peça radiofônica. Ao performar um monólogo, apresentado no *Barbican Theatre*, em Londres, assistido *on line* e com a presença física de espectadores, o dramaturgo, tal como acontece no rádio, endereça a fala a cada ouvinte e a todos simultaneamente.

A partir do livro *Amazon Beaming*, de Petru Popescu, McBurney tece situações nas quais narra a fábula de McIntyre, um fotógrafo que, na década de 1960, decide encontrar a nascente do rio Amazonas, para provar que este rio é maior do que o Nilo. A revista *National Geographic* bancaria a sua expedição, se ele conseguisse fotos dos Mayoruna, também conhecidos como Matsés. Nos Andes, o fotógrafo acaba se perdendo. Ao fazer contato com a comunidade indígena, a câmera e as filmagens foram destruídas. McIntyre narra o encontro com os Mayoruna, no qual descreve um mundo novo que se lhe apresenta ante os olhos. Não se restringindo apenas à narração dessa fábula, McBurney contemporiza a fábula dramática com cenas de sua vida cotidiana, mediante a relação com a sua filha e outros eventos que emergiram durante o processo. O cenário, uma espécie de dispositivo sonoro- imagético, é composto por uma grande mesa à esquerda, com objetos, microfones entre outros aparatos sonoros, na qual ele atua como se fora uma mesa de estúdio. Ao fundo, uma grande tela/parede é destinada a projeções de filmes/vídeos. No centro do palco, há um microfone binaural Sennheiser, no formato de uma cabeça humana, equipamento que registra o espaço, promovendo sonoridades de aproximações e distâncias dos

corpos que dele se aproximam. Os ajustes dos efeitos são realizados através desse “cérebro”.

O que interessa na citação desse espetáculo, não é sinalizar o jogo outrora realizado num estúdio de uma rádio, agora sendo exposto para uma plateia tal como mencionado acima na encenação de “Todos os que caem”. O performer-dramaturgo, ao falar das possibilidades do microfone binaural, convida o público a entrar no jogo das imagens acústicas resultantes do trato com o objeto. Ao mesmo tempo em que observa a performance com o microfone no palco, o espectador também experimenta a criação de paisagens sonoras num espaço imaginário. McBurney se distancia e se aproxima do microfone enquanto fala, evidenciando a questão espacial, demonstra o som de um mosquito, que na realidade é um pente num papel vegetal, entre outros truques sonoros. Em outra cena, brinca com o passado, presente e futuro, por intermédio de gravações de sua voz que são acionadas simultaneamente. As operações tecnológicas entram em relação com a fábula, redimensionando as brincadeiras anteriormente apresentadas. O ator se dirige à plateia, num tempo presente, porém, o que é presente revela ser uma gravação feita há um ano e meio atrás. Numa conversa com a filha, num registro quando ela tinha cinco anos, a situação coloca em xeque a noção de tempo e espaço, o tempo como uma linha unidimensional que vamos seguindo, cede lugar a sobreposições e saltos.

O tempo é uma ficção, o tempo não é uma linha infinita, mas um círculo (McBURNEY, 2021, s/p.). No emaranhado entre sua vida cotidiana em Londres, e as experiências narradas pelo performer na pele e na voz de McIntire, as ações se tornam mais complexas. O tempo já não é visto como posse, conforme os cidadãos “civilizados”. Para o Mayoruna, o tempo é uma companhia invisível, agradável. Compreender a temporalidade é entender algo ritualístico que se repete. No espetáculo há muitas outras questões instigantes decorrentes do encontro, mas encerramos por aqui esse parêntesis, o qual teve como objetivo sinalizar a relação entre dramaturgia e aparato tecnológico -recursos como estereofonia, técnicas de corte e mixagem que funcionam como artefatos dramatúrgicos, mediante construção de um corpo (de uma narrativa), cujas expressões sonoras e visuais tocam (emocionam) o espectador.

Se *All that fall* pode ser vista como uma concepção paradigmática no que

concerne à peça radiofônica propriamente dita, numa estrutura mais afeita à tradição compositiva do gênero, em “Palavras e Música” Beckett revela sua radicalidade, trazendo à cena não uma “fábula”, mas um experimento sonoro com a materialidade que funda o gênero. Para Bauab, trata-se de “uma fabulação perfeita do processo criador em rádio” (BECKETT, 1990, p. 107). E acrescenta: “A cantata de Words and Music, porém, só se efetiva nos momentos finais, depois de acompanharmos cada etapa de sua construção a partir do jogo dialético entre as palavras e a música, motivos celulares de qualquer emissão radiofônica”. (BECKETT, 1990, p. 107)

É importante observar que Beckett, como dramaturgo, não se atém apenas ao teatro, ele busca realizar experimentos que incluem o cinema e a televisão. As criações transitam nessas mídias e, aponta, de certo modo, para o momento que ora experienciamos, em que as linguagens buscam pontos de intersecção, não se limitando a um único suporte e poética. É nessa chave que a dramaturgia de “Quad”<sup>5</sup> tanto pode ser acolhida pelo teatro, pelo cinema e também por um experimento realizado na rua de uma cidade.

Em caminho distinto dos dramaturgos radicados na Europa, a peça radiofônica no Brasil encaminha-se mais para outros aportes, surgindo, por exemplo, como teleteatro. Entretanto, há tentativas de realização de peças radiofônicas no país, que transitam entre a tradição e o experimento. Por exemplo, durante os anos de 1941-1947, o escritor e dramaturgo Antônio Callado, viveu em Londres e trabalhava como correspondente de guerra. “Em pleno curso da Segunda Guerra Mundial — e em meio a uma outra guerra, a da propaganda radiofônica entre os britânicos de um lado e os alemães e italianos de outro” (SALIBA, 2019, p. E2) Callado escreve uma série de roteiros de radioteatro que são irradiados pela seção brasileira da BBC, nas noites de sexta-feira. A tentativa, embora traga perspectivas inusitadas, na fatura dos roteiros/esboços radiofônicos, não consegue romper as amarras do combate de palavras destinado à propaganda recorrente no período, já que “deveria cumprir a função de mobilizar os ânimos da população e dos próprios militares no esforço de guerra”. (SALIBA, 2019, p. E2).

“O rádio é um veículo extremamente fascinante para o ator [e para a atriz] e um espaço muito propício para exercer aquilo que também o caracteriza que é a

---

<sup>5</sup> “Quad”: <https://www.youtube.com/watch?v=4ZDRfnICq9M>

sedução. (...) acoplada aos efeitos, aos silêncios, ou sozinha, a voz é um poderoso mecanismo de sedução” (SPRITZER, 2016, p1). Na peça radiofônica a voz é corpo e se corporaliza, performativa e relacional, por intermédio do/da atuante, compondo vocalizações que afetam o ouvinte/espectador. Em consonância com outros profissionais e pesquisadores que lidam com a peça radiofônica, Spritzer também observa que “o rádio possui como característica primordial, a possibilidade de falar a cada um com a sua particularidade e ao mesmo tempo a todos que estão ouvindo rádio”.(2016, p. 2) A vocalidade media essa relação que interliga boca e ouvido. Conforme ressalta a pesquisadora Tereza Virginia (BARBOSA, 2020), os textos das tragédias gregas eram escritos em versos, e entre outros atributos dessa operação, o ritmo facilita a memorização, e implica o corpo como procedimento mnemônico.

Dessa forma, podemos pensar a dramaturgia grega como corpo-música, corpo-voz e corpo-ritmo, corpos articulados pela palavra, pois, “um dos fascínios da palavra é que ela diz algo, mas também propõe, em sua forma, maneiras de dizê-la”. (SPRITZER, 2016, p.3) Em *All That Fall*, o corpo enfrenta a sua dissolução, no entanto, a voz permanece. Nesse sentido, “a voz é teatro ainda mesmo dentro da máquina [da tela do computador, celular]. Ela é teatro porque guarda determinadas coisas que ela soa, o corpo não voa. Quando tudo falta, a voz permanece.” É o que também podemos observar no processo beckettiano em “Souffle”, num território permeado por detritos, dispostos horizontalmente, não há corpo em cena, o vagido e a vocalização acompanhada da respiração é o que ainda resta, como um retorno à sua existência primeira. Nessa perspectiva, a peça radiofônica é o lócus da voz, pois, “o espaço cênico da peça radiofônica é esboçado quando se ouve a primeira voz. Ela colore o „espaço” com sua atmosfera vital e designa as circunstâncias”. (KLIPPERT, 1980, p.95) A sua dramaturgia é fundamentalmente a voz em movimento. Nesse sentido, a tecnologia necessária à sua fatura se expande, uma vez que “o ser que fala precisa de um certo tipo de suporte que chamou de tecnologia. Dentro do nosso corpo aquilo que chamamos de aparelho fonador, é uma espécie de tecnologia” (SANTAELLA, 2021). Fundamentalmente, a peça radiofônica é um corpo-voz qualquer que seja a sua natureza. Ancorados nessas discussões, passamos a seguir, a focar a performance radiofônica - Santa Virtual — realizada numa ambiência de iniciação científica, realizada pela Visitante e orientada pelo Autor.

## Intrusões dramatúrgicas no cotidiano

A investigação da sonoridade, como dispositivo imagético e cênico, foi pensada como agência dentro do ambiente virtual da internet, ambiente este possibilitador da veiculação de mídias de diversos formatos, estabelecido em consonância com o desejo de trabalhar o universo das *fake news* como método de investigação das potencialidades sonoras-imagéticas em seu exercício, a partir de determinado público (receptores involuntários). Para tal estudo, é imprescindível que o público alcançado reconheça circunstâncias que o une enquanto um coletivo. Assim como acontece nas interações promovidas nas redes sociais, a constatação da repetição, de determinada notícia, se dá como caráter fundamental para já confirmar a veracidade dos fatos e promover o engajamento das pessoas (público).

No âmbito das grandes experiências sonoras-imagéticas, em alcance coletivo, está a transmissão histórica orquestrada por Orson Welles, em 1938, em que, interrompendo a programação habitual da rádio Columbia Broadcasting System (a CBS), é relatada como “informação extraordinária” uma invasão marciana. Tratava-se, na realidade, de uma interpretação, extremamente envolvente, da obra “A guerra dos mundos”, escrita por H.G. Wells, publicada no Reino Unido, em 1898, adaptada como uma peça radiofônica. A intrusão dramatúrgica gerada pela obra atravessa, abruptamente, a realidade e gera pânico em grande parte dos ouvintes. Tal marco histórico, sem dúvidas, abre perspectiva para observarmos, com lucidez, o campo movediço que articula realidade e ficção na formação da opinião coletiva. O *modus operandi* do episódio orquestrado por Welles, fundamenta o que mais tarde conheceríamos como Pós-verdade. Sob essa perspectiva, introduzir ações fictícias em um contexto real, de modo que o público seja envolvido, sem que se perceba a farsa, é um movimento que necessita acessar certos dispositivos culturais ao ponto de provocar no público certa abertura à imaginação e ludicidade.

## Um método a ser seguido - esquemas performativos

No intuito de pesquisar as abordagens capazes de introduzir o ficcional na realidade cotidiana de um público (sem que a face da ficção fosse revelada), reafirmouse o estudo, e exercício, sob o esquema de criação, difusão e impacto de *fake news* (em contexto brasileiro), porém, sem se tratar de uma investigação guiada por softwares que analisam dados ou coisas do tipo (apesar de artifícios como estes terem sido usados amplamente). Mostrou-se como interesse ainda maior a perspectiva de dramaturgia em campo expandido e a proposição de uma abordagem artística híbrida, que se valeu de ferramentas dramáticas e performativas (acessadas majoritariamente por meio de relatos orais capazes de envolver o público no campo movediço da Pós-verdade). Dessa forma, foi identificada a necessidade de um “mapa de tráfego” das intrusões dramatúrgicas no cotidiano do público. O “mapa” só poderia ser desenvolvido quando as articulações metodológicas, e narrativas, responsáveis pela criação, propagação e efetivação das informações fictícias - e variados tipos de ações de caráter fraudulento nas redes sociais - tivessem seu esquema desmantelado. Para tal entendimento, foi preciso acompanhar as informações e os estudos apresentados durante a CPMI das *Fakes News*<sup>6</sup>. Ocasão em que fora exibido um diagrama expondo todo o “processo de fabricação” e articulação das informações falsas - passadas como verdadeiras. O esquema estruturava-se em três etapas, são elas: 1) conteúdo anônimo; 2) polarização política e 3) redes sociais automatizadas/disparos em massa.

Diante do diagrama das *fake news*, o “mapa de tráfego” ganha determinação de vetores de ação, baseado nas três etapas do processo de criação, articulação e efetivação das informações infundadas. A possibilidade de observar a esquematização do funcionamento sociocultural, como um modelo adaptável para um programa performativo (FABIÃO, 2013), havia se tornado algo concreto, uma espécie de “mapa” sob o qual se movimentariam os materiais sonoros-imagéticos. Para além de uma definição de movimentos, o diagrama apresenta um modo de se movimentar. Entretanto, ainda era necessário entender quais intenções estavam por

---

<sup>6</sup> Comissão Parlamentar Mista de Inquérito, criada em setembro de 2019 após suspeita e grande repercussão do uso de notícias falsas e de desinformação, além de assédio e incitação a outras práticas criminosas na *internet*, durante as eleições presidenciais, que aconteceram em 2018 no Brasil.

detrás de tal modo operacional e o quanto seria possível adaptá-lo para uma abordagem artística sem que as potencialidades de suas intenções sofressem grandes alterações. Iniciou-se, então, uma averiguação sobre cada etapa do diagrama das fake news e as possibilidades de abordagens artísticas em perspectiva de dramaturgia expandida, visando a relação corpo-cidade, a partir de disparadores sonoro-imagéticos que atingissem o público através de contato totalmente virtual.

## **A compreensão pela mimese - intenções no “mapa de tráfego” das ações**

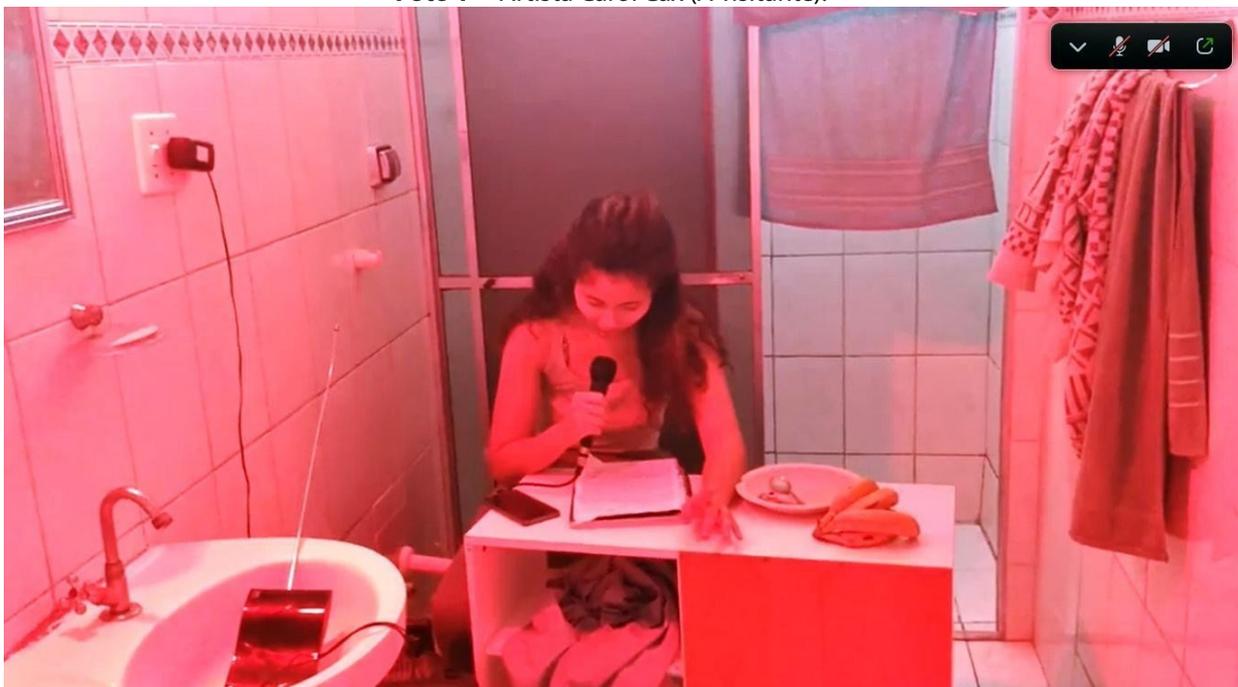
Etapa 1: o conteúdo anônimo do esquema das fake news.

Por que é parte essencial deste sistema, que podemos chamar de performático, o caráter do anonimato? Talvez por ser uma abordagem que dificulta, ao público, a checagem das fontes e averiguação da veracidade dos fatos? O certo é que o “despersonificado” e o “não identificável”, curiosamente, parece abrir margem para convicções e especulações fantásticas e cegas certezas, além de dar margem para o crescimento de suspeitas quase que supersticiosas. A escolha do cenário virtual na agência das potencialidades sonoras-imagéticas, mais uma vez, se mostra em consonância com o objetivo geral desta pesquisa, pois propicia a articulação de ações anônimas, realizadas à distância. No contexto pandêmico brasileiro instaura-se uma crise política e sanitária e as artes cênicas sofrem forte impacto causado pelas medidas de isolamento adotadas na tentativa de reter a propagação do vírus - COVID19. Talvez fosse ousado pensar práticas teatrais e performativas possíveis em isolamento e quanto o público poderia ser acessado mesmo que à distância, principalmente, para quem habita a periferia. Entretanto, não seria uma tentativa assim tão nova (no que tange aos seus objetivos), lançar mão da potencialidade artística e política intensamente trabalhada em peças radiofônicas, desde o século passado, quando grandes nomes do teatro, como Bertold Brecht, no período turbulento, apontava estratégias artísticas-políticas muito criativas.

O caráter anônimo da ação performativa que se construía ao longo da pesquisa, foi garantido com a criação de um perfil em uma rede social de comunicação comumente acessada em grande escala pela sociedade brasileira - “WhatsApp” - aplicativo de chamadas de voz que permite a troca de mensagens escritas, imagens e mídias sonoras, que podem ser gravadas diretamente e enviadas em particular para outros números de telefones cadastrados em smartphones que possuíssem o mesmo aplicativo. O perfil deveria ser anônimo, assim, foi descartada a utilização de foto de identificação, recurso oferecido pelo app e que ajudava outros números de telefones a identificar quem estava entrando em contato. Na opção “sem foto de perfil”, o público seria capaz de visualizar apenas um avatar que esboçava uma presença humana que acabou por se caracterizar numa “máscara virtual” do anonimato.

A relação corpo-cidade, intencionada desde o início, não se daria partindo da ideia básica de topografias físicas, os endereços agora eram virtuais, existentes a partir de algoritmos que trafegavam e influenciavam até mesmo aqueles que estivessem dentro de suas casas. A imagem sem rosto sem identificação, fornecendo apenas uma informação de nome “Santa” agiu como dispositivo articulador de mistério e superstição — disparador provocativo de criação imagética.

**Foto 1** – Artista Carol Cax (A visitante).



Fonte: Arquivo pessoal

## Etapa 2: a polarização política.

O momento histórico do Brasil situava a população entre duas grandes “torcidas”. Sim, a polarização inflamava, argumentos e narrativas inventadas e disparadas em massa via WhatsApp e outros canais de articulação de notícias. O teor das informações, e a maneira como eram apresentadas, fazia uso de elementos dramáticos que ajudavam a alcançar o envolvimento a partir de uma crença narrativa e apelos propagandistas, como aqueles promovidos por clubes de futebol, a fim de conduzir o engajamento da torcida. Nesta etapa, foi crucial entender a polarização política como um dispositivo cultural que agia sobre preconceitos já instaurados na realidade brasileira como, por exemplo, o racismo, o machismo e a LGBTfobia.

Assim, para a realização da pesquisa artística, bastou que fosse designado conteúdo narrativo capaz de engajar e envolver o público em seus próprios preconceitos e mecanismos distanciadores da razão. Decidimos trabalhar o campo da superstição, e lançar mão de conteúdos dramáticos e cênicos. Desse modo, foram levantados assuntos em voga na sociedade brasileira no ano de 2018 (além das eleições presidenciais) sendo percebido que muito se falava sobre preconceito e intolerância religiosa. Canais midiáticos estavam envolvidos em uma conscientização racional, enquanto outros se interessavam em propagar o ódio. A intolerância religiosa, como afastamento da razão que respeita as diferenças, foi o tema que levou o artista David Personagem a criar o curta-metragem *Santa*, realizado em 2020, que contava com o roteiro de Carol Cax (a Visitante). A história da personagem se passava na comunidade de Heliópolis e apresentava um desenvolvimento dramático, no qual notícias falsas eram propagadas com base em especulações supersticiosas, que geravam perseguições, resultando em um desfecho trágico: a misteriosa “Santa” era linchada até a morte. Muito longe de se tratar de uma narrativa isolada, o curta-metragem, em muito se assemelhava a um caso real de linchamento incitado pelas redes sociais, há apenas alguns anos no município do Guarujá<sup>7</sup>. *Santa* fora “emprestada” como persona que daria voz e narrativa engajadora à intrusão sonora no cotidiano do público. A polarização política, enquanto segunda etapa do esquema

---

<sup>7</sup> Caso ocorrido no ano de 2014, no município do Guarujá (litoral paulista), onde Fabiane Mariade Jesus foi brutalmente assassinada após ser confundida com retrato falado compartilhado em grupos do Facebook que a acusavam de “bruxaria” e sequestro de crianças.

das *fake news*, seria substituída por dispositivo de funcionamento similar. Para acentuar o cunho da desinformação, a história da persona seria dividida em duas perspectivas: a primeira, a compreensão da dramaturgia total; já a segunda, a perspectiva da dramaturgia em fragmentos. Um ponto importante para a propagação das *fake news* é a repetição do contato com o público, pois, quando este é diário criam-se vínculos ainda mais capazes de provocar crença no infundado (as pessoas aprendem a acreditar através da repetição do contato). Dessa forma, foi pensada uma abordagem periódica, na qual a dramaturgia em fragmentos seria apresentada no mesmo horário ao longo de seis dias (criando o hábito). No sétimo dia, a ficção se revelaria apresentando a dramaturgia total. Após a narrativa em que o material sonoro se situaria, foi determinado que a alcunha Santa seria a única “identificação” presente no perfil da rede social, para que o público recebesse as mensagens anônimas. Procurada a identificação, o ouvinte/espectador encontraria apenas a alcunha, bastaria então deixar que a superstição agisse e produzisse alguma leitura a respeito do misterioso conteúdo sonoro-imagético.

### Etapa 3: redes sociais automatizadas/disparos em massa

O esquema geral, com quase todas as suas intenções decupadas, nessa etapa merecia certa atenção. O aplicativo possuía certa diferenciação visual entre os áudios gravados individualmente e os que se caracterizavam como compartilhados mais de uma vez. Os áudios que fossem recebidos com a codificação visual igual a daqueles que são compartilhados em massa, poderiam ser facilmente ignorados pelo público e toda a ação orquestrada não surtiria o efeito desejado. Assim, definiu-se que a persona “Santa” manteria contato individual com cada integrante do público (com os áudios gravados um a um), entretanto, as informações precisavam ser idênticas.

## Configuração do programa performativo

Retomando o que foi identificado desde o início da presente pesquisa, já tínhamos o diagrama das *fake news* que nos apresentava um “mapa de tráfego”, com

vetores de ações, que tiveram suas intenções decupadas e adaptadas para uma abordagem artística performativa - expressada por meio de material sonoro - imagético. Para determinar o teor do conteúdo transmitido na abordagem sonora, escolheu-se a narrativa-dispositivo da persona Santa (fruto da história já trabalhada em um curta-metragem). Restava apenas, antes de iniciar o contato com o público, a configuração de um programa performativo que pudesse reunir as noções levantadas até este ponto da pesquisa: 1) entrar em um grupo de WhatsApp e colher números de telefone de trinta pessoas; 2) salvar os números colhidos nos contatos de um celular que não possa ser identificado e não possua foto de perfil, somente a alcunha "Santa"; 3) enviar áudios, contendo a dramaturgia fragmentada, durante seis dias no mesmo horário; 4) monitorar qualquer repercussão dos áudios através do grupo do qual os contatos foram colhidos; 5) não responder dúvidas; 6) tratar todos da mesma maneira ao transmitir o material; 7) no sétimo dia, revelar o propósito dos áudios e a dramaturgia total em uma transmissão online onde estejam reunidas todas as pessoas que foram escolhidas como público e 8) se todas as pessoas do público bloquearem o contato, a performance se encerra.

## A performance em andamento

Foto 02 – Conversas.



Fonte: Arquivo pessoal

Seguindo o programa performativo, o grupo escolhido para a realização da performance era composto por alunos do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, que cursavam o primeiro ano de sua graduação em 2020. A performer Carol Cax conseguiu se infiltrar no grupo do WhatsApp, como veterana do curso, e colheu o contato de trinta pessoas que ainda não a conheciam. Os números foram salvos como contato do smartphone anônimo, que não pertencia ao grupo do WhatsApp e não poderia ser identificado em hipótese alguma, apenas a Carol Cax (a Visitante) e Felisberto Sabino da Costa (o Autor) estavam cientes de que a performance estava em curso - Intervenção do Autor: “No início, nem eu sabia. Quando recebi a primeiramensagem no WhatsApp bloqueei o número”.

O primeiro dia foi o mais importante para criar vínculo narrativo com o público e evitar que o contato fosse ignorado. Na obra “A pedagogia do teatro, provocação e dialogismo”, Flávio Desgranges diz ter compreendido que há uma fase fundamental no processo do drama, chamada de pré-texto, tendo o objetivo de inserir o grupo na situação dramática, além de definir o contexto da narrativa que será explorada no decorrer do processo. “O pré-texto é a forma como a atividade ou o tema é introduzido ao grupo, a fim de envolvê-lo emocional e intelectualmente com o processo” (2006, p.125). Essa proposição foi fundamental para selecionar o primeiro fragmento dramático a compor o áudio que o público recebeu. O áudio possuía interpretação realista e vocalizava os seguintes dizeres:

“Oi! Você pode me ajudar? Por favor! Desculpa te mandar mensagem desse jeito assim, tá bem? Mas não precisa se preocupar! Eu já tô muito melhor! De verdade! Eu posso explicar tudo melhor pra você amanhã, de tarde, lá pras duas... duas e pouco da tarde. Eu consigo te mandar mensagem de novo e explicar mais, prometo! Não precisa se preocupar, porque eu já estou de fora do coro, da massa. Eu consegui me distanciar e tô tentando entender melhor as coisas, a história das coisas! O que tá por trás de tudo isso que tá acontecendo comigo agora! Quem eu sou no meio dessa confusão... (*chora*) Amanhã eu te conto o resto. Eu tô aqui em casa e eu tenho que ficar de olho na rua porque tem um monte de gente me caçando! Inventaram um monte de mentiras sobre mim! Mas não precisa se preocupar, de verdade, porque eu tô bem e amanhã eu te conto melhor tudo o que está acontecendo”.

A mensagem causou imensa repercussão no grupo do WhatsApp - que passou a ser entendido e denominado pela performer como uma “paisagem coletiva”. Como

foram gravados individualmente, cada áudio possuía a efemeridade da atuação dramática responsável por ser verossímil o suficiente para que a ficção não fosse descoberta logo no início. No decorrer de uma hora, todas as trinta pessoas haviam recebido o áudio.

## **Produção de dramaturgia não consciente**

Memes, mensagens escritas, e de voz, chegavam ao perfil anônimo da persona Santa, como resposta ao primeiro áudio. Na paisagem coletiva, algumas pessoas encaminharam o áudio que haviam recebido de uma tal de “Santa”, demonstrando certo constrangimento religioso, deboche e medo — a superstição agia, o dispositivo funcionava como esperado. Valer-se da superstição, enquanto dispositivo de agência sobre preconceitos culturais, foi uma aposta muito efetiva. Rapidamente, outros integrantes do grupo começaram a enviar também, e desta maneira, todos começaram a avaliar as similaridades e diferenças do material sonoro-imagético recebido individualmente. A essa altura, todos os que haviam recebido o áudio (o “público involuntário”) já se entendiam como um Coletivo. O que mais chamou atenção na recepção dos áudios foi a disparidade da reação dos espectadores na esfera do privado e na do público: agiam de uma maneira nas mensagens individuais mandadas à Santa, e de outra muito diferente nas mensagens enviadas ao grupo - “paisagem coletiva”. Enquanto na esfera privada, as reações se mostravam mais diversificadas apresentando comicidade, benevolência para com a situação da persona, e até mesmo indiferença. Já na esfera pública/coletiva, a intrusão dramática parecia ter impacto maior, espontaneamente se engajavam em uma busca detetivesca (pareciam suspeitar um dos outros) se atacavam a buscavam por “culpados” pelo envio da mensagem misteriosa. Narrativas começaram a ser especuladas: “isso é alguém aqui do grupo me „trolando?“”; “isso é golpe pra pedir dinheiro, cuidado!”; “pode ser alguém sofrendo violência doméstica, a gente precisa chamar a polícia”; “é só alguém passando trote, é alguém daqui?”. Uma pessoa presente na paisagem coletiva, mas que não havia sido escolhida para compor o público (não recebeu o contato do material sonoro-imagético) chegou a levantar a

hipótese de que o áudio se tratava de uma intervenção artística, argumentando que uma mulher de fala tão “simples” não utilizaria a expressão “já estou fora do coro, da massa”. A questão é que a maior busca do público estava baseada em descobrir a identidade da persona Santa, instaurando uma espécie de jogo detetive-vítima. A madrugada do primeiro para o segundo dia foi repleta de mensagens que chegavam tanto em resposta privada, para Santa, quanto na paisagem coletiva. Ao passar das horas as especulações cresciam, em número e intensidade, envolviam suspeitar de trote dos veteranos, de números clonados de onde os contatos haviam sido retirados e até mesmo de ex-companheiros, desafetos que poderiam querer causar medo ou algum tipo de ameaça a alguém. Observar as repercussões causadas no público, em tão pouco tempo, foi uma experiência intensa e transformadora. Vivenciar a potencialidade dos processos radiofônicos e a pesquisa colocada em prática, abriu novos horizontes no que diz respeito a performatividade existente nos processos alienativos. O esquema apresentado na CPMI das Fake News, entendido nesta pesquisa como um processo performativo, semostrou capaz de surtir engajamento. Do público inicial, que era composto por trinta pessoas, apenas cinco haviam bloqueado o número de telefone anônimo, impedindo o recebimento de mais mensagens.

Na manhã do segundo dia, chegavam, aos montes, mensagens no perfil "anônimo" da Santa. As pessoas questionavam se o contato continuaria. Quando o relógio marcou duas da tarde as cobranças se intensificaram, demonstrando o quanto foi importante inserir no material sonoro-imagético a indicação de um horário e a possibilidade de uma continuidade. O jogo estava instaurado. Sem responder nenhuma das perguntas do público, o novo material começou a ser enviado, individualmente:

Eu sei, eu sei! Mas o que você quer agora? O que você vai falar? (*indignada*) Ah, vai pro inferno seus playboys do caralho, suas crianças malditas! (*com voz infantil*) Louca, louca... joga pedra nela! (*retorna a voz normal*) Já machucaram até a minha cabeça aí por essas ruas. Esses urubus na rua! A rua é uma peleja! O olhar... olhar é uma maldição! (*com voz infantil*) Vai pra igreja, Santa! Vai pedir perdão dos seus pecados, vai dar testemunho pro pastor! (*retorna a voz normal*) Ah, sai pra lá seu bando de zé povinho, eu tô vendo aí o dia de me pegarem, me arrastarem e até me matarem! Aí sim é que eles vão ficar em paz!

A recepção do segundo áudio modificou totalmente o desenvolvimento dramático, uma vez que a persona passou de uma voz solicitadora de ajuda, para um estado oposto, que ofendia o receptor da mensagem. A voz feminina com tom nada dócil, parece ter chacoalhado os ânimos do público. O alvoroço chegava a outros membros da instituição: alunos de outras turmas, ex-alunos e até professores já haviam tido contato com o material sonoro-imagético. No perfil da Santa, chegavam apelos de todos os tipos e intenções que insistiam em saber quem estava por detrás dos envios e qual seria o propósito desses contatos. Uma das pessoas do público chegou a produzir uma música onde os dois áudios, recebidos até então, foram mixados com sintetizadores e beats eletrônicos, tal material foi primeiro enviado na paisagem coletiva e depois no perfil privado da Santa (salientando novamente a diferença na conduta pública/coletiva e na privada — a situação parecia importar mais, diante dos outros). Enquanto uns debochavam, outros enviavam mensagens agressivas com ofensas machistas (como os números foram salvos sem distinção de gênero, apenas seguindo a nomenclatura - “pessoa 1”, “pessoa 2” - não havia como saber quem enviava tais mensagens). Conforme as horas passavam, mais pessoas - fora do público escolhido - entravam em contato com os áudios. As tentativas para conseguir identificar quem era a tal “Santa” se verticalizaram entrando no modo de “acusação direta”. Alguns veteranos, ao ouvir a voz da persona, “acusaram” duas alunas, também veteranas, como possíveis responsáveis pelo envio das mensagens.

### **Rubrica: Uma delas era, de fato, a performer Carol Cax.**

A narrativa havia extrapolado o universo da persona Santa, seesbarrando na vida da performer. O grupo (paisagem coletiva) instaurou uma espécie de tribunal onde expunham a “acusação” e levantavam convicções a fim de exigir que a performer “provasse a sua inocência”. O “jogo teatral” ganha outro contorno: culpada-inocente. As mensagens de acusação levavam o público, ironicamente, a um estado de linchamento: “já sabemos que é você, Carol! Pare de nos assombrar”, “CAROL, SEU ÚNICO MEIO DE PROVAR INOCÊNCIA”, “manda áudio gritando”, “MANDE O ÁUDIO IMEDIATAMENTE”. Relatos chegavam no número pessoal da performer e pediam

para que ela confessasse a autoria, pois alguém do público estava “passando mal, em pânico provocado pelas mensagens enviadas”.

A performer nega a autoria, nega também enviar o áudio que pretendia desmascará-la através da comparação com a voz da persona Santa e o “reconhecimento auditivo” que decretaria uma sentença pelo crime de... por qual crime mesmo? O crime continua sendo um mistério, pois não aconteceu enquanto ação, mas sim enquanto expectativa convicta do público que procurava um “culpado”. Ironicamente, a narrativa que servia de pano de fundo para o engajamento dos espectadores (aquela “emprestada” do curta-metragem de David Personagem) agiu em escala tão potente que foi capaz de movimentar as mesmas posturas que impulsionam o início de um linchamento - agora no território lúdico do jogo. A conduta social do linchamento é uma prática adaptável ao ambiente virtual e foi a base fundamental das fake news em contexto brasileiro, no que diz respeito à esfera política.

A seleção dos fragmentos narrativos, que seriam enviados ao público, já havia sido feita antes do início do primeiro contato. Entretanto, era preciso se ater ao impacto que cada áudio causava, pois o que se estava construindo era de fato uma dramaturgia em ação, o desenvolvimento dramático precisava estar desenhado e ser reescrito, penetrado pela vivacidade da experiência do público. A primeira intrusão envolveu o público, a segunda, o levou ao estado de exacerbação, a terceira precisava induzir à estase. A mensagem dizia apenas o seguinte: “Bairro Morrinhos 4, Guarujá. Carta pro Lázaro. 3 de maio de 2014. Meu amor...”. Os dados apresentados no terceiro áudio eram fragmentos de um caso real onde uma mulher foi linchada até a morte após ter sido acusada de “bruxaria”, caso que muito se assemelhava à narrativa da obra audiovisual “Santa”. Este áudio agiu como um balde de água fria, depois das duas da tarde, um silêncio se instaurou no público. As acusações que chegavam na paisagem coletiva silenciaram. As mensagens que clamavam por respostas - direcionadas ao número “anônimo” - silenciaram. Diante das possibilidades disponibilizadas por navegadores de pesquisas na internet, as informações serviram como uma espécie de “coordenadas geográficas”.

## Rubrica: Silêncio.

Quando anoiteceu, uma única pessoa entrou em contato, encaminhou no perfil privado da persona Santa uma matéria jornalística realizada sobre o caso real de linchamento no Guarujá. A matéria vinha acompanhada da frase: “é sobre isso?”.

Todos foram levados de volta à realidade, escancarando a violência motivada por especulações, pela propagação de notícias falsas, abrindo os olhos para um caso brutal de agência dos preconceitos supersticiosos e irracionalidade. O silêncio do público talvez demonstrasse que, ao menos naquele momento, saber quem estava por trás de tudo não era a coisa mais importante. No quarto dia, com os ânimos em estase, era o momento de abrir nova possibilidade ao público. Através do material sonoro-imagético, a persona Santa propunha:

“Olha, eu não tenho tempo pra ficar perdendo com você aqui. Não vou falar pra sempre, uma hora isso tem que parar! Parar! O tempo pra mim tá passando, as pessoas estão lá fora me caçando! Se você parou pra pensar alguma coisa sobre essa história, fala de uma vez! Fala logo! Eu nunca ouvi a sua voz...te respondo agora. Mas precisa ser hoje!”

A sinalização para o diálogo fez com que o público voltasse a entrar em contato. Uma das pessoas enviou a seguinte mensagem: “Queria muito falar com você, eu te admiro muito. Santa, você está sendo uma transformação em nossas vidas. Obrigada”, “Santa fala comigo, eu quero te conhecer”, “eu sei qual é a história da Santa...eu sinto muito por isso ter acontecido, sou uma pessoa que defende muito a vida. Sou ativista trans e muitos dos meus morrem espancados todos os dias”. As mensagens do terceiro dia possuíam tonalidade mais séria, sóbria. Na madrugada do quarto para o quinto dia, o número da Santa registrou oito ligações perdidas, que vieram de três pessoas do público, duas dessas pessoas, após a recusa das tentativas, bloquearam o número de telefone da persona. Não manter contato individual era um dos tópicos que integravam o programa performativo da abordagem.

O quinto dia serviria para revelar outros elementos que compunham a “realidade” da persona. Foi designado um texto com tonalidades de reza, onde eram entoadas as palavras:

“E naquele dia, a vida do cordeiro já não valia mais nada. Estava todo mundo unido, como numa oração! Para uma grande boa causa, cada um com um pau na mão. Mas pracada santinha de barro que ontem e hoje foi criada, eu peço. Treme o céu e treme o chão, mas não treme o que há entre o sol e a lua. Nem da cruz, nem do Orixá, junto ao Tupinambá que, em segredo, me contou que estejam todos juntos. Pelo bem, e pelo meu entendimento, que não seja de linchamento a morte que me levou. Amém”.

Este último trecho integrava parte emocionante da obra cinematográfica "Santa". Era o momento em que a personagem ouvia as pessoas enfurecidas na porta de sua casa, então ela rezava e ia ao encontro do trágico desfecho. Este foi o áudio que menos causou resposta do público. Ainda assim, a mensagem de uma pessoa do público marcou a tonalidade que o desenvolvimento dramático havia ganhado àquela altura. O texto dizia: “Santinha vai ficar tudo bem. Eu acredito na sua força”.

No sexto dia foi enviada uma sonoplastia semelhante a uma briga. Se tratava de uma mixagem com áudios reais de casos de linchamentos ocorridos em diversas partes do Brasil. Novamente silêncio absoluto, nem se quer uma única mensagem. O dia seguinte era o sétimo. Seguindo o programa performativo, seria o dia de revelar a dramaturgia total da persona Santa, assimcomo também a face da performer Carol Cax (a Visitante). Para tal revelação, seria necessário que todas as pessoas, que haviam sido escolhidas como público, estivessem reunidas em uma única sala virtual. Não por coincidência, o Autor/orientador Felisberto Sabino da Costa, ministrava aula da disciplina de Dramaturgia para toda a turma do primeiro ano (intencionalmente, as pessoas que compunham o público da performance). A aula se iniciava exatamente às 14h (horário em que, durante os seis últimos dias, o público já havia se acostumado a receber os áudios da Santa). Na manhã do sétimo dia, as mensagens voltaram a aparecer, em abundância, no perfil privado da persona. Questionavam se ela iria aparecer novamente. Os minutos que precediam as duas da tarde foram de expectativa, quanto mais o horário se aproximava mais mensagens chegavam, pareciam contrações de algo que seria parido.

Dois da tarde. A sala estava lotada, nenhum aluno faltou naquele dia. O Autor/orientador anunciou a presença de uma aluna convidada. As pessoas “colaram” seus rostos na tela, pareciam querer enxergar melhor — enxergar o que estava do outro lado da tela. Um sinal é dado e a voz de Santa aparece, finalmente,

acompanhada de uma imagem. As primeiras palavras ditas pela performer são exatamente as que compunham o primeiro áudio enviado — seis dias antes. Muito mais é dito, a dramaturgia total revela as partes que faltavam no quebra-cabeça de situações que, até então, haviam sido apresentadas ao público. O espaço-tempo dramático foi manuseado de modo que os fragmentos narrativos, sonoro-imagéticos, enviados ao longo de seis dias foram responsáveis por dilatar e distorcer o tempo da situação vivida pela persona (que na apresentação da dramaturgia total se dava em meia hora). Como citação do disparador inicial da pesquisa sonoro-imagética, a performer cria no banheiro de sua casa (situada na comunidade de Heliópolis) um ambiente de estúdio de gravação: fios, placas de isolamento acústico, microfone e caixas de som — remetendo ao cenário de McBurney. Trajada com um pijama e lendo as falas em uma folha de caderno - desmistificando a produção do esquema, provocando contraste com as inúmeras especulações imaginadas ao longo dos seis dias anteriores. Ainda que todo o trabalho da pesquisa estivesse, de fato, voltado para o interesse das potencialidades sonoro-imagéticas, a partir da peça radiofônica, a decisão de revelar um conteúdo visual, se deu pela intenção de citar os bastidores, e evidenciar o impacto que o invisível (a voz) pode exercer. A apresentação da dramaturgia total durou apenas trinta minutos. A figura, hora persona, hora performer, cantou, chorou, gargalhou alto, refletiu sobre o tempo, a razão e a morte<sup>8</sup>.

A abertura para o feedback se tornava quase obrigatória, quando a (a)apresentação findou, a performer Carol Cax tomou a palavra, apresentou David Personagem, o criador da obra cinematográfica “Santa”. Percebemos seu pequeno filho querendo colo, nessas ações que expõem o privado aos olhos públicos nas *lives* em tempo de pandemia. Ela conta sobre todo o esquema de pesquisa e a preparação da performance. O público demonstrou indignação ao descobrir a fonte da metodologia aplicada. Refletimos sobre arte, teatralidade, performance, abordagens híbridas, peças radiofônicas, proposições cênicas em tempos de isolamento e mesmo sobre política.

Em “O Homem que confundiu sua mulher com um chapéu”, ópera inspirada na obra do neurologista Oliver Sacks, do compositor Michael Nyman, é

---

<sup>8</sup> Link da apresentação (no sétimo dia) ao vivo: [https://youtu.be/mDTWQA\\_cMvE](https://youtu.be/mDTWQA_cMvE)

vocalizado um caso clínico real de um paciente do médico, em que a música foi remédio para os males vividos pelo personagem:

A estranha perda de imagens manteve intacta sua musicalidade. Eu acho que para ele a música tomou o lugar das imagens. Ele não formava nenhuma imagem física, ele formava uma imagem musical e com essa melodia interna ele se movia e agia com fluência, convicção. (NYMAN, 2021)

Quando a música parou... houve uma desconexão na sua forma de compreender o mundo. Acreditamos que a peça radiofônica ao invocar a nossa escuta desterritorializa nosso corpo e compõe de forma incessante territórios sonoros - um corpo-música, e não nos referimos apenas à melodia, mas a tudo aquilo que toca, busca o contato sem mediação. A voz traz em si essa possibilidade, daí a sedução exercida pela peça radiofônica. Uma onda eletromagnética não precisa de meio físico para se propagar. Se encontra um anteparo ela difrata e vai ao encontro do ouvido (corpo). Há desvios, estratégias, quando se depara com um anteparo. Partindo da possibilidade da peça radiofônica, a pesquisa buscou um dispositivo acústico-imagético para pensar questões envolvendo a intrusão da ficção na realidade e de como às vezes é necessário buscar estratégias para acordar o corpo, seja em virtude de um coronavírus seja da viralização de *fake news*, uma voz endereçada a você ao coletivo, dado que viver implica contágio. "As imagens digitais de hoje em dia são sem silêncio e, por isso, sem música, sim, sem aroma. (...) A rápida alternância entre imagens torna impossível fechar os olhos" (HAN, 2021, p.15- 16). Então, por favor, feche os olhos, demore um pouco e escute o silêncio.

## Referências Bibliográficas

BARBOSA, T. V. R. "A tragédia e a pólis no mundo grego". In: <https://www.youtube.com/watch?v=pKglIKI8VA4> (2020). Acesso 7 jul. 2021.

BAUAB, H. H. AUdioFICções&ritMOS (engenharias do verbo e dosom). Revista USP, São Paulo, n. 5, p. 105-108, mar. /mai. 1990.

BECKETT, S. All That Fall and other plays for radio and screen. London:Faber and Fabre, 2009.

\_\_\_\_\_. "Todos os que caem". Trad. Fátima Saad. Cadernos de Teatro, n. 13. Rio de Janeiro: O Tablado/Fudacen (Minc), abr.- jun. 1989, p. 24- 37.

BERENDT, E. Nada Brahma – a música e o universo da consciência. São Paulo, Cultrix, 1983

BOURRIAUD, N. Radicante. Por uma estética da globalização. Trad. Dorothée de Bruchard São Paulo, Martins Fontes, 2011.

DESGRANGES, F. A pedagogia do teatro, provocação e dialogismo. São Paulo: Hucitec/Edições Mandacaru, 2006.

DURRENMATT, F. Episode on an autumn evening. Trad. Gabriel Kaminski Woodstoc(IL): Dramatic Publishing Co., 1959. 30 págs.

FABIÃO, E. "Programa performativo: o corpo - em – experiência". Ilinx.Revista do Lume, n. 4. Campinas, dez. 2013, p. 1-11.

HAN, B. C. Favor fechar os olhos: em busca de um outro tempo. Trad. Lucas Machado. Petrópolis (RJ): Vozes, 2021.

KLIPPERT, W. "Elementos da linguagem radiofônica". In: SPERBER, George Bernard. Introdução a Peça Radiofônica. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária, 1980.

MACBURNEY, S. O Encontro. MITsp [www.mitmais/vídeo/o-encontro/](http://www.mitmais/vídeo/o-encontro/) Acesso: 28 mar 2021

NYMAN, M. "O Homem que confundiu sua mulher com um chapéu". In: Harmonia. <https://www.youtube.com/watch?v=3E1qqIRkZRk> Acesso 23 Jul. 2021.

ORLANDI, E. P. As formas do silêncio: no movimento dos sentidos. Campinas, Editora Unicamp, 1995.

ROCHA, D. "Entra em cena teatro radiofônico de Beckett". In: Folha de São Paulo (Ilustrada). 1 jul. 1994, p.5.3.

SALIBA, E. T. "O rádio teatro inédito de Antônio Callado". O Estado de São Paulo, 4 ago. 2019, p. E2(Caderno Aliás)

SANTAELLA, L. "Humanidade e Tecnologia: Evolução, Vida digital e Pós- humanismo". In: <https://www.youtube.com/watch?v=GLN97DDpD1E>. Acesso 16 jun. 2021.

SPRITZER, M. A Peça Radiofônica como prática da palavra, da vocalidade e da escuta (2016) <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-3138-1.pdf>. Acesso 10 de jul. 2021, p. 1-11.

WILLIAMS, R. Tragédia Moderna. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.(2002)

# **NA FESTAÇÃO DO DIABO**

## **- mascaramentos e teatralidades sobre o Diabo nos desfiles de Escolas de Samba-**

Danilo Corrêa

### **1. Ó ABRE-ALAS QUE O DIABO VAI PASSAR!**

O Carnaval é uma festa que possui diferentes manifestações denominadas populares e tradicionais que se realizam de forma coletiva, e por isso possuem um caráter performativo, desenhado em um tempo-espaço histórico e que dirige à sociedade uma ideia ou acontecimento que são pertinentes e críveis dentro daquele ambiente e daquela temporalidade cultural.

O desfile de Escolas de Samba é um dos tipos de festejos que compõem o universo do Carnaval. Ele é uma festa carnavalesca que possui uma forma de realização específica e que pode se tornar referência artística e social a depender dos efeitos e das memórias que produz e evoca. Por conta disso, alguns se tornam atemporais, justamente por possuírem um caráter vanguardista e de rompimento com seu tempo-espaço.

Os desfiles se constituem por meio de práticas linguísticas e artísticas, pois suas manifestações obedecem à lógica da troca simbólica, do compartilhamento narrativo, do encontro de memórias, da materialidade visual, da experiência corporal e sonora e da presença relacional do outro. Sendo um acontecimento artístico, os desfiles possibilitam que sua realização denuncie processos divergentes de uma ordem social estabelecida e pré-configurada, dependendo, conseqüentemente, de sua produção, circulação e recepção por parte do público e dos setores culturais e midiáticos envolvidos. Nem todo desfile carnavalesco possui um caráter obrigatório crítico-político, porém todo desfile abrange um entrave ideológico.

Ao mesmo tempo, de forma paradoxal, os desfiles explicitam um diálogo forte com sua contemporaneidade, por isso podem estar sujeitos às formas de organização e manutenção comercial que estão no âmbito do político e ideológico vigentes, já que comportam recursos de políticas públicas e contam com verbas e patrocínios privados para a sua total realização.

Dentro dos desfiles há a possibilidade do surgimento de símbolos e signos que compõem o imaginário cultural e popular de uma sociedade, além do resgate de narrativas e personagens que, às vezes, são colocados à margem em um processo de domínio simbólico e histórico do dizer. Nesse contexto, elegemos a figura do Diabo para analisarmos como seu mascaramento carnavalesco e sua teatralidade resultam em formas e efeitos constituintes do Carnaval e, para além deste, seu próprio universo. O Diabo, entendido como uma máscara de várias faces, uma construção híbrida, é um personagem, um ser, uma criatura, um conceito que dialoga com o grotesco, a inversão de valores, o chulo, o que ri, o que causa a desordem, o crítico, ou seja, aquele que permite transfigurar um *status quo*.

Neste texto, analisaremos o Diabo e seus desdobramentos em outras formas a partir desses efeitos causados pelo seu mascaramento carnavalesco, e, conseqüentemente, dialogar com enunciados<sup>1</sup> que circundam a ocorrência dos desfiles de Escolas de Samba, reforçando-os como uma obra não findada em si mesma, mas que também possibilita novos gestos de leitura e interpretação sobre uma realidade vigente. Para além dessa proposta, o texto também se debruça sobre o desfile da Escola de Samba Paraíso do Tuiuti (RJ), em 2018, no qual *formas-Diabos* trouxeram e materializaram efeitos e sentidos cômicos, paródicos, críticos, entre outros.

## 2. MASCARAMENTO CARNAVALESCO

O mascaramento no Carnaval, de modo geral, se estabelece como um procedimento que pode recolocar o cotidiano em um jogo de dualidade, de ambigüidade entre o ordinário e o hegemônico, o subversivo e o conservador. Em outras palavras, as práticas de mascaramento produzem outra possibilidade de materialidade corporal e espacial, outra forma narrativa, outra leitura e proposta sobre o mundo.

---

<sup>1</sup> É preciso entender que definimos *enunciado* aqui sendo as construções ditas, escritas, verbalizadas sobre determinado recorte no acontecimento do desfile carnavalesco, assim como as produções não-verbais, isto é, imagens, figuras, quadros que surgem para este acontecimento e a partir dele. O enunciado é aquele que é produzido tanto por quem se insere na festa quanto por aquele que a observa.

Dessa forma, recortamos os desfiles de Escolas de Samba sob a ótica de um mascaramento específico que está interligado ao conjunto visual e linguístico, à produção estética e artística que engloba um desfile e, conseqüentemente, aos corpos que estão imersos nesta festividade. Denominamos, portanto, mascaramento carnavalesco como a prática de travestimento possível, do mascarar-se, do fantasiar-se, das formas alegóricas dentro de um desfile de Escola de Samba. O mascaramento carnavalesco é, ao mesmo tempo, um dispositivo poético sobre os efeitos que o mascarar-se origina através do desfile, sejam eles políticos, críticos, cômicos, entre outros. Dessa forma, o mascaramento carnavalesco evidencia, resulta e materializa processos de carnavalização (BAKHTIN, 2008), teatralidades, performatividades dentro da arte dos desfiles de Escolas de Samba.

O fato de o Carnaval ser uma das festas que em sua trajetória de constituição e afirmação engloba aspectos sacros e profanos, não à toa o coloca, muitas vezes, em uma associação rasa, geral e sinonímica de festa do Diabo. Os desfiles de Escolas de Samba ainda carregam alguns estigmas sobre tal associação, o que nos leva a considerar que o diálogo Carnaval- Diabo seja pertinente para explorarmos como a figura do Diabo se desloca e se reafirma nesta prática carnavalesca, ou seja, como que, através de mascaramentos carnavalescos, podemos explorar estados, evidências, traços e sensações de formas-Diabos que retomam o cômico, o jocoso, o grotesco, o riso, a teatralidade do cotidiano, a performatividade do corpo, a subversão de regras através da produção visual e simbólica dos desfiles?

Nas festas populares da Idade Média, conforme Bakhtin (2008), já pode-se observar estados cômicos, jocosos, grotescos, pois elas se afirmavam como um espaço para o riso e a brincadeira excedente, transformando-se em festas que também criticavam a hierarquia social e as mazelas da população, manifestando questões populares que proporcionavam a vivência de outra lógica de organização simbólica e espacial. Estes estados eram demarcados por personagens corriqueiros das festas, como velhos, bobos, servos esfomeados e reis moribundos.

[...] O riso acompanhava também as cerimônias e os ritos civis da vida cotidiana: assim, os bufões e os "bobos" assistiam sempre às funções do cerimonial sério, parodiando seus atos (proclamação dos nomes dos vencedores dos torneios, cerimônias de entrega do direito de vassalagem, iniciação dos novos cavaleiros, etc.) Nenhuma festa se realizava sem a

intervenção dos elementos de uma organização cômica, como, por exemplo, a eleição de rainhas e reis “para rir” para o período da festividade. (BAKHTIN, 2008, p.4)

Os ritos cômicos que preenchem parte dos festejos medievais eram acompanhados de atos e procissões nos quais se observavam a representação de mistérios e soties, a exibição de gigantes, anões, monstros e figuras folclóricas que tomavam as ruas, as feiras e as praças públicas (BAKHTIN, 2008). A constituição deste imaginário de crenças e símbolos proporcionou que as oposições Deus-Diabo, homem-natureza selvagem, paraíso-miséria pudessem ser personificadas durante as festividades classificadas como carnavalescas. O travestimento do corpo ganha uma relevância durante as festividades e, de certa forma, esta ação irá permanecer e constituir o formato do Carnaval europeu que será apropriado por outros lugares, bem como realçar possíveis teatralidades coletivas em festa.

A teatralidade é um efeito que verifica-se durante um mascaramento carnavalesco, pois ela insere a alegoria dos corpos e dos espaços proporcionando uma forma de identificação narrativa e visual. Ela pode ser entendida como um movimento artístico de execução, interpretação e projeção; uma prática simbólica sobre os acontecimentos da esfera social que, conforme Caballero (2014), expressa atividades performáticas, intervenções populares, ações cidadãs e manifestações ritualísticas do cotidiano. De certa forma, a teatralidade é um caminho de ação sobre a realidade espacial e corporal na produção de outros sentidos ou, em alguns casos, na manutenção de posicionamentos controversos, pois sua injunção está tanto na realização da obra artística quanto na apreensão desta obra pelo outro espectador/receptor.

A partir disso, o mascaramento carnavalesco que evidencia teatralidades e performatividades dos corpos e dos espaços, se instaura como um dispositivo de profanação (Agamben, 2007), isto é, através dele pode-se ritualizar os corpos, reinventar significados, inverter narrativas, ficcionalizar memórias, desativar convenções, mesmo que por um curto espaço de tempo, por um período determinado, mas que sempre pode ser retomado e reinstaurado dentro do ambiente das produções artísticas.

O mascaramento carnavalesco também pode ser entendido como um dos eixos da complexa funcionalidade da carnavalização (BAKHTIN, 2008), já que as festas

carnavalescas, em destaque para os desfiles, reverberam efeitos e sentidos artísticos sobre os corpos e os espaços sociais que ocupam. Apesar de dedicar-se ao período medieval, a observação que Bakhtin (2008) nos traz é relevante para pensarmos a nossa própria contemporaneidade e suas formas de festejos, pois, conforme o autor, nos festejos medievais havia uma ânsia por novas formas de vida; novos mundos possíveis, e que não nos parece ser específicos somente daquela época.

[...] as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades do poder. Ela caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas „ao avesso”, „ao contrário”, das permutações constantes do alto e do baixo („a roda”), da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões. A segunda vida, o segundo mundo da cultura popular constrói-se de certa forma como paródia da vida ordinária, como um „mundo ao revés”. (BAKHTIN, 2008, p.09-10)

Esse descontrole e exagero, tanto sentimental quanto corporal e espacial, fazem parte da dinâmica da carnavalização que estabelece efeitos de criação e instauração de um corpo grotesco, do baixo-ventre, da sexualidade afluída, do corpo festivo, do corpo profano e mascarado, do corpo risonho e ritualizado, de uma imagem múltipla e ambivalente da realidade social, da criação de um reino atravessado pelos opostos, por aquilo que vive e morre ao mesmo tempo, aquilo que causa o riso, que é cômico, mas que também assume o bizarro, que possui elementos extravagantes e que, por conta disso, apresenta traços caricatos, o adverso a um padrão, o burlesco. É nessa rede de possibilidades que *formas-Diabo* flertam com os estados provocados pela produção e recepção dos mascaramentos carnavalescos nos desfiles de Escolas de Samba.

### 3. A FESTA DO DIABO

A figura do Diabo é interpretada, muitas vezes, pela ótica estereotipada de suas características mais comuns – chifres, rabos, traços animais – e também pelo seu caráter zombador que o fez deslocar de uma seriedade mitológica cristã para um universo cômico popular. O Diabo, em diferentes formas e concepções, já percorreu a

Sapucaí em diversos mascaramentos carnavalescos. Um dos episódios mais famosos é o caso do incêndio que ocorreu com o carro abre-alas da Unidos da Tijuca no carnaval de 2007. Com um enredo<sup>2</sup> sobre a história da fotografia e momentos marcantes que ela proporcionou à humanidade, o início do desfile trazia um abre-alas que retomava ditos e crenças que envolviam a imersão fotográfica como arte e produto de consumo no final do século XIX e início do século XX.

Algumas fabulações eram atribuídas à figura do Diabo e sua relação mística e folclórica como o condutor das almas perdidas, aludindo à foto como uma obra demoníaca, como se a fotografia roubasse as almas dos fotografados assim como o Diabo sempre almejou. Uma tecnologia da época que trazia à memória várias crendices relacionadas à presença do Diabo nos enunciados de um imaginário coletivo.

**Figura 01** – Carro Abre-Alas “Alma aprisionada”. Unidos da Tijuca, 2007.



Fonte: Arquivo de internet. Imagem: Antonio Scorza / AFP<sup>3</sup>.

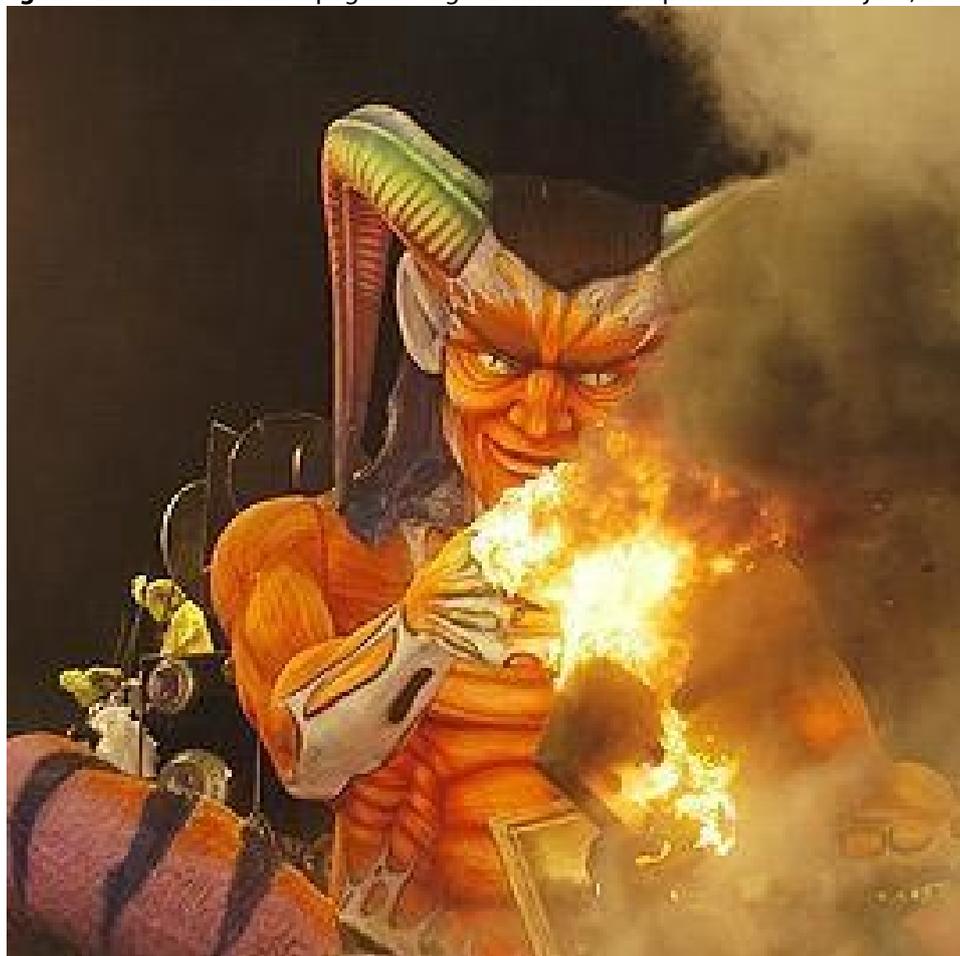
<sup>2</sup> Enredo: De lambida em lambida, a Tijuca dá um click na avenida. - desenvolvido pelos carnavalescos Luiz Carlos Bruno e Lane Santana.

<sup>3</sup> Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2017/02/relembre-acidentes-que-marcaram-os-desfiles-de-carnaval-na-sapucaia-9731117.html>. Acesso em junho de 2021.

A alegoria reverbera uma estética vinculada às características mais comuns ao Diabo, isto é, os chifres, a cor avermelhada, olhos gatunos e uma opulência monstruosa que percorre a composição desta criatura há séculos. A presença do Diabo já no início do desfile criou uma imagem repugnante em discursos conservadores e de cunho religioso que, mais uma vez, associaram o Carnaval e, neste caso específico, os desfiles de Escola de Samba, a uma atividade diabólica, à festa do Diabo.

Os enunciados que preenchem o imaginário social e ideológico sobre tal imagem, ganharam manchetes mais assíduas quando, no desfile das campeãs, o mesmo Diabo teve parte de sua estrutura danificada por um princípio de incêndio.

**Figura 02** – Carro Abre-Alas pegando fogo. Desfile das Campeãs. Unidos da Tijuca, 2007.



Fonte: Arquivo de internet. S./ref. <sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Disponível em: <https://setimportal.files.wordpress.com/2014/03/tijuca.jpg>. Acesso em agosto de 2021.

Este incidente permitiu que interpretações unívocas e sentidos hermenêuticos fossem produzidos de forma a justificar o fogo na alegoria como uma ação divina. Esta discussão ainda permeia o universo do Carnaval e é referenciada em alguns momentos em que se queira colar a figura do Diabo às manifestações populares carnavalescas.

Durante a transmissão dos desfiles das campeãs pela Rede Bandeirantes, o carnavalesco e comentarista Milton Cunha aponta credices e práticas populares que circundam a relação profana e sagrada no Carnaval. Ao acompanhar o incêndio da alegoria, o comentarista profere que “[...] o folclore da Sapucaí reza que sempre que traz ciganos, que traz diabos, se não fizer o trabalho certo, no terreiro certo, dá esses piripacos. Isso é uma lenda, isto é o folclore, mas veja que o carro do Diabo incendiou (sic) [...]” (CUNHA, M. 2007).

A tônica enigmática que envolve crenças e mistérios sobre a construção do Diabo não passa imune aos recortes e comentários que tentam explicar a sua existência e, no caso deste desfile, a sua incidência plástica. O misticismo aprofunda a discussão e a produção de sentidos sobre o Diabo e suas formas, suas máscaras, seus mascaramentos. Como evidenciamos, a *forma-Diabo* transita entre o cânone daquilo que se definiu ser a monstruosidade do Diabo, além de sua função ética e moral diante da sociedade, seu tom satírico, cômico, grotesco e libidinoso.

Para além da estética carnavalesca e da *forma-Diabo* que sustenta um imaginário de Diabo na alegoria, é pertinente notarmos como a circulação de sentidos por parte de um público pode transformar ou reafirmar memórias antagônicas. As memórias travam uma batalha que recoloca a obra artística carnavalesca como um lugar de discussão e de produção de saber, e, conseqüentemente, de questionadora a partir de si e da sua própria recepção, mesmo que os sentidos produzidos para ela e a partir dela não correspondam com o contexto e o motivo ao qual o desfile está inserido.

Depois de alguns anos, a imagem deste Diabo ainda percorre as redes sociais e, em tempos de inverdades, questionamentos infundáveis sobre a prática científica, de produção e difusão em massa de *fake news*, nos parece que as condições de produção de sentidos outros que preenchem as imagens do desfile ainda evocam

críticas e posicionamentos controversos.

**Figura 03** – Página da web. – Parte I



Fonte: Imagem da internet.<sup>5</sup>

**Figura 04** – Página da web. – Parte II



Fonte: Imagem da internet.<sup>6</sup>

Neste blog, em uma postagem de 2011, há um texto com vários equívocos sobre a imagem do Diabo no desfile da Unidos da Tijuca de 2007. Com informações

<sup>5</sup> Disponível em: <http://ofimdomundoacontece.blogspot.com/2011/03/o-diabo-foi-humilhado-no-carnaval.html>. Acesso em agosto de 2021.

<sup>6</sup> Disponível em: <http://ofimdomundoacontece.blogspot.com/2011/03/o-diabo-foi-humilhado-no-carnaval.html>. Acesso em agosto de 2021.

incertas e confusas, o excerto breve se apresenta com uma argumentação indireta ressaltando uma fala televisionada do locutor dos desfiles (o que não há registro encontrado durante a feitura deste texto) de que o Diabo estaria abrindo o Carnaval na cidade do Rio de Janeiro (Parte I). O que nos importa aqui é o deslocamento da leitura artística de uma obra, vinculada a um ideal cristão e que transforma o fato do incêndio em uma apologia divina ao sublinhar, pelo título, a humilhação do Diabo na avenida que teve que concluir o desfile de cabeça baixa (Parte II).

Em outro recorte mais recente, de fevereiro de 2018, encontramos a mesma imagem circulando em outros espaços virtuais. Ela aparece acompanhada da manchete “Carnaval Festa do Diabo”, e é redirecionada ao lugar do não artístico, isto é, à ritualização profana e proibida da carne, à liberdade de corpos e prazeres que devem ser questionados por cristãos.

**Figura 05 – Página da web**



https://setimoportal.wordpress.com/2018/02/11/carnaval-festa-do-diabo/

**SETIMO PORTAL**

HOME • IMAGENS • VÍDEOS • TOP COMENTADORES

## CARNAVAL FESTA DO DIABO

fevereiro 11, 2018 ★★★★★ 4 Votes

Apesar de muitas pessoas declararem que o carnaval é uma festa do diabo, uma pesquisa revela que o **carnaval era uma festa religiosa** e que se tornou profana, infelizmente as pessoas que estão hoje por trás do carnaval na sua maioria adoram o diabo descaradamente e proclamam que ele que manda nesta festa.



Bem Vindos a Sétimo Portal

- POSTAGENS -

Mais um caso de ritual satânico choca o Brasil

Os extraterrestres estão chegando?

Médico de 31 anos morre nas véspera do seu casamento

Neve caindo em várias cidades do sul do Brasil

PUBLICIDADE

Fonte: Imagem da internet.<sup>7</sup>

A afirmação de que o Carnaval era uma festa religiosa e, de fato, o papel do cristianismo romano foi primordial para a oficialização e controle sobre as festas

<sup>7</sup> Disponível em: <https://setimoportal.wordpress.com/2018/02/11/carnaval-festa-do-diabo/>. Acesso em agosto de 2021.

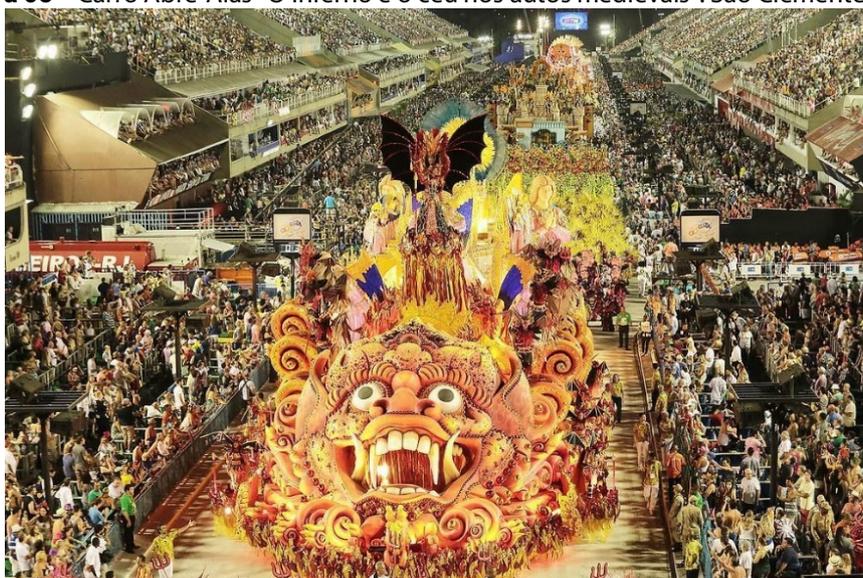
populares, naquela época definidas como profanas, é substituída pela confirmação de que, hoje, o Carnaval seria um lugar de adoração ao Diabo.

A produção e circulação destes sentidos muito se referem à memória sobre a imagem do Diabo que constitui o imaginário popular e suas crendices, no entanto, elas não são capazes de ofuscar a estética e a função carnavalesca que um desfile de Escola de Samba pode proporcionar. Inclusive, vale dizer, que a própria negação a este desfile por parte de um posicionamento ideológico ressalta o papel transgressor e subversivo que uma obra carnavalesca pode instaurar em sua contemporaneidade.

Mesmo após o desfile da Unidos da Tijuca, outros Diabos passaram pela avenida reforçando o seu lugar narrativo e de personagem constante nas festas populares. O Diabo no Carnaval não é seu rei absoluto, mas apenas mais um dos personagens que brinca e zomba das hegemonias que querem ditar formas intransponíveis de vida. Ele não quer duvidar de Deus ou de deuses, ele quer é atormentar o homem e suas virtudes. O Diabo nos serve como uma memória de medo e encantamento, de receio e liberdade; mas também um estado que nos faz reivindicar, seja pelo riso, pelo alegórico, por teatralidades do cotidiano, outras possibilidades efêmeras de existência.

- *São Clemente (2016)*  
*Enredo: Mais de mil palhaços no salão*  
*Carnavalesca: Rosa Magalhães*

**Figura 06** – Carro Abre-Alas “O inferno e o céu nos autos medievais”. São Clemente, 2016.



Fonte: Arquivo de internet. Foto: Liesa | Fat Press.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/riotur/24283290074>. Acesso em agosto de 2021.

- *Acadêmicos do Salgueiro (2017)*  
*Enredo: A Divina Comédia do Carnaval*  
*Carnavalescos: Renato Lage e Márcia Lage*

**Figura 07** – Início (cabeça) do desfile. Salgueiro, 2017.



Fonte: Arquivo de internet. Foto: Alexandre Durão / G1.<sup>9</sup>

O desfile proporciona uma experiência coletiva que perpassa o espetáculo e adiciona memórias, ao mesmo tempo em que pode refutá-las. O espectador se coloca como participante relacional do que acontece na avenida, cantando, dançando e interpretando formas e cores que atravessam seu campo de visão. Mesmo que a ação do espectador seja mínima e não altere o desenho final do desfile, pois há grades que dividem quem é público e quem são os sambistas da avenida, o acontecimento do desfile carnavalesco provoca efeito sensorial quando os corpos experienciam a visualidade e se deixam transpassar pelo simbólico.

---

<sup>9</sup> Disponível em: <https://g1.globo.com/rio-de-janeiro/carnaval/2017/noticia/desfile-da-academicos-do-salgueiro-fotos.ghtml>. Acesso em agosto de 2021.

### 3.1 Outros Diabos

A Escola de Samba Paraíso do Tuiuti apresentou, em 2018, o enredo “Meu Deus, meu Deus, está extinta a escravidão?”, desenvolvido pelo carnavalesco Jack Vasconcelos, cuja centralidade estava em ilustrar formas de trabalho escravo que perpassaram e permanecem nas relações econômicas do mundo e do Brasil, e como tais relações se tornam fontes de exclusão e estruturação social e racial no contexto brasileiro.

Este enredo acontece inserido em um cenário de conturbação ideológica e de reformas políticas de grande impacto social, como a reforma trabalhista proposta e aprovada no governo interino de Michel Temer (2016-2018)<sup>10</sup>. A sinopse do enredo possui elementos significativos para o entendimento da abordagem artística que o desfile canta e demonstra visualmente, e revela algumas passagens que destacam o tom crítico do desfile para a compreensão e apreciação do espectador.

Velha companheira de caminhada da Humanidade. A ideia de superioridade, divina ou bélica, cobriu-a com o manto do poder. Pela força ergueu impérios e sustentou civilizações. [...] Cativou povos, devastou territórios, extraiu riquezas do solo e de animais em nome de coroas europeias. [...] Separou famílias, subjugou reis, aprisionou guerreiros, reduziu seres humanos a mercadorias. [...] Abolir-te foi palavra de ordem. [...] Ferida com a ponta afiada da pena de ouro que a áurea princesa empunhou ao assinar sua redentora extinção, maquinada por uma sedenta revolução industrial de sotaque inglês [...] **Pão e circo para aclamação de uma bondade cruel, pois não houve um preparo para a libertação e ela não trouxera cidadania, integração e igualdade de direitos. Mais viva do que nunca, os aprisionou com os grilhões do cativo social. Ainda é possível ouvir o estalar de seu açoite pelos campos e metrópoles. Consumimos seus produtos. Negligenciamos sua existência [...] Segue vivendo espreitada no antigo pensamento de “nós” e “eles” e não nos permite enxergar que estamos todos no mesmo barco, no mesmo temeroso Tumbeiro, modernizando carteiras de trabalho em reformadas cartas de alforria.** (VASCONCELOS, 2017, **grifo nosso**)<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Para entendermos o contexto deste desfile é preciso recordar o processo de impeachment da presidenta Dilma Rousseff, em 2016, e a ascensão do então vice-presidente Michel Temer ao poder executivo do país. Ao se referir ao período político e ideológico nesta análise, as referências estão inscritas dentro deste processo histórico com suas consequências e divergências sociais.

<sup>11</sup> Sinopse na íntegra disponibilizada em <http://www.radioarquivancada.com.br/site/leia-sinopse-do-paraíso-do-tuiuti-para-o-carnaval-2018>. Acesso em março de 2021.

A transposição do verbo em imagem é um processo que se estrutura em formas carnavalizadas, em mascaramentos carnavalescos, acendendo ao lugar profano de Carnaval e não apenas uma semelhança realista que parece destoar da fantasia carnavalesca. Em um desfile de Escola de Samba “a imagem significa (em termos ideológicos) diferente, tendo ora o status de linguagem ora o de cenário ou ilustração” (SOUZA, 2000). Esta construção imagética pode ser lida como o resultado em movimento de memórias e símbolos que compõem o imaginário cultural e popular a partir da festa. A seriedade da narrativa carnavalesca não impede que uma essência crítica se estabeleça, como é o caso deste desfile específico, cujo efeito atravessa um lugar histórico e político.

Neste desfile há um desdobramento e uma expansão da estética e dos efeitos cômicos de uma *forma-Diabo* que ocorre, principalmente, no último setor da escola. Há uma ampliação alegórica do corpo, da inversão dos signos estáticos e da ritualização subversiva do coletivo, ou seja, é a crítica oriunda de um mascaramento carnavalesco. Isso decorre do diálogo que o desfile estabelece com os acontecimentos políticos do país<sup>12</sup> naquele momento e, para intensificar o discurso da crítica, utiliza artifícios alegóricos que retomam símbolos presentes em manifestações sociais dos últimos anos: as panelas, a camiseta amarela da seleção brasileira de futebol e o pato inflável.

**Figura 08** – Manifestante paneleiro com nariz de palhaço.



Fonte: Arquivo de internet. Foto de Paulo Emílio, 2016.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Podemos recortar o período de 2013, com as manifestações populares de junho, passando pelo pleito eleitoral de 2014 e desembocando no processo de impeachment da ex-presidente Dilma Rousseff, em meados do ano de 2016.

<sup>13</sup> Disponível em: <https://www.pragmatismopolitico.com.br/2016/05/por-que-os-manifestantes-contra-a-corrupcao-desapareceram.html#comments>. Acesso em janeiro de 2021.

O mascaramento carnavalesco das fantasias e alegoria do último setor do desfile apresenta uma leitura expandida do cômico, do grotesco, do crítico e do jocoso, daquilo que está às avessas. Esta assertiva se exemplifica nas cores e formatos da Ala Manifestoches, e amplia os sentidos possíveis que circundam a obra e a memória social.

**Figura 09** – Ala Manifestoches.



Fonte: Arquivo de internet. S/ref.<sup>14</sup>

A fantasia alude, subjetivamente, um retorno ao antagônico opressor e oprimido, o proibido e o transgressor, expandindo a crítica visual e simbólica em apreensões sinestésicas e artísticas tanto pelo folião imerso no mascaramento carnavalesco quanto pelo espectador que o absorve de diversos pontos de vista. A relação imagética e sensorial na recepção do público pode reinstaurar significados e memórias que ultrapassam o momento do desfile. O que se observa neste jogo crítico do desfile é o resgate do grotesco que o Carnaval absorve para irromper no tempo e no espaço. Este resgate é pela via do riso, da comicidade, da zombaria que alude aos efeitos sensoriais proporcionados pela figura jocosa de um desdobramento de uma *forma-Diabo*.

<sup>14</sup> Disponível em: <http://ctbrj.org.br/ctb-rj-parabeniza-paraiso-do-tuiuti-por-enredo-e-sauda-carnaval-de-protestos/>. Acesso em janeiro de 2021.

A ala Manifestoches reescreve o folião na dualidade política e cômica, abrindo a possibilidade de reafirmar o Carnaval como um espaço de inversão pela fantasia. De fato, a máscara do palhaço desliza o sentido artístico ao nos provocar certos questionamentos: dentro de uma coletividade de desfile de Escola de Samba, quem representaria aquele lugar do palhaço alegórico? Os políticos brasileiros? Os apoiadores de uma ideologia excludente? Ou de forma mais categórica: o folião que desfila, o público ou ambos? Os mascaramentos carnavalescos, portanto, também se encontram além da imagem que se cria no momento presente do desfile, e esse encontro dependerá das formas de recepção e circulação dos seus sentidos.

A expansão do corpo também ocorre quando o verbal passa a constituir o corpo mascarado, intensificando mais o tom crítico e zombeteiro que uma *forma-Diabo* cômica e alegórica pode evocar e instaurar.

**Figura 10** – Manifestoche presente na última alegoria do desfile “O novo tumbeiro”



Fonte: Arquivo de Internet. Imagem: Bruna Prado/UOL, 2018.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Disponível em: <https://www.uol.com.br/carnaval/2018/album/2018/02/12/paraiso-do-tuiuti.htm?foto=50>. Acesso em junho de 2021.

Na última alegoria, o dispositivo mascaramento carnavalesco ocorre quando visualizamos a figura pop de um vampiro; um personagem que flerta com a monstruosidade vinculada à estética e ao caráter do Diabo; um personagem que se constitui em uma fantasia do grotesco exacerbado. Nesta construção alegórica há elementos que reforçam os desdobramentos das *formas-Diabo*, a partir, evidentemente, de sua proposta crítica e carnavalizada.

**Figura 11** – Destaque central do carro alegórico com a fantasia “Vampiro Neoliberalista”



Fonte: Arquivo de internet. Foto: Marcos Serra Lima/G1.<sup>16</sup>

**Figura 12** – Vampiro Neoliberalista



Fonte: Arquivo de internet. Imagem: Mauro Pimentel / AFP.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/carnaval/2018/noticia/desfile-da-paraiso-do-tuiuti-tem-presidente-vampiro-de-destaque-e-ala-de-manifestantes-fantoches.ghtml>. Acesso em junho de 2021

<sup>17</sup> Disponível em: <https://www.uol.com.br/carnaval/2018/album/2018/02/12/paraiso-do-tuiuti.htm?foto=54>. Acesso em junho de 2021.

A cor preta predominante, alguns tons púrpuros em detalhes, as asas ramificadas de morcego e a maquiagem „cadavérica” fazem parte desta máscara exaltando o grotesco da figura. O grotesco aqui ressalta ainda a ideia de “um organismo desorganizador, desestabilizador do cânone agelasta do belo” (CABALLERO, 2011, p.55), ao mesmo tempo em que expande a sua própria noção ao se tornar extremamente paródico ao retratar um símbolo da República – a faixa presidencial<sup>18</sup> – como parte metonímica do „vampiro neoliberalista”.

Os desfiles de Escolas de Samba podem apresentar temas que reverberam diretamente os contrastes e oposições em uma estrutura ideológica social, como pudemos perceber com o desfile da agremiação Paraíso do Tuiuti. O mascaramento carnavalesco enquanto um dispositivo nada mais faz do que colocar em evidência essas ambivalências históricas através da linguagem, da estética, dos corpos mascarados, da utilização de signos, símbolos e personagens que contribuem com os sentidos evocados por uma visualidade, teatralidade, performatividade para além do verbal possível da obra.

Em relação às *formas-Diabo* recorrentes em um desfile, o mascaramento carnavalesco contribui para que possamos distingui-las e classificá-las como produtos e materialidades potentes de comicidade e criticidade, a depender do enredo que se desenvolve em um desfile. O mascaramento e a teatralidade que decorrem a partir da figura do Diabo revelam possibilidades não apenas de signos hegemônicos sobre representações mais corriqueiras sobre o Diabo, mas também estados de brincadeiras, de folia, de festa que retraduzem esta figura no âmbito da popularidade mística e reforçam o papel de sua excentricidade, extravagância, liberdade moral e corporal.

---

<sup>18</sup> Por conta do Desfile das Campeãs, que apresenta as seis primeiras colocadas entre todas as escolas do Grupo Especial do Carnaval do Rio de Janeiro, alguns desfiles são realizados mais uma vez — considerando possíveis imprevistos e adaptações. Este desfile da escola Paraíso do Tuiuti foi vice-campeão e sagrou-se como participante do Desfile das Campeãs, todavia, o mesmo destaque foi proibido de desfilarem novamente com a faixa presidencial a „pedido e ordens extraoficiais” da própria Presidência da República.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por ser o desfile de Escola de Samba majoritariamente visual e alegórico há uma troca simbólica que pode ser intensificada através dos mascaramentos carnavalescos, não apenas no sentido de fantasiar-se, mas no conjunto total de uma prática plástica, dançada, cantada, narrada e de um corpo festivo, que resulta do próprio processo de mascaramento. Lembramos ainda que este corpo se intensifica na coletividade dos outros corpos que circundam o ambiente carnavalesco da avenida.

É possível observarmos que no desfile da Paraíso do Tuiuti a magnitude plástica e a narrativa alegórica sobre a versão e inversão de uma realidade são o resultado de um processo artístico (escolhas estéticas do carnavalesco e outros artistas envolvidos na feitura desta obra) que se desdobra em visualidades atreladas às memórias que se contam em enredo. O desfile não se resume somente à forma em que se delineia, mas acontece como resultado de um processo coletivo dentro de uma narrativa específica e que, em circulação de discursos presentes nesta festividade, pode reproduzir imaginários, expandir sentidos e ressaltar memórias iconográficas e artísticas que posicionam o espectador em sua historicidade e em seu político.

O jogo de instauração e apreciação<sup>19</sup> do mascaramento carnavalesco decorrido do desfile da Paraíso do Tuiuti (2018), e dos outros referenciados como exemplos, revela a tônica da inversão carnavalesca arquitetada na subversão absurda, cômica e crítica dos adereços distribuídos nas fantasias e alegorias. O que é preciso pontuar é a forma como se processa e se evidencia o dispositivo, sendo este mais eschachado ou mais zombeteiro a depender da sua concepção, narração e projeção. Fato é que, a depender dos enredos e das estéticas, o efeito da inversão paródica dos mascaramentos transcende o desfile. O dispositivo mascaramento carnavalesco intensifica a criação desta experiência transcendental, plural, provoca estados sensoriais e performáticos, nos quais alguns deles reverberam em comicidade, subversividade, profanação, como decorre das *formas-Diabo* explicitadas no texto.

---

<sup>19</sup> A ideia de apreciação está na relação que a obra tem com o espectador. No caso, esta recepção está demarcada pela presença dos foliões na avenida bem como na apreensão das imagens televisionadas para telespectadores do mundo todo.

Dessa forma, o desfile da Paraíso do Tuiuti (2018) não se restringe somente como exemplo de *formas-Diabo* resultantes de mascaramentos carnavalescos, mas, principalmente, como um desfile que retoma o efeito de comicidade, crítica e paródia sobre o mundo ao qual está inserido, revelando um princípio primordial da festividade e da arte carnavalesca: corpos travestidos e performáticos em coletividade sob um acontecimento comum que os devolvem ao ritualístico e ao avesso de si.

## Referências Bibliográficas

ACHARD, P. et al. Papel da Memória. Trad. José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999.

AGAMBEN, G. Profanações. São Paulo: Boitempo, 2007.

BAKHTIN, M. Cultura popular na Idade Média e Renascimento: o contexto de François Rabelais. Brasília: São Paulo: UNB/Hucitec, 2008.

CABALLERO, I. D. Cenários Liminares: teatralidades, performances e política. Trad. Luis Alberto Alonso e Angela Reis. Uberlândia: EDUFU, 2011.

CANCLINI, N. G. Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da Modernidade. Trad. Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo: Edusp, 2015.

DELUMEAU, Jean. História do medo no Ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

FÉRAL, J. Além dos limites: Teoria e prática do teatro. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva. 2015

FERREIRA, F. O livro de ouro do carnaval brasileiro. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

KAPPLER, C. Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

PRADO, D. A. História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908. São Paulo: Edusp, 1999.

SOUZA, Tania C.C. Carnaval e memória: das imagens e dos discursos. Contracampo, Niterói, RJ: 5, UFF, 2000.



# SOBRE OS AUTORES

## AUTORES

**Caroline da Silva Barbosa (Carol Cax)** é graduanda em Artes Cênicas na ECA/USP. Contemplada com uma bolsa de iniciação científica para desenvolver uma pesquisa no projeto "Dramaturgias e Corpocidade: experiências de escrita a partir da peça radiofônica - um mundo pós- pandemia". E-mail: [lunetavermelha@usp.br](mailto:lunetavermelha@usp.br).

**Christiane Martins** é doutora em Artes pela ECA/USP, no qual estudou o espectador da intervenção urbana artista Cegos, do Desvio Coletivo. Atualmente cursa MBA em Gestão Escolar, na Universidade de São Paulo. Atua como arte-educadora desde 2007, e no mercado de Artes Visuais desde 2013. E-mail: [christins@hotmail.com](mailto:christins@hotmail.com).

**Dalmir Rogério Pereira** é professor da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade federal de Goiás; do Programa de Graduação na Área de Artes Cênicas e do Programa de Pós-graduação em Artes da Cena, Área de Concentração: Teatro, Dança e Direção de Arte, Linha de Pesquisa: Estudos Transversais em Teatro, Dança e Direção de Arte. Desenvolve o projeto de pesquisa "Corpo-relacional: teatralidade como estratégia de potência na imagem-levante e imagem-transformadora" (início em agosto de 2018- em andamento). É diretor de arte, curador, cenógrafo e figurinista, Doutor em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). E-mail: [dalrogerio@ufg.br](mailto:dalrogerio@ufg.br).

**Danilo Corrêa** é professor, ator, dramaturgo e mestre em Artes Cênicas pela ECA / USP. Tem desenvolvido pesquisas referentes ao teatro e à cultura popular, com destaque para o carnaval de Escolas de Samba e suas narrativas, atuando na interpretação e na reflexão sobre a linguagem, a memória, o mascaramento, a circulação e produção de sentidos sociais, simbólicos e teatrais que advém de uma prática artística e imagética dos desfiles carnavalescos. E-mail: [damcorrea06@gmail.com](mailto:damcorrea06@gmail.com).

**Felisberto Sabino da Costa** possui especialização em teatro e dança, mestrado e doutorado em artes cênicas pela Universidade de São Paulo. Em 2011, cumpriu um estágio de pós-doutorado na Universidade Sorbonne Nouvelle - Paris 3. É professor no Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes. Responsável pelas disciplinas Dramaturgia I, Máscara e Atuação com Objetos. Coordenador de "O Círculo - Grupo de Estudos Híbridos das Artes da Cena". E-mail: [felisberto@usp.br](mailto:felisberto@usp.br).

**Flávia Bertinelli** é atriz, pesquisadora e encenadora. Formada em arte dramática pela EAD-ECA-USP, mestranda em artes cênicas pela ECA-USP e *commedia dell'arte* na Itália. Há vinte anos dedica-se à atuação e pesquisa de manifestações do teatro épico, com ênfase no teatro de máscaras, onde retira elementos e critérios voltados à atuação, direção e orientação, dispondo-os em cursos e contextos diversos, no intuito de fomentar a imaginação e criação artística. E-mail: [fbertinelli7@gmail.com](mailto:fbertinelli7@gmail.com).

**Ipojucan Pereira da Silva** é doutor em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Professor da Escola de Ciências Sociais Aplicadas, Educação, Artes e Humanidades da Universidade Anhembi Morumbi (HECSA-UAM). Autor do livro "O Teatro Essencial de Denise Stoklos: caminhos para um sistema pessoal de atuação", atualmente desenvolve uma pesquisa sobre Mascaramento Espacial, centrado no corpo do ator como centro de criação. É diretor e ator do Grupo Teatral Isla Madastra, que trabalha com linguagens físicas e encenações voltadas para processos de atuação causados pela modificação do estado de energia do ator, por meio da máscara e do movimento. E-mail: [ipojucan22@hotmail.com](mailto:ipojucan22@hotmail.com).

**Ismael Scheffler** é doutor em Teatro pela UDESC, graduado em Direção Teatral pela FAP. Tem formação no Laboratório de Estudo do Movimento da Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq, em Paris, França. É professor e pesquisador da UTFPR. Coordena o projeto institucional de extensão TUT – Teatro da UTFPR – Curitiba e o projeto de extensão Desenvolvimento da Cenografia. É coordenador do Grupo de Trabalho da ABRACE - Poéticas Espaciais, Visuais e Sonoras da Cena. E-mail: [ismaelcuritiba2@gmail.com](mailto:ismaelcuritiba2@gmail.com)

**Ivana Moura Alves** é jornalista, crítica e pesquisadora de teatro, escritora e produtora cultural. Doutorando em Artes Cênicas pela ECA / USP. Autora do livro “Osman Lins, o matemático da prosa” (2003) e da peça “O crepúsculo de Van Gogh” (1998). Adaptou e codirigiu o espetáculo “Os desastres de Sofia” (2007), inspirado em Clarice Lispector. Integrou o elenco de “Arrocho” (2016). Atuou como repórter, editora-assistente e editora de Cultura do jornal Diário de Pernambuco (1989 – 2013). E-mail: [ivanamoura@gmail.com](mailto:ivanamoura@gmail.com)

**Roberto Barbosa** é doutorando em Artes da Cena na Université de Laval (Canadá). Graduado em Jornalismo pela USJT, tem especialização em Estéticas tecnológicas pela PUC-SP e é mestre em Artes Cênicas pela ECA/USP. Artista multidisciplinar, já realizou trabalhos no Brasil, em Portugal, na Grécia e no Canadá, e é autor de vários espetáculos teatrais e obras nas áreas de vídeo, internet, música e publicidade. Atualmente é diretor artístico da companhia multimídia Les Symbiotiques. Também cria e roteiriza webséries, programas e podcasts para a produtora IFCTV (Montreal). E-mail: [roberto.gomes.barbosa.1@ulaval.ca](mailto:roberto.gomes.barbosa.1@ulaval.ca)

**Rudson Marcelo Duarte** é ator, diretor e pesquisador das artes da cena. É Mestre em Teatro pela ECA USP, e membro do “O círculo: grupo de estudos híbridos da cena” desde 2017. Pesquisador das teatralidades físicas e do campo de intersecção entre o mascaramento e as poéticas contemporâneas. Desde 2000 atua como docente de interpretação teatral e Montagem teatral em diversas escolas de formação de atores. E-mail: [ruds00@hotmail.com](mailto:ruds00@hotmail.com)



São Paulo  
2021

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO