



CADERNOS DO
**GIPÉ
CIT**

**ANO 25
N. 46
2021.1**

ISSN ELETRÔNICO
2675-1917

SONHAR, PENSAR E REALIZAR AS ARTES CÊNICAS EM CONTEXTO DE PANDEMIA

ORGS. **ANA CLÁUDIA CAVALCANTE
ANTÔNIA PEREIRA BEZERRA
ELIENE BENÍCIO COSTA**



CADERNOS DO
**GIPE
CIT**

ISSN ELETRÔNICO
2675-1917

SALVADOR

ANO 25

N 46

P 1-169

2021.1

SONHAR, PENSAR E REALIZAR AS ARTES CÊNICAS EM CONTEXTO DE PANDEMIA

AUTORAS/AUTORES

Andressa Menezes Oliveira; Caio Picarelli; Cláudia Salomão Costa; Cristiane Santos Barreto; Cristina da Conceição Resende; Ila Nunes Silveira; Juliana Costa Ribeiro; Laís Mayara Silva; Laura Iriarte López; Manuela Ribeiro; Marcela Capitanio Trevisan; Thiago Carvalho de Sousa Correia

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Ana Cláudia Cavalcante

ORGANIZAÇÃO

Ana Cláudia Cavalcante; Antônia Pereira Bezerra; Eliene Benício Costa

COMISSÃO CIENTÍFICA – EDIÇÃO 46

Ana Cláudia Silva Cavalcante; Ana Flávia Hamad - Vica; Angela de Castro Reis; Celso Araújo de Oliveira Júnior; Ciane Fernandes; Eliene Benício Amâncio Costa; Elisa Mendes Oliveira Santos; Evani Tavares Lima; Flávio Santos da Conceição; Gissell Dayanna Forero Rojas; Laila Andressa Cavalcante Rosa; Lindolfo Alves do Amaral; Luciana Reis Comin; Luiz Cláudio Cajaíba Soares; Marcelo Souza Brito; Márcia Soares de Almeida; Melina Scialom; Olívia Camboim Romano; Raimundo Matos de Leão



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA (UFBA)

REITOR

João Carlos Salles Pires da Silva

VICE-REITOR

Paulo César Miguez de Oliveira

PRÓ-REITOR DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

Sérgio Luís Costa Ferreira

DIRETORA DA ESCOLA DE TEATRO

Hebe Alves - pro tempore

COORDENAÇÃO DO PPGAC

Joice Aglae Brondani

VICE-COORDENAÇÃO DO PPGAC

Daniela Amoroso

CONSELHO EDITORIAL

André Carreira (UDESC); Angela de Castro Reis (UNIRIO); Antônia Pereira Bezerra (UFBA); Beti Rabetti (UNIRIO); Christine Douxami (Univ. Franche Comté); Ciane Fernandes (UFBA); Daniel Marques (UFBA); Denise Coutinho (UFBA); Eliana Rodrigues Silva (UFBA); Fernando Mencarelli (UFMG); Gilberto Icle (UFRGS); Olinda Margareth Charone (UFPA); Sérgio Farias (UFOBA); Wladilene Lima (UFPA).

REVISÃO

Alex Simões

PROJETO GRÁFICO E EDITORAÇÃO

Nando Cordeiro



PPGAC/UFBA/Escola de Teatro
Avenida Araújo Pinho, 292 – Campus do Canela.
CEP: 40110-150. Salvador-BA/ BRASIL
Telefone: 55 71 3283-7858. E-mail: ppgac@ufba.br
(<http://www.ppgac.tea.ufba.br>)

Cadernos do GIPE-CIT é um periódico do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia - UFBA, lançado pelo Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade, criado em 1994. Este grupo de pesquisa deu origem ao Programa, em 1997, e à Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas - ABRACE, em 1998. Os Cadernos propõem-se a divulgar resultados parciais de seus pesquisadores efetivos e associados, professores, doutorandos, mestrandos e artistas. A iniciativa vem contando com apoio do CNPq (1997/1999), da FAPEX e da UNEB (1999/2000) e do PROAP-CAPES/MEC (a partir de 2004). Edições dos **Cadernos do GIPE-CIT** podem ser encontradas em bibliotecas especializadas e podem ser acessadas pelo sítio do PPGAC/ UFBA, bem como no PORTAL DE PERIÓDICOS da UFBA (<https://periodicos.ufba.br/index.php/gipe-cit>).

© 2021, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA. Qualquer parte desta revista poderá ser reproduzida, desde que citada a fonte. Os conceitos emitidos em textos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores. **Cadernos do GIPE-CIT** conta com apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES/ MEC – Brasil.

Ficha Catalográfica por Biblioteca Nélon de Araújo – TEATRO/ UFBA

Cadernos do GIPE-CIT: Grupo interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade / Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas – No. 46, 2021.1. Salvador (BA): UFBA/ PPGAC.

169p.;

Periodicidade semestral

ISSN eletrônico 2675-1917

1. Teatro. 2. Dança. 3. Arte Cênicas. Universidade Federal da Bahia. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.

EDITORIAL	4	O DOIS DE JULHO ENTRE A CABOCLA E O CABOCLO: teatro de rua no contexto da pandemia	92
Ana Cláudia Cavalcante, Antônia Pereira Bezerra, Eliene Benício Costa		Manuela Ribeiro	
POÉTICAS E (IN)EXPERIÊNCIAS PARA A INSERÇÃO DO ESPECTADOR COMO COCRIADOR DA CENA EM TEMPOS REMOTOS	7	AURA DE CRISTAL: um diálogo entre somática e criação em dança	108
Cristiane Barreto		Caio Picarelli	
TEATRO E MÚSICA EM TEMPOS REMOTOS: experimentos de uma pesquisa-ação	29	PELA INTERDISCIPLINARIDADE NOS PROCESSOS CRIATIVOS: corpo e tecnologias digitais em diálogo	122
Andressa Menezes Oliveira		Marcela Capitanio Trevisan	
DEBAIXO DO BARRO DO CHÃO: o corpo que performa na quadrilha junina	43	TEATRALIDADES E PERFORMATIVIDADE NO PROCESSO DE CRIAÇÃO CÊNICA DO ESPETÁCULO CORPO PRESENTE DO GRUPO DE TEATRO FINOS TRAPOS	138
Ila Nunes Silveira		Thiago Carvalho de Sousa Correia	
PROJETO CANGURU EM TEMPOS DE PANDEMIA: dança para bebês em sistema remoto	58	FOLHAS AVULSAS	
Juliana Costa Ribeiro, Cristina da Conceição Resende, Laís Mayara Silva		EL CUADRO VIVO DE GALERAS, SUCRE, COLOMBIA: un intersticio entre las expresiones artísticas vivas y la decolonización	154
PRÁTICAS ARTÍSTICAS E GESTO DECOLONIAL: uma experiência com o teatro lambe-lambe	77	Laura Iriarte López	
Cláudia Salomão Costa			

ANA CLÁUDIA CAVALCANTE,
ANTÔNIA PEREIRA BEZERRA,
ELIENE BENÍCIO COSTA

A edição número 46 do “Cadernos do GIPE-CIT” desenvolve o tema emergencial ***Sonhar, pensar e realizar as Artes Cênicas em contexto de pandemia*** com o objetivo de propiciar o compartilhamento de experiências e abrir espaço para a reflexão, de forma a mobilizar os agentes culturais que atuam em todas as modalidades cênicas pela busca de soluções para os intensos desafios desse longo período.

É fato que a pandemia da COVID-19, e o necessário distanciamento social, potencializou o diálogo entre tecnologias digitais, linguagens e modalidades artísticas, alterando as relações de tempo e espaço e a relação com a presença física nos processos criativos e arte-educativos. Reunimos aqui contribuições, ensaios e artigos de pesquisadores-artistas que abordam, por perspectivas diferenciadas, os impactos dessa terrível crise sanitária e política, nas relações de ensino e de aprendizagem e nos processos de realização das artes cênicas – suas formas de concepção, produção, financiamento, recepção e interação com o público e com a sociedade.

O caderno expõe um relato polifônico, sensível e crítico, que poderá apontar caminhos de superação dos limites circunscritos por este momento histórico, que tem afetado intensamente a cadeia de produção artística, como também as escolas, as faculdades e as universidades, pela ausência de uma política cultural e educacional correspondente às questões coletivamente enfrentadas.



A professora e pesquisadora Cristiane Barreto, no artigo **Poéticas e (In) Experiências para a inserção do espectador como cocriador da cena em tempos remotos**, traz um relato reflexivo acerca da atividade de extensão *Jogo-cênico virtual de casa com o público*, realizada no contexto pandêmico pela Escola de Teatro/ UFBA. O desenvolvimento do projeto teve como base a formação do/a espectador/a, através da inserção de tecnologias digitais nos processos, e com o público compreendido como cocriador da cena. A pesquisadora conduziu e analisou a atividade de extensão, que experimentou potencialidades cênicas de redes, plataformas e ambientes “virtuais” e do teatro remoto, apresentando inquietações sobre a questão da *presença* e a da relação tempo/espço nas artes cênicas e nos seus processo criativos

Através da aplicação de jogos teatrais (a partir de elementos musicais), além de estudos voltados para a preparação do corpo pensados por Constantin Stanislavski e por Ernani Maletta – conforme a noção de atuação polifônica, a pesquisa conduzida por Andressa Menezes Oliveira teve como objetivo compor o processo de construção do espetáculo “virtual” *Ânsia* (Sarah Kane), da diretora Íris Faria. A investigação está registrada no ensaio **Teatro e música em tempos remotos: experimentos de uma pesquisa-ação**

Com **Debaixo do barro do chão: o corpo que performa na quadrilha junina**, Ila Nunes Silveira enfoca o corpo do brincante da quadrilha junina, discutindo estratégias para continuar resistindo e existindo, inclusive no momento dessa terrível crise sanitária e política enfrentada pelo planeta. O artigo discorre sobre o desejo de preservar esse elemento fundamental da cultura popular de tradição nordestina.

O artigo **Projeto Canguru em tempos de pandemia: dança para bebês em sistema remoto** tem como objetivo discutir os impactos da pandemia no ensino e no cotidiano de famílias participantes dessa atividade permanente, realizada em João Pessoa-PB, ao migrarem de encontros presenciais para o ensino remoto e assíncrono. O artigo registra ainda a experiência das pesquisadoras Juliana Costa Ribeiro, Cristina da Conceição Resende e Laís Mayara Silva com a dança e o desenvolvimento infantil.

Com o ensaio **Práticas artísticas e gesto decolonial: uma experiência com o teatro lambe-lambe**, a professora e pesquisadora Cláudia Salomão Costa apresenta um relato da experiência com o teatro lambe-lambe, uma vertente do teatro de formas animadas, no âmbito do



Cecult/UFRB, expondo alguns desdobramentos da experiência, decorrentes do ensino no formato remoto e do uso de tecnologias digitais no processo, em atendimento ao necessário distanciamento social durante a pandemia.

Tendo o apoio da Lei Aldir Blanc, o grupo A Pombagem retomou as suas atividades e recriou, em abril de 2021, o espetáculo *O Museu é a Rua* em um formato adaptado ao contexto pandêmico. No artigo ***O Dois de Julho entre a Cabocla e o Caboclo: teatro de rua no contexto de pandemia***, Manuela Ribeiro avalia a experiência, articulando conhecimentos multidisciplinares relacionados à museologia, à etnocenologia e ao teatro de rua.

No artigo ***Aura de Cristal: um diálogo entre somática e criação em/com dança***, Caio Picarelli apresenta aspectos da investigação do projeto intitulado *Aura de Cristal*, um mergulho performativo duracional e na perspectiva do autocuidado gerado e cultivado pelo autor durante a pandemia da COVID-19. O projeto, realizado através do *Abramovic Method*, intenciona gerar caminhos de centramento dos corpos sutis e físicos por fluxos dançados.

Marcela Capitano Trevisan, no ensaio ***Pela interdisciplinaridade nos processos criativos: corpo e tecnologias digitais em diálogo***, avalia uma experiência artística realizada durante a pandemia e indica o diálogo entre conhecimentos e saberes como uma perspectiva de superação aos desafios da relação entre os atuantes e as novas tecnologias.

No artigo ***Teatralidades e performatividade no processo de criação cênica do espetáculo Corpo Presente do grupo de teatro Finos Trapos***, Thiago Carvalho de Sousa Correia registra e avalia o processo de criação do primeiro espetáculo remoto do grupo, realizando uma investigação sobre as teatralidades contemporâneas, a performatividade e o uso de tecnologias digitais. Sob impacto do período pandêmico, a construção dramaturgica abordou questões como morte, vida, encontro e despedida.

Inaugurando a seção FOLHAS AVULSAS, apresentamos o artigo ***El cuadro vivo de galeras, sucre, Colombia: un intersticio entre las expresiones artísticas vivas y la decolonización***, da pesquisadora Laura Iriarte López.

Esta edição do Cadernos do GIPE-CIT é dedicada ao professor e pesquisador
Toni Edson (1979-2021), integrante do Conselho Científico.



POÉTICAS E (IN) EXPERIÊNCIAS PARA A INSERÇÃO DO ESPECTADOR COMO COCRIADOR DA CENA EM TEMPOS REMOTOS

CRISTIANE BARRETO

Professora adjunta do Departamento de Técnicas do Espetáculo, da Escola de Teatro/ Universidade Federal da Bahia. Campos de interesse: Pedagogia do teatro, Encenação, Espectador como cocriador da cena e da dramaturgia.

RESUMO

O artigo tem como objetivo refletir acerca da atividade de extensão *Jogo-cênico virtual de casa com o público*. A atividade foi realizada no contexto pandêmico do Semestre Letivo Suplementar (SLS), de setembro a dezembro de 2020, na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, UFBA. O desenvolvimento teve como base a formação do/a espectador/a, através da inserção de tecnologias digitais nos processos criativos, e com o espectador compreendido como cocriador da cena. A proposta possibilitou a continuidade da investigação iniciada no âmbito da pesquisa de doutorado, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/UFBA, defendida em 2016, intitulada *O público como quinto criador? Uma pedagogia do olhar por meio de jogo poético com os espectadores*. A atividade extensionista está articulada também ao projeto de pesquisa *Dispositivo sorobô: procedimentos para uma pedagogia do olhar*. Importante ressaltar que os experimentos cênicos realizados durante o doutoramento, foram contemplados com o prêmio "Ideias Inovadoras", 2012, da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia, FAPESB.

PALAVRAS-CHAVE:

Jogo. Performativo. Espectador. Experimento cênico-virtual.

POETICS AND IN(EXPERIENCES) FOR INSERTION OF THE SPECTATOR AS CO-CREATOR OF THE SCENE IN REMOTE TIMES

ABSTRACT

*This text aims to reflect on the extension activity Virtual scenic game from home to the public. The activity was carried out in the pandemic context of the Supplementary Academic Semester (SLS), from September to December 2020, at Escola de Teatro, Federal University of Bahia, UFBA. The development was based on the formation of the spectator through the insertion of technology in the creative processes with the spectator in the co-creation of the scene. The proposal allowed the continuity of the investigation started in the scope of the doctoral research, by the Post-Graduate Program in Performing Arts, of the Federal University of the State of Bahia, defended in 2016, entitled *The public as fifth creator? A pedagogy of the look through a poetic game with spectators*. The extension activity is also linked to the research project *Sorobô Device: Procedures for a Pedagogy of the Look*. The scenic experiments carried out during the doctorate were awarded the prize "Ideias Inovadoras", 2012, from the Foundation for Research Support of the State of Bahia, FAPESB.*

KEYWORDS:

Game. Performative. Spectator. Virtual scenic experiment.



RELATO DA (IN) EXPERIÊNCIA

A pandemia da COVID-19 afetou diretamente a produção artístico-cultural planetária. Assim como interrompeu o comércio e a indústria de turismo, interrompeu também milhares de espetáculos. Diante disso, a situação da classe artística ainda se mantém delicada e isso afeta artistas da Bahia (capital e interior), do Brasil e do mundo.

Primeiramente, é preciso entender o momento que ainda estamos vivendo, desde março de 2020. Fomos obrigados a trocar a presencialidade nos processos criativos e nas apresentações de teatro pela “virtualidade”; os grandes palcos, pelas telinhas do celular ou do laptop conectados à rede mundial de computadores. Confinados. Cada um em sua casa. Esse é um processo (a convergência de meios e linguagens na rede mundial, inclusive o teatro) que já vinha acontecendo por outras razões, mas não no sentido da substituição extrema, como aconteceu durante a pandemia.

Muitos artistas de teatro, inclusive eu, resistiram a essa transição imposta pela crise sanitária. Historicamente, sempre houve no fazer teatral uma espécie de resistência ou de estranhamento relacionados aos avanços tecnológicos, como, por exemplo, ao advento da luz elétrica, da fotografia, do cinema, da TV, até chegarmos ao computador. Além da resistência a mecanismos e efeitos cênicos diversos na proposição de sonoridades, de imagens ou de movimentações corporais, obtidas pela intervenção tecnológica. Contudo, é inegável que muitas dessas tecnologias contribuíram e ainda contribuem para a construção de novas estéticas teatrais, como destaca Picon-Vallin (2009, p.72-75) “[...] os aparatos tecnológicos [...] se tornam parceiros dos atores, superando a ideia da tecnologia como “mal-necessário” a fim de obter efeitos espetaculares de fácil recepção, mas sim como elementos que possam contribuir para a construção criativa do “produto” artístico”.



Assim, com a pandemia tivemos que nos reinventar, nos adaptar e aprender – na prática e rapidamente – como utilizar as tecnologias digitais, suas linguagens e ferramentas, para ensinarmos e produzirmos teatro.

Antes da pandemia, assim como milhares de outros artistas, professores/as e pesquisadores/as das artes cênicas, acreditava que o teatro fosse uma arte presencial, que perpassa pela experiência do corpo, pela experiência sensível e pela experiência coletiva. Logo no início da elaboração do projeto extensionista, surgiu a questão: como realizar processos criativos com o espectador como cocriador da cena – remotamente? Os desafios eram muitos, contudo o direcionamento escolhido foi o de integrar todos/as os/as participantes da atividade de extensão (professora, estudantes e espectadores/as) envolvidos/as na descoberta e no aprofundamento de como as Tecnologias da Informação e da Comunicação (TICs) poderiam possibilitar o desenvolvimento do aspecto prático do processo criativo e com a cocriação do público “virtualmente” e, por conseguinte, diminuir a distância no que diz respeito à presença física dos participantes. Os participantes da atividade de extensão eram: uma estudante da graduação da Escola de Teatro, ETUFBA; um estudante de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, PPGCA-UFBA; três graduandos e quatro graduados da Licenciatura em Teatro, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Campus Jequié, Bahia.¹

Para tanto, foram experimentadas algumas plataformas de acordo com a necessidade e o acesso dos/das estudantes. Conhecemos e navegamos por muitas plataformas, como: Zoom, Instagram, Streamyard, Google Meet, WhatsApp, Youtube, Padlet, Google Forms, dentre outras. A carga horária total da atividade foi de 68 horas, com 4 horas semanais (2h síncronas e 2h assíncronas).

Ressalto que esse projeto extensionista foi contemplado no Edital PAEXDOC Tessituras – SLS, 2020, na linha Turbulências (Pró-Reitoria de Extensão – PROEXT, UFBA). Isso possibilitou que os/as participantes que não tivessem outras bolsas pudessem ter uma verba de auxílio para custear seus acessos à internet durante os meses da atividade de extensão, de setembro a dezembro de 2020.

¹ Carlos Henrique dos Santos; Leonam Carvalho Sandes; Letícia Mascarenhas Borgh; Lincoln Aguiar Santos; Luan Rodrigues Miranda; Nandalle Bispo Dos Santos; Raimundo Kleberon de Oliveira Benicio; Rogerval Moreira de Oliveira e Vinicius Nunes Rocha.



AS PISTAS...

Entendi, logo no início, que não teríamos muitos/as autores/as como suporte teórico da investigação proposta por conta de estarmos imersos no momento pandêmico, e muitas pesquisas sobre os desafios desse período tenham sido desenvolvidas paralelamente a essa atividade de extensão ou posteriormente; isso para que no futuro tenhamos análises e registros históricos. Sobre essa questão e especificamente no que se refere à história do teatro, Flávio Desgranges (2012, p. 39) sinaliza que “o teatro, ao longo do tempo, se relaciona e se confronta intimamente com a maneira de sentir e pensar o mundo, própria de cada época”.

Percebendo então que os desafios eram muitos, optamos por cartografarmos juntos, no sentido apresentado por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995), e descobriremos como as TICs poderiam possibilitar a execução dos nossos objetivos. Assim, todas as ações foram planejadas e realizadas de maneira colaborativa. A maioria dos/das participantes na faixa etária de 20 a 25 anos, estavam muito mais antenados/as com o uso cotidiano das novas tecnologias que eu. Isso favoreceu o intercâmbio de conhecimento sobre possibilidades de plataformas para os experimentos.

Um dos textos trazidos por um dos participantes, o aluno do mestrado (que realiza uma pesquisa acerca da *Recepção*), foi o artigo de Mariana Lima Muniz e Maurilio Andrade Rocha. Os referidos autores, de certo modo, preconizaram circunstâncias evidenciadas pelo momento pandêmico, questões que já nos permeavam sobre a relação e o tensionamento do teatro com a internet – no que se refere ao tempo e ao espaço do acontecimento teatral,

O que faremos neste texto será apontar para uma questão que consideramos fundamental na relação entre Teatro e Internet: a co-presença como condição *sine qua non* para o acontecimento teatral, o que coloca o teatro em um lugar de resistência e resiliência, capacidade de adaptação, na sociedade contemporânea (MUNIZ; ROCHA, 2016, p. 244).

No contexto pandêmico, ainda vivenciado, e com base em experiências artísticas, o que definimos como acontecimento teatral? Lembrei dos textos lidos durante a escrita da tese de doutoramento



e os estudos de Jorge Dubatti (2011), relacionados à filosofia do teatro. Eles apontavam que o espetáculo teatral é um acontecimento composto por uma tríade de subacontecimentos: o convívio, a *poiésis* e a contemplação. A atitude de contemplação no teatro exige consciência do artista, do técnico, do espectador, do crítico, do historiador, dentre outros. Para o autor, há poéticas teatrais em que o trabalho contemplativo assume plenamente o exercício consciente do distanciamento ontológico e, em outras, admite outras situações:

[...] a quarta parede da caixa italiana; a materialidade do distanciamento brechtiano [...] Entretanto, em outras, o acontecimento da contemplação pode dissolver-se parcial ou totalmente, pode interromper-se provisoriamente e ser retomado, ou combinar-se com tarefas de atuação e técnicas no interior do jogo específico de cada poética teatral, mas, para que todas essas variantes sejam possíveis, em algum momento, deve ser instalado o espaço contemplativo a partir da consciência da distância ontológica. (DUBATTI, 2011, p. 25)

É óbvio que os espetáculos teatrais concebidos e/ou apresentados remotamente durante a pandemia vão além da tríade defendida por Dubatti. Ele próprio, antes, já tinha acrescentado outro elemento, o “tecnovívio”, e distingue:

Chamamos de convívio a experiência que ocorre em um encontro de duas ou mais pessoas com um corpo presente, em presença física, na mesma territorialidade, na proximidade, em escala humana; tecnovívio é a experiência humana à distância, sem presença física na mesma territorialidade, sem a presença do corpo vivo, e o substitui pela presença telemática ou virtual por meio de intermediação tecnológica, sem proximidade dos corpos, em escala ampliada por meio de instrumentos. (DUBATTI, 2020, p.14, *apud* DUBATTI, 2020a, tradução nossa)²

Assim como Dubatti, nós, artistas, docentes e pesquisadores/as das artes cênicas do mundo inteiro, tivemos que repensar, nos reinventar e ampliar rapidamente a nossa capacidade de adaptação, mesmo sem saber como fazer e o que fazer. Mesmo com toda a resistência que muitos/as artistas de teatro historicamente sempre tiveram ao uso de tecnologias, fomos, de certa maneira, obrigados pela pandemia a buscarmos saídas de sobrevivência, como bem sinaliza Muniz;

2 “Llamamos convivio a la experiencia que se produce en reunión de dos o más personas de cuerpo presente, en presencia física, en la misma territorialidad, en proximidad, a escala humana; tecnovivio es la experiencia humana a distancia, sin presencia física en la misma territorialidad, que permite la sus tracción de la presencia del cuerpo viviente, y la sustituye por la presencia telemática o la presencia virtual a través de la intermediación tecnológica, sin proximidad de los cuerpos, en una escala ampliada a través de instrumentos”. DUBATTI, Jorge. *Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Barcelona: Gedisa. E-book, 2020a.



Rocha (2016): “o Teatro, como arte viva e emaranhada no presente, se deixa transpassar pelos avanços tecnológicos, incorporando-os de maneira sempre tensionada e provocando seus limites ontológicos”. Para os autores, a televisão e a internet, cada uma dessas tecnologias, mudaram o comportamento das pessoas. A grande questão que trago atualizada do texto já datado: como o teatro se modificou ou se deixou permear pela “virtualidade” durante o período pandêmico? O que restará do teatro após esse encontro predestinado a acontecer?

Retorno então à questão da proposta contida na atividade de extensão: como realizar processos criativos com o espectador como cocriador da cena “virtualmente”? Decidimos que o jogo e o performativo seriam os eixos que possibilitariam estímulos para a inserção do espectador como cocriador.

O jogo tem sido utilizado frequentemente por mim em diferentes contextos: formação docente; formação do/da ator/atriz; formação do/da espectador/a como co-criador (a) da cena e formação para o processo criativo do espetáculo (criação de cena e de dramaturgia colaborativa a partir do jogo, por exemplo). Tenho experimentado os Jogos teatrais, de Viola Spolin; Drama, de Beatriz Cabral; Teatro do Oprimido, de Augusto Boal; os *Viewpoints*, de Tina Landau e Anne Bogart, dentre outros. Essas experiências práticas em diferentes contextos me fizeram criar adaptações desses jogos, aproximá-los das necessidades de cada realidade. Então, a ideia também foi que cada participante criasse um jogo cênico e inserisse o/a espectador/a “virtualmente” no momento dos experimentos e, por isso, vejo proximidade com o performativo.

O termo performativo surge a partir dos anos de 1950, defendido por John Langshaw Austin (1990) – mais relacionado aos campos da Linguística e da Filosofia que ao das Artes. Austin emprega tal termo para denominar toda “fala” humana. Para ele, a linguagem não é puramente descritiva mesmo quando se diz “eu sei”. Segundo o autor, há circunstâncias nas quais não descrevemos a ação, mas a praticamos.

Para Josette Féral (2008), no “teatro performativo” o ator é chamado a “fazer”, a “estar presente”, a assumir os riscos e a mostrar o fazer; em outras palavras, a afirmar a performatividade do processo.



Nesta experiência aqui descrita, observei afinidades com o teatro performativo. A atenção do ator/atriz/*performer* e do/a espectador/a se colocou na execução do gesto, na criação e na co-criação da ação, de maneira “virtual”/remota/*on-line* e na constante dissolução dos signos e em sua reconstrução permanente.

OS CAMINHOS...

Entende-se que o período da pandemia, por enquanto, de uma maneira geral, pode ser compreendido em etapas, no que se refere à produção artística: 1. Passamos pela etapa da produção frenética. Todo artista, do mais famoso ao menos conhecido, se viu com a necessidade de produzir algo para entreter ou aliviar a angústia daqueles que estavam em casa, em isolamento, inclusive para conter a sua própria ansiedade. Esse momento foi válido porque reforçou a importância do artista, um ser notadamente inventivo; é bastante conhecido que muitos/as artistas criam mais no calor do caos vivido (interno ou externo); 2. Nisso, surgiram as *lives*. Pessoalmente, até antes de propor essa atividade extensionista, não me sentia estimulada a produzir qualquer coisa. Não consegui e ainda não consigo assistir às inúmeras *lives* que nos são oferecidas e costumo dizer: “Deus nos *live!*”, “Oremos!”. Da mesma forma, resisto ao teatro gravado. A meu ver, o teatro *on-line*, ou seja, feito remotamente e “ao vivo”, seria o mais próximo do que posso vislumbrar. Mas como fazer sem cair na armadilha do “teatro filmado” ou querer que o resultado (sem processos de produção equivalentes) fique no nível do audiovisual produzido para a indústria cinematográfica? 3. Mais adiante, entramos na etapa da necessidade da obtenção das visualizações e dos *likes* nas produções artísticas de diversos grupos e cias teatrais tanto no Brasil, como pelo mundo, realizadas durante o período pandêmico nas plataformas como YouTube ou nas redes sociais como no Instagram. Foi a partir disso que me senti provocada a produzir algo.

E outras questões apareceram: como tem sido essa experiência para o/a espectador/a, o/a apreciador/a e o/a fruidor/a de teatro? Não sei se estamos conseguindo substituir a experiência da presencialidade pela “virtualidade” para os/as espectadores/as de uma maneira geral. Percebo, por exemplo, uma maior interatividade e interferência pelo *chat* das plataformas digitais entre



público e cena. Quais as consequências disso para o teatro presencial? Penso que podemos buscar formas de tocar as pessoas de outras maneiras por meio das novas tecnologias. Precisamos criar experiências. E como disse o filósofo Jorge Larrosa Bondía, “A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca” (2014, p. 18). Essas etapas e questões descritas acima foram estímulos/provocadores para a construção desse projeto extensionista e nos serviu também para definirmos os caminhos que desejávamos seguir.

Com a certeza de que a realização de experimentos cênicos a cada encontro on-line pelo Google Meet ou no grupo criado no WhatsApp, por exemplo, seria o caminho metodológico para conhecermos as potencialidades de ambientes virtuais e plataformas, gerando estímulos para a cocriação de cenas com os/as espectadores, planejei etapas para a realização das atividades do projeto, mas com flexibilidade de acordo as necessidades, com as contribuições dos/das participantes que foram surgindo e sempre analisando e avaliando os resultados. Vejamos:

- 1 | Pesquisar:** buscaremos formas “virtuais” dentro do espaço acadêmico extensionista para a interação e cocriação dos (das) participantes (atores/atrizes e o público) e difundir conhecimento – essa diretriz permeou todo o processo. O objetivo foi o de conhecer novas e diferentes plataformas para experimentarmos possibilidades cênicas. Foi assim que conhecemos o Streamyard e o Padlet, por exemplo;
- 2 | Conectar:** é importante não perder a conexão com o público. E, no caso desta proposta, a intenção é a da cocriação com os espectadores de diversas partes do mundo, não apenas do Brasil, devido à possibilidade que o meio digital nos permite. Para isso, a produção de conteúdo para os meios “virtuais” é imprescindível – seja a leitura de um poema, a publicação de vídeos ou de textos que registrem a experiência artística durante a pandemia. É necessário manter uma certa frequência, mesmo que os participantes do grupo estivessem em lugares/cidades diferentes devido à pandemia e às aulas remotas: Eu e uma estudante da graduação da ETUFBA, em Salvador, Bahia; o estudante de mestrado em Crato, Ceará; alguns estudantes e graduados da UESB, em algumas cidades do sudoeste da Bahia, como Jequié e Ipiaú. Essa mobilidade “virtual” também favoreceu termos



espectadores/as de diversos lugares, o que sempre nos provocou pela diversidade de receptividade ou pelos diferentes estímulos para a cocriação das cenas;

- 3 | Experimentar:** utilizarmos o momento de isolamento social para experimentar novos conteúdos. Testar novos personagens, músicas, repertórios, ideias. Afinal, experimentar-se é uma necessidade do artista. Experimentamos muito durante todo o processo. Erramos, acertamos e vimos que algumas escolhas eram melhores recebidas pelos espectadores “virtuais” do que outras. Vimos que o tempo da apresentação *on-line* é bem diferente do tempo da experiência presencial. Por exemplo, as repetições tão comuns no teatro físico (situações, ações, palavras, gestos) cansam mais rápido no teatro remoto e nem sempre todos/todas espectadores/as estavam abertos/as a participarem das propostas de jogos ou a aparecerem na tela (muitos/as participantes mantiveram seus rostos ocultos na tela, apenas assistiram ou utilizaram suas vozes – microfone/áudio ou comentaram no *chat* das plataformas);
- 4 | Interagir:** pensarmos sempre que o ambiente “virtual” é um espaço democrático para todos que estão ali. O público precisa ser visto como ator/atriz/performer, como integrante da performance. Precisa haver momentos de interação e de cocriação. Tivemos um público bem diversificado, como já mencionado acima. Alguns espectadores/as curiosos/as para saberem o que estávamos propondo, outros/as estavam interessados/as apenas em entretenimento e outros/as de fato entraram nos jogos propostos, recebendo bem os estímulos;
- 5 | Divulgar:** apresentarmos em plataforma digital os produtos desenvolvidos durante a atividade extensionista (jogos cênicos virtuais de casa), criando, assim, uma maneira do público em geral ter acesso, conhecimento acerca do processo vivenciado e do produto concebido. Nos meses de novembro e dezembro de 2020, fizemos experimentos cênicos-virtuais gratuitos com participação de público em todas as quartas-feiras. Divulgamos os dias e horários, disponibilizamos o *link* para acesso via Google Meet (acesso inicial ou acesso base). Podíamos transitar para o Streamyard ou grupo de WhatsApp criado na hora do jogo e depois voltarmos para o Google Meet, por



exemplo. Cada participante também recebeu um *link* após os experimentos para escrever, via questionário do Google Forms, como foi a experiência.

AS (IN) EXPERIÊNCIAS...

Descreverei a partir daqui algumas experiências que foram criadas pelos/pelas participantes. A maioria foi apresentada em mais de um dia de experimento. Isso possibilitou observarmos a receptividade de públicos diversos e também avaliarmos alguns aspectos como o tempo do jogo e o modo de estimularmos os/as espectadores/as para interagirem e cocriarem.

Cada participante teve liberdade para criar sua cena (de no máximo 10 minutos) e também para escolher qual a plataforma a ser utilizada. Também decidimos limitar a quantidade de público por dia de experimento para que tivéssemos condições de mediar e interagir de fato com todos/todas de alguma forma. Então, tivemos, a cada dia, uma média de 20 espectadores/as que, a partir de divulgação nas redes sociais (páginas da Escola de Teatro, UFBA e de todos/todas participantes), se inscreviam (preenchem um *link* de formulário do Google Forms nome, e-mail e número de celular) para receberem o *link* do experimento. Tivemos um público diverso no que se refere à idade, à formação e à localização geográfica.

Início com os experimentos criados e realizados por Lincoln Aguiar (Graduado em Licenciatura em Teatro, UESB, professor efetivo da rede estadual de ensino, da educação básica, ator, diretor, músico e compositor) com cocriação do público:

Jogo 1: Jogo de contação de histórias “Entre amigos não há mistérios”.

Utilizando a plataforma Instagram, o jogo consistiu em criar uma dramaturgia curta em parceria – é claro – com o público. A escolha do tema pode variar, mas escolheu-se trabalhar com algo mais parecido com teledramaturgias,



abordando uma história que tratasse de relações amorosas e conflitos comuns decorrentes dessas relações.

O jogo foi realizado através de um recurso do Instagram denominado *IGTV*, que permite que vídeos maiores do que 60 segundos sejam compartilhados. O jogo aconteceu durante as três semanas em que foram realizados os experimentos com o público. Produzimos áudios com a história sendo narrada e compartilhamos semanalmente – dinâmica parecida com a das radionovelas. A primeira parte do enredo foi a única que Lincoln criou sozinho, servindo de introdução para que o público pensasse no que viria a seguir. Daí em diante, as outras duas partes foram criadas por quem interagiu com o vídeo publicado.

Algumas regras foram importantes para manter o jogo funcionando, a saber: a) a história só teria um protagonista-narrador chamado Cássio; b) depois de ouvir o áudio e/ou ler o texto na descrição do vídeo, o público poderia comentá-lo com propostas de continuação da história; c) depois de deixar uma proposta, o público lia outros comentários e poderia curtir aqueles de que mais gostasse; d) os comentários mais curtidos seriam os escolhidos para continuar a história.

Avaliamos que delimitar um único personagem-narrador protagonista foi importante para que o público não inserisse muitas outras personagens na história; por outro lado, essa estratégia limitou a criação. Também houve poucas interações com os vídeos. Percebemos que isso se deu pelo fato de que o perfil utilizado para o experimento tenha sido pequeno e não tenha “vencido o algoritmo” de entrega das publicações para outras pessoas – essa é uma das grandes batalhas dos artistas no “cyberverso”. Mesmo assim, conseguimos gerar as três partes da história em parceria com o público, e ela pôde ser acompanhada no perfil @escoladeimaginacao (Instagram).

O segundo experimento criado por Lincoln chama-se “Versificando”. Nele, utilizando a plataforma Padlet, foi proposta uma composição coletiva.

Jogo 2: Nesse jogo, a participação do público foi em tempo real, acompanhando as criações. Da mesma forma que no experimento 1, o público foi instigado a propor versos de uma canção e, depois de terminar o processo individual, ler e curtir os versos de outras pessoas. Assim, os versos mais curtidos entre os participantes compuseram uma canção coletiva. A melodia



ficou por conta de Lincoln, afinal, o objetivo era a de jogar com a escrita dos versos e não com os sons.

O Padlet é uma plataforma que funciona como um mural colaborativo; sendo assim, foram montadas colunas indicando as terminações fonéticas dos versos para auxiliar nas rimas (por exemplo: “Verso #01 – Terminado em a/ar”, “Verso 05# – Terminado em ê/er) e uma coluna livre para montagem de um refrão. Houve uma delimitação da criação aqui pela escolha (do próprio Lincoln) por manter as rimas organizadas, já que, quando terminasse a etapa de criação dos versos, ele teria pouco tempo para gerar uma melodia possível e apresentá-la no final do mesmo experimento. Ele acredita que, se tivesse havido mais tempo, teria conseguido propor versos mais livres, sem delimitação de terminação fonética.

Foram geradas duas canções durante o experimento, as quais Lincoln nomeou de “Navegar” e “Xananá”. A primeira contém versos baseados numa métrica conhecida como décima (10 versos) e um refrão; já a segunda conta com oito versos, sendo quatro para cada parte (estrofe) e um refrão. Ao final dos encontros, apresentamos as canções criadas por todos os participantes. A recepção foi bastante favorável e avaliamos que o jogo tem um fator de repetição alto e é exitoso por conta da brevidade e praticidade da plataforma escolhida.

Tivemos também a criação do jogo “Irrupta cartomante”, proposto pelo então estudante de mestrado, Raimundo Kleber de Oliveira Benicio:

Jogo 3: Segundo Kleber, trata-se de um *performer* sem rosto (ele), com status anônimo que dá instruções e sugere caminhos para uma interação virtual com o público. O acontecimento cênico-virtual foi desenvolvido de acordo com a quantidade de público participante e foi utilizada apenas a plataforma Google Meet. A Irrupta Cartomante é uma *performer* pronta para escutar e convidar a jogar. O ponto de partida é a escolha de uma carta do baralho de purificação espiritual e amorosa. O jogo consiste nas orientações iniciais dadas e na escolha de 4 participantes. Feita a seleção, os/as participantes foram convidados/as a escolher uma das cartas e Kleber orientava que eles digitassem no *chat* o número da opção desejada. Digitava-se 1 para fazer ritual de purificação (1º passo: respiração profunda; 2º passo: respiração acelerada e explosão; 3º



passo: pular e levantar as mãos dizendo “hu”). Digitava-se para ser seu *crush*. Digitava-se 3 para sair da apresentação (apertando alt+F4, se no computador, ou fechando a guia, se no celular).

Observamos, durante os experimentos, que esse jogo tem uma proposta maior de interatividade e depende de maior adesão ou receptividade do público. O tempo para cada participante/público interagir com o *performer* foi algo que precisou de ajustes; por isso, tivemos que limitar a 4 espectadores/as por experimento. Como tinha possibilidade de improvisos tanto do *performer*, como do público, algumas vezes, o ritmo caía e isso dificultava a manutenção do interesse e da atenção. Mas esse foi um dos jogos em que o humor e as risadas mais estiveram presentes.

O estudante da Licenciatura em Teatro, da UESB, Roger Moreira, propôs o jogo 4, o experimento coletivo denominado “*Cadáver Esquisito*”:

Jogo 4: Se caracterizou como uma linguagem de fragmentos, que objetivou desenvolver uma produção dramatúrgica, reunindo criações individuais, semelhante à prática desenvolvida pelos surrealistas. Agora repensada para a era digital e intermediada por plataformas virtuais de comunicação. Através de um grupo de WhatsApp criado no momento on-line, os/as participantes de cada dia de experimento foram estimulados a construir um texto a partir de uma determinada palavra compartilhada no grupo. Posteriormente, todas as frases eram agrupadas por Roger e era estabelecida uma relação de complementaridade. Criava-se uma espécie de dramaturgia segmentada.

Após experimentarmos, observamos que esse jogo descreve uma característica comum à “virtualidade”: a de ser sempre conduzida por uma comunicação fragmentada, incompleta, inconclusa. Foi esse um dos aspectos que consideramos ao investigar formas independentes das condições impostas pelo meio digital. Criamos um ambiente tecnologicamente mais seguro, ignorando os recursos de imagem e de som. Consideramos que a falha também pode ser adotada como um princípio criativo dentro dos ambientes virtuais. Além disso, seria possível explorar a participação e a criação do/da espectador/a sem obrigá-lo a ocupar uma posição de destaque e de exposição na tela, mas assegurando que o desenvolvimento do jogo não seria prejudicado pela indisposição



ou intimidação do participante, visto que, para se concretizarem, os experimentos dependem diretamente da interação e cocriação do público.

Como exemplo desse jogo, Roger pelo grupo de WhatsApp, disparou a palavra “quarentena” e os/as participantes se inspiraram nela e enviaram suas palavras. A partir de todas as palavras, ele criou o texto:

Estamos presos em nossas caixinhas, velando os nossos caixões, pirando as nossas cacholas, onde se deposita conhecimento e caos. Caos dócil em casa selvagem, corpas, guerras e mais de cem pais, sem paz, a paz do senhor. Minha amada, me come sua safada. Berinjela, na tigela e toda banguela, na forma casual de abrir as fronteiras do inesperado, que mudou a minha vida, a percepção do que é vida. A vida tá aqui, ali, acolá... a vida tá em todo canto, inclusive em nenhum lugar. Só não me chama de vida porque a carência nessa quarentena tá forte.

O jogo criado por Leonam Sandes, “Minha casa é sua casa – compartilhando poesias” através do Google Meet:

Jogo 5: O primeiro momento é “Minha casa é sua casa”, o convite ao público para entrar virtualmente na casa de Leonam, a se tornar pertencente também àquele lugar que era privado, mas que agora seria de todos que estavam participando. Assim, o público era convidado a tomar um café. Cada pessoa tinha que buscar em sua casa uma xícara com algum líquido de seu gosto (água, suco ou café, por exemplo). No segundo momento, três pessoas foram convidadas a contar, a relatar como estava sendo o viver em casa na pandemia e esse momento em que a tela parecia ser o único portal para o olhar do outro, para casa do outro, para o outro. Nessa parte do jogo, as pessoas tinham que traduzir aquilo que tinham dito em uma ação do corpo, como um momento em que o corpo também fala. O terceiro momento foi intitulado “O meu café tem gosto de saudade: o teu café tem gosto de quê?”. A partir dessa frase, cada um disse aquilo que o café trazia de gosto, de saudade, de lembrança. “É preciso ser poeta sempre” foi o quarto momento, no qual Leonam lia uma



poesia de Guimarães Rosa, “Saudade”. O quinto momento foi de criação livre de movimentos a partir da música “Alguém total”, de Ceumar e Dante Ozzetti. Essa música fala de abraço, logo, cada movimento que surgisse deveria partir do abraço. Leonam fez inicialmente os seus movimentos como um momento de apreciação e de provocação ao ato criativo; depois, todos criaram e apresentaram simultaneamente os seus movimentos a partir do abraço. O sexto momento, após a criação livre dos movimentos, recebeu o nome de “Palavra é pra ser dita”. Cada pessoa escrevia uma palavra no *chat*. Três pessoas escolhidas por Leonam escolheram uma das palavras mencionadas e disseram essa palavra com diferentes sentimentos ou de diferentes maneiras: medo, alegria, contando um segredo, raiva, amor, paz ou falando com um bebê, por exemplo. Assim, cada pessoa pôde experimentar formas diferentes de dizer, de brincar com as palavras. O último momento finaliza com a exibição de um vídeo-mímica, intitulado “Voar”. O vídeo-mímica foi criado a partir de uma oficina com as técnicas e princípios da Mímica Corporal Dramática, de Étienne Decroux, o pai da MCD, então, com esse momento poético, segundo Leonam, a poesia também está nos corpos e na forma como se olha o mundo.

Como todos os jogos descritos aqui, esse jogo de Leonam foi realizado em mais de uma quarta-feira, durante o período dos experimentos, com a participação do público. Observamos que a primeira vez teve um maior caráter de entendimento de como seria criar remotamente, de criar com o público, de garantir a experiência do corpo (totalmente nova e inovadora). Nas quartas seguintes, o experimento já foi realizado com maior entendimento das ações durante o desenvolvimento do jogo. Foi possível sentir a diferença de energia do público em cada dia de experimento. Houve dias em que o público reagiu de uma forma mais propositiva, participativa; e outros dias em que, apesar de uma maior liberdade do público para a experiência proposta, houve uma menor participação voluntária. Também percebemos que a duração do jogo pode ter afetado o público e a sua participação, por conta da quantidade de momentos propostos em que ficamos imersos na tela.

Finalizo com uma breve descrição de um jogo proposto por Nandalle Bispo, Lincoln Aguiar e Letícia Borghi. Esse jogo foi realizado apenas uma vez, no último dia de experimento. Foram utilizados o Google Meet, o Streamyard e o YouTube.



Jogo 6: Iniciou-se pelo Google Meet, no qual os idealizadores instruíram o público em relação à migração para as plataformas Streamyard e Youtube e o retorno para o Google Meet no final. Do Google Meet via Streamyard, o público migrou para o Youtube. Lá, assistiram *on-line* uma cena realizada por Lincoln em um quarto de sua casa. Tratava-se de um personagem jovem atordoado por conta do confinamento causado pela pandemia. Letícia ficou como administradora no Streamyard e fazia algumas intervenções (só com sua voz) na cena de Lincoln a partir do que o público escrevia no *chat* do Youtube. De repente, uma espectadora/Jovelina Maria começou pelo *chat* a fazer comentários estranhos, inconvenientes e preconceituosos sobre a cena, causando um certo desconforto em todos/todas os participantes. Não víamos seu rosto *on-line* e nem sua foto, só aparecia seu o nome e o gênero (feminino). O mal-estar gerado foi crescente e chegou ao ponto de algumas pessoas do público saírem e o jogo ter de ser finalizado. Quando Letícia interrompeu a cena de Lincoln, informando que não dava mais para continuar, orientou o público a retornar para o Google Meet para conversarem sobre o jogo. Foi aí que descobrimos (inclusive eu) que a “tal espectadora Jovelina Maria” se tratava de Nandalle, participante do projeto extensionista, a qual criou essa personagem que esteve junto com a plateia e que seus comentários no *chat*, interferiram na cena, mudaram seu rumo e provocaram o público.

Para melhor compreensão da participação da espectadora/Jovelina Maria no *chat*, transcrevo um pequeno trecho de seus comentários, que foi printado durante o experimento, e a reação do público – de acordo com a escrita de cada um, mas não identificarei com nomes reais para preservar suas identidades:

“Jovelina Maria: que música é essa

Jovelina Maria: tu tá se drogando

Jovelina Maria: tá todo mundo vendo! Tu é gay? Não faz assim com a mão!

Espectador A: isso é consequência da política...



Jovelina Maria: coisa do diabo

Espectador B: ciranda cirandinha vamos todos sidrogá

Espectador C: Amarra o cão, Jovelina

Espectador A: Está tudo conectado, Jovelina

Jovelina Maria: Tem de amarrar

Jovelina Maria: Coloca o hino

Espectador D: Quem é essa Jovelina? Alguém conhece? kkkk

Espectador D: esse ser humano não pode ser real kkkk fala sério”

Embora esse jogo tenha sido realizado apenas uma vez, como mencionado anteriormente, avaliamos que o mais interessante foi a utilização de todas as plataformas propostas e como cada uma possibilitou a migração do público e sua relação com a cena “virtual”. Além disso, a personagem da espectadora Jovelina Maria (Nandalle) interagiu “virtualmente” com o público e com a cena, gerando assim uma outra forma de provocar os/as espectadores a interagirem e a interferirem no jogo proposto. Também destacamos a necessidade de compreendermos a diferença entre o comportamento do público do teatro presencial e o do teatro *on-line* através da interferência, dos comentários no *chat* dentro da cena e da comunicação entre plateia e elenco.

(IN) CONCLUSÕES...

A partir de cada jogo criado pelo/a artista/*performer*, ao longo dos nossos experimentos, vimos como cada rede, ambiente, ferramenta, plataforma



contribuiu de maneira interativa/participativa com o público, quais as possibilidades que elas nos ofereciam, enquanto espaço criador, e as suas funcionalidades.

No primeiro mês de investigação debatemos bastante. Qual é o lugar do teatro diante de um período pós-pandemia? Quais os prós e os contras com que nós, artistas-docentes-pesquisadores/as, teremos que conviver com o advento de novas formas de apresentação “virtual”? Vimos alguns espetáculos teatrais de grupos que já vinham, antes mesmo da pandemia, percebendo o lugar do teatro dentro desse *cyber* universo. Já no segundo mês de investigação, começamos a pensar nas plataformas e suas funções dentro dos jogos, ações e performances propostas. Como cada uma poderia sugerir ações que de fato trouxessem o público para dentro da obra e nos ajudassem a desenvolver a narrativa inicial que o jogo propusesse. Nos meses de novembro e dezembro, aconteceram de fato os experimentos com o público.

Percebemos que, após a experiência com esse projeto, estamos mais dispostos a construir outros tipos de conexão e convívio com o público. Para uma melhor compreensão e análise da proposta descrita, transcrevo alguns depoimentos de alguns/algumas espectadores/as, coletados via questionário Google Forms no final de cada dia de experimento, mas optamos por não revelar suas identidades. Foram feitas perguntas e solicitações: se já tinham participado de experiências cênicas “virtuais” anteriormente; pedíamos que relatassem quais as impressões que tiveram com a participação no experimento e, ainda, se tinham alguma sugestão para próximos experimentos:

Espectador/a E: Eu não fazia ideia de como se daria a dinâmica nesses moldes virtuais, mas confesso que me surpreendi bastante com a inventividade criativa das pessoas proponentes que apresentaram suas experimentações cênicas. As três apresentações, cada uma a seu modo, me envolveram de um jeito muito gostoso e divertido.

Espectador/a F: Esse mundo virtual é muito novo pra mim. Porém, sinto falta de me mover. Amei levantar para pegar o café (mesmo não tendo o hábito de beber). Talvez, pensar em formas de movimentos. Não sei. Só jogando uma impressão geral, daqui e de fora.



Espectador/a G: Gostei da proposta da criação da música, todos puderam participar e foi divertido. Não entendi o conceito da segunda e me senti desconfortável assistindo. Gostei da ideia da terceira, mas achei longa e também não gostei da forma que se abordou sexualidade nas interações. No geral, foi uma experiência nova que me fez pensar, mas preferia que as apresentações tivessem sido melhor revisadas e que o controle do tempo fosse mais rígido.

Espectador/a H: Os atores poderiam discutir suas apresentações entre si para se juntarem sob uma temática e integrar o início de uma apresentação com a próxima para que o público possa emergir melhor do início ao fim. Trazer mais plataformas virtuais para serem experimentadas.

Espectador/a I: Foi uma oportunidade bacana de experimentar a interação dos jogos por meio virtual em decorrência da pandemia. Achei que a ideia de trazer novas plataformas para a interação com o público foi muito boa para que a gente saia um pouco da ideia de que a interação seja apenas falar para a frente da câmera.

Espectador/a J: Caso o público não esteja disposto a cocriar, buscar possibilidades de como conduzir sem que fique naquela silenciosa expectativa (ou alguém do grupo se dispor a participar, mesmo que não seja o foco da proposta). Foi uma experiência muito bacana, parabéns.

Espectador/a L: Numa disciplina de mestrado, fizemos pequenas mostras cênicas experimentando a interação com o outro no espaço virtual. A experiência foi muito interessante, pois são outras possibilidades e ferramentas; e apesar do tempo de conexão que muitas vezes atrasava, a experiência aconteceu.

Espectador/a M: Achei que a plataforma Google Meet não prejudicou em nada a vivência. Talvez as propostas 2 e 3 não tenham sido completamente efetivas, o que é compreensível, pois exige do proponente uma outra relação com o



público, uma outra exigência para a criação de um ambiente de jogo. Talvez se a composição do experimento acontecesse na exploração da plataforma e não só um meio pra levar a cena, alguns detalhes se resolvam, em pensar, como quero que o espectador receba minha proposta dentro desse espaço virtual?

Espectador/a N: Diferente. Me senti em “casa” desde o princípio: com o clima amistoso e descontraído da sala. Os experimentos conversam e não criam abismos, mesmo sendo feitos paralelamente, porque estou como cocriador – isso é uma experiência extremamente agradável. Me senti dentro. Confortável. Ainda estou pensando sobre minha expressão e minha emoção inusitada de constrangimento – não foi por tá com a câmera ligada, nem pela pergunta. Foi pelas minhas questões de vida. Veio como uma bomba pensar daquela forma, mesmo que não pela primeira vez. É papel da arte. E lá vou eu dormir e pensar sobre a vida, saudades, café e cocriação. Obrigado.

Espectador/a O: De repente se duas pessoas morarem juntas e cada uma começar com seu próprio aparelho (tela) e a depender do desenrolar da proposta elxs se tocarem... la ser incrível... A questão do toque ou a falta dele (seja sexual ou não) tem sido algo que me mobiliza nesse tempo de distanciamento e isolamento social... Abraçar, fazer ou receber carinho, colocar a cabeça no peito de alguém... Ressignificar ou propor provocações dentro dessa perspectiva me interessa porque penso ser uma necessidade humana coletiva para quem tem respeitado as regras de distanciamento, e ao meu ver, é também o que faz as pessoas quebrarem com tais regras... Querer estar junto e sentir a pele do outro ser humano.

Diante de todas essas considerações, entendemos que esse é um processo de enfrentamento, de quebra de conceitos históricos em relação à necessidade da presença no teatro. Entendemos também que precisaremos ser mais permissivos/as e nos *autoatualizarmos* para construirmos redes de comunicação/conexão/criação e, talvez com isso, redes comunicativas e “virtuais” de experiências e de aprendizagens. Contudo, esse projeto acendeu uma luzinha no nosso imaginário para uma gama de possibilidades do fazer teatral, fazer arte em contato e em diálogo com o outro na “virtualidade”. Ainda existe muito o que descobrir e experimentar para poder falar com



mais clareza sobre como realizar um jogo teatral/cênico na “virtualidade” e nas potencialidades de um teatro remoto.

REFERÊNCIAS

- » AUSTIN, John L. *Quando dizer é fazer: palavras e ação*. Tradução Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- » DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Introdução de Mil Platôs*. Paris: Minuit, 1980; Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- » DESGRANGES, Flávio. *A inversão da olhadela: alterações no ato do espectador teatral*. São Paulo: HUCITEC, 2012.
- » DUBATTI, Jorge. Teatro, convívio e tecnovívio. In: CARREIRA, André Luis A. N.; BIÃO, Armindo Jorge de C.; NETO, Walter Lima T. (Orgs). *Da cena contemporânea*. Rio Grande do Sul: ABRACE, 2011.
- » DUBATTI, Jorge. *Experiência teatral, experiência tecnovivial: nem identidade, nem campeonato, nem melhoria evolutiva, nem destruição, nem laços simétricos*. São Paulo: Rebento, 2020.
- » FÉRAL, Josette. *Por uma poética da performatividade: O teatro performativo*. In: Revista Sala Preta, São Paulo, nº 8, 2008.
- » LARROSA, Jorge. *Tremores: Escritos sobre a experiência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- » MUNIZ, Mariana Lima; ROCHA, Maurílio Andrade. *A relação entre Teatro e Internet: tensionamento do tempo e do espaço do acontecimento teatral*. Belo Horizonte: Pós, 2016.
- » PICON-VALLIN, Béatrice. *Os novos desafios da imagem e do som para o autor: em direção a um super-ator?* Revista Cena, n.7, 2009.



TEATRO E MÚSICA EM TEMPOS REMOTOS: experimentos de uma pesquisa-ação

ANDRESSA MENEZES OLIVEIRA

Doutoranda no Programa de Pós-
Graduação em Artes Cênicas da
Universidade Federal da Bahia; Mestra
em Artes Cênicas pelo PPGAC-UFBA;
Licenciada em Teatro pela Universidade
Estadual do Sudoeste da Bahia, campus
Jequié; Professora, atriz e musicista.

RESUMO

Neste escrito será abordada uma experiência prática que deveria ter sido realizada de modo presencial, mas, por consequência da atual situação pandêmica da COVID-19, houve a necessidade de adaptação para o formato "virtual". A partir dos estudos para preparação do corpo pensados por Constantin Stanislavski, e pelo conceito de atuação polifônica proposto por Ernani Maletta, a pesquisa-ação teve como objetivo compor o processo de construção do espetáculo *Ânsia* (Sarah Kane), da diretora Íris Faria. Tal ação vem como mais um elemento de fortalecimento e é resultante da sistematização de jogos teatrais a partir de elementos musicais para a preparação do corpo em processos criativos de teatro, estudo desenvolvido no processo de pesquisa da dissertação de mestrado da autora.

PALAVRAS-CHAVE:

Teatro. Música. Preparação do corpo. Experiência remota.

THEATER AND MUSIC IN REMOTE TIMES: EXPERIMENTS OF AN ACTION RESEARCH

ABSTRACT

*This writing is about a practice that should have been done in a face-to-face format, but with the CORONAVIRUS pandemic this artistic process became a completely virtual scenario. Based on the studies for body training by Stanislavsky, and the concept of "polyphonic performance", by Ernani Malleto, the action research was aimed to create the process for the show *Ânsia*, by theater director Íris Faria. At the same time, the systematization of theatrical plays was sought from musical elements for the training of the body in theatrical processes, the research was developed in the author's master's degree process.*

KEYWORDS:

Theater. Music. Body preparation. Remote Experience.



Apresento aqui um experimento prático que, devido à atual situação pandêmica da COVID-19, necessitou ser adaptado para o ensino remoto. Tal prática parte do estudo desenvolvido no processo de pesquisa da minha dissertação de mestrado, intitulada *Polifonias do espetáculo: a música como dispositivo metodológico para a preparação do corpo em processos criativos de teatro com atrizes*,¹ (OLIVEIRA, 2021), defendida em fevereiro de 2021, junto ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia.² Os jogos com musicalidade para trabalho do corpo propostos na referida pesquisa, junto a outras abordagens metodológicas, fizeram parte do processo de construção do espetáculo *Ânsia*, da diretora Íris Faria.

O experimento ocorreu ao longo do Estágio Supervisionado, em experiência de tirocínio, na disciplina de “Direção de Espetáculo Teatral I”, do curso de Bacharelado em Direção Teatral da UFBA, na ocasião, ministrada pela professora, e também minha orientadora, doutora Joice Aglae Brondani, no semestre letivo de 2020.2. Com carga horária total de 204h, a disciplina solicita em sua ementa um exercício autoral de direção de espetáculo teatral, incluindo concepção artística e metodológica, produção, execução, registro e crítica. Como supracitado, a ação mencionada foi realizada com a escrita da dissertação em curso e deveria ter sido realizada de modo presencial, mas, por consequência do contexto de pandemia, houve a necessidade de adaptar tal abordagem metodológica para o formato “virtual”.

Além da prática do tirocínio, foi feito por mim o planejamento para a preparação das atrizes do espetáculo da estudante Íris Faria. O processo de preparação das atrizes foi realizado, além de outras abordagens trazidas pela diretora, por meio da metodologia que proponho na dissertação. Essa experiência teve o intuito de verificar o funcionamento dessa metodologia com a intermediação de outra profissional e perceber a sua funcionalidade – nesse contexto e para essas artistas. Nessa nova etapa da metodologia apresentada, eu não fui a aplicadora dos jogos,³ e, a partir dessa experiência, observei e ponderei como a abordagem metodológica, por mim elaborada, funcionou em processos aplicados por uma terceira pessoa.

Antes de nos debruçarmos sobre os detalhes dessa experiência, é necessário contextualizar acerca da referida abordagem metodológica, que teve como ponto de partida uma metodologia desenvolvida ainda na graduação de Licenciatura em Teatro, em que elementos musicais são

1 Link para acesso da dissertação: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/33546>

2 A pesquisa teve o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia – FAPESB, por meio de bolsa de mestrado.

3 Os jogos que compõem a abordagem metodológica, e também que fizeram parte dessa experiência, estão descritos na minha dissertação de mestrado.



utilizados para a preparação corporal atorial. A abordagem metodológica vem sendo revisitada, aprimorada, para que possa ser aplicada a outras artistas (docentes/discentes) que tenham experiência com teatro, mas que não precisam necessariamente ter experiência com a música, pois a abordagem não visa à aprendizagem de habilidades musicais, mas à consciência corporal a partir dessa aprendizagem.

Em todo o processo de um espetáculo teatral, nós sempre nos apegamos a um momento específico, seja a construção da personagem, o levantamento de cenas, os ensaios, a pré-estreia, a pós-estreia ou qualquer outra etapa que envolva um processo de montagem. Eu, inicialmente, comecei a me interessar pela parte musical do processo, para depois me ver fixada pela expressividade, que, de acordo com Eugênio Barba (1991), seria o momento em que se chega à conjugação de energia, a ação.

Segundo Fabiana Monsalú (2018), o corpo se revela através da corporeidade. Nas palavras da autora:

A corporeidade é entendida como a maneira de agir do corpo, como ele faz e como ele intervém no espaço e no tempo. O nascimento dessa corporeidade se dá em processos de descobrimento do homem-ator durante o treinamento, no qual se exploram as capacidades e dificuldades, alargando o vocabulário do ator, dilatando seu corpo e abrindo os caminhos para o fluir de suas energias potenciais. Pode-se dizer que seu objetivo é a dilatação do corpo-mente do ator, preparando-o para a situação de representação na qual sua arte se realizará. Esse treinamento prepara o ator para uma determinada representação precisa, dependendo da estética buscada. (MONSALÚ, 2018, p. 46).

Seguindo a linha de pensamento da autora segundo a qual a corporeidade é entendida como a maneira de agir do corpo, e o treinamento é o meio em que a atriz/o ator explora suas capacidades interpretativas e de criação, podemos entender que o treinamento corporal é essencial para a formação atorial. Nesse sentido, o treinamento faz-se necessário para desenvolver habilidades, capacidades e articular técnicas. Sem o treino e a ação de repetir, explorar novas formas, provocações, estudo, nós permanecemos estagnadas/estagnados aos nossos limites de criação.



O trabalho com o corpo é o que antecede a construção da personagem e prepara a atriz/o ator para qualquer papel designado, em qualquer proposta teatral. “A técnica corporal, quando a serviço da interpretação, liga-se diretamente à descoberta e utilização dos recursos pessoais do ator [...]; uma experimentação das possibilidades visíveis e invisíveis da transformação constante.” (AZEVEDO, 2012, p. 278). O treinamento corporal indica duas ações importantes para a formação da/do intérprete. Primeiro, o desenvolvimento de uma disciplina para o corpo, no sentido de desconstruir os vícios corporais, e segundo, na liberdade de experimentação.

Ancoro-me no sistema stanislavskiano e me alimento de seus estudos sobre o corpo, já que, segundo D’Agostini (2018), Stanislavski, além de ter determinado um treino físico diário para seus atores e atrizes, adotou o estudo do elemento “Liberdade muscular”, que consistia em um programa pedagógico de exercícios de sensibilização, percepção, equilíbrio, força, resistência, agilidade, destreza e consciência do fluxo da energia interna do movimento. Esse processo era guiado de tal forma, que contemplava o desenvolvimento e o aperfeiçoamento da vontade, da imaginação, da atenção, da memória, de habilidades cênicas especiais, visando, sobretudo, à realização concreta de uma ação orgânica plasticamente expressiva, dirigida a um fim.

A atenção que o autor russo dava ao trabalho corpóreo era grande. Stanislavski aplicava improvisações para desenvolver a expressão física da personagem. Sua busca era para que seu elenco não representasse com excesso, sem contração indevida ou gesto inútil, mas que a linguagem corporal mostrasse sutileza e fluidez. Sobre isso, Stanislavski comenta:

A tensão necessária para manter determinada posição requer domínio e equilíbrio, sendo que o controle é considerado o inspetor dos músculos, e os ajustes sobre as partes do corpo em movimento devem ser claros como as notas de um instrumento, pois necessitam de precisão e fluência para que soem harmonicamente. (STANISLAVSKI, *apud* D’AGOSTINI, 2018, p. 108).

Nesse sentido, dialogo com o trabalho corporal desenvolvido por Stanislavski e proponho, nos estudos que venho desenvolvendo – a abordagem metodológica apresentada na minha dissertação de mestrado –, um trabalho corporal que possibilita expressar as emoções no corpo em um ritmo fluido, com a presença de musicalidade na plasticidade dos movimentos, sem a ideia



de que é preciso ser uma teórica/teórico musical ou até mesmo uma cantora/cantor. Por isso proponho uma atuação polifônica, que se define:

[...] como discurso de atuação que cada artista teatral compõe no decorrer do processo de criação do qual participa, apropriando-se dos múltiplos discursos propostos pelos demais criadores. Esse artista, tendo incorporado os conceitos e princípios que fundamentam cada um desses múltiplos discursos criativos, é capaz de apropriar-se das várias vozes autoras desses discursos – isto é, das proposições de todos os profissionais criadores do espetáculo – e atuar polifonicamente. (MALETA, 2016, p. 67)

Em meus processos artísticos, exploro as múltiplas linguagens que o teatro proporciona. Assim, por meio da atuação polifônica, as atrizes incorporam todo o discurso que rege um processo de montagem e trabalham o seu individual e o grupo. Segundo Castilho (2013), numa ousada metodologia, os pressupostos musicais são passíveis de serem deslocados do fenômeno sonoro para o fenômeno visual, e é justamente isso que proponho na minha abordagem metodológica, na preparação da atriz; que a **intensidade** seja percebida na voz, que as falas sinalizem a **duração**, que a **dinâmica** seja sentida no texto/na expressão do corpo, que o ritmo guie os movimentos, que a interpretação e a cena sejam tão fluidas quanto uma **melodia harmônica**. Como afirma Witter:

A nosso ver, a musicalidade de um movimento é capaz de revelar os elos que constituem a profundidade, a brevidade e os contrastes de cada um. Considerando a multiplicidade e individualidade humana, entendemos que a polifonia traduz, em certa medida, a possibilidade de coexistência e fricção dos diversos lados da pessoa e também das diversas pessoas em um coletivo, não tanto pela harmonização, que nem sempre é necessária, mas principalmente pelo resgate da essência, tanto do indivíduo quanto do grupo, como tal. (WITTER, 2013, p. 45)

A música em si já consegue ampliar a expressão dos sentimentos. Por exemplo, quando estamos tristes e escutamos uma música triste, temos a sensação de intensificar a nossa tristeza. Isso também acontece com outros sentimentos, como alegria, melancolia, dentre outros. Por



isso, quando elementos musicais atuam por meio do teatro com intenção de ampliar a expressividade do corpo, o treinamento consegue alcançar e possibilitar um resultado eficaz, visto que “quanto mais delicado o sentimento tanto mais precisão e plasticidade requer o movimento.” (STANISLAVSKI, *apud* D’AGOSTINI, 2018, p. 108). O próprio Stanislavski reitera sobre a importância de parâmetros musicais para atuação, dizendo que:

[...] ‘As letras, as sílabas e as palavras são as notas do discurso, com as quais se criam compassos, árias e sinfonias inteiras. Não é por acaso que uma bela fala é dita musical’. E acrescenta: ‘a palavra é a música do texto (de um personagem ou de toda a peça) é a melodia, a ópera ou a sinfonia. Pronunciar bem as palavras em cena é tão difícil quanto cantar, que, por sua vez, exige uma preparação técnica minuciosa quase virtuosística.’ (STANISLAVSKI, *apud* MALETA, p. 129).

Ressalto que o trabalho proposto aqui não é um treinamento, mas, sim, uma metodologia contendo jogos que abarcam um possível treinamento. Assim sendo, a palavra treinamento está a serviço da metodologia. O meu foco é desenvolver a expressividade corporal e a musicalidade/música intrínseca ao teatro, não um treinamento.

Agora que estamos inteiradas/inteirados do que se trata a abordagem metodológica, voltemos ao contexto da ação aplicada. Segundo Íris Faria, a montagem de *Ânsia* (espetáculo resultante da disciplina citada) foi, dentro de sua formação em Direção Teatral, uma finalização de ciclo. Essa última etapa do bacharelado, composta pelos dois últimos semestres, permite que a estudante escolha duas peças para montar. No semestre anterior (2019.2), foi montado, pela diretora, o espetáculo *A Primeira Vista*, do autor homossexual Daniel Maclvor, que traz as idas e vindas presentes na história de amor de duas mulheres. Esse texto apresenta uma composição rapsódica, em que as personagens, – cuja única descrição são as iniciais L e M –, apresentam suas memórias, quebrando as unidades de ação, tempo e espaço.

Nesse sentido, para dar continuidade ao seu processo de aprendizagem, a diretora Íris Faria seguiu em busca de um texto rapsódico lesbocentrado e se percebeu com uma grande dificuldade de encontrar uma dramaturgia que a contemplasse. Por fim, quase a ponto de desistir, acabou por encontrar algo que a movesse: a autora lésbica Sarah Kane.



Abro aqui uma brecha para destacar a hostilidade que a diretora, enquanto mulher lésbica, encontrou para se sentir representada dentro do teatro. Nesse processo, Íris relatou acerca da dificuldade em ser orientada por uma mulher. Íris Faria tem um trabalho centrado em questões de gênero e sexualidade, que refletem seus diários enquanto mulher lésbica, e, por isso, afirma que não acredita em uma formação em direção teatral composta apenas por professores orientadores (homens brancos), motivo pelo qual lutou para ter a professora Joice Aglae como orientadora de seu processo. Ela acredita que grande parte de suas dificuldades em trilhar uma jornada como diretora está diretamente ligada ao fato de ser mulher. A diretora complementa sua fala dizendo que a socialização feminina não é centrada em tomar decisões, liderar projetos e percebeu que “estar diretora” foi uma decisão, inicialmente, do campo de sua inconsciência, para acessar esses lugares que não lhe pertenciam.

Diante disso, cabe aqui ressaltar os estudos de gênero em perspectiva interseccional tratados pela autora Carla Akotirene (2020), que traz a compreensão de que não se pode/deve pensar raça separada de gênero e classe, pois estes três quesitos necessitam estar em um patamar de igualdade política. Assim como também, esses questionamentos levantados por Íris podem ser articulados com as proposições da escritora Judith Butler (2003), que questiona a divisão de sexo e gênero iniciada pelo discurso heterossexual, e problematiza a categorização de uma só mulher, visto que, é inadmissível não se atentar às especificidades que uma mulher carrega enquanto sujeita, que estão relacionadas ao seu modo de ser na sociedade, como afirma Butler:

Se alguém “é” uma mulher, isso certamente não é tudo o que esse alguém é; o termo não logra ser exaustivo, não porque os traços predefinidos de gênero da “pessoa” transcendam a parafernália específica de seu gênero, mas porque o gênero nem sempre se constituiu de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos, e porque o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituída. Resulta que se tornou impossível separar a noção de “gênero” das interseções políticas; e culturais em que invariavelmente ela é produzida e mantida. (BUTLER, 2003, p. 20)

A diferença, quanto a posições hierárquicas, entre homens e mulheres na sociedade; a construção de gênero; a dominação e a subordinação dos corpos femininos constituem um campo



muito fértil de pesquisa voltada para questões de gênero, particularmente, nas Artes Cênicas: em geral, o lugar da autoria e da direção ainda está focado no protagonismo masculino, e os protagonismos femininos são invisibilizados.

Em continuidade, dentre as possibilidades que as obras de Sarah Kane lhe trouxeram, decidiu-se pela montagem do texto dramático *Ânsia* (1998), penúltima peça que a dramaturga escreveu, no ano anterior a sua morte, texto esse analisado por Hans-Thies Lehmann como sendo pós-dramático.

Entretanto, Íris Faria se percebeu com questionamentos importantes na direção do processo. Na montagem de *A Primeira Vista*, foi utilizado como metodologias de ensaio muito do que aprendeu durante sua graduação em Interpretação Teatral. Desse modo, foram desenvolvidos exercícios e laboratórios que considerou coerentes com o processo. Contudo, percebeu que havia um ponto de incoerência: as peças das quais participou, como atriz em formação, eram realistas. Assim, Íris compreendeu que precisaria encontrar novas maneiras de desenvolver o seu trabalho, de modo a integrar a metodologia com a proposta de composição rapsódica. Só havia um empecilho: ela não tinha a menor ideia de como poderia fazê-lo. Para se orientar nesse processo, pôde contar com o suporte da professora Joice Aglae e o meu, como tirocinista da disciplina. Sobre isso, em relato, Íris Faria comentou que:

A tirocinista Andressa Menezes esteve presente em todo o processo, desde a escolha do texto a ser montado, em setembro, até a nossa estreia, dezembro. Como somos amigas e colegas de mestrado, sabemos das intersecções presentes em nossos trabalhos e trocamos experiências para nos fortalecermos. Com isso, saber que a aplicação de sua metodologia de trabalho para atrizes seria aplicada em conjunto com a minha pesquisa me pareceu, além de coerente, uma possível solução para a questão que tomou conta do meu processo de direção: como integrar a metodologia de trabalho à proposta rapsódica presente na dramaturgia? (RELATO DE ÍRIS FARIA, 2021).

A partir do texto, a diretora definiu que a montagem iria consistir num encontro familiar, que tinha sua estrutura fragmentada, e que, apesar de estarem fisicamente presentes uma na vida da outra e do outro, estes/estas conviviam em suas feridas e traumas compartilhados, muito embora,



mesmo se vendo, não se enxergassem há anos. Para tanto, foram aplicadas metodologias de criação presentes no Teatro do Absurdo, que se configurou como principal referência estética.

O espaço na peça não é determinado em nenhum momento. O tempo é impreciso e as ações vão totalmente de encontro ao que o drama aristotélico-hegeliano propõe. Desse modo, houve uma infinidade de possibilidades de montagem, o que se configurou como um desafio que não apenas Íris, como também toda a equipe envolvida abraçou.

O espetáculo foi apresentado pelo coletivo de teatro da diretora, o Coletivo Nosotras, composto pelas atrizes Íris Faria, Veridiana Neves, Gabrielle Santana, Julia Anastácia e Camila Souza, que vêm trabalhando juntas desde de 2014, com exceção desta última. A equipe contou ainda com a orientação da professora Joice Aglae e com minha presença como preparadora de elenco e orientadora de jogos para a composição das cenas. Contou ainda com Mariana Viveiros como artista visual, e também com o único homem integrante da equipe, Otávio Correia, na função de iluminador.

Com a decisão da UFBA pelo Semestre Letivo Suplementar, finalmente, pôde-se dar início ao trabalho. A diretora teve a confirmação de que seria orientada por uma mulher pela primeira vez durante toda a sua formação, e que eu, como já havia mencionado, seria a tirocinista da disciplina. Devido à circunstância da pandemia, cada atriz esteve no interior de suas casas, e o espetáculo foi montado por meio de videoconferências, a partir das quais se idealizou a gravação das cenas.

Num primeiro momento, a aluna-diretora me enviou o texto e o projeto de concepção do espetáculo, além de termos reuniões virtuais para que eu pudesse tomar conhecimento das especificidades de sua concepção. O nosso combinado consistiu em uma relação dialética em que, a partir das demandas que Íris encontrava na construção específica de cada cena do espetáculo, eu lhe fornecia uma devolutiva em forma de laboratório cênico. Os roteiros que propus foram construídos em formatos de plano de aulas, constando os temas, datas de aplicação, carga horária, objetivos, conteúdos, metodologia, recursos necessários e referências bibliográficas.

Os ensaios aconteceram às segundas, terças e quartas, e eu escolhia algum desses dias para observar o andamento do espetáculo e da metodologia proposta. À medida que eu ia propondo os exercícios, Íris os estudava e experimentava nas aplicações, o que resultou num primeiro



entendimento: haveria adaptações sempre, pois a montagem foi realizada de maneira remota, utilizando plataformas como o Google Meet e o Zoom, para ensaios e gravações de cenas, e, com isso, o tempo se passava de maneira diferente. Os *delays* e os problemas de conexão eram constantes, uma circunstância que a pandemia imprimiu no processo. Com isso, o que eu previa como se passando em 120 minutos, às vezes acabava acontecendo em dois ou três ensaios de 120 minutos.

A atriz-diretora colhia o relato de experiência das atrizes e partilhava comigo. Como demonstram suas palavras:

Perceber os estados psicofísicos que as atrizes alcançavam a partir dos laboratórios me gerava inspiração de propor em cima do que Andressa apresentou. Sempre que isso acontecia, enviava áudios para ela, através da ferramenta que o WhatsApp disponibiliza. Essa troca era rica e influenciou as propostas seguintes que ela me enviou, gerando um ciclo de constantes descobertas para a criação da encenação. As quatro atrizes presentes no processo, Camila Souza, Gabrielle Santana, Júlia Anastácia e Veridiana Andrade, eram receptivas a todas as propostas e davam devolutivas ao fim dos ensaios. (RELATO DE ÍRIS FARIA, 2021).

As atrizes relataram algumas dificuldades, como a interferência da pandemia em suas saúdes mentais e os estados com que entravam nos ensaios: muitas vezes, logo depois de lavar roupas ou no meio de alguma outra atividade doméstica, sem comer há muitas horas, trabalhando o dia inteiro ou sem conseguir novos trabalhos remunerados em virtude das demissões da quarentena, preocupadas com novos escândalos envolvendo nossos líderes políticos e na interferência direta em suas vidas.

Além dessas questões, que as amedrontavam, havia outras de ordem mais objetiva, como os ecos presentes quando os microfones de todas estavam abertos e os *delays* interferindo nos ritmos, por exemplo, ao cantar uma cantiga. Por outro lado, essas ocorrências nos ensaios fizeram a diretora prever problemas que precisariam ser sanados antes das gravações das cenas, alguns deles necessitando do recurso de edição dos vídeos, como meio de amenizar essas situações ligadas à técnica.



Contudo, houve exercícios que fluíram sem que houvesse dificuldades. Os alongamentos corporais, o aquecimento com cabo de vassoura, os aquecimentos vocais trouxeram uma grande conexão entre as atrizes. Elas apresentaram unanimidade quanto à percepção de que a entrada desses exercícios na rotina de ensaio as levou a um estado de presentificação difícil de alcançar, por conta da distância física. Os resultados eram visíveis na leitura, que passava a apresentar tanto ritmos mais interessantes, quanto uma fala mais articulada e projetada.

Além disso, alguns jogos teatrais⁴ foram cruciais para as construções das nuances presentes nas personagens e nas suas narrativas. O *jogo do tribunal*⁵ e o *jogo de visitar memórias*⁶ geraram um importante processo que levou as atrizes à busca, no texto e no repertório pessoal, de argumentos e críticas na defesa dos papéis que desempenharam.

Outros jogos foram base para a criação de cenas inteiras. *Cinco lugares, cinco movimentos*, por exemplo, gerou toda a partitura corporal de quatro diferentes cenas, cada uma com uma atriz em foco. Segundo a diretora, a percepção de recursos como esse a fez perceber que a construção do espetáculo por esse viés e bem como o teatro físico eram possibilidades de se alinhar com os recursos de polifonia, montagem, colagem e hibridização característicos do rapsodo; como testemunha Íris Faria:

Ressalto que todos os laboratórios presentes foram fundamentais na construção do produto final, que se encontra disponível no canal do YouTube da Escola de Teatro da UFBA. Dentro do processo de elaboração de *Ânsia*, reconheço que as atividades desenvolvidas me trouxeram ferramentas para colaborar no desenvolvimento de um processo mais coerente com o contexto rapsódico. (RELATO DE ÍRIS FARIA, 2021).

Nesse sentido, vistas as possíveis contribuições e reverberações proporcionadas pela abordagem metodológica proposta, seguimos para as avaliações sobre o processo.

Essa nova experiência teve o intuito de verificar o funcionamento da metodologia com a intermediação de outra profissional e perceber sua funcionalidade nesse contexto e para essas artistas. Desse modo, foi percebido que o contexto virtual, de certa forma, interferiu muito para a aplicação e a efetivação da abordagem metodológica. Os exercícios precisaram ser revistos e

4 Todos os jogos teatrais, alongamentos e aquecimentos vocais e corporais citados e aplicados nessa experiência estão descritos em minha dissertação de mestrado.

5 Esse “jogo do tribunal” passou assim ser chamado, pois Íris fez uma adaptação do jogo criado por mim, “improvisação com texto”.

6 Esse jogo foi criado por mim, e ele consiste em visitar memórias para a criação de novas histórias.



adaptados para o contexto das artistas, que nem sempre estavam aptas para fazer laboratórios práticos, além da questão do tempo, que parece que se encurta quando se trata do meio “virtual”. Mas, por outro lado, isso demonstra a flexibilidade da metodologia, que conseguiu ser adaptada e aplicada para este contexto e, ainda assim, trouxe contribuições para o processo.

Nesse sentido, eu pude observar e ponderar, a partir dessa experiência, como a abordagem metodológica por mim elaborada funcionou em processos aplicados por uma terceira pessoa. A diretora não obteve dificuldades para sua aplicação e ainda ressaltou que, por meio desta, conseguiu criar novas adaptações de jogos e abrir caminhos para outras metodologias, como o teatro físico. Isso me permite apontar que, além de exercer sua própria autonomia como preparação para o corpo, a metodologia ainda dialoga com outros métodos de treinamento atorial.

Foi muito satisfatório e prazeroso poder confirmar como a abordagem metodológica contribuiu para o processo, como agiu para desenvolver a expressividade das intérpretes e, além disso, para a criação de cena. Com isso, eu aponto como uma atuação polifônica, por meio da presença da musicalidade, atrelada à preparação do corpo, pode reverberar em um processo criativo, contribuindo e possibilitando o trabalho com seus corpos e vozes, e a ampliação de suas capacidades interpretativas. Nas palavras de Íris Faria:

A presença de Andressa foi fundamental na criação conjunta de laboratórios que trabalhassem, por meio da fisicalidade, musicalização e memórias, possibilidades de construção dramática. Juntas, desenvolvemos planos de ensaios, descobrindo como nos adaptar ao meio virtual. O meu processo de aprendizado foi permeado pela abertura de portas e dissecação de camadas polifônicas, coladas, montadas, hibridizadas. Acredito que a formação de Diretora não acaba agora, nem quando finalmente receber o diploma, será uma formação de vida, enriquecida pelas experiências que vivenciei. (RELATO DE ÍRIS FARIA, 2021).

Por fim, ressalto como esse processo contribuiu para a minha formação e lapidação da abordagem metodológica que venho propondo. Revisitar, criar e adaptar jogos para oferecer uma preparação corporal de atrizes, em um processo não mediado por mim, me confirma de forma surpreendente o potencial da relação Música – Teatro.



REFERÊNCIAS

- » AKOTIRENE, Carla. *O que é interseccionalidade?* Coleção Feminismo Plurais, Coordenação Djamila Ribeiro. São Paulo: Sueli Carneiro; Editora Jandaíra, 2020.
- » AZEVEDO, Sônia Machado de. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- » BARBA, Eugênio. *Além das Ilhas Flutuantes*. São Paulo: Editora Hucitec, 1991.
- » BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- » CASTILHO, Jacyan. *Ritmo e dinâmica no espetáculo teatral*. – 1. ed. São Paulo: Perspectiva; Salvador: PPGAC/UFBA, 2013.
- » D'AGOSTINI, Nair. *Stanislávski e o método de análise ativa: a criação do diretor e do ator*. 1 ed. São Paulo: Perspectiva, 2018.
- » MALETA, Ernani. *Atuação polifônica: princípios e práticas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.
- » MONSALÚ, Fabiana. *O corpo híbrido do ator: do treinamento à organicidade para outras possibilidades da cena*. – 2. ed. São Paulo: Giostri, 2018.
- » OLIVEIRA, Andressa Menezes. *Polifonias do espetáculo: a música como dispositivo metodológico para a preparação do corpo em processos criativos de teatro com atrizes*. 2021. 119f. Dissertação (mestrado). Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/33546> Acesso em: 07 jul. 2021.
- » THIOLENT, Michel. *Metodologia da pesquisa-ação*. São Paulo: Cortez: Autores Associados, 1986.
- » WITTER, Carlos Eduardo Souza Brocanella. *O Ator Musical: a musicalidade na composição cênica*. 2013. 201f. Dissertação (mestrado). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.



DEBAIXO DO BARRO DO CHÃO: o corpo que performa na quadrilha junina

ILA NUNES SILVEIRA

Psicóloga, professora, escritora, roteirista e brincante da quadrilha junina União de Ouro. Membro do Fórum Permanente da Bahia de Quadrilhas Juninas. Doutoranda em Artes Cênicas (PPGAC/UFBA), sob a orientação da Prof.ª Dr.ª Maria Denise Barreto Coutinho, Mestre em Psicologia (UFBA) e especialista em Filosofia Contemporânea (UEFS) e Psicomotricidade (UNIFACS).

RESUMO

As quadrilhas juninas fazem parte do imaginário coletivo da cidade de Feira de Santana, Bahia. Falar sobre quadrilha em Feira de Santana é, antes de tudo, tratar do tema resistência. Se por vários momentos elas deixaram de aparecer no cenário artístico da cidade, teimam em ressurgir para fazer da resistência cultural a sua marca. Na pandemia, em mais uma lição de resistência, o corpo do brincante sentiu as dores de ficar paralisado; nada de xote, nem de xaxado e muito menos da marcha esfuziante nas quadras. Dançando conforme a dança e no ritmo da pandemia, cumpriu-se o afastamento social. O que fazer quando o corpo que dança precisa interromper o passo? Em busca do reconhecimento desse elemento da identidade cultural, o artigo pretende seguir os passos, como quem pisa e sente que é *debaixo do barro do chão* de onde vem a força que sustenta o corpo do dançarino. Esse corpo que conhece bem a delícia e a dor de ser brincante é quem pode subjetivar suas dores e alegrias. Nesse sentido, o texto discorre sobre o corpo que performa em quadrilha junina, discute estratégias criadas para continuar resistindo, existindo e o que move o desejo de preservar esse elemento fundamental da cultura popular de tradição nordestina.

PALAVRAS-CHAVE:

Quadrilha junina. Corpo. Resistência. Tradição.

UNDER THE CLAY ON THE GROUND: THE BODY THAT PERFORM IN SQUARE DANCE

ABSTRACT

Square dance groups are part of the collective imaginary from Feira de Santana, Bahia. Talking about the square dance in Feira de Santana is, above all, to treat of the theme resistance. If for several moments square dance groups stopped appearing in the city's artistic scene, they insist on re-emerging doing resistance their feature. It is in this direction that this article intends to follow the steps, as someone who steps on and feels that it is under ground clay where come strength that sustains the dancer's body of dancer. This body that knows the delight and pain of being a kidding is the who can subject its pain and joy. In this sense, the article will discuss about the body that performs in square dance groups, which strategies are created to continue resisting, existing and what moves the desire to preserve this popular culture of northeastern tradition.

KEYWORDS:

Square dance groups. Body. Resistance. Tradition.



INTRODUÇÃO

É só pisar no “chão da pista onde se dança” para sentir que “vem debaixo do barro” a energia que pulsa e faz vibrar todo o corpo do brincante de quadrilha junina. Gilberto Gil foi quem bem soube, em sua canção *De Onde vem o Baião*, gravada em 1977, traduzir a sensação de ser invadido pelo choro da sanfona, o *tengo lengo tengo* do triângulo e a batida da zabumba. No embalo dos acordes desse trio de instrumentos e da composição de Gil, vou dançando com as palavras na tentativa de dizer sobre o corpo que dança em quadrilha junina.

Essa dança tem origem nas antigas danças populares da Normandia, região rural da França, e se tornou tradição da elite desse país depois de importar os passos da dança inglesa. Na França, era chamada de *quadrille*; na Inglaterra, de *campesine*, mas o conceito era o mesmo: uma dança constituída por pares distribuídos num quadrado. A vinda da quadrilha para o Brasil manteve os mesmos nomes dos passos franceses, os vestidos cheios de adereços e o contexto religioso ligado à colheita na agricultura. No entanto, houve transformações; e se pensarmos que a origem é a própria transformação, compreenderemos que a quadrilha brasileira é genuína, é vernácula. Assegura Chianca (2007, p. 50):

O que explica esse deslocamento simbólico é o fato dos políticos e as implicações culturais das mudanças de poder do Brasil republicano, quando os costumes do período colonial e imperial foram desprezados pelas camadas burguesas urbanas citadinas vão provocar novos deslocamentos à quadrilha. Provavelmente, nesse momento, a quadrilha teria sido abolida das festas dos cidadãos ricos, continuando a ser dançada pela população mais distante dos grandes centros urbanos e interioranos.

A dança, que passou a ser nossa, deixou de ser da corte carioca para pertencer à zona rural. E ao ser trazida para as cidades, nela foram incluídos os santos religiosos portugueses, com a encenação do par de noivos num casamento cômico, satirizando os casamentos forçados muito frequentes no passado. As expressões francesas também ganharam uma fonética abasileirada, popularizando o uso do vocabulário, como os termos: *alavantu* do francês *en avan tour*,



significando para frente, e *anarriê*, do francês *en arrière*, que significa “para trás”. A dança tomou proporção de uma festa, tornando-se tradição no Nordeste do país e, assim, foi difundida por todo o Brasil, adotando características peculiares em cada região. Ser diferente das culturas originárias é fundamental para nossa história. Então vamos contá-la.

Despida de qualquer pretensão em trazer para este artigo definições que generalizam ou universalizam a experiência de ser dançarino de quadrilha junina, cubro-me da singularidade visceral do corpo que dança, respira e transpira a tradição nordestina numa das maiores manifestações da cultura popular do Brasil: as festas juninas. O corpo que se cobre da mistura de palha, couro, tecidos, fitas, lantejoulas, pedrarias – e enfeita ruas e quadras – é o mesmo corpo que por vezes escorrega, tropeça e cai.

Dançar quadrilha junina é isso, sentir a dor e a delícia de mover o corpo sobre o chão de pó encarnado lavado de muito suor num misto de prazer e sofrimento. Se pensarmos nesse corpo do dançarino, veremos que ele percorre uma trajetória de muito suor desde o planejamento até a realização do espetáculo. Essa estrada está longe de ser linear e unidirecional; ela se bifurca e se ramifica percorrendo meandros por onde vão as estratégias de preservação das quadrilhas juninas. Embora os caminhos sejam múltiplos, há sempre um ponto de convergência. Eles se interceptam quando se sente o pulso da música entrar pelos pés e vibrar todo o corpo até não sobrar espaço para a razão.

Até parece um paradoxo, mas, para o corpo do quadrilheiro alcançar o estado que transcende à racionalização enquanto se dança, é preciso primeiro se guiar pelo bom uso da razão, compreendendo que essa é uma etapa fundamental para se criar estratégias de resistência. Para se dar o primeiro passo na dança, muitos outros já foram dados na direção de obter recursos financeiros com patrocinadores de empresas privadas, verbas e editais públicos, recursos próprios dos brincantes, sendo esta última a fonte de financiamento mais comum. Todo esse caminhar volta-se para a manutenção, o planejamento e a realização de espetáculos dessa cultura popular.¹ Sem o capital, a quadrilha junina não acontece.

O outro caminho segue o fluxo do desejo de dançar, de se mover na mesma frequência das notas que embalam o xote, o xaxado e a marcha. Um caminho não é sem o outro; eles se cruzam e atravessam o corpo do brincante de quadrilha junina. Sem desmembrar esse corpo, até porque

¹ Arantes (2007) reflete sobre a complexidade da expressão “cultura popular” e, longe de tentar uma definição, aponta para um “fazer” associado ao “saber” de um povo de um lugar e num tempo, considerando que esse tempo muda e, com ele, o povo e o lugar. Portanto, para o autor referido, cultura popular corresponde aos signos, significados e conotações que representam um povo, mas que podem sofrer transformações ao longo do tempo, pois é um processo dinâmico.



isso não é possível, e somente só porque a escrita exige uma organização estética que favoreça o entendimento de uma ideia, nomearemos de corpo macropolítico o que transita na direção das ações públicas, e de corpo micropolítico, aquele que pode subjetivar e bem dizer a experiência de ser dançarino de quadrilha junina.

O QUE HÁ DE POLÍTICO NO CORPO QUE DANÇA

Falar do corpo na micro e na macropolítica é sobrevoar os termos junto aos sentidos que eles carregam, numa acepção referendada por Deleuze e Guattari (1996). O que proponho com esses termos é analisar o corpo do dançarino de quadrilha junina no momento em que é atravessado por forças diversas, seja pelas políticas públicas, seja pelo desejo e pela subjetividade. Tudo é uno nesse corpo que brinca dançando, tudo é político nesse corpo, “mas toda política é ao mesmo tempo macropolítica e micropolítica” (Deleuze, Guattari, 1996, p. 90). O macro e o micro não trazem dualidade, são apenas meios de dissecar e explicar as idiosincrasias que sustentam o real. Apesar de haver uma distinção conceitual entre os termos, os autores asseguram que eles não se separam, pelo contrário embaralham-se um com o outro, um no outro.

Para falar da macro e da micropolítica que atravessam, estruturam e produzem subjetivações no corpo do dançarino de quadrilha junina, é preciso conhecer e sentir o barro onde se pisa. Desde que eu me conheço por gente, como se diz em Aracaju, cidade de quem sou filha, eu danço quadrilha; então leia-se, desde a minha infância. Mas foi Feira de Santana-BA, onde resido, me divirto e trabalho, quem me deu *régua e compasso* para viver a política em quadrilha junina estilizada.

No intuito de situar o leitor para o entendimento sobre o que venha a ser quadrilha junina estilizada, recorro à pesquisadora Luciana Chianca, que trata dos tipos de quadrilhas associados às



suas características específicas, com cada tipo compondo dinâmica e organização cênicas próprias que as diferenciam e podem ser facilmente identificadas pelo público espectador, mesmo que este desconheça tais modalidades. Segundo Chianca (2013), a atual classificação e caracterização de quadrilhas juninas se dão da seguinte maneira: a tradicional tem raízes sertanejas, marcada pela representação que se faz do homem do campo, sendo chamada de “caipira” ou “matuta”, numa versão que se aproxima da tradição, por isso, o nome tradicional; a estilizada é uma versão mais rebuscada, que recria um contexto no qual a pessoa sai do campo para a cidade, deixando o labor braçal, “trabalhando sem sujar as mãos”; a paródia segue o mesmo estilo da tradicional misturada com humor, trazendo a representação da inversão dos gêneros, com homens vestidos de mulher e mulheres vestidas de homens, recriando uma versão burlesca, num estilo *Drag Queen* e forró.

Como minha experiência versa pela estilizada, é por essa Ópera Nordestina² que me lanço, dionisíaca, para falar do corpo macropolítico e micropolítico em quadrilhas juninas. Ópera Nordestina sim, porque é “chic”³ ver o brincante de quadrilha junina se envaidecer e se sentir pertencente às artes cênicas. E “para dizer um amor, é preciso escrever” (BACHELARD, 1988, p. 7). Nunca se escreve demais quando bem dizemos o que experimentamos, e não se trata de camuflar com pieguices o que é real, mas, sim, de comunicar o devaneio e de contar o sonho com a confiança na possibilidade de um engrandecimento, pois “o amor nunca termina de exprimir-se e se exprime tanto melhor quanto mais poeticamente é sonhado” (BACHELARD, 1988, p. 7). E se minha alma foi ponto de encontro para esses dois amores, escrever e dançar, dançar com as palavras e escrever no corpo, revivendo e transcrevendo com gosto e emoção, estou aqui para dizer que essa moda de amar não vai ter fim.

Então eu revivo e transcrevo aqui a minha experiência na Quadrilha Junina União de Ouro, uma paixão que conhece bem a dor e a delícia de ser quadrilheira. Mover com as palavras, diz Larrosa (2014, p.13-26), é divulgar e ao mesmo tempo compartilhar o que já é conhecido, mas sobretudo transformar o já sabido, criando potentes mecanismos de subjetivação. Pensar a minha experiência em quadrilha junina “não é somente raciocinar, calcular ou argumentar, mas principalmente dar sentido” a aquilo que eu sou e ao que me acontece enquanto preparo meu corpo e me ponho a dançar (LARROSA, 2014, p. 16). Publicar a minha paixão é colocar-me diante de mim mesma, diante dos outros e ver com tudo isso o que poderá acontecer.

2 Uso a expressão Ópera Nordestina para identificar o gênero teatral que mais se aproxima da dinâmica cênica da quadrilha junina estilizada. A ópera tem origem na Europa, mais precisamente na Itália, e nas artes cênicas ela se caracteriza pela popularização da poesia dramática, da música e da dança. No Brasil ela chega ao Rio de Janeiro em 1808, período da *belle époque*. Por ser conhecida como cultura de bom gosto, ela passa a ser consumida pela elite, fato que a torna um elemento de distinção social. A elite legitima a ópera como arte erudita, mas não é capaz de contê-la o tempo todo, ao passo que a ópera volta às suas origens, o popular, e podemos identificá-la nos espetáculos de quadrilhas juninas estilizadas. E quando crio a expressão Ópera Nordestina não é para europeizar a quadrilha junina, mas para valorizar o que há de erudito nessa cultura popular.

3 É assim que os brincantes dizem quando compreendem que a quadrilha junina possui características de uma ópera.



Maffesoli (1985) é quem assegura que, ao transcender a si próprio, o indivíduo se agrega a outros elementos contraditórios para formar um todo que valoriza sua existência, e só podemos existir se de fato fizermos parte de uma ordem na qual integramos a nossa diferença.

Sou então o sujeito ex-posto de Larrosa (2014, p. 26), entregue à paixão de ser quadrilheira sustentada na incoerência simultânea de ser livre e dependente; sou eu esse sujeito que não possui o objeto amado, ao contrário, sou possuída por ele, vivo cativa daquele por quem sou apaixonada, portanto vivo “na tensão entre prazer e dor, entre felicidade e sofrimento” (p. 30).

Nesse misto de dor e prazer, digo que o corpo macropolítico brota dessa terra seca já tão conhecida pela sua natureza de não produzir nada. Mas basta ao menos aparecer uma fenda nesse solo rachado para trazer no “suspiro uma substância sustentada por um sopro divino” (GIL, 1977), e deixar emergir o corpo micropolítico, revolucionário e desejante.

Podemos entender que a macropolítica, no contexto das quadrilhas juninas, traz modelos que legitimam e instituem decisões sustentadas no plano de uma organização, aparentemente tangível a todas as quadrilhas juninas, mas que na verdade não tem qualquer consistência. Por essa falta de incentivo ao processo de individuação e pelo excesso de *macrodecisões* instituintes, as quadrilhas juninas acabam reproduzindo um modelo já estruturado, seguindo o fluxo do corpo assujeitado a uma regulação política e parcial que “implica a permanência de um ponto de vista fixo, exterior ao reproduzido, ver fluir, estando na margem” (Deleuze, 1997, p. 40).

Para Deleuze (1997), não há como negar a força exercida pela macropolítica, essa força centralizadora que formata e controla os corpos. A frase se aplica à realidade das quadrilhas juninas quando refletimos sobre as exigências dos concursos de competição dessa cultura popular. Nos concursos, por exemplo, existe um barema contendo critérios que devem ser cumpridos pelas quadrilhas juninas participantes. Se uma quadrilha interessada em participar do concurso não possui uma organização e uma dinâmica cênica baseada nos requisitos exigidos, ela acaba se rendendo ao padrão.

Ao se sujeitarem aos discursos legitimados, os agentes da dança tendem a produzir rituais e pactos para a manutenção de verdades centralizadas. Isso quer dizer que, ao mesmo tempo em que todos cooperam para conservar



poderes, tornam-se reféns dos discursos próprios e/ou coletivizados que enunciam. Uma suposta heterogeneidade se pulveriza na hegemonia, sobretudo quando consideradas as múltiplas possibilidades de enunciados negados e excluídos do consenso. (PAES, 2021, p. 92)

Apesar de os concursos darem visibilidade às quadrilhas juninas, certamente esse grupo é seletivo, e a seleção está justamente calcada na disponibilidade de recursos financeiros dessas quadrilhas que almejam chegar no pódio. Como nem todas as quadrilhas dispõem dessa fonte financeira, as que pertencem ao grupo das que não têm verba ficam à margem do processo, o que torna o concurso um meio evidente de exclusão.

Se, por um lado, entendemos que os concursos segregam as quadrilhas juninas, priorizando sempre as mesmas, as grandes quadrilhas, que, de alguma forma, dispõem de uma boa fonte financeira, por outro lado, os concursos ainda são uma estratégia de resistência dessa arte cênica. O problema é que a premiação, que vem através de capital, só custeia o ano seguinte. Geralmente, quando esse recurso cessa, a quadrilha junina sistematiza estratégias próprias de resistência,⁴ o que gera cansaço, desgaste, dívida e com isso a evasão de brincantes e, conseqüentemente, o desaparecimento dessa quadrilha. É por essas dificuldades que muitas quadrilhas não criam projetos anualmente e quando conseguem retornar às quadras, ruas ou espaços privados, isso requer alguns anos de muita preparação.

Caso o Estado não ofereça as condições propícias para que os agentes-gestores atuem em prol da equidade de direitos, da potencialização das singularidades e para a melhoria dos mecanismos de fomento na dança, a cooptação tende a operar como um dispositivo de apaziguamento e silenciamento. (PAES, 2021, p. 97)

Na direção das ações públicas em prol das quadrilhas juninas, a história é de um longo descaso. Não houve edital público específico para essa cultura popular até o ano de 2020, quando, na pandemia de COVID-19, foi criado o edital Emília Biancardi,⁵ através da Lei Aldir Blanc.⁶ Essa falta sempre foi justificada pelos órgãos públicos por meio do discurso de existir uma verba própria destinada aos festejos juninos. O que a prefeitura e o governo não comunicam é que as quadrilhas juninas não são contratadas para os festejos dos quais elas são as protagonistas. Os editais setoriais de apoio a grupos coletivos, com fins de preservação da cultura popular, apesar de não

4 Essas estratégias serão mencionadas mais cuidadosamente na página 51.

5 Emília Biancardi é uma renomada jurada de quadrilha junina, folclorista, etnomusicóloga, professora, compositora, escritora e pesquisadora da música folclórica brasileira, além de especialista nas manifestações tradicionais da Bahia. Com mais de 40 anos de atividade na cultura popular, Emília Biancardi deu visibilidade às comunidades e suas tradições, motivo pelo qual ter seu nome no primeiro edital público de quadrilha junina é mais que merecido.

6 Edital de chamada pública nº 001/2020 – Prêmios de preservação dos bens culturais populares e identitários da Bahia Emília Biancardi.



serem específicos para as quadrilhas juninas, ainda assim deixam algumas brechas para que elas participem do pleito. Elas submetem projetos como cultura popular de ritmos brasileiros ou nordestinos, sem mencionar a sua própria identidade – ser uma quadrilha junina, pois revelar-se seria o mesmo que ter a certeza de que o projeto nem seja lido.

As quadrilhas juninas, num esforço coletivo, têm se manifestado em repúdio à falta de editais de fomento específicos para a categoria. A justificativa para essa denúncia é real e pertinente, pois, mesmo sendo sazonal, há uma complexa dinâmica que antecede o espetáculo de quadrilha realizado nos festejos juninos: a pré-produção trata de um período de até 5 meses de reuniões, período em que se decide a temática da quadrilha junina, se faz a pesquisa, se escreve o roteiro, se escolhem as músicas, as bases coreográficas, o figurino e o cenário; a produção/execução trata dos ensaios semanais que variam de duas a cinco horas e, quando se aproxima o período dos festejos, os ensaios tornam mais intensos chegando a dez horas num mesmo dia; a culminância é o próprio espetáculo, que geralmente se inicia no mês de maio e se encerra em agosto, podendo alongar ainda mais esse encerramento nos meses seguintes.

O CORPO QUE RESISTE

Os quadrilheiros são e se percebem uma atração para o povo da cidade, que, com todo o colorido, brilho, música e dança, atraem turistas do mundo inteiro durante o período junino. Certamente são uma importante fonte mobilizadora da economia. Em Feira de Santana, não é diferente: eles têm potencial para trazer vultosos recursos financeiros nos ramos do turismo, da hotelaria, da alimentação, do artesanato e da confecção. De acordo com Freyre (1995, p. 245-247),

As festas têm a capacidade de estabelecerem, através do desregramento possível, ou da inserção nela de múltiplas regras, a mediação entre as culturas e movê-las em direção ao objetivo comum de construção da sociedade



brasileira. E neste sentido, as festas juninas parecem ter desempenhado papel preponderante. No Nordeste, contudo, as festas juninas prevalecem como produtos turísticos e de maior investimento popular.

O problema é que essa arrecadação de capital não é repartida com as quadrilhas juninas, e sem recursos financeiros não há como investir na organização e dinâmica dessa cultura popular, dificultando sua sobrevivência no cenário artístico.

As dificuldades enfrentadas pelas quadrilhas são conhecidas e apontam mais agudamente para o fator financeiro. Com esse elemento identificado, todos os demais parecem ser derivados desse fator, por exemplo, a dificuldade de formação dos recursos humanos, seja no convite feito aos brincantes, seja no recrutamento da equipe técnica. Faz-se indispensável delinear com precisão as estratégias utilizadas pelas quadrilhas que ainda resistem no cenário artístico de Feira de Santana e analisar quais delas se tornaram eficientes para a sua sobrevivência e manutenção, considerando a fluidez do tempo e entendendo que a arte e a cultura popular se transformam.

A luta das quadrilhas juninas, conduzida pela tentativa de produzir afetações artísticas e firmar sua identidade cultural, converge com o que é defendido por Deleuze (1997, p. 218) como sendo uma luta pequena, que não suscita de grandes revoluções, sendo, portanto, a única luta possível, a chamada revolução molecular. Nesse sentido, Deleuze (1997, p. 218) afirma que:

Acreditar no mundo é o que mais nos falta; nós perdemos completamente o mundo, nos desapossaram dele. Acreditar no mundo significa principalmente suscitar acontecimentos, mesmo pequenos, que escapem ao controle [...].
É ao nível de cada tentativa que se avaliam a capacidade de resistência ou, ao contrário, a submissão a um controle.

Se acreditar no mundo é resistir, as quadrilhas juninas feirenses sabem como dar essa lição. Elas fazem parte do imaginário coletivo de Feira de Santana e se, por vários momentos, deixaram de aparecer no cenário artístico da cidade, foi por falta de recurso financeiro. Mesmo com tantas adversidades, ainda assim teimam em ressurgir para fazer da resistência a sua marca.



Na pandemia demos mais uma lição de resistência. O corpo do brincante sentiu as dores de ficar paralisado, suspenderam-se os ensaios, o roteiro não saiu do papel, o figurino nem foi traçado, nada de xote nem xaxado, muito menos a marcha esfuziante nas quadras. Dançamos conforme a dança e, no ritmo da pandemia, cumprimos o afastamento social. O que fazer quando o corpo que dança precisa interromper o passo? O que esperar dos festejos juninos na pandemia quando se é brincante de quadrilha? As respostas convergem para o que mais conhecemos: continuar resistindo e se reinventando. Por isso continuamos fazendo quadrilha junina na cidade Princesa do Sertão, que é, antes de tudo, compreender o corpo desejante de dançar e sentir o poder da tradição nordestina que “sobe pelos pés da gente e de repente se lança” (GIL, 1977) num corpo que vibra e cria estratégias para garantir sua permanência.

Sobrevivemos a isso tudo respirando, criando espetáculo através de reuniões à distância, suando nossos corpos em ensaios virtuais. Mesmo longe de sentirmos a troca de energia quando dançamos com nossos pares presencialmente, a quadrilha junina União de Ouro tentou se aproximar dessa emoção quando preparou o Arraiá Virtuá. Com recursos próprios e aprendendo a lidar com os desafios tecnológicos e da internet, dançamos no ciberespaço.

Seguimos adiante com as voltas que a vida dá e participamos de *lives* promovidas pelo Fórum Permanente de Quadrilha Junina da Bahia, pela Quadrilha Junina da UFBA e pelo Grupo de Estudo (A)Riscar da UEFS. Com a força aguerrida de quadrilheiro, apostamos nos editais públicos de auxílio emergencial para artistas – Lei Aldir Blanc. Pleiteamos em 2020 o edital estadual Emília Biancardi com o projeto “Circuito União de Ouro de Quadrilha Junina em Feira de Santana” e o edital municipal de Feira de Santana com o projeto “Alavantu nessa Quadrilha: preparação de brincantes para quadrilha junina estilizada em Feira de Santana”. Fomos contemplados por ambos e já fizemos história, porque hoje somos a primeira quadrilha junina de Feira de Santana a ser contemplada em edital público de premiação.

A culminância desses projetos foi a realização de oficinas virtuais de teatro, pesquisa, xote, xaxado e marcha. Os impactos foram: a divulgação e difusão dessa cultura popular, a valorização do cenário artístico feirense, a remuneração de artistas de quadrilha junina, fato que elevou a estima dessas pessoas, a parceria com pessoas interessadas por quadrilha juninas e parcerias com quadrilhas baianas e de outros estados do Brasil, como Brasília e Ceará.



Ainda na pandemia, mais precisamente em agosto de 2021, fomos selecionados em primeiro lugar com o projeto “Sanfona chorou, triângulo lengou, zabumba bateu, meu coração tremeu”, conforme o Edital Mostra de Diversidade Cultural: Imagens da Cultura Popular. Esse edital foi realizado pela ONG Favela é Isso Aí, viabilizado pela Secretaria Especial da Cultura do Ministério do Turismo e Governo Federal e Belgo Bekaert Arames através da Lei Federal de incentivo à Cultura. Oxalá a pandemia passe e os editais públicos permaneçam e tornem-se mais frequentes e abrangentes à cultura popular em toda a Bahia.

Na Bahia, há em média pelo menos duas quadrilhas juninas por município, o que resulta num número maior do que a quantidade de municípios baianos, que são 417. Dentre as existentes na Bahia, apenas 130 estão associadas à Federação Baiana de Quadrilhas Juninas – FEBAQ. As quadrilhas associadas à FEBAQ buscam, nessa união, recursos para manutenção, sustentabilidade e reconhecimento enquanto entidade cultural brasileira. Essa busca se inicia nas comunidades locais, principalmente aquelas onde ocorrem os ensaios periódicos durante a preparação do espetáculo das quadrilhas. Segundo dados da FEBAQ, o auxílio de prefeituras e do governo está longe de acontecer. Isso porque essas instâncias canalizam a verba pública para os festejos juninos com os chamados “Mega Shows” com fins turísticos e financeiros e não para a cultura, excluindo as quadrilhas juninas nos eventos de manifestação popular.

O que tem mantido a sobrevivência das quadrilhas juninas é a participação e o engajamento dos próprios brincantes através de venda de rifas, promoção de eventos, bingos, apresentações com cobrança de cachês, *flashmobs*,⁷ pedágios⁸ e performances em espaços públicos, em troca de qualquer valor que o espectador ofereça, o conhecido “passar o chapéu”.

Todas essas formas de lutar pela existência também são vivenciadas pelas quadrilhas juninas de Feira Santana desde 1984. Atualmente existem apenas duas quadrilhas juninas na cidade: Renovação do Forró e União de Ouro. A Renovação do Forró tem resistido há alguns anos. Já a União de Ouro, da qual faço parte, é a quadrilha mais recente no cenário junino local, fundada em 2018. A União de Ouro ganhou esse nome no intuito de trazer, desde a etimologia dos termos, a explicação da sua origem. Do latim *unio*, a palavra União significa ato ou efeito de unir, somar. A palavra Ouro, também do latim *aurum*, significa pedra preciosa de raro valor, brilho e beleza. Compreendendo o sentido e o poder das palavras, a União de Ouro se constitui do elo entre ex-brincantes de quadrilhas de Feira de Santana que desapareceram ao longo do

7 Modalidade de performance ensaiada e coreografada, em cujo momento de execução os dançarinos aparecem gradativamente num espaço público vindo de vários cantos diferentes, dando a sensação de serem pessoas desconhecidas e de que os movimentos surgem espontaneamente. A coreografia é iniciada por um dançarino e sucessivamente vão chegando outros. Ao final da coreografia, os dançarinos se dispersam rapidamente. Essa modalidade reúne um grande número de pessoas.

8 O pedágio é assim conhecido por acontecer nos pontos de semáforos das avenidas mais movimentadas da cidade e principalmente em horário de pique, de mais movimento no trânsito. Os dançarinos executam a coreografia enquanto os semáforos estão fechados para os carros, que ficam parados enquanto motoristas e passageiros assistem à performance para, em seguida, a performance se encerrar e os dançarinos transitarem entre os carros, arrecadando dinheiro dos motoristas.



tempo⁹ e de ex-brincantes feirenses que saíam da sua cidade para dançar nas quadrilhas de Salvador¹⁰ porque já não existiam mais quadrilhas em Feira de Santana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É fácil notar os esforços que os quadrilheiros fazem para poder dançar. A dança, que sempre fez parte da minha vida, nos seus mais variados ritmos e expressões, fincou raiz na cultura popular. Mostrar os passos aprendidos na dança é também o momento de exibir o vestido mais lindo e dançar a história que os músicos tocam “pela sanfona afora” até encher nossos corações.

Dançar quadrilha é uma gestação a termo, é preparar o corpo durante nove meses para pesquisar o tema do espetáculo, pensar e criar o roteiro, coreografias, figurinos, cenários, buscar espaço para ensaios, captar recursos humanos e financeiros. Mas é uma gestação que vale a pena, mesmo já prevendo um parto sofrível. Nesse contrafluxo segue o corpo que deseja e resiste às variáveis externas. Sem romantizar os desafios e a vulnerabilidade de ser artista popular de quadrilha junina, só se resiste porque é na dança que o brincante dialoga com o outro e com o mundo. É com esse corpo que se liga ao sagrado, tal como “se Deus irradiasse uma forte energia que sobe pelo chão e se transforma em ondas de xote, xaxado e baião” (GIL, 1977).

Subvertendo um pouco esse fragmento da composição de Gilberto Gil, e sem tirar dele a sabedoria de traduzir em palavras o que se sente enquanto se dança, a dinâmica cênica da quadrilha junina estilizada não tem o baião como ritmo. O espetáculo dura 25 minutos ao longo do roteiro que contará a história de uma pessoa, de um lugar e de um povo. Nessa dinâmica, as cenas são cuidadosamente encadeadas e intercaladas pelos gêneros musicais: marcha inicial, xote, xaxado e marcha final. As cenas são representadas pelas personagens dos dançarinos – chamados de brincantes ou quadrilheiros –, do casal de noivos, da rainha e do marcador. Há uma estrutura complexa de personagens determinadas, reconhecidas pela indumentária.

⁹ Em Feira de Santana, as quadrilhas juninas que desapareceram do cenário artístico foram: Sefunaro, Corró Corró, Samid, Qual é?, Renascer, Arraiá dos Baixinhos, Queimadinha, Vem Quem Quer, Raízes da terra, Forró da Amizade, Companhia do forró e Treme Terra.

¹⁰ Quadrilhas de Salvador que acolhiam dançarinos de Feira de Santana: Forró do ABC, Capelinha, Asa Branca e Fogaréu.



As quadrilhas se apresentaram no mês de junho nas regiões Norte e Nordeste e no mês de julho no Sul e Sudeste do país. De acordo com Barroso (2012), as quadrilhas juninas são encenações coletivas contendo uma estrutura própria de espetáculo: música, dança e dramatizações executadas pelos brincantes, liderados por um mestre a quem os brincantes devem obediência.

As primeiras reuniões ocorrem em agosto por parte dos membros da direção, que deliberam sobre o tema do espetáculo. O tema fica sob sigilo até maio, quando se planeja uma data para o dia do lançamento do tema e da exibição do figurino. Os ensaios são semanais e se iniciam por volta de janeiro, durando até os dias das apresentações. Logo depois que finalizam os festejos juninos, inicia-se o novo ciclo de preparação para o ano seguinte.

Chega a hora mais esperada, quando o corpo balança junto com “a trança do cabelo da menina, e quanta alegria” (GIL, 1977). Esse estado em que já não mais se sente a dança coreografada¹¹ e segue brincante num coletivo sincrônico, no mesmo pulso da música, na frequência dos acordes. Um corpo que ao mesmo tempo é plural e singular, que reúne a riqueza das artes cênicas num espaço democrático, pois não exige passo e biotipo padronizados, mas que requer um exaustivo encontro físico e orgânico consigo mesmo num eterno “repetir, repetir, repetir até se tornar diferente”, é o que diz Mari Falcão, enquanto coreógrafa dos brincantes da quadrilha União de Ouro.

A música, o teatro e a dança, essas múltiplas faces de Dionísio, permitem a noção de globalidade plural que pretende atingir a unidade. As artes cênicas se estruturam, mas sem fixar os pilares da quadrilha junina. É dissonância e consonância ao mesmo tempo, tensão e equilíbrio, tal como ocorre entre ritmo e melodia, ora conflito dramático, ora reconciliação, um zumbido de vozes polifônicas que “se organizam num processo, do qual a orgia constitui de alguma forma o paradigma perfeito” (Maffesoli, 1985, p. 82).

Viver quadrilha junina é experimentar a contradição de sentir a dor e a delícia de ser corpo macro e micropolítico ao mesmo tempo, de sentir o fluxo e seguir no contrafluxo para saber se preparar e dançar sobre a terra seca até encontrar o fio de brecha nesse solo rachado, que é de lá “de onde vem a esperança espalhando sustança [...] vem de baixo do barro do chão” (GIL, 1977).

11 O termo “coreografia” surge na França no século XV e significa “arte de notar a dança, de descrevê-la a partir de signos e símbolos” como diz a socióloga francesa Sylvia Faure (2000). Ela acrescenta que a origem da palavra possui uma relação íntima com o desenvolvimento da escritura. Em meados do séc. XVII, o papel dos coreógrafos era de organizar as danças populares a partir da transformação das “danças altas” em “danças baixas”. As “danças altas” vinham das vilas e ganharam esse nome pela execução de movimentos vigorosos e explosivos. Já as “danças baixas” representavam a sociedade aristocrática e eram conhecidas pelos movimentos próximos ao solo. A transformação das “danças altas” em “danças baixas” produzia um efeito de civilidade e sofisticação para as danças populares.



REFERÊNCIAS

- » ARANTES, Antônio Augusto. *O que é cultura popular*. São Paulo: Brasiliense. 2007.
- » BACHELARD, G. *A poética do Devaneio*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- » BARROSO, O. A quadrilha em sintonia com a comunidade. *Jornal O Povo*. Novo edital da Secult quer combater a carnavalização , 15 abr. 2012.
- » CHIANCA, L. O auxílio luxuoso da sanfona: tradição, espetáculo e Mídia nos concursos de quadrilhas juninas. *Revista Observatório Itaú Cultural OIC*. São Paulo, n. 14, p. 89-100, maio de 2013.
- » CHIANCA, L. Quando o campo está na cidade: migração, identidade e festa. 2007. In: *Sociedade e Cultura*. v. 10, n. 1. 2007.
- » DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Ed. 34,1997.
- » DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 3. Rio de Janeiro. Editora 34.1996
- » FAURE, Sylvia. *Aprendizagem pelo corpo. Sócio-antropologia das técnicas de dança*. Paris: La Dispute, 2000.
- » FREYRE, Gilberto. *Casa grande & senzala*. 34. ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- » GIL, Gilberto. *De onde vem o baião*. Rio de Janeiro: Gege produções artísticas LTDA. 1977.
- » LARROSA, Jorge. *Tremores: escritos sobre experiência*. Trad. de Cristina Antunes, João Wanderley Geraldi. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- » MAFFESOLI, M. *A Sombra de Dionísio: contribuições para uma sociologia da orgia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.
- » PAES, G.B.A. *Dança e Estado: dispositivos de centralização do poder e pulverização do dissenso*. Salvador: Edufba, 2021.



PROJETO CANGURU EM TEMPOS DE PANDEMIA: dança para bebês em sistema remoto

JULIANA COSTA RIBEIRO

Professora lotada no Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Paraíba; doutoranda no Doutorado em Educação Artística da Universidade de Lisboa; mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, licenciada em Dança pela Faculdade Angel Vianna; coordenadora do *Projeto Canguru – dança para bebês*.

CRISTINA DA CONCEIÇÃO RESENDE

Licenciada em Dança pela Universidade Federal da Paraíba; especialista em Metodologia do Ensino das Artes – UniBF; professora efetiva da rede pública de ensino do município de Conde/PB; professora do Centro Estadual de Artes – CEARTE-PB; atua no *Projeto Canguru – dança para bebês* desde 2015.

LAÍS MAYARA SILVA

Licenciada em Dança pela Universidade Federal da Paraíba; professora da rede de ensino particular de João Pessoa/PB e do Centro Estadual de Artes – CEARTE/PB; bailarina da Cenário Cia de dança; atua no *Projeto Canguru – dança para bebês* desde 2015.

RESUMO

Este artigo tem como objetivo discutir os impactos da pandemia da COVID-19 no ensino e no cotidiano de famílias (adultos e bebês) participantes do *Projeto Canguru – dança para bebês*, ao migrarem de encontros presenciais para o ensino remoto e assíncrono. A metodologia desta investigação foi descritiva, com abordagem qualitativa. Trata-se de um relato de experiência realizado com base nas expectativas e percepções dos encontros presenciais, em confronto com as necessidades de adequação enfrentadas pelos professores e famílias atendidas durante o isolamento social. O relato se baseia também no conteúdo de entrevistas semiestruturadas e de avaliações que foram enviadas por participantes do projeto, geralmente pelo aplicativo Whatsapp, após a realização das aulas em suas residências. Como resultado, podemos verificar que as famílias que conseguiram se estruturar para manter a frequência nas atividades do projeto puderam estreitar ainda mais os vínculos com os seus bebês, utilizando as aulas de dança, ainda, como uma fuga da rotina em um período de confinamento. Todavia, é perceptível a falta das relações presenciais por todos os participantes do processo, principalmente no que se refere ao desenvolvimento social dos bebês, às trocas afetivas e ao intercâmbio de informações entre os adultos cuidadores.

PALAVRAS-CHAVE:

Dança para bebês. Pandemia. Ensino remoto.

PROJETO CANGURU IN PANDEMIC TIMES: DISTANCE DANCE LEARNING FOR BABIES

ABSTRACT

The main purpose of this article is to discuss the impact of the COVID-19 Pandemic on the classes of the Canguru Project – dance for babies that went online as well as the impact on the participants' family routine (babies and caregivers alike). These families switched from in person classes to remote and asynchronous classes. The methodology was descriptive with a qualitative approach. This paper is an experiment report accomplished based on expectations and perceptions witnessed in their in person classes in contrast with the needs of adaptation faced by teachers and families during the social isolation. This report is also based on testimonials collected by semi-structured interviews and reviews sent to and from the project's participants carried out after the classes usually by WhatsApp. As a result, we could see that the families that succeeded in organizing themselves to keep their attendance at the project could deepen their relationship with their babies, using the dance classes as an escape from their confinement routines. However, the lack of face-to-face meetings is felt by all the participants, especially with regards to the babies' social development, as well as the diminished interaction among the caregivers.

KEYWORDS:

Dance for babies. Pandemic. Distance education.



INTRODUÇÃO

Em 11 de março de 2020, a Organização Mundial de Saúde (OMS) declarou estado de pandemia devido à disseminação do novo coronavírus em todos os continentes do planeta (WHO, 2020). Como não há terapêutica preventiva para a doença, COVID-19, e a velocidade de disseminação é rápida, foi recomendado o isolamento social como forma de contenção da propagação do vírus. Ainda no mesmo mês, a Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO) lançou uma Coalizão Global para garantir o ensino remoto, com base em abordagens da Educação a Distância (EAD), adequado aos estudantes de todo o mundo (UNESCO, 2020). O presente artigo tem como objetivo discutir os impactos desse isolamento social recomendado pela OMS, devido à pandemia de COVID-19, no *Projeto Canguru – dança para bebês*, nos anos de 2020 e 2021. Trata-se de um relato de experiência em que analisaremos as adaptações metodológicas das aulas de dança para essa faixa etária em um sistema remoto e os resultados obtidos nessa nova configuração.

O *Projeto Canguru – dança para bebês* iniciou suas atividades como um projeto de extensão do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal da Paraíba, em 2014. Inicialmente o objetivo era pesquisar uma metodologia de dança para a faixa etária de zero a 24 meses; aumentar o vínculo entre adultos cuidadores e bebês; estimular a formação de plateia para a dança na cidade de João Pessoa; pesquisar as relações entre a linguagem da dança e a formação de crianças pequenas (zero a 24 meses). As interações são o foco do projeto, uma vez que são determinantes nos modos de estar-a-ser (ALMEIDA, 2018) no mundo. Destarte, são estabelecidos processos de cocriação na construção do entendimento de si e do mundo a sua volta, por meio biológico e social. “Portanto, se o desenvolvimento individual depende da interação social, a própria formação, o próprio mundo de significados em que se existe, é função do viver com os outros” (MATURANA & VARELA, 1955, p. 50).

O público atingido pelo projeto, desde sempre, foi uma população de classe média, inicialmente vinculada à universidade (devido à divulgação restrita e a localização das aulas nas salas de dança da UFPB) e, posteriormente, ampliada para a população em geral da cidade. O projeto acontece de forma contínua, sendo executado em espaços formais de educação e em ambientes



de ensino não-formal da dança (academias de dança) e finalmente no Centro Estadual de Arte da Paraíba, o CEARTE.

Em sua organização, o *Projeto Canguru* contou com a coordenação da professora Juliana Costa Ribeiro, lotada no Departamento de Artes Cênicas (DAC) da UFPB e monitores, bolsistas e voluntários. Atualmente, a professora está desenvolvendo uma tese de doutorado que tem esse projeto como objeto da pesquisa. Com isso, as aulas estão sendo elaboradas e ministradas pelas professoras Laís Luah e Cristina Resende, ambas formadas pelo Curso de Licenciatura em Dança da UFPB e contratadas pelo CEARTE.

As aulas aconteciam presencialmente aos sábados, das 9h às 9:50h em duas salas, uma com bebês de zero a doze meses e outra, com bebês de 13 a 24 meses. Atualmente as aulas acontecem de forma remota e assíncrona e são enviadas por e-mail aos sábados de manhã. As aulas presenciais eram pensadas com a mesma temática para as duas salas e os exercícios eram adaptados para cada faixa etária.

No sistema remoto, as adaptações são feitas com o auxílio dos adultos cuidadores, de acordo com suas as possibilidades e as de seus bebês, seguindo as orientações e indicações das professoras. Quando presencialmente, as duas turmas eram reunidas na ocasião em que oferecíamos a *Fruição* (uma das etapas do processo que será descrita posteriormente) para as famílias e no momento de finalização, quando todos dançavam uma *Ciranda* (dança tradicional local).

Discorreremos sobre a metodologia criada para o trabalho presencial e, posteriormente, vamos avaliar as modificações e os ajustes feitos pela imposição do isolamento social devido à pandemia. É preciso ressaltar que até o início de 2020 era impensável que o *Projeto Canguru* fosse oferecido em aulas remotas e assíncronas. As estratégias adotadas e as adaptações metodológicas aconteceram de forma intempestiva e foram sendo avaliadas e readequadas ao longo do tempo.



BEBÊS NA DANÇA

Em nossa sociedade, o bebê é normalmente compreendido a partir de uma lógica desenvolvimentista. Muito influenciado pela psicologia, principalmente pelas teorias do desenvolvimento humano, o entendimento do que pode um bebê costuma ser bastante limitado.

Segundo Piaget (2005), todo bebê passa por fases determinadas no tempo, cabendo aos adultos o papel de cuidadores, para que inexoravelmente esse novo ser cumpra etapas determinadas. Já na visão de Vygotsky (2008), há uma importante relação entre o ser e o ambiente e é nessa interação que o aprendizado se dá. Apesar de essa corrente histórico-cultural, em que está Vygotsky, valorizar a interação, há uma ênfase na aquisição e internalização de signos verbais, desprezando a época pré-verbal da criança.

No projeto temos uma perspectiva potente em relação ao desenvolvimento do bebê. Consideramos que é preciso “pensar o desenvolvimento das crianças pequenas não como um porvir, mas, precisamente, renunciando a essa ideia, problematizar o ‘estar-a-ser-criança’ como um acontecimento com a potência de devir” (ALMEIDA, 2019, p. 4). Desse modo, criamos uma metodologia de aula que não se preocupa com fases de desenvolvimento, mas sim com a interação entre as pessoas (adultos e bebês) e o conhecimento que essa interação gera, mesmo antes de a linguagem verbal se estabelecer.

Assim sendo, as aulas, tanto presenciais quanto posteriormente remotas, foram pensadas em quatro momentos: o *Bom Dia*; o desenvolvimento de uma temática; a *Fruição* e a *Ciranda*. Essas divisões, na prática, costumam acontecer de modo fluido, no

IMAGEM 1

Aula Remota com o tema “instrumentos musicais”.





entanto, para fins didáticos, preferimos explicar separadamente cada etapa, ressaltando seus objetivos, metodologia e formas avaliativas.

No momento da chegada da família, um monitor a recebe e orienta que todos devem retirar os sapatos para entrar na sala de dança. Os pertences são acomodados no canto da sala e todos se dirigem ao tablado (turma dos bebês maiores – de 13 a 24 meses) ou ao tatame (turma dos bebês menores – de zero a 12 meses). Os adultos cuidadores sentam-se no chão e, enquanto observam os seus bebês explorando o ambiente, conversam com os outros participantes. Essas trocas informais que acontecem antes e depois das aulas são consideradas um momento importante de socialização, principalmente das mães, que relatam o quanto são sobrecarregadas com os afazeres decorrentes da chegada do bebê e que acabam ficando, em grande medida, privadas do convívio e da conversa com outros adultos. Mais ainda, nesse ambiente trocam-se informações sobre os bebês e suas necessidades, dialoga-se sobre dificuldades enfrentadas e apoiam-se mutuamente. Sendo um espaço para os bebês, há uma descontração com relação às demandas dos pequenos: caso seja preciso amamentar, trocar fralda ou qualquer outra ação desse tipo, não há constrangimentos.

Iniciamos então a aula com a música do *Bom Dia*, criada especialmente para o projeto por Clara Ramalho. Cantamos sentados em roda, batendo palmas e balançando o corpo lateralmente no ritmo da canção. Ao final da letra, inserimos o nome da criança na música. O *Bom Dia* é cantado para cada bebê, que, dependendo do tempo de vida e de participação no projeto, passa a reconhecer aquele momento como seu. A roda permite que todos os participantes e monitores se vejam e celebrem o início do encontro. Essa canção, muitas vezes, passa a fazer parte da rotina da família, sendo cantada todos os dias pela manhã, conforme nos relatam alguns familiares.

Por esse caminho, nos encontros presenciais, acolhíamos as famílias, despertando um contato lúdico do bebê com o seu próprio nome, buscávamos ainda “concentrar” e integrar os participantes para as atividades de dança.

Observa-se que essa é uma construção coletiva, que vai se dando ao longo dos encontros. No início do semestre, os adultos precisam perceber a música, aprender a letra da canção e se sentir confortáveis para cantá-la, o que vai sendo conquistado com o tempo. Lembramos que durante o *Bom Dia*, a *concentração* a que nos referimos se trata mais de uma forma dinâmica de



organização do que a configuração de uma sala de aula onde todos estão imóveis e em silêncio. Essa situação não é desejada no nosso projeto. Ao contrário, a alegria, o movimento e os sons são bem-vindos e necessários para que os adultos se sintam à vontade para criar as movimentações a seguir.

Passamos, assim, para a etapa “desenvolvimento de uma temática”. Um monitor diz qual será o tema daquele encontro, que dará o nexa a todo o fazer da aula até a etapa *Fruição*, estabelecendo uma espécie de narrativa. Essa estratégia adotada mostrou-se eficiente para desbloquear os adultos a criarem interações em movimento com os seus bebês, já que, para participar do projeto, não é necessário conhecimento prévio em dança. O desenvolvimento do tema pode ou não se dar contando uma história linear. Há aulas em que a história se desenvolve e outras, em que apenas imagens e situações em torno da temática vão costurando as atividades propostas.

Daremos exemplos dos dois modos de se organizar a aula a partir de uma mesma temática para um melhor entendimento da proposição. O tema que vamos exemplificar é *Fazenda*; as aulas se desenrolariam a partir de narrativas, sensações ou imagens despertadas. Se partirmos para uma história linear, podemos acordar com o galo cantando (espreguiçar ao som do canto do galo), levantar-se para tomar um café da manhã na roça (cheiro de café invade a sala), ir para o galinheiro pegar ovos (procurar bolas pelo chão e brincar com elas), passar no curral para ordenhar vacas (luvas cirúrgicas cheias de água são oferecidas aos participantes) e andar a cavalo (galopar). Cada momento desse sendo conduzido para que o cuidador e o bebê interajam entre si, com objetos e com os demais integrantes da aula.

Partindo para uma construção sem necessariamente o desenvolvimento de uma história linear, podemos nos transformar em galos e galinhas, comer milho (oferecer espigas), nos transformarmos em formigas em direção à horta, passar pelo vento e pela tempestade (ventilador; borrifador de água), sentir o cheiro de terra molhada e nos transformarmos em um broto que cresce em direção ao sol (sol de papel celofane). Não há diferenças significativas em relação aos resultados esperados e expectativas dos participantes nos dois tipos de condução das aulas que se alternam.

As aulas do *Projeto Canguru* são criadas a partir de metáforas. Desde o desenvolvimento do tema, com base nas sugestões de situações que serão vivenciadas pelos participantes das aulas até o uso e ressignificação de objetos. Ao sugerir que uma pessoa é uma formiga e que o seu bebê



é a folha que a formiga leva para casa, o adulto transforma a informação verbal em movimento criativo. Não haverá uma maneira certa de ser formiga, nem um modelo de como carregar a sua folha. É num diálogo não-verbal entre a dupla que os movimentos são cocriados. As possibilidades corporais de cada um entram em negociação com a proposta da aula e cada dupla, a seu modo, cria um modo de executá-la.

A metáfora está presente também quando propomos a utilização de objetos com seus sentidos deslocados. Nas aulas, podemos oferecer algodão para ser nuvem, uma rede pode ser um barco, tecidos embolados viram pedras e assim por diante. O deslocamento de sentido dos objetos facilita a criação de novas formas de manipulação desses e de interações com o bebê.

Essa inovação na aula de dança para bebês propicia um mergulho do adulto no universo infantil e no mundo da dança – sem separações entre criação de movimento dançado e brincadeira. Podemos considerar, com base nas avaliações feitas pelas professoras implicadas e pelo retorno dos adultos cuidadores participantes, que com essa metodologia alcançamos rapidamente alguns dos objetivos propostos, tais como estreitar vínculos entre adultos e bebês; inserir os participantes na linguagem da dança para bebês; capacitar o adulto a criar situações com o uso de movimentos e de objetos ressignificados para dançar com o bebê em outros momentos além dos encontros. A avaliação desse momento acontecia – presencialmente – concomitantemente à aula.

Nessa etapa, os tempos de cada instrução costumavam ser variados de acordo com o interesse e a desenvoltura dos participantes. Assim, o ritmo das turmas nas salas variava consideravelmente, pois os bebês pequenos possuem possibilidades de movimento e interação diferentes dos maiores.

Com o intuito de ampliar o conhecimento dos pais sobre danças, formar novas plateias e introduzir os pequenos neste universo desde a tenra infância, a cada aula, um artista apresentava um estilo, na etapa denominada de *Fruição*. Essa proposta de fruição sempre esteve relacionada com a temática desenvolvida pela aula. A dança apresentada tinha a duração de até três minutos e os bebês podiam interagir com o artista durante a sua apresentação. Esse espaço de experimentação de movimento em posição de apresentação era percebido de maneira singular pelos bebês maiores. Alguns interagem com o dançarino e arriscavam suas próprias danças. Havia



percepção de que naquele momento ele estava sendo observado e, muitas vezes, o próprio bebê, depois de criar sua movimentação, se aplaudia.

Os menores, no colo do cuidador, eram posicionados de modo a observar a dança, o que poderia acontecer ou não. A variedade de danças oferecidas durante o semestre era proposital, para que os adultos entrassem em contato com diferentes estilos de dança, ampliando seu entendimento desta arte e contribuindo para a formação de plateia.

Conforme enumeramos anteriormente, finalizávamos cada encontro com uma *Ciranda*, dança circular típica da região litorânea da Paraíba e de Pernambuco. A canção para esse momento foi composta especialmente para o projeto, pelo músico Renato Ramos. Era um momento de confraternização em que todos, em roda, celebravam o fim do encontro. Se ao iniciar a aula estávamos sentados cantando, no final os participantes estavam de pé, também em roda, cantando e dançando a ciranda, apresentando outra corporalidade e outra disposição para o movimento.

Além da experiência recente com o ensino remoto, em que as aulas se concretizam nas residências, o *Projeto Canguru* já havia ocupado diferentes espaços. Inicialmente, as aulas ocorriam nas dependências do Centro de Comunicação, Turismo e Arte (CCTA), onde está lotado o DAC. Em 2017 resolvemos oferecer as aulas em espaços de arte da cidade: Cenário Arte e Cultura e Fazendo Arte. Nessa tentativa tivemos grande diminuição do número de alunos e dificuldades de logística para a execução das aulas. Dividimos os monitores em dois grupos e, como as aulas aconteciam no mesmo dia e horário, era preciso transportar os materiais e conseguir dois dançarinos diferentes para as fruições. No ano seguinte, decidimos voltar para a UFPB, uma vez que o prédio do DAC já tinha sido entregue e era possível realizar as atividades nas salas de dança da graduação.

O ano de 2019 foi marcado por uma mudança estrutural: foi firmada uma parceria entre a UFPB e o CEARTE: a universidade ficou responsável pela parte pedagógica e o CEARTE se encarregou de oferecer o espaço, a Escola de Dança localizada no Espaço Cultural José Lins do Rêgo e toda a parte administrativa. Pela primeira vez não precisávamos nos ocupar com matrículas, divulgação, limpeza do espaço, entre outros.



Essa parceria e o apoio que nos trouxe foram determinantes para enfrentarmos as dificuldades do ano de 2020. A coordenadora do projeto afastou-se para o doutorado, em dezembro de 2019, e mudou-se para Portugal, deixando as aulas sob responsabilidade das professoras de dança recém-formadas, Laís Luah e Cristina Resende. O primeiro semestre iniciou-se normalmente, com grande número de alunos nas duas turmas. As aulas ocorreram de modo satisfatório, como em todos os anos anteriores. Todavia, ao ser decretado o confinamento para conter a disseminação do novo coronavírus na Paraíba, e em todo o território nacional, tudo mudou radicalmente.



IMAGEM 2
Projeto Canguru. Foto de Ribamar de Souza.

CANGURU NA PANDEMIA

A disseminação do novo coronavírus e suas consequências aceleraram processos que, provavelmente, levariam décadas para se consolidar. As “transformações são inúmeras e passam pela política, economia, modelos de negócios, relações sociais, cultura, psicologia social e a relação com a cidade e o espaço público” (MELO, 2020). A impossibilidade do encontro presencial fez com que as tecnologias digitais viabilizassem um novo modo de nos relacionar.



A princípio o CEARTE suspendeu todas as atividades presenciais por um mês. Com o passar desse tempo e a constatação de que o confinamento seria bem mais longo, começaram a acontecer reuniões entre a direção e os professores para que fossem criadas alternativas remotas para as aulas de arte que estavam em curso. Até então era impensável realizar nossas aulas de dança para bebês no formato remoto. Todavia, diante da situação posta, essa era a única maneira de não se interromper o trabalho e minimamente atender às famílias que tinham se disposto a participar das aulas.

A escolha foi por aulas remotas e assíncronas. Essa modalidade permitiu que as famílias adaptassem as atividades aos horários da nova rotina que se apresentava. Também facilitava tecnicamente as atividades das duas professoras, já que uma aula síncrona exigiria do professor um computador com bom acesso à internet. Foi criada uma sala de aula virtual no Google Classroom com todas as famílias participantes. As aulas foram criadas pelas professoras em encontros virtuais e as orientações enviadas por e-mail, sempre aos sábados pela manhã. Foi solicitado às famílias, se possível, o envio de registros de fotos e/ou vídeos das atividades realizadas em casa.

A estrutura da aula foi mantida, permanecendo a divisão em quatro partes. A canção que marcava o *Bom Dia* foi gravada em voz e violão para auxiliar os adultos a cantarem junto com seu bebê. Todo o momento da chegada ao projeto foi perdido. Não há mais interação entre as famílias canguru e toda a troca de informação que acontecia; o trabalho passou a focar exclusivamente no núcleo familiar.

A nova estruturação da rotina familiar, com o confinamento e as incertezas do momento, fez com que, inicialmente, muitos participantes não conseguissem se organizar para a atividade. O que é perfeitamente compreensível: se antes sair para a aula de dança era uma atividade que rompia com a rotina caseira da família, agora, com a participação exclusivamente em casa e com as instruções passadas por escrito e por vídeos, a aula passou a ser mais uma atividade feita em casa. Aumentou o compromisso do adulto cuidador em entender a proposta, levantar os materiais necessários e, ainda, executar os exercícios de forma autônoma.

Portanto, antes do início da atividade, o adulto deveria separar os materiais a serem utilizados e ler as instruções de movimentação, já que não seria mais auxiliado pelas professoras, como acontece em aulas presenciais. Nas reuniões de preparação das aulas, foi muito discutido o tipo



de material solicitado em cada atividade: era preciso pensar em objetos que normalmente existem em casa e dar opções de substituição para que a família participante pudesse se adequar da melhor maneira dentro das possibilidades já existentes em casa.

Assim, após cantar a música do *Bom Dia*, a família passaria para o “desenvolvimento da temática” daquela aula. Observa-se que o fato de não haver outras pessoas executando as tarefas tem causado uma situação dúbia. Por um lado, não há motivos para timidez em ousar nas movimentações; por outro, não há a alimentação de novas ideias que acontecem em aulas presenciais. Sempre há a possibilidade de “contaminação” de ideias no processo de execução da proposta. Ao observar um outro jeito de se movimentar, o adulto acaba enriquecendo sua própria maneira de se relacionar com o bebê. Além disso, os monitores também estimulam, com algumas sugestões faladas, sobre mudanças de qualidade do movimento.

Outro fator que passou a ser de responsabilidade dos adultos foi o registro das atividades por meio de fotografias ou vídeos. O que sempre foi executado por monitores nas aulas presenciais, passou a ser responsabilidade da família. Para tanto é preciso ter uma terceira pessoa envolvida na atividade exclusivamente para esse fim. Não é obrigatório enviar o material de registro, mas, como forma a dar continuidade aos estudos também de maneira documental, é desejado pelas professoras que isso aconteça também nesse período em que os encontros seguem como atividade remota.

O momento da *Fruição* tem sido o maior desafio para o ensino remoto, pois, além de não fazer sentido colocar bebês assistindo dança pela tela, há estudos em andamento que apontam o mal que faz para o desenvolvimento infantil a exposição a tais telas. Segundo a Sociedade Brasileira de Pediatria (2019), não é recomendado nenhum tempo de exposição à tela, salvo rápidas e pontuais videochamadas para interação.

Para esse momento, a etapa *Fruição*, foi sugerido que o adulto dançasse com o bebê no colo, ouvisse os sons da sua casa, brincasse com a luz e a escuridão, provocasse o olfato do nenê com cheiros corriqueiros de frutas, entre outras propostas que se davam conforme o estudo para a elaboração de cada aula, sugestões estas que tinham como objetivo de suprir a ideia de fruição, só que de maneira remota. Em muitas aulas remotas, as famílias passaram então a ser



os próprios atores, bailarinos, equilibristas dessa apresentação, havendo uma grande mudança na forma de fruir em relação à proposta inicial feita pelo projeto.

A música da *Ciranda* também foi gravada e enviada para as famílias poderem finalizar a atividade dançando com o bebê. Apesar de ser uma dança coletiva, a manutenção dessa parte da dança serviu para marcar as finalizações de aula – de modo reconhecível para a criança e, além disso, com a alegria que a *Ciranda* traz.

Como podemos perceber, as aulas remotas trouxeram muitos desafios, tanto para as professoras quanto para as famílias canguru. O momento mais crítico certamente foi o inicial, quando, após três meses de paralisação, o CEARTE optou por dar continuidade ao semestre, com todas as atividades em formato remoto, a partir de julho de 2020. A principal dificuldade encontrada nesse momento foi a formulação das aulas de modo a contemplar adultos confinados com bebês, adultos esses que não têm formação em dança.

Assim, as instruções deveriam ser de fácil entendimento, com possibilidades de adaptação à realidade familiar, sendo estimulantes e prazerosas. Não era possível, naquele momento, prever como seriam recebidas e qual o impacto que o projeto teria na vida familiar.

As aulas no modo remoto foram ofertadas para as mesmas famílias que já estavam inscritas no primeiro semestre. Pensando nas diversas adaptações por que as famílias estavam passando para enfrentar a pandemia e o isolamento social, optamos por oferecer indicações sobre as atividades das aulas de maneira escrita, descrevíamos as atividades propostas e anexávamos links das músicas que acompanhavam o *Bom Dia* e a *Ciranda*, links esses que eram oferecidos para facilitar a atuação dos adultos, quando eles fossem cantar para/com os seus pequenos.

Após o fim desse semestre especificamente, foi possível avaliar que, como os cuidadores junto com seus bebês já haviam experienciado aulas de maneira presencial e reconheciam a prática como sua, a maior dificuldade foi encaixar as aulas na rotina das famílias, visto que todos estavam passando por uma readaptação de horários. De acordo com avaliações compartilhadas, a falta de habilidade com os meios tecnológicos também se tornou um empecilho, pois demandava tempo para que os adultos se familiarizassem com os recursos e ferramentas necessários.



Além do Google Classroom, que foi o recurso oficial sugerido pelo CEARTE para a continuidade dos cursos, o envio das aulas pelo WhatsApp foi uma forma de oferecer um pouco mais de facilidade de acesso, tendo em vista que os pais já eram familiarizados com essa ferramenta. As aulas do período de 2020 encerraram em novembro e ao longo desse ano só foi possível oferecer um semestre de curso, diferentemente dos dois semestres anuais previstos, que seriam oferecidos de forma presencial caso não houvesse a pandemia.

O ano de 2021 iniciou com a esperança coletiva da vacinação e de que logo a vida voltaria a ser “presencial”. Contudo, em reunião pedagógica, os professores e a direção avaliaram que não haveria condições de receber os alunos presencialmente em suas dependências, que ficam no subsolo do CEARTE e, ainda, pelo fato de que a ventilação é completamente dependente do uso de aparelhos de ar-condicionado. Essa decisão mostrou-se acertada, uma vez que a vacinação no Brasil tem acontecido muito lentamente no país e, além disso, uma segunda onda de COVID-19 assolou a Paraíba nos meses de março e abril de 2021.

Observando e analisando a primeira experiência de aulas remotas, que se deu em 2020, os educadores envolvidos perceberam que havia a possibilidade de dar continuidade às atividades do projeto em tempos de pandemia. Foi decidido, então, que seriam ministrados ciclos de minicursos com sete semanas em todas as áreas artísticas oferecidas na instituição.

Em março de 2021, se deu início ao minicurso que teve como temática “Linguagens do CEARTE”, no qual propusemos aulas que eram atravessadas pelas linguagens das artes (cinema, dança, fotografia, literatura, música, teatro e artes plásticas) que são costumeiramente oferecidas pela instituição.

O primeiro ciclo de minicurso iniciou com novos inscritos; recebemos famílias que nunca haviam vivenciado as aulas de forma presencial. O desafio era fazê-los entender que não existia certo ou errado e sim possibilidades de interação. Fizemos um vídeo para os pais conhecerem um pouco mais o projeto e entenderem como seriam as aulas.

Optamos por enviar as orientações e indicações para as aulas de forma escrita, como em 2020 (durante a volta às aulas, que se tornaram remotas), e elaboramos as instruções como se



estivéssemos apresentando possibilidades durante uma aula presencial. Para mostrar a forma como se deram essas instruções, utilizaremos como exemplo a aula que teve como tema *Teatro*:

Após dizer os materiais necessários para a aula e depois da música do Bom Dia, indicamos a segunda parte da aula: Vamos estimular seu bebê de maneira divertida? Vamos começar nossa aula de Teatro fazendo caretas? Faça muitas caretas e ajude seu bebê a fazer também (abrindo a boca, fazendo biquinho, abrindo os olhos, colocando a língua pra fora...) muitas caretas. Todo ator e atriz precisa aquecer o corpo antes da cena, amasse o corpinho do nenê como se fosse uma massinha de pão. Precisamos também aquecer a voz, faça besourinho e também várias vozes... grave, agudo, imite alguém ou algum desenho use a imaginação. Nosso primeiro personagem é um super-herói ou super-heroína. Pegue a fralda ou o paninho e use como capa para seu nenê voar pelos ares, alto, baixo, por todos os espaços do palco/casa. Nosso super-herói/heroína tem também o poder de desaparecer. Use o paninho/fralda para brincar de esconder o bebê. Nosso personagem encontrou um amigo, coloque a meia na mão e interaja com seu bebê falando com ele através desse fantoche. Vamos ao teatro de sombras! Que tal irmos até à janela, ou em algum lugar que tenha luz? Vamos fazer sombras com as mãos e observar se o formato que se faz no chão pode deixar a criatividade aflorar. Caso a sombra tenha um formato de animal, você pode imitar o som do bichinho em questão e se movimentar com seu/sua pequeno/a com os movimentos que são peculiares a tal bicho. Em seguida apresentamos a proposta de fruição e a ciranda para encerrar a vivência, como dito anteriormente.

Nosso desafio era saber como as famílias se resolveriam com as propostas sugeridas. Muitas vezes os *feedbacks* não chegavam ou, quando surgiam, eram feitos de forma tímida com os pais/cuidadores se justificando que “não deu tempo de fazer a aula no horário” ou que fez a proposta, mas “não conseguiu registrar”.

Por conseguinte, o segundo módulo também foi ofertado em formato remoto assíncrono de minicurso com ciclos de sete aulas, dessa vez tendo como tema *Construindo emoções por meio do mover*, no qual propusemos movimentações para o autocuidado, massagens e exercícios que provocassem experiências e sensações de bem-estar. Já com o retorno que recebemos como



resultado das avaliações feitas a partir da primeira experiência e com uma rotina já estabelecida no confinamento das famílias, consideramos que esse módulo resultou num maior engajamento. Agora que foram identificadas as dificuldades, pudemos esclarecer que as aulas ficariam à disposição e poderiam ser feitas conforme a demanda e no horário desejado pelas famílias, fazendo com que os envolvidos pudessem ter mais liberdade e se sentissem mais à vontade de conversar a respeito das atividades com as professoras, fato que facilitou a construção das aulas.

Mesmo com as aulas sendo oferecidas pelo Classroom, os retornos sempre foram maiores pelo WhatsApp. Demos essa opção por ser uma forma de nos aproximar das famílias e, de certa maneira, desburocratizar o acesso aos materiais que enviamos. Nesse segundo ciclo de minicursos, os pais se comunicaram consideravelmente mais do que no primeiro, informando suas dificuldades, o modo como os bebês reagem aos estímulos, enviando registros audiovisuais, mas a pergunta sobre quando as aulas voltariam a ser presenciais geralmente se fazia presente nas comunicações.

No ano de 2020, recebemos alguns relatos de pais/cuidadores após a primeira experiência das aulas que voltaram de forma remota. Um desses relatos aconteceu durante um encontro pelo Google Meet. A mãe dividiu suas angústias e falou da dificuldade de fazer as aulas devido à necessidade de adaptação a uma nova rotina. Tinha que conciliar os cuidados do bebê com o *home office* e com os afazeres domésticos, além disso relatou o estresse pelo fato de não contar com a rede de apoio de antes, por não poder receber visitas de familiares. De acordo com esse depoimento, o medo e a incerteza do futuro afetaram psicologicamente o grupo familiar, inclusive por terem de lidar com doenças do bebê e de outras pessoas da família durante a pandemia.

Acreditamos que tudo isso afetou de forma significativa muitas famílias e, nesse momento tão complexo e de adaptação, precisávamos acolhê-las com suas presenças ou ausências.

Já no final do segundo ciclo de minicursos (2021), momento em que iniciávamos o segundo ano em pandemia e a rotina acontecia um pouco mais adaptada a essa condição, recebemos outras comunicações das famílias participantes sobre aulas remotas: “Muito linda a proposta. Mas eu preferiria que fossem encontros on-line ao vivo, para existir uma interação coletiva mesmo que por telas. Só que acredito que em breve estaremos todos juntos pessoalmente mesmo. Gratidão” (Mãe do projeto 1).¹

¹ Preferimos manter em sigilo o nome dos participantes. Mensagem enviada por WhatsApp em 20 fev. 2021



Recebemos algumas avaliações positivas, no que se refere à interação com os bebês no ensino remoto e assíncrono: “Foi maravilhoso para o desenvolvimento do meu pequeno. Esse projeto é muito importante, sem contar que ele ama, não vejo a hora de ir para o próximo” (Mãe do projeto 2).²

Vemos que as vivências propiciadas pelo Projeto Canguru oportunizando a interação social com outros bebês e cuidadores são de extrema importância para os participantes. O desenvolvimento, entretanto, desse diálogo corporal restrito ao bebê e seu cuidador se tornou um dos principais focos das aulas nesse momento, já que era impossível haver a socialização proporcionada no outro formato.

Neste momento estamos organizando o terceiro módulo do projeto no sistema remoto. O tema geral é *Explorando a fauna e a flora brasileira*, a partir do qual usaremos o recurso da imaginação dos adultos para viajarmos por todas as nossas regiões: Caatinga, Cerrado, Amazônia, Mata Atlântica, Pantanal, Pampas. Há ainda uma divertida proposta de explorar a Fauna doméstica, em que iremos sugerir que as famílias explorem os ambientes através de viagens imaginárias nos mais diversificados meios de transporte. Assim como no ciclo 2, os participantes se inscreverão já sabendo da condição em que as aulas vão acontecer (de forma remota e assíncrona), o que faz muita diferença no engajamento das famílias com relação à participação e ao envio de materiais fotográficos e audiovisuais que registram os trabalhos.



IMAGEM 3

Dança para bebês:
aula remota. Tema:
massagem. Foto de
Francinete Nonato

² Mensagem enviada por WhatsApp em 6 mar. 2021.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim como um bebê em desenvolvimento, o Projeto Canguru – dança para bebês já passou por diferentes transformações e mudanças: de acordo com o espaço em que as aulas foram propostas, assim como quando foram oferecidas aulas com a metodologia do projeto em creches; adaptações relacionadas com a quantidade de participantes, já demos aula simultaneamente para quase 50 bebês em uma oficina; agora surgiu a necessidade de adaptar as vivências a essa forma não presencial, que talvez tenha sido um dos nossos maiores desafios.

Acreditamos que, mesmo de forma remota, oferecer as vivências de dança neste momento tão complexo é de extrema importância, pois mostra diferentes possibilidades de interação em que o adulto se propõe a reaprender a brincar com seu bebê (fazendo esse último interagir e se desenvolver a partir das atividades propostas), aumentando a qualidade e o modo de estar-a-ser juntos em um confinamento que todos nós fomos obrigados a vivenciar e nos reinventar.

Pensar nessa necessidade de reinvenção (mesmo ainda em período de adaptação) das aulas do projeto em tempos de distanciamento social possibilita olhar novos horizontes para o projeto, já que com esta experiência conseguimos vislumbrar novas maneiras de levar essa metodologia de dança para bebês, mesmo que de forma não presencial. Estamos construindo e aprendendo junto com as famílias os limites e as potências deste formato.



REFERÊNCIAS

- » ALMEIDA, T. Currículos e agenciamentos do devir: trânsitos ao redor de Deleuze na delimitação da infância a partir de Emílio de Rousseau. *Fractal Revista de Psicologia*, v. 30, n. 3, p. 302-309 doi: <https://doi.org/10.22409/1984-292/v30i3/9582>, 2018.
- » ALMEIDA, T. *Psicologia do desenvolvimento e a delimitação de modos de ser criança*. Devir – adulto, devir-sujeito e a educação de infância. In book *Biopolítica e Tanatopolítica: a agonística dos processos de subjetivação contemporâneos*. Publisher: Editora CRV, pp.229-250, 2019.
- » ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PEDIATRIA. *Uso saudável de telas, tecnologias e mídias nas creches, berçários e escolas*. Manual de orientação. Departamentos Científicos de Pediatria do Desenvolvimento e Comportamento e de Saúde Escola , nº6, jun. 2019. Disponível em: <https://www.sbp.com.br/fileadmin/user_upload/21511d-MO_-_UsoSaudavel_TelasTecnolMidias_na_SaudeEscolar.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2022.
- » GROSSI, M. G. R.; MINODA, D. de S. M.; FONSECA, R. G. P.. *Impacto da pandemia do Covid-19 na educação: reflexos na vida das famílias*. Teoria E Prática Da Educação, 23(3), 150-170. <https://doi.org/10.4025/tpe.v23i3.53672>, 2020.
- » MATURANA, Humberto & VARELA, Francisco. *A Arvore do Conhecimento – as bases biológicas do entendimento humano*. Campinas: Workshopsy, 1995.
- » MELO, Clayton. *Como o coronavírus vai mudar nossas vidas: dez tendências para o mundo pós-pandemia*. 2020. Disponível em: <<https://brasil.elpais.com/opiniao/2020-04-13/como-o-coronavirus-vai-mudar-nossas-vidas-dez-tendencias-para-o-mundo-pos-pandemia.html>>. Acesso em: 1 jul. 2021.
- » ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E CULTURA – UNESCO. *Coalizão Global de Educação* [internet]. Paris: Órgão executivo da Organização Mundial de Saúde. <https://pt.unesco.org/covid19/educationresponse/globalcoalition>
- » PIAGET, Jean. *A Linguagem e o Pensamento da Criança*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- » VYGOTSKY, Lev. *Pensamento e Linguagem*. Lisboa: Relógio D'água, 2008. WORLD HEALTH ORGANIZATION – WHO. *Coronavirus disease (COVID-19) pandemic* [Internet]. Genebra: Organização Mundial de Saúde; 2020. Disponível em: <https://www.who.int/emergencies/diseases/novel-coronavirus-2019>. Acesso em: 20 jul. 2021.



PRÁTICAS ARTÍSTICAS E GESTO DECOLONIAL: uma experiência com o teatro lambe-lambe

CLÁUDIA SALOMÃO COSTA

Doutoranda em Cultura e Sociedade – Pós-Cultura (IHAC/UFBA).
Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da
Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA). Bacharel em
Direito (UFBA). Especialista em Docência do Ensino Superior
pela Universidade Salvador (UNIFACS). Professora Assistente da
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Pesquisadora do
grupo Criar para Crianças: Núcleo de Estudos das Artes e Culturas da e
para a Infância (CRICA/UFRB). Gerente Técnica do Teatro Castro Alves.

RESUMO

O ensaio traz um relato analítico da experiência com o teatro lambe-lambe, uma vertente do teatro de formas animadas (AMARAL, 2011; RANGEL, S., 2014), no âmbito do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas (Cecult), da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), na cidade de Santo Amaro, entre os anos de 2017 e 2021, apresentando alguns desdobramentos decorrentes do ensino no formato remoto em atendimento ao necessário distanciamento social – em tempos de pandemia da Covid-19. O estudo enfoca a influência das manifestações artísticas e culturais locais, tendo como referência trabalhos apresentados pelos discentes, apontando para a perspectiva de *gesto decolonial* (MIGNOLO, 2014) em sua prática, e em um ambiente de forte tradição cultural – o Recôncavo Baiano.

PALAVRAS-CHAVE:

Ensino remoto. Gesto decolonial. Teatro de formas animadas. Teatro lambe-lambe.

ARTISTIC PRACTICES AND DECOLONIAL GESTURE: AN EXPERIENCE WITH LAMBE-LAMBE THEATRE

ABSTRACT

This article summarizes the experience with the Lambe-Lambe Theatre, a branch of the Theater of Animated Forms (AMARAL, 2011; RANGEL, S., 2014), within the scope of the Center for Culture, Languages and Applied Technologies (Cecult), of the Federal University of Recôncavo da Bahia (UFRB), in the city of Santo Amaro, between 2017 and 2021. It addresses the influence of local artistic and cultural manifestations, taking as reference the works presented by the students, and points to the decolonial gesture perspective (MIGNOLO, 2014) in their practice, in a strong cultural tradition environment – the Recôncavo Baiano region. It also presents some developments arising from the remote semester during the Covid-19 pandemic.

KEYWORDS:

Remote teaching. Decolonial gesture. Theater of animated forms. Lambe-lambe theatre.



*É preciso ultrapassar a lógica
para viver o que há de grande no pequeno.*
(BACHELARD, 1978, p. 295)

INTRODUÇÃO

O teatro lambe-lambe é uma das manifestações do teatro de formas animadas aqui apresentado como elemento cuja finalidade estética e artística se converte em veículo catalisador de conhecimento aplicado no âmbito da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), localizada no interior do Estado da Bahia, mais precisamente no Recôncavo Baiano.

Nesse cenário, a prática do teatro lambe-lambe revela aspectos da cultura local trazidos pelos estudantes em suas propostas artísticas nas atividades realizadas no componente curricular Tecnologias da Cena (GCECULT 133), que integra a matriz do curso Bacharelado Interdisciplinar em Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas (Bicult) e do Curso Tecnológico em Artes do Espetáculo (TAE), ambos do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas (Cecult) .

O trabalho relata, de forma resumida, a experiência com o teatro lambe-lambe no componente curricular mencionado, no período entre os anos de 2017 e 2021, e aponta para a perspectiva de gesto decolonial em sua prática com os discentes. Além disso, o texto aborda desdobramentos das atividades com o teatro lambe-lambe decorrentes do semestre em ensino remoto na UFRB, no contexto da pandemia de Covid-19.



O TEATRO LAMBE- LAMBE

O teatro de bonecos, ou ainda teatro de animação, na atualidade é usualmente denominado teatro de formas animadas.

Segundo a pesquisadora Ana Maria Amaral: “O teatro de formas animadas é um gênero no qual se fundem o teatro de bonecos, de máscaras e de objetos. O teatro de formas animadas trata da dicotomia espírito/matéria, ao mesmo tempo que rompe essa diferença.” (AMARAL, 2011, p. 19)

Ainda sobre a nomenclatura, a professora e pesquisadora Sonia Rangel sugere como sinônimas as duas denominações:

Tenho considerado nos textos, na metodologia e nos espetáculos a denominação de Teatro de Animação e Teatro de Formas Animadas como sinônimos, utilizando essas nomenclaturas para designar a forma contemporânea, heterogênea e híbrida dessa arte, que foi se consolidando na Europa por volta dos anos pós-guerra (JURKOWSKI, 2000) e no Brasil por volta dos anos 1980 (AMARAL, 2007). (RANGEL, S., 2014, p. 52-53)

O teatro lambe-lambe surgiu em 1989, e diversos registros apontam a baiana Denise Di Santos e a cearense Ismine Lima como suas criadoras. Endossa essa afirmativa o trabalho do pesquisador Pedro Cobra Silva, cuja dissertação intitulada *O Teatro lambe-lambe – sua história e poesia do pequeno* (2017), apresentada à Université Charles de Gaulle – Lille 3, França, constitui uma fonte importante para os estudos do teatro lambe-lambe.

Sobre a origem dessa linguagem, ele afirma:

No Nordeste do Brasil, no Estado essencialmente negro da Bahia, nasceu em 1989 o Teatro Lambe-Lambe. A concepção do primeiro espetáculo de Teatro Lambe-Lambe *A Dança do Parto* se deu a partir de uma série de necessidades



e circunstâncias atribuídas ao trabalho educativo que Ismine Lima e Denise Di Santos realizavam naquele momento com crianças e adolescentes. (SILVA, 2017, p. 26-27)

Desde a sua criação, o teatro lambe-lambe se espalhou a partir da Bahia para outros Estados do Brasil, a exemplo de São Paulo, Minas Gerais e Santa Catarina, e também pelo mundo, sendo encontrado em países como Argentina, Chile, Venezuela, Paraguai, França e Espanha, em cidades do interior e em capitais, conforme mapeamento do teatro em miniatura e lambe-lambe publicado pelo FESTIM – Festival de Teatro em Miniatura, através da Revista Anima no ano de 2018 (RANGEL, M., 2018).

No Brasil, destaca-se o trabalho realizado pela Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC), cujo Centro de Artes (CEART) desenvolve importantes ações no campo do teatro de formas animadas e estimula a sua pesquisa, como demonstra a publicação da revista *Móin-Móin*, periódico especializado que dedica espaço ao teatro lambe-lambe.

Os pesquisadores Valmor Beltrame e Kátia de Arruda, vinculados ao CEART/UDESC, elencam algumas das características dessa linguagem: “A técnica do Teatro Lambe-Lambe utiliza uma pequena caixa cênica, portátil, dentro da qual é encenado um espetáculo, que em geral tem curta duração, com a utilização de bonecos ou outros objetos que são animados.” (BELTRAME; ARRUDA, 2008, p. 2).

O teatro lambe-lambe aponta para uma opção artística que traz em si o traço da itinerância do teatro de rua e a ludicidade do teatro de formas animadas, atraindo praticantes e admiradores motivados pelo encantamento da poesia e estética dos elementos miniaturizados.



O TEATRO LAMBE- LAMBE E A RELAÇÃO COM O RECÔNCAVO BAIANO

No ano de 2016, ao ingressar como docente na UFRB, lecionando em conjunto com outros professores o componente curricular de Tecnologia da Cena (GCECULT 133), que integra a matriz do Bacharelado Interdisciplinar em Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas (Bicult), tive a oportunidade de me aproximar dos estudos do teatro de formas animadas com o objetivo de atender ao disposto na ementa da disciplina, a qual apresenta a seguinte abordagem: “Técnicas e tecnologias no espaço cênico. Palcos: tipologias, equipamentos, caracterização, indumentária, figurino, iluminação, cenografia. Teatros de animação, de bonecos e de marionetes: noções e tipologias.” (UFRB, BICULT-CECULT, 2012, p. 70).

Em outubro de 2017, conheci o teatro lambe-lambe através da de uma mostra intitulada Festejo Lambe-Lambe, realizada no Vão Livre do Teatro Castro Alves (TCA). Nesse momento, deu-se um total encantamento pelo que vi – até então, eu não conhecia o teatro lambe-lambe.

Percebi o potencial didático daquela linguagem artística e a possibilidade de incluí-la na proposta de uma disciplina do Bicult (Cecult/UFRB), cujo conteúdo abriga elementos possíveis de serem explorados através de uma perspectiva teórica, prática e artística.

Despertou-me interesse o fato de um espetáculo de curta duração, apresentado em uma mini caixa cênica, conter todos os elementos presentes em uma encenação abordados no contexto da sala de aula, a exemplo de iluminação, cenografia e figurino, além de explorar aspectos dramatúrgicos e da expressão corporal e atitudinal do discente enquanto ator-animador e intérprete.

Observa-se que cada apresentação consiste em uma experiência única, realizada a uma curta distância, na qual o espectador assiste ao espetáculo através de uma abertura localizada na caixa.



O caráter individual das apresentações é uma das características marcantes dessa linguagem e confere uma relação de proximidade entre o espectador, a cena e o ator animador/intérprete, que não ocorre em outras manifestações artísticas. Por vezes, é possível sentir, por meio da respiração, a emoção daquele que assiste e, a partir dessa troca, imprimir o ritmo do espetáculo.

Com a colaboração dos professores Carlos Celuque, Celso Junior, Iara Sydenstricker, Marcello Girotti e Paula Alice Baptista, introduziram-se a teoria e a prática do teatro de formas animadas com foco no teatro lambe-lambe junto aos discentes do Cecult/UFRB, no ano de 2017.

Ao me aproximar dos artistas 'lambe-lambeiros', foi possível descobrir que uma de suas criadoras, a baiana Denise Di Santos, possui laços familiares e afetivos com a comunidade quilombola do Acupe, distrito de Santo Amaro.

Estava então estabelecido um forte vínculo artístico-afetivo-pedagógico entre o teatro lambe-lambe, uma de suas criadoras e a comunidade do Cecult/UFRB.

Em maio de 2018, foi realizada a Mostra Cecult de Teatro Lambe-Lambe (Figura 1), apresentando trabalhos produzidos pelos discentes durante o semestre 2017.2 .

FOTOGRAFIA 1

Denise Di Santos fala para estudantes do Cecult/UFRB durante encontro.

Fonte: autoria própria (2018).



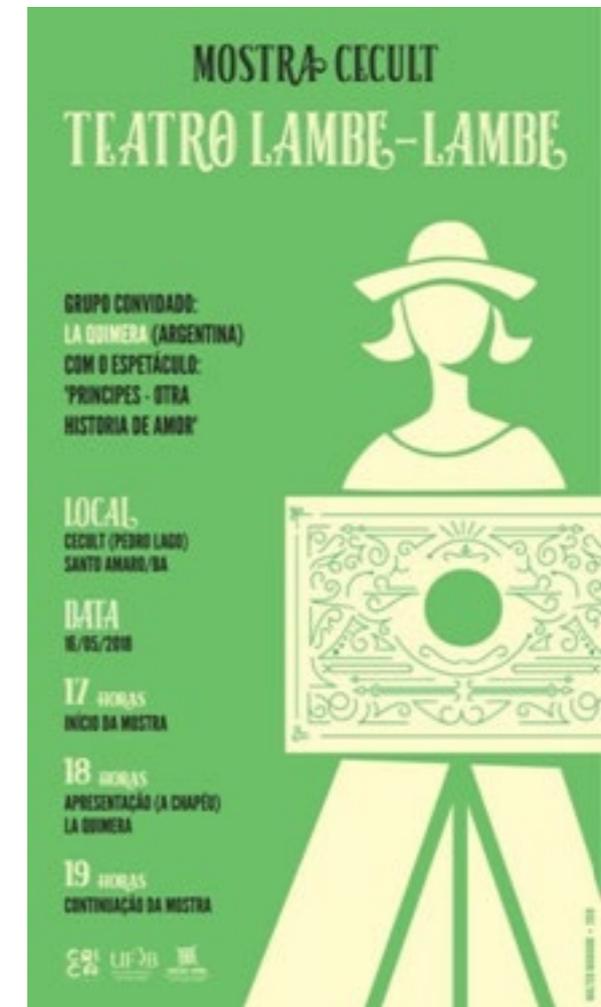


A experiência com o teatro lambe-lambe nas atividades em sala de aula e as manifestações artísticas e culturais expressas nos trabalhos dos discentes inspiram a reflexão sobre a possibilidade de perspectiva do gesto decolonial na prática dessa linguagem cênica. A seguir, convoco a discussão de Walter Mignolo sobre a noção de gesto decolonial para pensar os modos de expressão dos discentes de Santo Amaro, no Recôncavo Baiano.

FOTOGRAFIA 2

Cartaz da Mostra de Teatro Lambe-Lambe realizada no Cecult/UFRB em 16 de maio de 2018.

Fonte: <https://www.ufrb.edu.br/cecult/eventos/382-16-05-mostra-cecult-de-teatro-lambe-lambe>. Arte do cartaz: Walter Mariano.



PRÁTICA ARTÍSTICA E GESTO DECOLONIAL

Ao longo dessa vivência em sala de aula e considerando o papel do estudante como protagonista da ação, é possível observar a potência das manifestações culturais locais em diversos trabalhos realizados.

Não por acaso, uma das primeiras caixas de teatro lambe-lambe produzidas no Cecult/UFRB continha em seu interior pequenas bonecas abayomi, elemento bastante comum na região do Recôncavo.



Um dos costumes da cultura africana que foi trazido durante o tráfico negreiro para o Brasil são as bonecas Abayomi. Para acalantar seus filhos(as) durante as terríveis viagens a bordo dos navios que realizavam o transporte de escravos(as) entre a África e o Brasil, as mães africanas rasgavam retalhos de suas saias e a partir deles criavam pequenas bonecas que serviam de amuleto de proteção. Estas bonecas são confeccionadas com tiras de tecidos pretos, suas vestes e turbantes com tecidos coloridos, não é usada cola, linhas ou agulhas, apenas com nós ou tranças. A palavra Abayomi, do lorubá, significa aquele que traz 'felicidade e alegria'. (VIEIRA, 2015, online).



FOTOGRAFIA 3

Caixa produzida por discente do Cecult/UFRB, retratando uma personagem tradicional da feira livre de Santo Amaro. Fonte: autoria própria (2019).



A partir dessa observação, estabeleço relação com a noção de **gesto decolonial** proposta por Walter Mignolo para identificar o fluxo de saberes que emergem dessa prática artística intermediada pelo teatro lambe-lambe no âmbito de uma universidade pública, localizada no Recôncavo Baiano, região de forte tradição artística e cultural.

Segundo Mignolo:

‘Gestos decoloniais’ seriam quaisquer e todos os gestos que direta ou indiretamente se engajam na desobediência dos ditames da matriz colonial e contribuem para a construção da espécie humana no planeta em harmonia com a vida no/do planeta, da qual a espécie humana é apenas uma ínfima parte e da qual depende. E isso contribuiu para a reemergência, ressurgência e reexistência planetárias de pessoas cujos valores, modos de ser, linguagens, pensamentos e histórias foram degradados para serem dominados.¹ (MIGNOLO, 2014, online, tradução nossa).

Dessa forma, apesar de haver referências a conteúdos de caráter subjetivo ou psicológico e do apelo midiático por temas ‘globais’, presentes massivamente nas narrativas da televisão e na *web*, é forte a influência da cultura local e de suas manifestações artísticas nos trabalhos apresentados pelos estudantes.

As reflexões da pesquisadora Elisa Belém (2016) acerca das questões relacionadas à valorização de saberes e sua contribuição na mudança das relações de racismo remetem a outro tema relevante no contexto da educação e da realidade da população negra no Brasil: o questionamento dos processos de subalternização e invisibilidade. Nesse aspecto, a arte tem um papel fundamental.

A crítica pós-colonial e decolonial nos chama a atenção, no entanto, para o fato de que é preciso reconhecer e valorizar outras culturas e saberes para além dos cânones da civilização ocidental. Essas revelam outros modos de existência e de entendimento do mundo que foram silenciados ou mesmo suprimidos devido à colonialidade. No caso do Brasil, esse reconhecimento pode contribuir para a mudança nas relações de racismo, para a ampliação do pertencimento cultural

¹ “Decolonial gestures’ would be any and every gesture that directly or indirectly engages in disobeying the dictates of the colonial matrix and contributes to building of the human species on the planet in harmony with the life in/of the planet of which the human species is only a minimal part and of which it depends. And that would contribute to planetary re-emergence, re-surgence, and re-existence of people whose values, ways of being, languages, thoughts, and stories were degraded in order to be dominated.”



e para a reversão dos processos de subalternização, e logo para entender a arte, ou o que pode ser a arte, de outras maneiras. (BELÉM, 2016, p. 102-103)

O candomblé, o samba de roda, a festa de Nossa Senhora da Purificação, o comércio na feira livre, as festas juninas e a barquinha, tradicional elemento da Festa de Iemanjá, no dia 2 de fevereiro, surgem na dramaturgia proposta pelos discentes para os espetáculos produzidos em sala de aula, em uma clara referência às culturas local e regional, contrapondo-se às influências de uma cultura de massa em que predomina um forte apelo a regras ditadas por uma sociedade de consumo e altamente globalizada.

O TEATRO LAMBE-LAMBE NO CONTEXTO DA PANDEMIA

Em tempos de pandemia da Covid-19, quando a necessidade de distanciamento social se faz imperativa, o teatro lambe-lambe teve que se adaptar à realidade das apresentações e dos eventos remotos, a exemplo de cursos e festivais transmitidos por plataformas digitais como forma de manter os “lambe-lambeiros” em torno dos processos de criação e pesquisa.

Na esfera do Cecult/UFRB, o ensino remoto não impediu a prática do teatro lambe-lambe, porém imprimiu a marca do isolamento social. As caixas produzidas pelos discentes durante o semestre 2020.1 foram apresentadas por meio de vídeos, ao final do componente curricular de Tecnologias da Cena, em substituição às apresentações presenciais praticadas em semestres anteriores.

Mais uma vez, foi possível observar a presença marcante de aspectos relacionados à cultura local, em temas que abordam o candomblé, o samba de roda e a prática da pesca, como reflete



o espetáculo *A Pescaria de Marajó*, da discente Liliane Souza (Bicult), apresentado de forma “virtual” para colegas e docentes durante o processo avaliativo do curso.

O espetáculo narra a aventura do pescador Marajó, personagem real da comunidade do Acupe, que ficou desaparecido no mar durante três dias após a sua canoa afundar e retornou são e salvo remando em uma grande casca de caranguejo, levando consigo uma rede repleta de mariscos. Trata-se de uma homenagem da estudante ao pescador, figura popular já falecida, que deu origem a essa lenda local.

FOTOGRAFIA 4

A Pescaria de Marajó, caixa produzida por discente do Cecult em 2020.1.
Fonte: autoria própria (2021).





O ensino remoto trouxe novos desafios aos estudantes, como o uso massivo das tecnologias digitais e a adaptação do teatro lambe-lambe para um olhar intermediado pela lente de uma câmera. Porém, não limitou o exercício da criatividade e a manutenção de elementos essenciais à linguagem, como o poder de síntese, quando a dramaturgia é proposta em um curto espaço de tempo, que gira em torno de dois a cinco minutos.

A manutenção do uso de uma mini caixa cênica também reforça a ideia de segredo e mistério, tão presentes no teatro lambe-lambe. Utilizando-se dos conceitos de coxia, cenotecnia e outros recursos técnicos herdados da caixa cênica do teatro “convencional”, é possível explorar, de forma lúdica, a magia do espetáculo.

CONCLUSÃO

O processo de interiorização do ensino superior, por meio de instituições públicas localizadas para além das capitais e dos grandes centros urbanos, representa um importante avanço para a sociedade brasileira, ao diminuir a distância e o acesso a cursos de graduação e, em alguns casos, de pós-graduação. Da mesma forma, aproxima a academia de localidades com forte tradição cultural, distantes das regiões metropolitanas influenciadas pelas capitais, e expõe mazelas dos contrastes socioeconômicos do país, fruto de ações historicamente exploratórias e colonizadoras. A pandemia revela com mais clareza esse abismo social, ao evidenciar as diferenças e dificuldades de acessibilidade digital – entre outras adversidades intensificadas pela crise sanitária.

Nesse contexto, o teatro lambe-lambe se destaca como elemento que reúne aspectos relacionados aos diferentes conteúdos inerentes à matriz curricular das graduações no Bacharelado Interdisciplinar em Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas (Bicult) e no Curso Tecnológico em Artes do Espetáculo (TAE), a exemplo de iluminação, cenografia, figurino, elementos da caixa cênica e teatro de formas animadas, bem como de outros componentes relacionados às práticas do corpo e à produção textual.



Para além do caráter pedagógico, a experiência com o teatro lambe-lambe no Cecult/UFRB aponta para um movimento em que afloram diversas manifestações locais, nas quais se observa uma atitude de resistência e valorização de saberes que podemos identificar como um gesto decolonial. Dar espaço a essas expressões artísticas e culturais no ambiente da academia contribui para fortalecê-las.

REFERÊNCIAS

- » AMARAL, Ana Maria. *Teatro de formas animadas: máscaras, bonecos, objetos*. 3. ed. 1. reimp. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.
- » BACHELARD, Gaston. A miniatura. In: BACHELARD, Gaston. *Coleção Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 294-315.
- » BELÉM, Elisa. Afinal, como a crítica decolonial pode servir às artes da cena? *ILINX-Revista do Lume*, Campinas, n. 10, p. 99-106, 2016. Disponível em: <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/461/408>. Acesso em: 12 ago. 2021
- » BELTRAME, Valmor; ARRUDA, Kátia de. Teatro Lambe-Lambe: o menor espetáculo do mundo. *Revista DAPesquisa*, Florianópolis, v. 3, ano 5, p. 1010-1020, 2008. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/15658/10250>. Acesso em: 12 ago. 2021.
- » MIGNOLO, Walter. Looking for the Meaning of Decolonial Gesture. *Emisférica: gesto decolonial*, Nova York, vol. 11, n. 1, 2014. Hemispheric Institute of Performance and Politics. Disponível em: <https://hemisphericinstitute.org/en/emisferica-11-1-decolonial-gesture/11-1-essays/looking-for-the-meaning-of-decolonial-gesture.html>. Acesso em: 12 ago. 2021.
- » RANGEL, Maikon. *3. Mapeamento do teatro em miniatura*. Belo Horizonte: FESTIM – Festival de Teatro em Miniatura; Revista Anima, 2018. Disponível em: <https://festivalteatroemminiatura.files.wordpress.com/2019/03/3-mapeamento-teatro-em-miniatura-e-teatro-lambe-lambe.pdf>. Acesso em: 12 ago. 2021.



- » RANGEL, Sonia Lucia. Imagem como pensamento criador: trajeto entre poesia, visualidade e cena em *Protocolo Lunar. Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, Florianópolis, v. 1, n. 12, p. 49-61, 2014. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034701122014049>. Acesso em: 12 ago. 2021.
- » SILVA, Pedro Cobra. *O Teatro Lambe-Lambe: sua história e poesia do pequeno*. 2017. 52 f. Dissertação (Master Arts – Curso teorias e práticas do teatro contemporâneo) – Departement Arts, Université Charles de Gaulle, Lille 3, Villeneuve-d’Ascq, França, 2017.
- » UFRB. BICULT. *Projeto Pedagógico do Curso BICULT/Universidade Federal do Recôncavo da Bahia*. Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas. Curso Bacharelado Interdisciplinar em Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas. Santo Amaro: UFRB, 2012.
- » VIEIRA, Kauê. Bonecas Abayomi: símbolo de resistência, tradição e poder. *Portal Geledés*, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/bonecas-abayomi-simbolo-de-resistencia-tradicao-e-poder-feminino/>. Acesso em: 12 ago. 2021.



O DOIS DE JULHO ENTRE A CABOCLA E O CABOCLO: teatro de rua no contexto da pandemia

MANUELA RIBEIRO

Museóloga, graduada pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), Especialista em Arte-Educação: Cultura Brasileira e Linguagens Artísticas Contemporâneas pela Escola de Belas Artes (EBA-UFBA), Mestra em Museologia pela mesma Universidade. Artista de Teatro de Rua. Idealizadora do Coletivo Mulheres Agueridas. Integrante do Grupo de Arte Popular A Pombagem. Integrante do Movimento de Teatro de Rua da Bahia. Articuladora da Rede Brasileira de Teatro de Rua.

RESUMO

Este artigo é baseado na dissertação *A Roda de Teatro de Rua girou no Chafariz da Cabocla e aconteceu um Museu*. O estudo articula museologia, etnocenologia e teatro de rua. Contrapõe o circuito oficial da Festa do Dois de Julho ao circuito alternativo, marginal, que é realizado com destino ao Chafariz da Cabocla. Descreve o comportamento espetacular da Festa do Dois de Julho. Propõe uma reflexão sobre o lugar da mulher na história de luta da Independência da Bahia. Além disso, retrata as experiências de teatro de rua tanto ao redor do Chafariz da Cabocla quanto em volta de outros monumentos públicos já no contexto da pandemia, no ano de 2021.

PALAVRAS-CHAVE:

Teatro de Rua. Monumento. Gênero. Espetacularidade. Pandemia.

THE DOIS DE JULHO BETWEEN THE CABOCLA AND THE CABOCLO AS WELL AS THE STREET THEATER DURING THE PANDEMIC

ABSTRACT

*This article is based on the dissertation named *A Roda de Teatro de Rua girou no Chafariz da Cabocla e aconteceu um Museu*. This project weaves museology and street theater. It challenges the official circuit of the Dois de Julho Celebration with an alternative circuit, which is marginal and directed to the Chafariz da Cabocla (Cabocla's Fountain). This project also describes the spectacular behaviour of the Dois de Julho Celebration, as it suggests a reflective action regarding the place of women in the history of independence of Bahia. Besides, it portrays the experience of the street theater in the surroundings of the Chafariz da Cabocla as well as other public monuments during the pandemic context in 2021.*

KEYWORDS:

Street Theater. Monument. Gender. Spectacularity. Pandemic.



INTRODUÇÃO

Partimos da seguinte tese: as relações de poder e as relações de saber estão imbricadas. Tal afirmação se evidencia no mundo contemporâneo e pode ser notada no conteúdo dos debates de grande importância da sociedade. Esse fenômeno também pode ser constatado pela quantidade de dissertações e teses sobre o assunto, bem como pelas discussões ocorridas no interior das instituições políticas, surgindo como reação ao totalitarismo das grandes guerras e dos regimes ditatoriais do século passado.¹ Se quiséssemos, em poucas palavras, sintetizar esse movimento de ideias, conceitos e debates que fazem a sociedade pensar sobre si mesma, certamente seria a luta pela diversidade.

O tema da diversidade, no entanto, é muito complexo e envolve marcadores sociais bastante específicos. Esses marcadores se diferenciam por categorias de opressão, desde a questão ecológica à questão de geração, do debate racial às discussões de sexualidade. Mas o recorte de tempo, espaço e objeto, característico das ciências sociais e humanas, viabiliza os processos de investigação de cada categoria, na medida em que esse recurso metodológico possibilita a análise do objeto em sua particularidade. A análise que propomos aqui passa pela questão de gênero, compreendendo-a como um problema presente em toda história da civilização ocidental.

Como dito anteriormente, as relações de poder são mediadas pelo discurso e as relações de saber sempre produziram poder (FOUCAULT, 2013). Na história da civilização ocidental, a mulher sempre fora excluída dos processos de produção tanto do conhecimento quanto do poder. Segundo Adorno e Horkheimer, as mulheres

[...] não tiveram nenhuma participação independente nas habilidades que produziram essa civilização. É o homem que deve sair para enfrentar a vida hostil, é ele que deve agir e lutar. A mulher não é sujeito. Ela não produz, mas cuida dos que produzem, monumento vivo dos tempos há muito passados da economia doméstica fechada. A divisão do trabalho imposta pelo homem foi-lhe pouco favorável. Ela passou a encarar a função biológica e tornou-se o símbolo da natureza, cuja opressão é o título de glória dessa civilização. (HORKHEIMER & ADORNO, 1985, p. 203)

¹ Segundo Andreas Huyssen (2000, p. 16), na medida em que as nações lutam para criar políticas democráticas no rastro de histórias de extermínio em massa, apartheids, ditaduras militares e totalitarismo, elas se defrontam [...] com a tarefa sem precedentes de assegurar a legitimidade e o futuro das políticas emergentes [...].



Existe uma relação muito forte entre o discurso dominante e os sujeitos detentores do poder. Como ferramenta de dominação, o discurso permite que o patriarcado construa o mundo a sua maneira. Justamente por isso, a mulher tem ocupado um lugar de subalternidade nas sociedades, sendo frequentemente compreendida como expressão da natureza, objeto ou coisa, ou como incapaz de produzir conhecimento. Com intuito de reverter essa situação, faz-se necessário problematizar o discurso, pois este produz “verdades” e, conseqüentemente, mantém essa estrutura de opressão. É fundamental então analisar a estrutura do poder à luz dessas “verdades”, uma vez que o discurso constitui um saber no jogo das relações de poder e, portanto, um conhecimento pretensamente científico.

Protagonizado por mulheres, o debate sobre gênero tem sido bastante explorado como questão social e política e insere-se no campo acadêmico como uma proposta de criação de um arcabouço metodológico e teórico contradiscursivo. Por conta disso, as diversas áreas do saber (museologia, teatro de rua etc.) estão se atualizando diante das novas demandas sociais e políticas. Afinal, toda e qualquer (in)disciplina científica precisa, se quiser romper com o paradigma do patriarcado e dos demais sistemas de opressão, problematizar seus conceitos e referenciais teóricos, haja vista que toda base epistemológica é parcial e assume pontos de vista ideológicos, os quais interferem diretamente nas relações sociais.

MONUMENTOS À INDEPENDÊNCIA

Como sabemos, o jogo das relações de poder é muito mais complexo que o mero poder político (Estado) e econômico (Mercado). Por assim dizer, as relações de poder são estruturadas por tecnologias discursivas que, conformando a sociedade aos moldes de uma sutil dominação – por meio de imaginários e de signos, por exemplo –, escamoteiam as opressões e complexificam ainda mais o poder. Desse modo, os monumentos em homenagem à Independência da Bahia podem ser preservados e valorizados tendo como base



o *status* social e o valor simbólico de cada iconografia, ou mesmo, de acordo com o gênero representado em cada monumento.

Sabemos, também, que os monumentos públicos necessitam de políticas de patrimônio voltadas para a conservação e manutenção de suas estruturas. Necessitam, principalmente, de estratégias de valorização das memórias ali materializadas. Tais ações são fundamentais porque permitem que a população tenha acesso à história contada pelos monumentos da cidade. Contudo, o Chafariz da Cabocla está inserido num contexto de invisibilização social e simbólica. Esse monumento, encimado pela figura da cabocla, encontra-se instalado em um lugar ermo e de pouco acesso na cidade. Por outro lado, o Monumento ao Dois de Julho, encimado pela figura masculina do caboclo, impera majestoso no centro da cidade de Salvador, numa localização de expressiva visibilidade e fácil acesso.

Tendo acesso aos documentos que apresentam o percurso do Chafariz da Cabocla na cidade de Salvador, verifica-se uma negligência político-governamental em relação a esse monumento. Este fora instalado em várias praças de Salvador e, durante muito tempo, fora impedido de fincar raízes ou de estabelecer-se em algum local definitivamente. O Chafariz e sua itinerância parecem revelar um não-lugar na cidade e, ainda, o pouco caso e indiferença dos setores públicos tanto em determinar um espaço fixo para este monumento quanto em promover sua manutenção e salvaguarda.

De acordo com o registro documental, o Chafariz da Cabocla desapareceu durante seis meses. Após ter sido encontrado, o monumento foi restaurado com materiais inadequados e, depois, instalado derradeiramente nos arredores da Praça dos Aflitos, em frente ao Batalhão da Polícia Militar. Por estar à margem da via principal, esse local não propicia visitas nem ações culturais, portanto não publiciza sua memória para os moradores, transeuntes e possíveis visitantes. Por conseguinte, é possível que a itinerância, o desaparecimento e a atual localização do monumento configurem uma espécie de reprodução da realidade da mulher, aliás, das diversas mulheres na sociedade.

A cabocla, representante das mulheres heroínas, surge tremulando seios rígidos, balançando pernas, ornada de folhas verdes. Sua imagem sintetiza o nosso passado, de Catarina Paraguaçu, Maria Quitéria, Joana Angélica, Maria Felipa e de todas as anônimas figuras femininas que silenciosamente construíram a pátria. (MARTINEZ, 2000, p. 47 – 48)



Embora não haja políticas de patrimônio voltadas para a mediação cultural em torno de monumentos públicos, no Dois de Julho acontecem a festa e o teatro de rua. Este promove um movimento de contestação em torno do Chafariz da Cabocla e aquela, um espetáculo aos pés do caboclo.

A FESTA DO DOIS DE JULHO

No Dois de Julho, comemora-se a libertação do povo baiano dos domínios lusitanos. É a forma de rememorar a Independência do Brasil na Bahia e de homenagear aqueles que ali lutaram bravamente. Comemora-se ocupando as ruas e fazendo do espaço público um lugar de festa e celebração. Pode-se dizer, inclusive, que a Festa do Dois de Julho é um espetáculo que visita as memórias da Independência da Bahia, as quais estão materializadas nos monumentos dispostos ao longo do cortejo. Pavilhão do Dois de Julho, Busto ao General Labatut, Estátua a Maria Quitéria e Monumento ao Dois de Julho. O cortejo do Dois de Julho, registrado como Patrimônio Imaterial do Estado da Bahia, tem como ponto de partida o Largo da Lapinha e, como ponto culminante, o Largo do Campo Grande.

Marco cívico e patriótico da Bahia desde 1823, o Dois de Julho cumpre o papel de resgate da memória de luta do povo baiano. Para além dos livros de história, palestras e exposições em museus, essa história-memória é contada e rememorada de maneira viva pela Festa do Dois de Julho. Essa manifestação popular pode ser compreendida como um espetáculo que promove uma visita guiada ao ar livre, levando o povo baiano a conhecer a sua própria história através de monumentos. De todos os monumentos visitados, a Estátua a Maria Quitéria merece atenção, principalmente por representar um fato que pode auxiliar no debate sobre gênero e sexualidade.

É sabido que Maria Quitéria, para juntar-se às tropas que lutavam contra os portugueses, travestiu-se com uniforme masculino e performou como Soldado Medeiros. Foi assim que ela se alistou no Exército com nome, vestes e identidade de Soldado. Embora as Forças Armadas só admitissem o alistamento de homens, sabe-se que Maria Quitéria manejava as armas com facilidade e



preenchia magistralmente os requisitos de disciplina, que eram exigidos pelo batalhão. A história de Maria Quitéria enseja o tema da sexualidade na questão do discurso e do poder. Assim, o tema da sexualidade revela-se importante para se discutir essas questões. Nas palavras de Judith Butler,

A categoria do “sexo” é, desde o início, normativa: ela é aquilo que Foucault chamou de ideal “regulatório”. Nesse sentido, pois, o “sexo” não apenas funciona como uma norma, mas é parte de uma prática regulatória que produz os corpos que governa, isto é, toda força regulatória manifesta-se como uma espécie de poder produtivo, o poder de produzir – demarcar, fazer, circular, diferenciar – os corpos que ela controla. (BUTLER, 2000, p. 151)

A *performatividade*² de Maria Quitéria fez com que uma estátua em seu nome fosse erigida no Largo da Soledade, permitindo-lhe um destaque na história como heroína da Independência. Após passar pela Estátua de Maria Quitéria, o cortejo do Dois de Julho vai arrastando o povo baiano pelas ruas da cidade, percorrendo pontos históricos de Salvador e visitando lugares, principalmente igrejas e praças, de significativa importância social e simbólica. Por não visitar o Chafariz da Cabocla, todavia, esse grande folguedo baiano parece negligenciar o primeiro monumento em homenagem à Independência da Bahia.

O CABOCLO E A FESTA DO DOIS DE JULHO

Antes de tudo, busca-se pensar o Monumento ao Dois de Julho não em si mesmo, mas sim na sua relação com a Festa homônima. Uma relação que permite tomarmos a obra de arte pública como obra de arte relacional.³ Ou seja, o significado da obra de arte (monumento) é proporcionado pela presença dos sujeitos (festeiros), que são levados, em primeiro lugar, a conhecer a história da Independência da Bahia e, em segundo lugar,

2 Performatividade de gênero é sem dúvida a ideia pela qual Butler é mais conhecida. Ao invés de se referir a uma causalidade ahistórica que viesse a determinar o gênero, a performatividade destaca a constituição do gênero como atos, gestos, representações ordinariamente constituídas (BUTLER, 2006, p. 185).

3 Nicolas Bourriaud concebe a obra de arte relacional como uma forma de articular novas relações, e não mais como o resultado final do processo criativo do artista. Assim, as obras convidam o público, antes apenas observador, a completar a obra e participar da elaboração de seu sentido.



a dar sentido a ela. Portanto, é a relação entre a Festa e o monumento que torna a comunicação possível. Aqui, comunicação e valorização são termos equivalentes, de modo que a presença dos festeiros aos pés do caboclo é premissa básica para a comunicação e a valorização desse monumento. Logo, o Monumento ao Dois de Julho é o mais valorizado de todos.

Ao refletir sobre o modo como o Monumento ao Dois de Julho é valorizado durante a Festa, percebe-se que esta enseja uma aproximação entre a população local e aquela peça escultural, a qual representa um dos grandes símbolos da Independência da Bahia: o Caboclo do Dois de Julho. A Festa do Dois de Julho, através de seu comportamento espetacular, arrasta cidadãos de diversas posições sociais, os quais se tornam participantes do espetáculo da Independência da Bahia. De um bairro a outro, o povo vai levando pedidos, preces e promessas que acabam por adornar a base da escultura do Caboclo, erigida no centro da cidade de Salvador.

Na data de comemoração à Independência da Bahia, a cidade de Salvador tem a sua cotidianidade substituída pela espetacularidade da Festa. No Largo da Lapinha, ponto de partida do cortejo, são iniciados os trabalhos não só de procissão e fé religiosa, mas também de reivindicações de ordem política que representam as demandas sociais. Esse espetáculo em forma de cortejo abrange um trecho central da cidade, conduzindo o povo por avenidas e praças históricas, e culminando na Praça do Campo Grande, local de apogeu do espetáculo em reverência à maior representação iconográfica do Dois de Julho. Esse cortejo deve ser analisado à luz da Etnocenologia⁴ através do conceito de *Espetacularidade*. Segundo Pradier, a *Espetacularidade* é:

Uma forma de ser, de se comportar, de se movimentar, de agir no espaço, de se emocionar, de falar, de cantar e de se enfeitar. Uma forma distinta das ações banais do cotidiano [...]. Existem tantas práticas espetaculares no mundo que se pode razoavelmente supor que o espetacular, tanto quanto a língua e talvez a religião, sejam traços específicos da espécie humana. (PRADIER, 1999, p. 24 e 28)

Com efeito, a *Teatralidade*⁵ vivida cotidianamente no espaço público das ruas é substituída pela *Espetacularidade* da Festa do Dois de Julho. Não obstante os governantes, militares e líderes espirituais levem discursos políticos, insígnias no peito e preces religiosas para a Festa, essas personagens tanto quanto os vendedores ambulantes, transeuntes e pessoas em situação de rua despem-se de seus papéis cotidianos para exercerem o papel de festeiros. Ou, como diz

4 Como ramo das Etnociências, a Etnocenologia é uma disciplina que concebe a natureza espetacular de manifestações culturais como danças, festas populares e ritos.

5 A noção de Teatralidade está associada ao método de análise sociológica de Erving Goffman (1975) e ao seu conceito de representação social. Ele desenvolveu esses estudos na obra *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*.



Amir Haddad, “o de ser humano livre, criativo, fértil, transformador” (HADDAD, 2005, p. 71). Nesse sentido, a Festa do Dois de Julho proporciona a existência de um espaço em que o povo baiano protagoniza o espetáculo da Independência da Bahia. A suspensão dos papéis cotidianos, todavia, não significa a ausência de conflitos ou inexistência de contradições sociais entre os festeiros. Na verdade, o que se quer salientar é justamente o aspecto lúdico da Festa, o qual permite que o ser humano transcenda as suas representações sociais e desfrute de uma experiência de libertação da vida cotidiana.

Não se deve esquecer que o espetáculo festivo do Dois de Julho não visita o Chafariz da Cabocla. Mais que isso, nenhuma ação governamental é realizada ao redor desse monumento durante os festejos à Independência da Bahia, o que enseja inevitavelmente uma reflexão acerca da influência das relações sociais de gênero no contexto da valorização dessa escultura de representação da mulher. Portanto, é no Monumento ao Dois de Julho que a Festa de mesmo nome concentra todas suas forças. Encimando o Monumento ao Dois de Julho, o Caboclo vira uma espécie de entidade sagrada à qual os festeiros devotam seus pedidos e preces. Assim, o povo baiano revela sua religiosa ligação com a figura do Caboclo, sobretudo quando pratica seus ritos de fé sobre as bases desse monumento.

A CABOCLA E A RODA DE TEATRO DE RUA

Eis um movimento de arte e contestação que acontecia aos pés da Cabocla na data de comemoração da Independência da Bahia. Um circuito alternativo ao circuito oficial do Dois de Julho, realizado por coletivos de teatro de rua da periferia de Salvador, e tais intervenções artísticas e políticas constituíam um esforço coletivo para chamar a atenção do poder público quanto à importância da mulher na sociedade. Nesse circuito alternativo, eram vociferadas poesias de resistência, *performances* contradiscursivas e espetáculos



teatrais com forte crítica social, principalmente crítica ao patriarcado. Não se tratava, como no cortejo do Dois de Julho, de uma manifestação de caráter cívico e patriótico. Ao contrário, as apresentações de teatro de rua aos pés da Cabocla se baseavam na poesia marginal.⁶

A Roda de Teatro de Rua no Chafariz da Cabocla constituía uma cena marginal, pois as mulheres que ali se apresentavam eram periféricas, a arte de rua não tinha (e ainda não tem) lugar nas políticas culturais da cidade e o conteúdo dos espetáculos era contrário ao discurso da ordem vigente. Além disso, a Roda de Teatro de Rua girava em paralelo ao cortejo oficial da Festa do Dois de Julho. Esse movimento de arte e contestação foi promovido, entre os anos 2014 e 2018, pelo coletivo Arte Marginal Salvador, pelo grupo de arte popular A Pombagem e pelo coletivo Mulheres Agueridas. Um movimento composto por artistas de teatro de rua, performers, poetisas e demais artistas populares. Em sua maioria artistas da periferia, mas, durante a Roda, havia também a forte presença da população em situação de rua.

De fato, a experiência estética provocada pela Roda de Teatro de Rua evidenciava a posição contra-hegemônica do movimento, este declaradamente contrário à ordem vigente e à cena oficial realizada no Monumento ao Dois de Julho. Mais que isso, tratava-se também de experimentar novas perspectivas de comunicação e valorização de monumentos. Esse movimento artístico e contestatório buscava, por meio do teatro de rua, investigar processos de comunicação e valorização do Chafariz da Cabocla, e tal experiência de comunicação pode ser analisada a partir de um dos três grupos definidos por Luiz Beltrão em sua *Comunicação dos Marginalizados*. Segundo Beltrão (1980, p. 103), trata-se da comunicação de “indivíduos marginalizados por contestação à cultura e a organização social estabelecida, em razão de adotarem filosofia e/ou política contraposta a ideias e práticas generalizadas da comunidade”.

Os espetáculos de rua montados ao redor do Chafariz da Cabocla, sempre no dia 2 de julho, eram precedidos por um cortejo que, conduzido por um carrinho de mão adornado com símbolos de luta e resistência, percorria o centro da cidade, da Praça Municipal à Praça dos Afritos, onde se encontra o Chafariz da Cabocla. Sobre o carrinho de mão, as artistas participantes do movimento o ornamentavam com enfeites, adornos e adereços trazidos pelo povo que se sensibilizava com a causa, marchando junto à manifestação. Marchavam e apoiavam em sinal de respeito e reconhecimento da importância da mulher na luta pela Independência da Bahia. Havia também um estandarte, confeccionado pelas integrantes do movimento, que ilustrava a imagem de Maria

⁶ Aqui, a poesia marginal (que também pode ser chamada de poesia periférica) não diz respeito ao movimento de poetisas da Geração Mimeógrafo da década de 1970. Trata-se, na verdade, de um movimento de poetas independentes que vêm organizando saraus em várias periferias do Brasil. A COOPERIFA (São Paulo), idealizada pelo poeta Sérgio Vaz, é um expressão desse movimento.



Felipa – figura importante nesse contexto histórico – e, na base do estandarte, havia sempre uma caixa de som com a qual eram vociferadas as palavras de protesto e (des)ordem.

Denunciando a violência histórica cometida contra as mulheres, o movimento realizava o seu teatro de rua ao redor do Chafariz da Cabocla, com intervenções artísticas e políticas protagonizadas por poetas populares e artistas de rua. Destacava-se o espetáculo *O Museu é a Rua*, do grupo de arte popular A Pombagem, que provocava uma reflexão sobre o museu e as suas mais diversas representações. *Grosso modo*, esse espetáculo se transformava em um museu a céu aberto e o monumento figurava como a sua obra principal. Através desse espetáculo, musealizava-se,⁷ isto é, valorizava-se o Chafariz da Cabocla. Musealizar/valorizar o Chafariz da Cabocla era uma resposta do grupo de arte popular A Pombagem ao descaso dos governantes, principalmente ao fato de o Chafariz da Cabocla não receber a visita do Cortejo do Dois de Julho ou de qualquer atividade do circuito festivo oficial.

Ao contrário do circuito oficial da Festa do Dois de Julho, popularizado pelo expressivo número de brincantes e por sua dimensão espetacular, a Roda de Teatro de Rua no Chafariz da Cabocla constituía uma cena marginal e alternativa, muitas vezes atraindo pessoas que ansiavam por um movimento divergente e contrário aos valores hegemônicos e, sobretudo, ao patriarcado na sociedade. Pode-se tomar a Roda de Teatro de Rua como uma declarada e direta oposição ao cortejo oficial, o qual reverencia o colossal Monumento ao Dois de Julho, encimado pelo Caboclo. No Chafariz da Cabocla, todavia, buscava-se um lugar de memória e de luta das mulheres. Buscava-se, ainda, sensibilizar a sociedade sobre a importância das mulheres na luta pela Independência da Bahia. Ademais, o monumento fora também apropriado como um espaço sagrado, uma vez que as artistas deitavam frutas, flores e adereços aos pés da Cabocla durante os cânticos de abertura. Não deixava de ser, porém, um lugar de contestação política e de luta em prol das mulheres.

⁷ Segundo Marília Xavier Cury (2006), musealizar é valorizar. Há dois tipos de musealização: a musealização que acontece no interior dos museus e a *musealização in situ*. Esta última pode acontecer em qualquer lugar, inclusive nas ruas.



O MUSEU É A RUA: APRESENTAÇÕES DURANTE A PANDEMIA

Apesar de o Chafariz da Cabocla ser um monumento de grande valor artístico e histórico para a cidade de Salvador, fica evidente que nunca houve políticas de patrimônio e de mediação cultural a ele direcionadas. Nota-se, entretanto, que espetáculos de teatro de rua foram realizados no referido monumento por iniciativa de grupos populares. *O Museu é a Rua*, do grupo de arte popular A Pombagem, foi um dos espetáculos ali realizados. Além do Chafariz da Cabocla, monumentos situados em bairros da periferia da cidade também receberam o já mencionado espetáculo, e essa experiência de teatro-monumento⁸ vem possibilitando o desenvolvimento de uma pesquisa de linguagem que dialoga com a museologia, principalmente o conceito de musealização *in situ*. Com a pandemia da COVID-19, as ações do grupo, assim como as atividades do setor cultural em geral, foram interrompidas. No entanto, é preciso destacar a conquista da Lei Aldir Blanc,⁹ a qual resultou das mobilizações e lutas do campo cultural em diálogo com o parlamento federal.

Tendo o apoio da Lei Aldir Blanc, o grupo A Pombagem retomou as suas atividades e remontou, em abril de 2021, o espetáculo *O Museu é a Rua* em um formato adaptado ao contexto pandêmico. Explicando melhor, nesta temporada de 2021, por conta da pandemia da COVID-19, o espetáculo *O Museu é a Rua* aconteceu de maneira virtual. Em vez de apresentar na rua e interagir com o público, isto é, com passantes e moradores locais, o grupo A Pombagem foi para a rua apenas para gravar as cenas. Estas foram editadas e exibidas online. Ou seja, no lugar de realizar os espetáculos *in loco* (como acontecia antes da pandemia), o coletivo esteve nas praças não para apresentar, mas sim para filmar os atores e atrizes em ação (sem público) e, após a edição do material, exibir o espetáculo nas redes sociais.¹⁰ Esse formato buscou substituir o ambiente das ruas pelas plataformas digitais mas, por ser gravado no espaço público das ruas, não deixou de ser uma continuidade do trabalho estético do grupo.

8 Os integrantes do grupo de arte popular A Pombagem dão o nome de teatro-monumento à proposta de musealizar os monumentos públicos através do teatro de rua.

9 A Lei Aldir Blanc, conhecida como Lei Aldir Blanc de Emergência Cultural ou Lei Aldir Blanc de apoio à cultura, é como ficou denominada a Lei nº 14.017 de 29 de junho de 2020. A sua finalidade foi atender ao setor cultural, afetado em razão da pandemia de Covid-19.

10 Sobre como o grupo de arte popular A Pombagem atuou na pandemia, principalmente durante as apresentações do espetáculo *O Museu é a Rua*, ver matéria do programa Mosaico Baiano: <https://globoplay.globo.com/v/9386878/>



Como já dito, o espetáculo foi gravado na rua e exibido nas redes sociais. Como forma de evitar o contato presencial com o público neste período de crise sanitária, a gravação aconteceu por cenas e com pequenos núcleos de atores e atrizes, seguindo tanto os protocolos de distanciamento social quanto as orientações contra a aglomeração. Se, por um lado, o formato virtual poderia descaracterizar a linguagem artística – Teatro de Rua – que ocupa culturalmente o espaço público, a cidade. Por outro, abriu-se a possibilidade de o espetáculo *O Museu é a Rua* adentrar o universo das plataformas digitais e ampliar o seu alcance. Ou seja, com a montagem adaptada para o formato virtual, surgiu a oportunidade de ampliar o acesso, uma vez que a temporada poderia ser acompanhada de qualquer lugar do mundo.

A temporada virtual do espetáculo *O Museu é a Rua* possibilitou a continuidade da pesquisa do grupo A Pombagem em torno da interface teatro de rua e museologia. Em um contexto desafiador como o da pandemia, é fundamental que os coletivos de teatro de rua tenham apoio para prosseguir com seus trabalhos e projetos. Com recursos oriundos da Lei Aldir Blanc, um dos projetos do grupo permitiu a circulação do espetáculo *O Museu é a Rua* por quatro praças, cada qual abrigando um monumento específico, da periferia da cidade. Foram estes: o busto a Catulo da Paixão Cearense, na Praça dos Trovadores (bairro de Fazenda Grande do Retiro); a estátua a Maria Quitéria, no Largo da Soledade (bairro da Liberdade); o busto ao General Labatut, no Largo da Lapinha (região da Lapinha) e a herma ao poeta Luís Gama, na Praça Luís Gama (região do Largo do Tanque).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na atualidade, o atravessamento das disciplinas científicas tem ganhado cada vez mais espaço no cenário das pesquisas em Artes e Humanidades, como podemos ver no campo da Museologia e dos estudos de Teatro de Rua. Dessa maneira, a interdisciplinaridade parece ser um caminho exitoso do ponto de vista das investigações conceituais. Além do mais, o presente artigo dialoga com aspectos da Etnocenologia e traz reflexões sobre gênero e



sexualidade, através dos quais foi viável abordar a dimensão espetacular da Festa do Dois de Julho e o valor simbólico e social tanto do Chafariz da Cabocla quanto da Estátua a Maria Quitéria.

Diante disso, fez-se necessário explicitar que a comunicação/valorização tanto do Monumento ao Dois de Julho quanto do Chafariz da Cabocla acontece na relação com os participantes da festa homônima e durante a Roda de Teatro de Rua ao redor do Chafariz da Cabocla, respectivamente. Importante perceber que, durante os acontecimentos supramencionados, tais monumentos são apropriados afetiva e simbolicamente, de maneira que esses espaços passam a ser ocupados com outras percepções e significados, “abrindo os espaços do mental para novos saberes, novas visões de mundo, novas experiências, novas possibilidades de percepção” (SCHEINER, 2001, p. 2). Por conseguinte, podemos compreender que a comunicação/valorização do monumento se dá pelo plano dos afetos, transformando, assim, o participante em verdadeira extensão da própria cena.

No que diz respeito à interferência do patriarcado nos testemunhos históricos e simbólicos da cidade, a figura do Caboclo encontra-se num local destacado e de visibilidade privilegiada. A Festa do Dois de Julho, do ponto de vista da oficialidade, visibiliza o monumento homônimo em seu momento de culminância e isso pode ser uma reprodução das relações de poder, neste caso específico, um reflexo das relações sociais de gênero. Dessa forma, ao mesmo tempo que o Monumento ao Dois de Julho está atrelado à Espetacularidade da festa oficial, o Chafariz da Cabocla, monumento que representa as mulheres, transforma-se no palco da cena marginal, uma vez que convoca a sociedade para participar das comemorações da “outra” história da Independência da Bahia, trazendo à baila as narrativas anti-heróicas de personagens históricas como Maria Felipa, Joana Angélica, Paraguaçu e Maria Quitéria.

Além da cena marginal que acontece no Chafariz da Cabocla, outras cenas vão surgindo na periferia da cidade. Com um discurso contra-hegemônico, o teatro de rua adentra o universo dos monumentos públicos e reivindica um museu “livre, plural, passionário e contraditório, infinito em sua potência” (SCHEINER, 2001, p. 217). Em razão das medidas restritivas decorrentes da pandemia da COVID-19, museus e teatros convencionais tiveram suas atividades interrompidas. Diferentemente desses espaços fechados, nos quais o vírus se propaga com mais facilidade, o espaço aberto das ruas se tornou um dos poucos lugares possíveis. Foi assim que, em abril de 2021, o grupo de arte popular A Pombagem combinou teatro e museu nas ruas periféricas da cidade de Salvador.



REFERÊNCIAS

- » BELTRÃO, Luiz. *Folkcomunicação: a comunicação dos marginalizados*. Rio de Janeiro: Cortez, 1980.
- » BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009 a.
- » BUTLER, Judith. *Corpos que pensam: sobre os limites discursivos do "sexo"*. In: LOURO, G. L. (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- » BUTLER, Judith. *Gender, Trouble: Feminism and Subversion of Identity*. New York: Routledge, 2006.
- » CURY, Marília Xavier. *Exposição: concepção, montagem e avaliação*. São Paulo: Annablume, 2006.
- » FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- » GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Rio de Janeiro: Vozes, 1975.
- » HADDAD, Amir. O teatro e a cidade. O ator e o cidadão. In: TELLES, Narciso; CARNEIRO, Ana (Orgs.). *Teatro de Rua: Olhares e Perspectivas*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2005.
- » HORKHEIMER, M. & ADORNO, T. W. (1985). O conceito de esclarecimento. In: M. Horkheimer & T. W. Adorno (Orgs.). *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos* (G. A. Almeida, Trad., pp. 19-52). Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Original publicado em 1947).
- » HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela Memória. Arquitetura, monumento, mídia*. Rio de Janeiro, Aeroplano Editora, 2000.
- » MARTINEZ, Socorro T. *Dois de julho a festa é história*. Salvador: Fundação Gregório de Matos, 2000.
- » PRADIER, Jean – Marie. Etnocenologia. In: BIÃO, Armindo e GREINER, Christine. In: *Etnocenologia: textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 1999.
- » RIBEIRO, Manuela de Oliveira Santos. *A Roda de Teatro de Rua girou no Chafariz da Cabocla e aconteceu um Museu*. Disponível em: <[https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/31871/1/Disserta%
c3%a7%c3%a3o%20%20de%20Manuela%20Ribeiro.pdf](https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/31871/1/Disserta%c3%a7%c3%a3o%20%20de%20Manuela%20Ribeiro.pdf)>. Acesso em: 10 ago. 2021.



- » SCHEINER, Tereza. Museologia e Patrimônio Intangível: A experiência virtual. In: *SIMPÓSIO MUSEOLOGIA E PATRIMÔNIO INTANGÍVEL*. ICOFOM LAM, Montevideu, Subcomitê Regional para a América Latina e Caribe/ICOFOM LAM, 2001.
- » SCHEINER, Tereza. Comunicação, educação, exposição: novos saberes, novos sentidos. *Semiosfera. Revista de Comunicação e Cultura*. Rio de Janeiro, ano 3, n. 4-5, jul, 2003.



AURA DE CRISTAL: um diálogo entre somática e criação em dança

CAIO PICARELLI

Mestrando em Artes Cênicas (PPGAC/UNIRIO) sob orientação de Dra. Nara Keiserman, especialista em Preparação Corporal nas Artes Cênicas pela Faculdade Angel Vianna (FAV/RJ). É pesquisador-colaborador do Núcleo Experimental de Butô (SP), membro do coletivo Performers Sem Fronteiras (RJ) sob direção de Tania Alice. É professor de Dança Butô na Faculdade Angel Vianna.

RESUMO

O artigo apresenta aspectos da investigação preliminar do projeto intitulado *Aura de Cristal*, um mergulho performativo duracional e na perspectiva do autocuidado gerado e cultivado pelo autor, durante a pandemia de COVID-19. Com o intuito de gerar caminhos de centramento dos corpos sutis e físicos por fluxos dançados, o projeto realizado através do *Abramovic Method* carrega em seu bojo uma exploração em estar presente tanto no tempo quanto no espaço; com exercícios focados em respiração, movimentação, paragem dinâmica e concentração (ABRAMOVIC, 2016). Nas investigações da *Aura de Cristal*, que vêm ocorrendo duas vezes na semana, há o mergulho nas sensações promovidas pelo contato com pedras em união da cadência respiratória profunda, durante o período de uma hora, resultando na ampliação da escuta interna e externa; do tato ativo e sutil; e do olfato. Após a escuta do processo, a esfera de pedras é desfeita através de movimentos espiralados em um fluxo contínuo que parte da ponta dos dedos das mãos, por um corpo mais desperto e consciente de sua própria vida. Observam-se: quais pedras, pensando nas suas propriedades vibracionais, foram escolhidas; a relação entre o corpo e os cristais; quais posições corporais foram utilizadas; o que mudou de percepção interna; e que imagens vibram conjuntamente à contemplação. Com a meditação em movimento – reconhecendo na pausa dinâmica a movimentação dos órgãos – é cultivada a dança que ressoa junto do espaço e os cristais.

PALAVRAS-CHAVE:

Abramovic Method; Somática; Imersão como Pesquisa

AURA OF CRYSTAL: A DIALOG BETWEEN SOMATICS AND CREATION IN DANCE

ABSTRACT

This research seeks to present preliminary developments from the initial investigation of the project entitled Aura of Crystal, a performative dive in duration and perspective of self-care generated and cultivated by me, during the COVID-19 pandemic, in order to generate paths of centering from subtle and physical bodies to danced flows, performed through the Abramovic Method, which carries in its core an exploration of being present both in time and space; with exercises focused on breathing, movement, dynamic stopping and concentration (ABRAMOVIC, 2016). In the investigations of the Aura of Crystal, which have been taking place twice a week, there is a dip in the sensations promoted by the contact with stones in conjunction with the deep breathing cadence, for a period of one hour, resulting in the expansion of internal and external listening; of active and subtle touch; and smell. After listening to the process, the sphere of stones is broken down through spiral movements in a continuous flow that starts from the fingertips of the hands, for a body more awake and aware of its own life. It is observed: which stones, thinking about their vibrational properties, were chosen; the relationship between the body and crystals; which body positions were used; what changed in internal perception; and what images vibrate together with contemplation. With moving meditation – recognizing in the dynamic pause the movement of the organs – the dance that resonates with the space and the crystals is cultivated.

KEYWORDS:

Abramovic Method; Somatics; Immersion as Research



PROCESSOS METAMÓRFICOS INICIAIS

A ideia é que ao longo do ensaio seja conduzida uma prática sensível de conscientização e cuidado com o corpo e algumas proposições de se experimentar enquanto pessoa no Universo. Por minha preferência, os pronomes utilizados para designar outras pessoas será “ela/ dela”. Sugiro que a leitura acerca das ações seja feita de maneira atenciosa, pois serão realizadas preferencialmente de olhos fechados.

A cadência respiratória que iremos utilizar é um encontro aproximado da Respiração Celular¹ e recomendo que leia o pé de página. Começando. Sinta seus apoios. Que partes de seu corpo sustenta você no espaço? São os ísquios? É o sacro? São as suas plantas dos pés? Como você se sente mais confortável ao respirar junto de seus apoios, do peso de seu corpo, buscando liberar eventuais tensões que circundam do topo da cabeça até as plantas dos pés. Após o tempo que você julgar necessário, busque abrir os olhos com calma para que você possa se acostumar com a iluminação. Boa leitura.

¹ Um dos Padrões Neuro Celulares Básicos atribuídos a Irmã Bartenieff. “Quando nascemos, a respiração celular da vida que perpassa nosso fluxo sanguíneo é alimentada pela movimentação de nossos pulmões, nutridos pelo Mundo-Mãe, e esse ritmo é contínuo. Nós sabemos que nossas vidas dependem deste padrão. [...] Como primeiro padrão desenvolvido na infância, respirar é o fundamento que dá base para os demais padrões que se seguem, [...] e curar o Corpo-Mente está diretamente ligado com as funcionalidades e sensibilizações da respiração” (HACKNEY, 2002, 51-52).



O ensaio que segue é um processo de criação que bebe das fontes da escrita performática que vem se fortalecendo como pesquisa em artes através de algumas autoras como Ciane Fernandes (UFBA), Tania Alice (UNIRIO), Melina Scialom (UFBA), Diego Pizarro (IFB), entre outras.

O relato de experiência se refere ao projeto ainda em cultivo que intitulo de *Aura de Cristal*. Um processo Somático-Performativo (FERNANDES, 2018) que visa explorar possibilidades de criação em dança que não se alinhe em um processo técnico, mas no reconhecimento de movimentos que passam a ser construídos na ampliação da escuta e ausculta junto de alguns minerais, para o compartilhamento de experiências com as demais participantes por vias remotas.

Bordeante entre as possibilidades cartográfica e somática, meu intento com as palavras que trago é buscar uma linha de pensamento e afecção acerca de processos, mudanças e experimentações que estou a vivenciar durante a pandemia causada pela COVID-19, quando temos sido convidadas a permanecer mais do que nunca em frente à tela de nossos aparelhos digitais como forma de comunicação, produção e relação interpessoal.

Enquanto artista-docente-pesquisador em Dança, sempre me pareceu impossível a possibilidade de relação corporal entre telas, já que comumente o corpo pede corpo, a temperatura, o cheiro, o suor, a presença. Tudo mudou conforme a pandemia se fortaleceu e tivemos de pensar em outras perspectivas-quase-epistêmicas para continuar a sobreviver com saúde mental, física e espiritual. Houve o convite de jogar-se, e mesmo mergulhar nos processos da metamorfose. O que de fato é importante? O que me atravessa? É mergulhar no mundo que se dá pela experiência e que se dá ao abrir-se pela sensação.

A capacidade que o corpo tem ao se metamorfosear na entrega da ação, das contrações que se dão pelos processos das movimentações e respirações; abrir-se ao vir-a-ser pela curiosidade e pela fome. Exercitar o acolhimento e analisar empaticamente os novos limites e possibilidades de ações transformadoras na vida cotidiana, e, por consequência, com as relações interpessoais. É retornar ao casulo.

Utilizo aqui o casulo como uma potente imagem poética, como material de alimentação cines-tésica para a proposta de autocuidado e o reencontro com a possibilidade de uma vida mais pautada em um diálogo Somático de se projetar na vida, e(m) processo pandêmico. No casulo



reside o caminho da entrega aos processos autopoieticos de se permitir constantemente morrer e renascer, em um retroalimentar-se e germinar constantemente. Encontrar o estágio do vir-a-ser casulo, tal como Coccia nos convida a refletir:

O casulo é a forma e o paradigma da consciência de si: a relação que cada ser vivo mantém consigo (...) o transformam irremediavelmente e o transpõem para um mundo totalmente diferente daquele em que viveu até então. As ideias, as opiniões, as sensações – pouco importa se elas vêm de fora ou de nosso próprio corpo – são forças que nos transformam: asas que emergem do nosso corpo de verme, intercessores de um mundo que não mais podemos percorrer, um mundo que apenas voando podemos perceber. (COCCIA. 2020, p. 100)

Durante os meses iniciais do distanciamento social causado pela pandemia, vislumbrei o meu estado-casulo definindo de maneira apática, em resistência às transformações forçadas, recusando-me a não as reconhecer ou aceitá-las. O processo de desilusão com as pesquisas estacionadas, quase como término, passou a também se transformar, “Como posso eu me afetar novamente pela vida se não a partir da própria experimentação de viver?”. Influenciado pelo processo de Marina Abramovic em sua metodologia relacional, cultivada ao longo de décadas de experimentações em treinos no tocante das pulsões físicas, emocionais e psicológicas, que convoca a pressionar o corpo contra o solo, até respirar com a terra (ABRAMOVIC, 2016), resgatando as vivências realizadas há quase sete anos no Marina Abramovic Institute, rodeei-me das várias pedras e cristais que compõem meu quarto, quase como em uma aura-esfera ao redor de meu corpo, e por lá, deitado, passei horas observando o fluxo de minha respiração. A integração gradual que passa a acontecer quando se reconhece a composição humana como formada de várias, várias e várias células respirando em uníssono, “nesse momento, não se tem consciência das diferentes partes do corpo, ou qualquer organização mais diferenciada entre as mesmas, apenas um todo em expansão ou concentração em meio a líquidos” (FERNANDES, 2006).

Ali, afundando e respirando amparado pelas vibrações de meus cristais, foi como me percebi preenchido de caminhos e possibilidades de me sentir e relacionar com o meu corpo em movimento, com minhas movimentações internas e o fluxo de emoções, e, assim, sigo investigando as possibilidades de presença encarnada, preenchida de carne.



Munido das experiências que ressoam em cada fibra que existe em mim, me dei conta de que a utilização dos cristais de meu lar poderiam auxiliar o meu processo de escuta por suas ativações vibracionais. Não se trata então de significados simbólicos pois são canais que atuam no tocante do que é visceral de Eu-corpo, ao menos para mim.

Nas investigações da *Aura de Cristal*, que vêm ocorrendo entre duas e três vezes na semana, há o mergulho nas sensações promovidas pelo contato com pedras em união da cadência respiratória profunda durante o período mínimo de uma hora focalizando a respiração, resultando na ampliação da escuta interna e externa; do tato ativo e sutil; e do olfato. Após a escuta de quais vibrações minerais ressoam em meu corpo naquele momento específico, a esfera de pedras é desfeita através de movimentos espiralados em um fluxo contínuo que parte da ponta dos dedos das mãos por um Eu-corpo mais consciente de sua própria vida e extensão física. O tempo médio de cada investigação se dá entre quatro e cinco horas de duração.

Observam-se: quais pedras, pensando nas suas propriedades vibracionais, foram escolhidas; a relação entre o corpo e os cristais; quais posições corporais foram utilizadas; o que mudou de percepção interna; e que imagens vibram conjuntamente à contemplação. Com a meditação em movimento – reconhecendo na pausa dinâmica a movimentação dos órgãos – é cultivada a dança que ressoa junto do espaço transfigurado pela vibração dos cristais.

Quantas experiências moram nas minhas células? Existir, manter-me com vida durante a pandemia, em coletivo e sujeito ao atravessamento por vias remotas, continua a ser uma tessitura possível de afetos entremeados onde a alteridade e a escuta de um cultivo mareante se deságua na possibilidade do atravessamento ético-social que tem como base o afeto, a afetação e a afecção. É aquele momento de trocas sinuosas de líquidos entre as pessoas envolvidas em que o acolhimento gerado reverbera como uma dança celular.

Refletir sobre a possibilidade desta encarnação – corpo-carne encarnado – e da arte como insurgência de resistência e vida colhida à base do afeto é também a possibilidade de se permitir afetar pela humanidade, é o transbordar de um amor que segue um fluxo espiralado, descentralizado, transversalizado e rizomático em essência. Tenho, para mim, que é como um leite dourado que escorre desta Mãe do Mundo que é invisível, mas imanente. É enxergar na diferença do momento e da experiência, que me potencializa para pulsar perante as urgências de se relacionar em



um mundo por vias remotas, um encontro de amor com você e o Universo, “um esvaziamento voluntário do si mesmo” (HAN, 2019, p. 11).

GERMINAÇÃO

Feche os olhos. Friccione as palmas das mãos para esquentá-las, e, quando sentir que é o suficiente, posicione ambas as mãos no rosto. Sinta seu rosto como se em cada ponta de dedo morasse um olho que quer enxergar todos os detalhes possíveis. Reconhecer e sentir a temperatura, as diversas texturas da pele, as pequenas marcas criadas pelo tempo... Reconheça se há a necessidade de um toque mais intenso ou de um acariciar a fim de distensionar alguma parte específica do rosto. Vibre um pouco com as sensações deixadas na pele conforme a presença dos dedos vai se deslocando para fora do rosto. Ajeite-se confortavelmente em seu local e aos poucos busque abrir novamente os olhos com serenidade.

A percepção em relação ao que me atravessa nos espaços. Acompanhar a morte da flor da expectativa é um rompimento com o conservadorismo que se dá em um cotidiano dominado por um corpo que se reduz a ser funcional. Arte e espírito estão ligados a tudo o que comemos, o que respiramos, o que me faz existir-resistir. A construção de presença é um modo de existência com:



- Treinamento performativo na proposição de fugir de um tempo cotidiano para mergulhar em uma dilatação de uma ausculta, dando tempo para o corpo se relacionar no mundo (FERNANDES, 2018).
- Criação de subjetividade ao identificar o mundo através das experiências já vivenciadas, mas presentificando cada momento no constante presente.
- Encontro com os afetos na potencialização de práticas de cuidado como matrizes poéticas na criação em arte. (ALICE, 2016)

Tudo é passível de ação. Há preconceito com o autoconhecimento. Como vir-a-ser-estar obra de arte. É preciso esculpir para reestruturar.

O aprendizado gestado das explorações do *Aura de Cristal* se dá pelo movimento sempre, é através da afetação da/na/com a vida. Isso começa a convidar a intuição como parte da pesquisa que, neste caso, não se compromete com a finalização, mas vê no processo da própria experiência o grande tutano, criando assim “um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos” (BONDÍA, 2002, p. 19).

O que de fato é importante? O que me atravessa? É mergulhar no mundo que se dá pela experiência e que se dá ao abrir-se pela sensação. A capacidade que o corpo tem ao se metamorfosear na entrega da ação, das contrações que se dão pelos processos das movimentações e respirações; abrir-se ao vir-a-ser pela curiosidade e pela fome da experiência.

Quando o ordinário já não basta para o processo, acaba por vazar o cosmos interior no Universo exterior. Metamorfoses como busco entremear em minha pesquisa, é como traz Coccia ao apontar que “cada ser vivo é em si mesmo uma pluralidade de formas simultaneamente presentes e sucessivas” (2020, p. 20), logo, pode representar como ato político de subjetividade manifesta a evidência destes casulos que se formam a partir do processo e que se reconhecem como práticas de cuidado. Em minha pesquisa é coerente intitular esse processo de *dança*, me lembra o que Uno (2014, p. 46) diz sobre a arte do bailarino e fundador da Dança Butô, Tatsumi Hijikata, grande norteador ético e poético da minha construção enquanto artista-pesquisador, onde o



“corpo que dança, recusa se submeter à articulação determinada por uma ação. Sua unidade não é embasada na ação e se constrói a despeito da ação”.

Como quem arranca as flores de campo chamadas de “ervas daninhas” para ter um jardim só verde. Que chato. Me imbuo de presença composta pelo processo, para me fortalecer das pulsações de afeto que vibram dentro de mim, para, tão logo possa, ter como proposição a expansão da experiência sensória *Aura de Cristal* como processo somático-performativo e afetivista² para outras pessoas, afinal, é o afeto que move. Aqui, junto da coleta da experiência, me convido a reconhecer que todo esse processo pode se fortalecer como uma metodologia de treino e criação, mas também que se alinha em processos de cura através do movimento e de conexão do micro para o macro. O gesto, a presença, a qualidade do contato entre pessoas evidencia a porosidade da transformação e cura que se dá no afeto (HOLMES, 2009).

Presentificar a presença através do cuidado e da percepção que a presença é cuidado e que cuidado é afeto. “Na era da virtualidade e das relações sempre mais distanciadas, oferecer presença, cuidado e atenção se torna um dos motores e fermentos da performance, que a tornam potente. (ALICE, 2016, p. 28)

Cresci em um ambiente onde me fizeram acreditar que é frágil sentir, e era válido apenas aquilo que podia ser meticulosamente pensado. Durante o isolamento social fortalecido pela pandemia da COVID-19, tal como voltar minhas atenções para a gestação do *Aura de Cristal*, o autocuidado e a poética dos afetos se fortaleceu em meu cotidiano como dança, ensino, pedagogia e prática Somático-Performativa, pois como compartilhado por Fernandes, sobre a Abordagem Somático-Performativa (ASP) – utilizada nesse trabalho:

Se associa às minhas experiências de vida em vários níveis, daí somáticas, [...] se constrói no diálogo entre pulsação e rastro, experiência e comunicação, realização e testemunha, no acontecimento do *continuum espaçotempo* de simultaneidades e reescrituras – daí performativo. (FERNANDES, 2018, p. 18)

Vida e(m) Soma de todas as danças sempre a serem agraciadas com a poesia da metamorfose das células. Então me pergunto: Qual verbo se forma junto das experiências com cristais? Entremear quartzos e ametistas e obsidianas e amazonitas através das experimentações compostas nas

² Afetivista: Ativista do afeto em tempos neoliberais, de acordo com Brian Holmes (2009).



experiências da minha própria vida, que bordeiam meus processos performativos e somáticos e transbordam para as estudantes em um espaço mediado por mim com um grupo de quatro artistas – por vias remotas. Uma teia aracniana de afetos coletivos e performativos. Assim, me permito evocar Fernand Deligny que traz à luz a poética da aranha, ao dizer que:

Sempre tive um grande respeito pelas aranhas; hoje posso dizer que se tratava de uma intuição [...] à minha obra eu estava predestinado; desde tenra idade sempre tive alguma rede para tramar. Mas será possível dizer que a aranha tem o projeto de tecer sua teia? Não creio. Melhor dizer que a teia tem o projeto de ser tecida. (DELIGNY, 2018, p.16).

O que iniciou apenas comigo, passa então a ter as artistas Mirela, Fernanda, Lucas e Jaqueline. Começamos a estudar coletivamente o livro *Metamorfoses*, de Emanuele Coccia, no início da pandemia, e a essas quatro artistas confiei o compartilhamento do processo da *Aura de Cristal*. Seguimos até a presente data na troca de experiências toda semana.

PRIMEIRO BROTO

Com suavidade levante-se. Reconheça sua bipedia. Foque sua atenção com mais vigor nos metatarsos e nos calcanhos, presentificando o triângulo desenhado nas plantas dos pés em relação ao chão. Mantenha as pernas na largura dos seus quadris, dê espaço para suas axilas e passe a se focar em sua respiração nessa posição. É um bom momento para se sintonizar com a respiração que pode melhor atender você neste momento. Ainda com os olhos fechados,



realize duas respirações profundas que se findam com uma longa espreguiçada. Abra os olhos com tranquilidade e leia o texto que se segue em pé, em movimento, ou de outra forma que faça bem a você.

Encaminho-me para a percepção onde as investigações com *Aura de Cristal* passam então a nortear minhas relações humanas dentro de casa e aquelas de vias remotas com estudantes, familiares, amigos e afins. A pandemia causada pela COVID-19 se apresenta como aquele berro que reforça a ideia de que os processos da vida não devem ser úteis para fortalecer um sistema econômico onde a dominação dos corpos se estabelece em prol de um refinado funcionamento mercantil e robótico.

O contato com os cristais me traz a percepção que a cada dia que acordo estou com demandas, desejos e processos distintos e não necessariamente continuados ou continuáveis em seus segmentos. É um momento de permitir que essa integração convide quais cristais serão utilizados de acordo com suas vibrações, afinal de contas, todo cristal é distinto e ressoa em pulsões distintas, e esse é meu critério nas escolhas. Disponho os cristais ao meu redor, contudo, só vibro nas pulsões que melhor dialogam com minha existência no próprio dia em vigência. Noto através do compartilhamento de experiências que pedagogicamente pode ser um caminho fértil para corpos que sintam necessidade de desenvolver um acolhimento através do movimento. Nesse sentido, o processo da *Aura de Cristal* exercita a escuta como caminho de criação de vínculos.

Assentar a presença no que ecoa em mim é tecer o fio, a banda de Moebius aqui apresentada como poética por Lygia Clark (1963), que diz ser a banda como os processos da vida, “conforme a fita vai sendo cortada, ela fica mais fina e é desdobrada em entrelaçamentos. No final, o caminho é tão estreito que não pode mais ser cortado” (CLARK *apud* BUTLER, 2014, p. 69). Pertencimento não se cria sem vínculos. O que potencializa esses encontros então? É a chance da abertura e da escuta.

A pesquisa da *Aura de Cristal* tem evidenciado, como diz Krenak (2020, p. 47), que “cada movimento que um de nós faz, todos fazemos. Foi-se a ideia de que cada um deixa sua pegada



individual no mundo; quando eu piso no chão, não é o meu rastro que fica, é o nosso”. O que vibra e ressoa não são apenas os cristais ao meu redor, mas é a própria Terra/Gaia/Pachamama. São todas as pessoas que vieram antes de mim, todas as que estão no mundo nesse momento, e as que também virão. É um tempo não linear, mas espiralado e ambivalente.

Na repetição, com o encontro dos cristais em minha pele em movimento até a retirada deles como uma mandala tibetana, percebo que a maior ação política que pode ser exercitada na contemporaneidade dentro de uma realidade pandêmica é aquela de manter-se com vida. É sobre cultivar a saúde mental, emocional, espiritual, física. É Soma.

A experiência me edifica o fato de que não tem diferença entre ser pesquisador-professor ou performer-criador. É tudo borrado, transversalizado, diluído. É por isso que o tempo Somático não respeita e não cabe em uma norma ou em uma disciplina. É o tempo bordeante que reside e se fecunda entre tudo isso. O tempo Somático então – tal como a Somática – não é produtivo, e, sim, é para ser vivido.

O movimento dançado apresenta-se como um caminho para essas transversalidades. Como atingi-las? Bem, posso fazer apontamentos e deixar aqui algumas pistas, pois o processo está longe do fim.

É coerente e honesto com cada pessoa a criação de caminhos pessoais que surjam a partir do movimento para uma melhor sobrevivência – em um Brasil conduzido por políticas de morte: sentir os contornos do corpo a partir do toque; longos *espreguiçares* antes de se levantar da cama; sentir longamente a planta dos pés no chão e o empilhamento de cada vértebra da coluna; se espreguiçar mais na bipedia; torcer o corpo – incluindo a face – para sensibilizar cada centímetro da pele, dos músculos até o tocante dos ossos; se hidratar e se alimentar bem na medida do possível; tirar pausas ocasionais no meio das demandas do cotidiano para repetir todo esse processo; ter para si quartzos de cores variadas para o assentamento dos centros energéticos do corpo; meditar ao menos cinco minutos por dia com um cristal em um dos sete chacras.

Através dos compartilhamentos com Mirela, Fernanda, Lucas e Jaqueline, pude observar que as experiências continuadas com os cristais em cada experimentação podem servir como uma prática Somático-Performativa também dentro da universidade. A parceria com as artistas deu



início à germinação de algo maior, onde a *Aura de Cristal*, tão logo haja o retorno ao ensino presencial de maneira saudável e com a vacinação em massa, possa ser ofertada na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO/RJ), junto do Centro de Letras e Artes (CLA) e da Escola de Teatro, a fim de propor um ambiente de criação, mas também poéticas do cuidado, cura e imersão.

Busco criar diálogos possíveis entre a Abordagem Somático-Performativa (ASP) e a abordagem das Performances de Arte Relacional como Cura (PARC), desenvolvida pela performer Tania Alice, um “conceito operador para auxiliar o entendimento desses fenômenos que abordam a performance como cura por meio de dispositivos relacionais acionados por um performer/terapeuta” (ALICE, 2015, p. 402). O diálogo que crio entre essas duas manifestações performativas é o caminho em busca de um processo empático e que exercite a alteridade para uma escuta de um momento traumático que o mundo vivencia em decorrência da pandemia causada pela COVID-19, tendo nos cristais os objetos relacionais que mediam a criação em artes.

Finalizo o texto então, ressaltando a tremenda importância de manter os sonhos vivos e bem cuidados, como quem cuida de um jardim. Venho a descobrir que sonhar é ação performática e ecológica que desagua também no universo. Criar em processo de cuidado, ampliação de escuta, afeto e presença (com os cristais, com o espaço, consigo, logo, com todas as demais pessoas) só fortalece a Somática como um campo produtor de conhecimento corporalizado no mundo. O relato que seguiu é um recorte que segue em experimentação para reverberar em processos pedagógicos e performativos para fortalecer a Prática Artística como Pesquisa (FERNANDES, 2013) dentro da academia.

O conhecimento que se dá através da carne, da prática e da vida encarnada repleta de sonhos.



REFERÊNCIAS

- » ABRAMOVIC, Marina. *Walk through walls*. Nova Iorque: Crown Archetype, 2016.
- » ALICE, Tania. PARC (Performances de Arte Relacional como Cura): performance e *somatic experiencing*. *Revista Brasileira Estudos da Presença*. Porto Alegre, v. 5, n. 2, p. 396-412, maio/ago., 2015.
- » ALICE, Tania. *Performance como revolução dos afetos*. São Paulo: Annablume, 2016.
- » BONDÍA, J. L. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. Tradução de João Wanderley Geraldi. *Revista Brasileira de Educação*, Universidade Estadual de Campinas – Departamento de Linguística, Campinas, n. 19, p. 20-28, 2002.
- » CLARK, Lygia in BUTLER, Cornelia (org). *Lygia Clark: The abandonment of art, 1948-1988*. Nova Iorque: MoMA Publications, 2014.
- » COCCIA, Emanuele. *Metamorfoses*. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2020.
- » DELIGNY, Fernand. *O Aracniano e outros textos*. São Paulo: n-1 editora, 2018.
- » FERNANDES, Ciane. *O corpo em movimento: O sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo: Annablume, 2006.
- » FERNANDES, Ciane. Em busca da escrita com dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística. *Revista Dança – Revista da Pós-graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia*, Salvador, v. 2, n. 2, 2013.
- » FERNANDES, Ciane. *Dança cristal: da arte do movimento à abordagem Somático-Performativa*. Salvador: EDUFBA, 2018.
- » HAN, Byung-Chul. *A agonia do Eros*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2019.
- » HECKNEY, Peggy. *Making connections: total body integration through Bartenieff Fundamentals*. Reino Unido: Routledge Press, 2002.
- » HOLMES, Brian. The affectivist manifesto, artistic critique in the twenty-first century. *Public*, v. 1, n. 39. Canadá: York University, 2009.
- » KRENAK, Ailton. *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- » UNO, Kuniichi. *A gênese de um corpo desconhecido*. São Paulo: n-1 editora, 2014.



PELA INTERDISCIPLINARIDADE NOS PROCESSOS CRIATIVOS: corpo e tecnologias digitais em diálogo

MARCELA CAPITANIO TREVISAN

Mestranda do PPGAC/UFBA, sob a orientação da professora Dra. Ivani Santana, e integrante do Grupo de Pesquisa Poéticas Tecnológicas: corpoaudiovisual (GP Poética), coordenado pela citada orientadora. Bacharel em Artes Cênicas (UFSC, 2014). Foi integrante do Grupo de Pesquisa Poéticas do Corpo na Arte, coordenado pela professora Dra. Janaína Trasel Martins. Suas pesquisas e práticas artísticas têm enfoque nas áreas de teatro, dança, performance e audiovisual.

RESUMO

Entrelaçando vestígios de uma experiência artística da autora, realizada durante a pandemia da COVID-19, com teorias a respeito das crenças defendidas por tecnocratas e tecnófilos, o ensaio constrói uma crítica que traz à luz possíveis precipitações surgidas de tais pensamentos e mostra-se a favor da interdisciplinaridade nas Artes Cênicas como caminho para a criação e realização dentro do período pandêmico. Promovendo atenção especial às artes que carregam consigo aspectos e elementos performativos e digitais, e abordando o corpo e a cognição através do entendimento de *Embodiment*, argumenta-se como as tecnologias eletrônicas e digitais, desde o descobrimento da eletricidade, redimensionaram o ser e o estar do humano no mundo, modificando suas percepções e introduzindo novas metáforas. Utilizando termos e conceitos denominados e desenvolvidos por Ivani Santana – no aprofundamento destas reflexões, focaliza-se no hibridismo do corpo humano com a tecnologia digital como aspecto catalisador para a interdisciplinaridade, encontrando ainda a necessidade de uma nova ontologia para tal arte.

PALAVRAS-CHAVE:

Artes Cênicas. Interdisciplinaridade. Cognição. Arte digital.

IN FAVOUR OF INTERDISCIPLINARITY IN CREATIVE PROCESSES: BODY AND DIGITAL TECHNOLOGIES IN DIALOGUE

ABSTRACT

Interweaving traces of an artistic experience of the author, made during the COVID-19 world pandemic, with theories about the beliefs defended by technoclasts and technophiles, the following essay builds a critique that brings to light some preconceptions arising from such thoughts and it is in favor of interdisciplinarity in the Performing Arts as a possible way to create and perform within the pandemic period. Promoting special attention to the arts that carry digital and performative aspects and elements, and approaching the body and cognition through the understanding of Embodiment, it is argued how electronic and digital technologies, since the discovery of electricity, have redimensioned the human being in the world, modifying their perceptions and introducing new metaphors. Using terms and concepts developed by Ivani Santana, it focuses on the hybridity of the human body with digital technology as a catalyst for interdisciplinarity, also finding the need for a new ontology for such art.

KEYWORDS:

Performing Arts. Interdisciplinarity. Cognition. Digital art.



BASTIDORES: Me encontro nua, agachada em um

espaço apertado e abafado entre a câmera do meu computador e um *chroma-key*¹ improvisado com um lençol azul enrolado em vários objetos que estão dispostos de forma que fazem com que este permaneça estendido atrás de mim. No chão podem-se ver dois adesivos marcadores de páginas de cores vivas localizando onde meus pés devem estar para garantir o enquadramento certo (o que me faz lembrar as marcas com fitas crepe no chão dos palcos para marcar o ponto iluminado pelo holofote). Ainda em cima da mesa bem ao lado do computador estão um batom vermelho, um cinto preto e um celular com a função “temporizador” em tela.

Dessa forma, estou pronta para dar início a Conferência² intitulada *Poéticas de um ano de confinamento*³ apresentada no XVII ENECULT⁴ com o Grupo de Pesquisa Poéticas Tecnológicas: corpoaudiovisual, do qual sou integrante. Desse grupo participaram na apresentação, além de mim, Ivani Lucia Oliveira de Santana (coordenadora do grupo), Sarah Marques Duarte e Luiz Thomaz Sarmento, cada um de suas moradias. No entanto, como forma de uma melhor absorção do que estávamos propondo nessa apresentação, durante a Conferência, utilizamos codinomes: Marcela Capitano Trevisan é “mulher anônima”, Ivani Lucia Oliveira de Santana é “Respirar Ar”, Sarah Marques Duarte é “revolver a terra” e Luiz Thomaz Sarmento é “drag profana” e “pandemona”.

TECNOCLASTAS X TECNÓFILOS

Desde que ingressei na área de Artes Cênicas percebi, assim como em outras áreas, dois movimentos opostos em relação às novas tecnologias (neste caso a digital), essas que estavam cada vez mais a adentrar o cenário teatral. De um lado, um grande deslumbramento em relação às possibilidades que esta poderia oferecer, e do outro, uma intensa repulsa (e se é que posso dizer, um verdadeiro temor) destas e de qualquer aspecto

¹ Efeito especial, produzido por meios eletrônicos, que consiste em fotografar uma imagem contra um fundo, normalmente azul, que é então substituído por outra imagem, de forma que esse processo de superposição cause um efeito visual de primeiro plano e plano de fundo; *chroma*.” ([Chroma-key | Michaelis On-line \(uol.com.br\)](https://www.chroma-key.com/)).

² Termo criado pela pesquisadora e professora doutora Ivani Santana, para denominar conferências que são realizadas de forma performativa.

³ A apresentação ocorreu no dia 28 de julho de 2021. Vídeo da apresentação na íntegra: <https://www.youtube.com/watch?v=neOrUUdYguc&t=461s>

⁴ Ocorrido entre 27 e 30 de julho de 2021.



que poderia “profanar” uma sagrada *quarta parede* do teatro clássico europeu, onde incluo descaradamente a arte de performance como um desses aspectos também temidos.

Utilizo a palavra “temor”, pois tal situação me faz pensar a respeito dos mitos perpetuados pelos tecnoclastas⁵ e tecnófilos.⁶ Enquanto os tecnófilos percebem o corpo como um sistema completamente obsoleto, vendo na massiva incorporação da inteligência artificial, engenharia genética e nanotecnologia por exemplo, a salvação da humanidade, os tecnoclastas temem que, através dessas mesmas incorporações, o mundo seja dominado por robôs que adquiriram consciência e sede de poder.

Concordo com a pesquisadora Ivani Santana quando discorre sobre essas duas concepções em seu livro *Dança na Cultura Digital* (2006): “(...) Vale ressaltar que a situação aqui não se assemelha aos dois lados de uma mesma moeda. O ineditismo e a própria natureza do contexto tornam-no ambíguo e confuso inspirando tanto anseio como horror de ambos os lados” (SANTANA, 2006, p. 21).

Já ouvi algumas vezes pessoas do teatro parecerem acreditar e temer mesmo a substituição total de atores e atrizes por elementos tecnológicos digitais, hologramas ou até mesmo robôs, e outras que veem a arte da performance como um lugar de “qualquer coisa” ou de “falta de técnica e consistência”. Apesar da “rixa”, pode-se dizer que, nos tempos atuais (pelo menos antes da pandemia), a maioria das peças teatrais mistura teatro, performance e a tecnologia digital em algum nível, da qual, através ainda de um balanceamento dessa dose interdisciplinar presente no espetáculo, chega-se a denominações como Teatro Performativo, Teatro Pós-dramático, entre outros, tendo cada modalidade seus devidos conceitos e considerações.

Penso serem relevantes tais colocações, pois, mesmo que a grande maioria dos trabalhos teatrais trabalhem com esses elementos, não parece assim tão óbvia essa condensação e acredito que uma reflexão mais profunda sobre esse aspecto específico se torna necessária como possível saída daquela confusão colocada acima por Santana. Dessa maneira, encontra-se a possibilidade de abrandarmos os prejulgamentos para ambos os lados, refletindo criticamente sobre as transformações dentro dessa área, e finalmente sobre quais possibilidades de se sonhar, pensar e realizar as Artes Cênicas em contexto de pandemia.

5 “Tecnoclasta. O sufixo acrescentado à raiz da palavra tecnologia refere-se a [*klasmo*], ou seja, ação de quebrar, trazendo para o significado do termo os que lhe são contrários, (que quebram) a ideia de tecnologia” (SANTANA, 2006, p. 65).

6 “1. Que ou quem demonstra forte interesse pelos avanços técnicos e tecnológicos ou pelos objetos ou funcionalidades que são resultado desse avanço (ex.: utilizadores muito tecnófilos; o produto era inicialmente usado apenas por tecnófilos, mas agora é de divulgação geral)” (Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2021, <https://dicionario.priberam.org/tecn%C3%B3filo>).



CENA 3: QUANDO O BATOM VIROU SANGUE

Logo depois de “revolver a terra” e encontrar na sua escavação no jardim de seu condomínio um QRcode, ligo o temporizador que marca em torno de 1’30”. Levanto-me e me posiciono com os pés em cima dos adesivos marcadores, de forma que enquadro uma pequena ponta dos seios, barriga, até quase as partes íntimas, e abro minha câmera que expõe meu corpo feminino branco e, no fundo virtual, uma imagem de terra. O QRcode exposto na câmera de “revolver a terra” nos leva para um áudio no Soundcloud que contém algumas partes do artigo “Filhas ilegítimas da tecnologia digital” (2021), de minha própria autoria e que trata a respeito de algumas estruturas patriarcais colonialistas que foram reforçadas e expostas com a pandemia.

Enquanto o áudio prossegue, sem mexer as partes do corpo que estão visíveis na tela, com uma das mãos, pego o batom vermelho que está ao lado do computador, tiro a tampa e escrevo em minha barriga:

	1005
2020	+ 15%
2015/2	+ 136%

Depois de terminada a ação, levo o batom em direção à câmera, passando a impressão de que o batom quer alcançar o espectador.



ESTRUTURAS PATRIARCAIS SÃO EXPOSTAS

Como se pôde ver na cena 3, trabalhei com o hibridismo do meu corpo feminino com as tecnologias digitais ao vivo. Através das plataformas de vídeo como o Streamyard e Youtube, e de áudio como o Soundcloud, do uso de QRcodes, webcams, notebook, pude colocar artisticamente meu corpo e voz para problematizar algumas questões, advindas de um sistema patriarcal, que foram reforçadas com a pandemia de COVID-19.



Os números escritos de batom em minha barriga são dados divulgados pela mídia independente AzMina, pelo Colégio Notarial do Brasil – Conselho Federal, e pela diretora para as Américas da Anistia Internacional, Erika Guevara Rosas, no Correio Brasiliense. Trata-se dos números de casos de divórcios, violência doméstica e feminicídio, dentro do período pandêmico. “Pelo menos no Brasil, segundo os dados publicados pela mídia independente AzMina, ‘Entre março e dezembro de 2020, ao menos 1.005 mulheres morreram vítimas do feminicídio, o equivalente a três mulheres assassinadas por dia’”. (LIMA, 2021) Além disso,

A respeito dos divórcios, de acordo com a revista online *TRIP* baseada nos dados levantados pelo Colégio Notarial do Brasil – Conselho Federal, uma entidade que coordena os cartórios do país, ainda ano de 2020 os casos de divórcio aumentaram 15% em relação ao ano anterior. (TREVISAN, 2021)

Contemplando os dados do cenário mexicano, onde surgem ainda outras questões, o Correio Brasiliense relata um aumento de 136% nos casos de feminicídio de 2015 a 2020.

Dados como esses tristemente não deixam dúvidas de que vivemos em um sistema heteropatriarcal colonial que é ferozmente feminicida. Como já apontado acima, ao invés de utilizar meu nome verdadeiro, utilizo ainda o codinome “mulher anônima”, referindo-me a todas as mulheres que, mesmo no anonimato, por conta de sua própria segurança, corajosamente conseguem denunciar seus abusadores e torturadores, promovendo, dessa forma, também um *link* com as vítimas presentes no áudio direcionado no momento da cena.

Diante de tal apresentação, torna-se difícil apontar exatamente em qual categoria artística este trabalho se encaixa. Teatro? Cinema? Dança? Performance? Encontra-se um espaço aberto para novas formas que emergem dessa interdisciplinaridade, para o qual, dentre as várias possibilidades de criação, Ivani Santana sugere, por exemplo, o termo ConferênciaAção, como comentado anteriormente, e que segue em desenvolvimento.

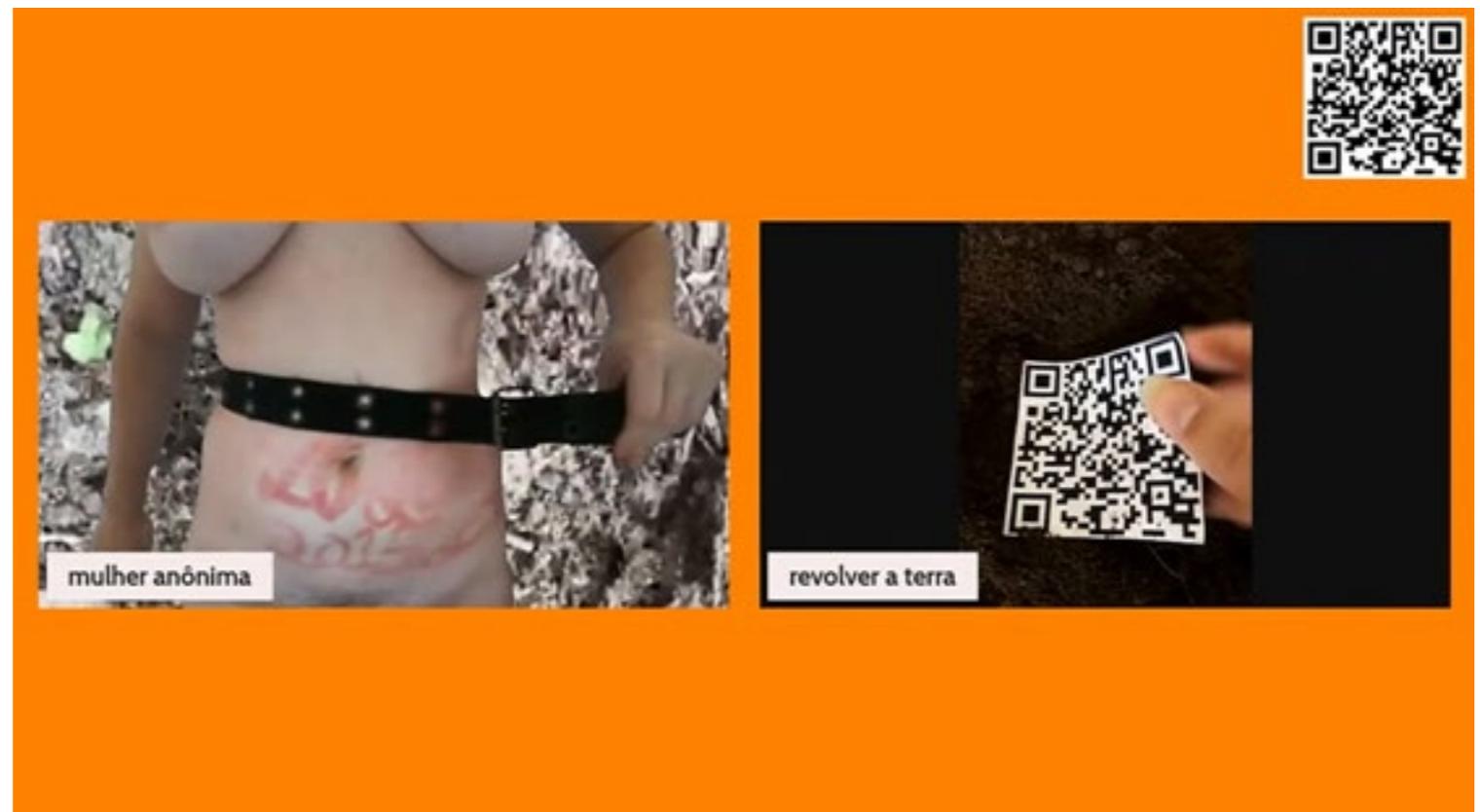


CENA 9: "ALÔ! É DA POLÍCIA?!"

Novamente seguido da escavação realizada por "Revolver a terra", surge outro QRcode. Torno a me posicionar em pé nas mesmas marcas da minha cena anterior, ligo com uma das mãos o temporizador de agora 2'40" no celular que está ao lado do notebook, pego o cinto preto, que se encontra no outro lado do notebook, e ligo a câmera, que surge com o mesmo fundo virtual com a imagem de terra da cena anterior.

O QRcode leva para outro áudio no Soundcloud, que contém mais algumas partes do mesmo artigo que comentei acima, e mais um áudio de chamadas telefônicas de vítimas de violência doméstica, divulgado pela Polícia Federal de Santa Catarina.

Enquanto o espectador escuta o áudio, desenrolo o cinto e com ele envolvo minha barriga, que permanece com os números escritos em batom. Partindo do furo mais largo, fecho e abro o cinto até que fique o mais apertado possível. Ao mesmo tempo em que realizo essas ações, vou manchando os escritos de batom na barriga com o cinto, passando a impressão de que se transformam em machucados e sangue.





ÉPOCAS DE CRISE E OS MONSTROS HÍBRIDOS

Peço licença para Santana e abordo a “Metáfora de Frankenstein”, denominada e utilizada por ela para discorrer a respeito das produções que emergem na dança. A pesquisadora se utiliza de tal termo para discorrer sobre as metáforas promovidas pelas configurações artísticas híbridas que, embora tenham surgido com as mídias digitais, tiveram suas primeiras faíscas no momento histórico da invenção da eletricidade.

Através de uma abordagem fundamentada na Perspectiva do *Embodiment*,⁷ a autora argumenta que

Temas como a imaginação ou o inconsciente, portanto, deixaram de ser exclusivos da psicologia e da psicanálise para fazer parte de investigações a respeito dos processos de conhecimento. Um movimento que desobedece antigas muralhas que separavam o corpo enquanto objeto da ciência e o corpo enquanto objeto das humanidades. E que chama a atenção para uma questão central: somos aquilo que nossas metáforas nos permitem ser, pois a metáfora interfere na percepção, no entendimento e na ação do homem. (SANTANA, 2006, p. 35 e 36)

Visto que essas invenções foram apenas possíveis de acontecer depois da descoberta da eletricidade, como os telégrafos, o telefone, a televisão, nossas dimensões de espaço e tempo foram totalmente modificadas, reestruturando tanto nosso entendimento e compreensão de nós mesmos e do que nos rodeia, quanto nossas metáforas. Aqui, a figura do Frankenstein alude, então, à imagem dos “monstros”, ciborgues, configurações surgidas do hibridismo artístico do corpo humano com as tecnologias digitais e, dessa forma, as metáforas possibilitadas por essas configurações confrontam através da alteridade de um monstro criado por nós mesmos, por nossas próprias identidades, crenças e ideologias.

⁷ Aqui utilizo a explicação do termo presente no livro *Dança na Cultura Digital* (2006), de Santana: “[...] Mente [é] incorporada: Porque os conceitos e a razão derivam e fazem uso do sistema sensoriomotor, a mente não é separada ou independente do corpo”. (Lakoff & Johnson, 1999:555, in SANTANA, 2006, p. 46)



Por sua limiaridade ontológica, o monstro aparece, de forma notável, em épocas de crise, como uma espécie de terceiro termo que problematiza choque entre extremos – como [aquilo que questiona o pensamento binário e introduz uma crise]. [...] o monstro sempre escapou para retornar à sua habitação às margens do mundo (que, mais do que um lócus geográfico, é um lócus puramente conceitual). [...] Uma categoria mista, o monstro resiste a qualquer classificação construída em base em uma hierarquia binária, exigindo, em vez disso, um [sistema] que permite a polifonia, a reação mista (diferença na mesmidade, repulsão na atração) e a resistência à integração [...]. O horizonte no qual os monstros moram pode muito bem ser imaginado como a margem visível do próprio círculo hermenêutico: o monstruoso oferece uma fuga de seu hermético caminho, um convite a explorar novas espirais, novos e interconectados métodos de perceber o mundo. (Cohen, in Silva, 2000:30, in SANTANA, 2006, p. 37)

Nas cenas da Conferência expostas acima, ainda surge o elemento da voz que está gravada em áudio digital como que fazendo parte de um corpo, desse *body*⁸ integrante do termo *Embodiment*, ao mesmo tempo criando a imagem de outros corpos.

A professora e pesquisadora Bárbara Biscaro, em sua tese de doutorado *Vozes nômade: escutas e escritas da voz em performance* (2015), traz reflexões a respeito das metáforas do que seria um corpo-voz, ou seja, a unicidade e/ou dicotomia entre o corpo e a voz percebida(s) e executada(s) em performance, em dado momento aprofundando a discussão em torno de uma “verdade da voz” e de conceitos a ela relacionados, como naturalidade e organicidade.

Sob a mesma perspectiva do *Embodiment*, entendida através de Varela (2003) e Lakoff e Johnson (1999), a autora argumenta que “Os conceitos como naturalidade ou organicidade do corpo são definidos através de parâmetros pessoais, culturais ou sociais” (BISCARO, 2015, p. 132).

Biscaro argumenta que outras humanidades e corporeidades da voz dentro da perspectiva da tecnologia trazem consigo novos parâmetros de unicidade e dissociabilidade entre corpo e voz, de forma que, no lugar do som delirante dos que estão prestes a morrer apontados por Alfred Wolfsohn como a *Voz Humana*,⁹ se instauram os sons dos mortos que surgem como vozes fantasmáticas nas rádios.

⁸ *Body*: corpo em inglês. “*Embodiment* = palavra inglesa que significa incorporação, personificação. Como estas palavras em português carregam um entendimento de algo que não pertence ao corpo e é diferente dele, o que não condiz com os pressupostos da teoria, prefiro manter a palavra em sua língua de origem.” (SANTANA, 2006, p. 28)

⁹ Alfred Wolfsohn, a partir da década de 1930, criou as bases para uma abordagem vocal baseada na ideia de *Voz Humana*. Uma ideia específica de *humanidade* da voz nasceu de uma experiência trágica de Wolfsohn na Primeira Guerra Mundial: ao ouvir as vozes dos soldados feridos e mortos em combate [...] (BISCARO, 2015, p. 154)



Fantasmagorias da contemporaneidade, fenômenos estéticos, éticos e poéticos, as vozes sem corpo reproduzidas mecanicamente, longe de serem necessariamente demonizadas como [aberrações] não naturais (em uma perspectiva unívoca em que o corpo seria a representação da natureza), são fenômenos que fazem parte de nossa cultura. [...] A classificação das vozes cibernéticas, criadas a partir de frequências computadorizadas, abandonam definitivamente os ideais de um corpo orgânico e natural, criando outros paradigmas. (BISCARO, 2015, p. 170)

Relembro também aqui o aspecto um tanto fantasmagórico com que foi percebida, em meados do século XIX, a possibilidade de escritos serem enviados e recebidos instantaneamente numa conversa entre pessoas distantes, por exemplo, ocasionada por correntes elétricas que passavam por fios, tecnologias desenvolvidas, até chegarem nos aparatos e tecnologias digitais mais atuais.

A voz sempre procura o corpo? Como a sombra de Peter Pan, que abandona o corpo que a gera e sai para viver no mundo, uma voz que [escapa] desse corpo a qual pertence é uma das imagens que incide em nossos modos de ouvir as vozes em *performance* na atualidade. O rádio, a televisão e o cinema nos colocam em contato com vozes desaparecidas, incorpóreas e longínquas. Através dele posso ouvir as vozes dos/as mortos/as em uma reconstituição fiel, como se fosse um pedaço de carne que permanecesse eternamente ao alcance de meus ouvidos, de uma materialidade etérea e ao mesmo tempo corpórea, evidenciando outro paradoxo da voz em nossa experiência tecnológica com o mundo. (...) uma incorporeidade vocal com a qual lidamos diariamente. (BISCARO, 2015, p. 171)

Talvez o temor envolvido esteja mesmo dentro dos limites impensáveis que todas essas possibilidades possam alcançar, e sobre as quais, em alguns momentos, confesso, paro para refletir. Porém, me parece que tal assunto se torna menos temeroso e mais leve e lúcido, quando de fato, como alertou Prigogine, procura-se “olhar para o objeto em seu próprio meio, pois em isolamento o objeto perde algo de suas características relacionais” (*apud* SANTANA, 2006, p. 34), permitindo uma reflexão mais livre dos prejulgamentos.



Pode parecer exagero, no entanto, se as pessoas de fato optarem por seguir “de cabo a rabo” o mito de que os robôs irão dominar toda a humanidade, transformando o planeta Terra em um cenário de horror, não é difícil cair nas *Fake News* e nas teorias de conspiração que relatam sobre supostas vacinas que contêm chips de 5G criadas pelos comunistas chineses para controlar mentes e dominar o mundo; sobre a existência de planos arquitetando uma redução populacional por trás da vacinação em massa; ou, ainda, sobre a possibilidade de virar jacaré, se vacinado, como “advertido” pelo atual presidente da república Jair Bolsonaro “o mito”, “o novo Messias”.

Assim sendo, acredito que o hibridismo artístico do corpo com as tecnologias digitais, que surge como uma terceira possibilidade dentro de uma visão binária de disciplinas e categorias, se torna um lugar potente para reinventar modos de pensar, criar, sonhar arte, principalmente em épocas de crise sanitária, econômica, política, ética, moral, existencial, como essa pela qual a humanidade está passando com a pandemia de COVID-19, além dos fatores físicos como o isolamento necessário e a impossibilidade de apresentações artísticas presenciais.

INTERDISCIPLINARI- DADE COMO SOLUÇÃO E A EMERGÊNCIA DE UMA NOVA ONTOLOGIA

Acredito que, mesmo não se tratando do hibridismo com sistemas digitais (apesar de este ter sido o que mais se intensificou com a situação colocada pela pandemia), as Artes Cênicas pedem e escoam para um pensamento e uma forma cada



vez mais interdisciplinares. Não apenas em decorrência das circunstâncias, mas também por se perceber que as dimensões que experienciamos de fato já se modificaram. Essa argumentação, que pode parecer óbvia à primeira vista, mas que, observando-se mais de perto, carrega consigo muitos, dogmas, crenças e mitos.

Se mudamos nossas formas de ser e estar no mundo, modificando nossas percepções ao longo da história, por que não nos desapegarmos de conceitos estabelecidos e colonizados do que é ou deve ser “o teatro”?

Se tomarmos como princípio que o hibridismo do corpo humano com a tecnologia digital pode atuar como aspecto catalisador para a interdisciplinaridade, então os mitos de caráter tanto tecnoclastas quanto tecnófilos, além de serem equivocados, são muito perigosos, podendo interferir quase que inconscientemente na adesão artística por essa proposta que é e tem tudo para ser muito rica inclusive, como argumentado acima a respeito dos monstros híbridos, para confrontar as próprias ideologias dominadoras, de natureza e origem.

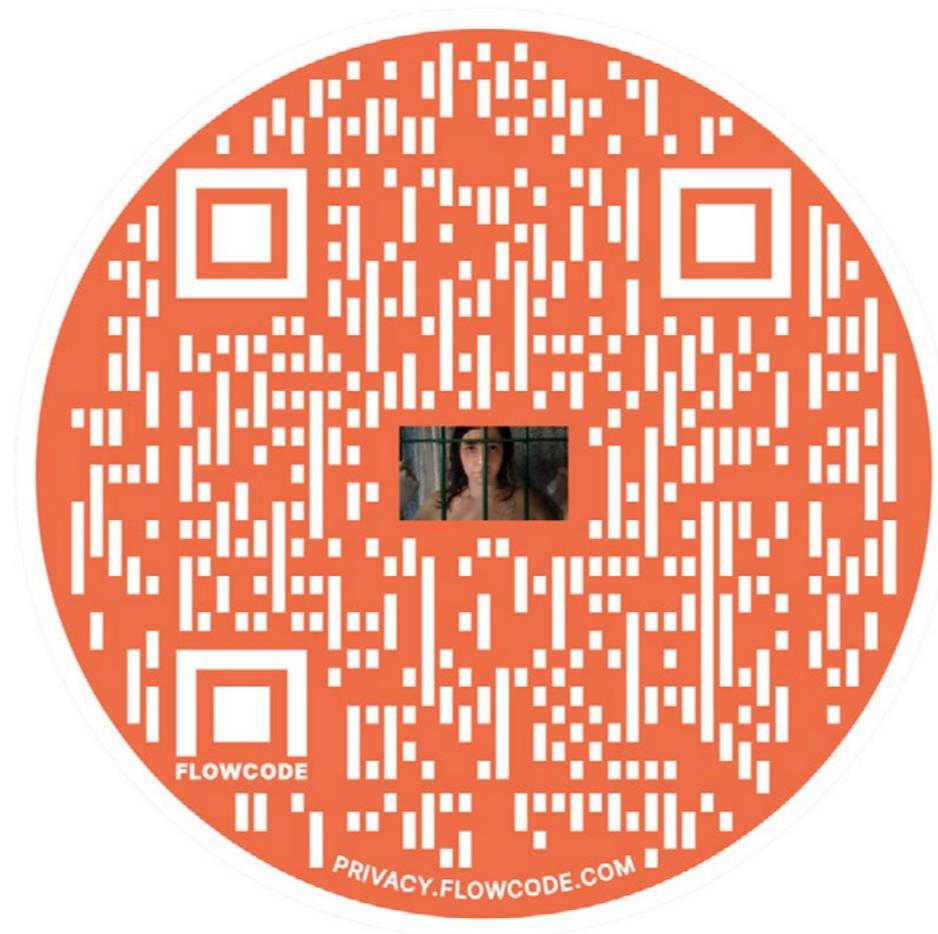
Acredito que esses monstros híbridos pertencem à arte digital, como tratada por Margarita Schultz (2009). Sobre essa arte, a filósofa chilena argumenta ainda sobre a necessidade de uma ontologia própria da cibercultura, onde a arte digital possui um papel central pelo fato de, já na sua própria existência, trazer consigo reflexões que caracterizariam sua própria ontologia, como a instabilidade dos fenômenos digitais.

Acima de tudo, o pensamento enfrenta a dificuldade de afinar princípios cognitivos sobre o Cibermundo, em uma relação recíproca conhecimento-fenômeno. A instabilidade desses fenômenos, sua característica mais notória, senão a principal, configura uma dessas dificuldades. A instabilidade traz dificuldades, pois a busca pelo ontológico normalmente é entendida como uma questão de categorização e sistematização. Soma-se a isso a problemática caracterização do tipo de realidade que os fenômenos digitais corporificam: parte atual, parte virtual, parte imaterial, parte presente em suportes materiais e sempre pronta para mutação, devido à sua própria [natureza]. (SCHULTZ, 2009, p. 11, tradução nossa)



Parece-me, portanto, que a característica de instabilidade e a natureza mutante das artes digitais vão ao encontro, numa maneira potente, da exploração de “novas espirais” e novos “métodos de perceber o mundo”, como citado anteriormente por Santana, mostrando-se também a favor da interdisciplinaridade.

CENA 11: TRAVESSIAS SORORÍQUIDAS – A CADA MINUTO, DE CADA SEMANA





CENA FINAL: E FECHAM-SE AS CORTINAS

“Revolver a terra” enterra seus pés na terra e a webcam é desligada.

FECHAM-SE AS CORTINAS

Caso necessário, ainda será possível redimensionar os termos e elementos teatrais para os parâmetros desse outro espaço *cyber*, por exemplo, ao chamarmos uma lanterna de iluminação, os cômodos da própria casa de cenário, e o som ambiente (aquele da rua da frente, da construção no vizinho, o latido do cachorro, que não há como controlar) de paisagem sonora. Ao desligar-se todas as webcams no final da apresentação, seguir utilizando a expressão “fecham-se as cortinas”.

REFERÊNCIAS

- » BISCARO, Barbara. *Vozes nômade*s: escutas e escritas da voz em performance. 2015. 394 f. Tese (Doutorado em Teatro – Área: Teoria e Práticas Teatrais) – Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro, 2015.
- » CHROMA-KEY. In *DICIONÁRIO Brasileiro da Língua Portuguesa*: Michaelis. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/palavra/AkAm/chroma-key/#:~:text=TV%20Efeito%20especial%2C%20produzido%20por,e%20plano%20de%20fundo%3B%20chroma%20>>. Acesso em: 16 ago. 2021.
- » SANTANA, Ivani. *Dança na Cultura Digital*. Salvador: EDUFBA, 2006.



- » SCHULTZ, Margarita. *¿Una nueva ontología?: Los derechos filosóficos de la Cibercultura*. Ediciones Departamento de Teoría de las Artes, 2009.
- » TECNÓFILO. In DICIONÁRIO Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2021. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/tecn%C3%B3filo>> Acesso em 16 ago. 2021.
- » *TRAVESSIAS Sororíquidas: a cada minuto, de cada semana*. Intérpretes-criadoras: Marcela C. Trevisan, Cá Butiá e Brenda Urbina. Fotografia: Nanam Mattei e Rodrigo Ramos. Edição de vídeo: Rodrigo Ramos e Brenda Urbina, 2020. 1 vídeo (9 min e 14s) Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8KKizCWDfWI>> Acesso em: 24, abril, 2021.
- » TREVISAN, Marcela Capitanio. *Filhas ilegítimas da tecnologia digital*. In: *XVII ENECULT* (Encontro de estudos multidisciplinares em cultura), julho 2021, Salvador. *Anais eletrônicos...* Salvador: UFBA, 2021. Disponível em: <http://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload> Acesso em: 04 set. 2021.



TEATRALIDADES E PERFORMATIVIDADE NO PROCESSO DE CRIAÇÃO CÊNICA DO ESPETÁCULO *CORPO PRESENTE* DO GRUPO DE TEATRO FINOS TRAJOS

THIAGO CARVALHO DE SOUSA CORREIA

Doutorando e Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC-UFBA, especialista em Política e Gestão Cultural pela Universidade Federal do Recôncavo – UFRB. É professor tutor do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal da Bahia – UFBA, professor credenciado no Programa de Pós-Graduação em Pedagogia das Artes: Linguagens Artísticas e Ação Cultural – EPARTES – UFSB, Membro do Grupo de Teatro Finos Trajos (Ba) e do Coletivo das Liliths (Ba) e gestor da Evoé Casa de Criação.

RESUMO

Este trabalho apresenta o processo de criação cênica do espetáculo *Corpo Presente*, do Grupo de Teatro Finos Trapos (BA), décimo primeiro espetáculo de repertório e primeiro “virtual”, concebido entre os meses de maio e agosto de 2020, durante a pandemia. O texto dramático é uma versão inédita desenvolvida por seus membros e por uma atriz convidada, enquanto ocorria o processo de distanciamento social ocasionado pela Covid-19. O processo de trabalho permitiu realizar uma investigação sobre as teatralidades contemporâneas, as performatividades e também sobre o aspecto virtual do trabalho, pois a originalidade da organização textual/narrativa enfatizou questões como morte, vida, encontro e despedida. A temática do espetáculo versa sobre cartas escritas para uma mãe após o seu ritual de passagem, sobre o silêncio enquanto disparador, trazendo o tempo com a sua imprevisibilidade e, sobretudo, o momento do tempo. A construção do exercício cênico estabeleceu-se através da narrativa, instalando uma atmosfera poética em torno do luto. A partir disso, identificaram-se as teatralidades e as performatividades contidas no espetáculo. Diante dessas considerações, o trabalho desenvolveu-se numa dinâmica em que se pautou em trazer à cena um diálogo nesse viés da vida. O processo de criação instigou o grupo a pesquisar e a experimentar as diversas possibilidades na construção das cenas, em uma plataforma virtual (Zoom Meets), no sentido de se perceber e compreender a cena teatral na contemporaneidade.

PALAVRAS-CHAVE:

Corpo Presente. Teatralidades. Performatividade. Teatro Digital.

THEATERALITIES AND PERFORMATIVITY IN THE PROCESS OF SCENE CREATION OF THE SPECTACLE “CORPO PRESENTE” OF THE TEATRO FINOS TRAJOS GROUP (BA)

ABSTRACT

This work presents the scenic creation process of the show “Corpo Presente” by Teatro Finos Trajos Group (BA), the eleventh of repertoire and first virtual show, conceived between May and August 2020, during the pandemic. The text/dramaturgical is an unpublished version developed by its members and guest actress, while the process of social distancing caused by Covid-19 was taking place. The work process allowed an investigation into contemporary theatrics, performativities and, also about the virtual aspect of work, as the originality of the textual/narrative organization emphasized issues such as death, life, encounter, and farewell. The theme of the show is about letters written to a mother after her rite of passage, about silence as a trigger, bringing time with its unpredictability and, above all, the moment of time. The construction of the scenic exercise was established through the narrative, installing a poetic atmosphere around the mourning, from that the theatricalities and performativities contained in the show were identified. Given these considerations, the work was developed in a dynamic in which it was based on bringing to the scene a dialogue in this life bias. The creation process prompted the group to research and experiment with the various possibilities in the construction of scenes, on a virtual platform (Zoom Meetings), in order, to perceive and understand the contemporary theater scene.

KEYWORDS:

Corpo Presente. Theatrics. Performativity. Digital Theater



INTRODUÇÃO

O intuito desta escrita é realizar uma reflexão sobre a criação do espetáculo *Corpo Presente* (2020), do grupo de Teatro Finos Trapos (BA),¹ ancorando os recursos do Teatro Digital.² O texto é contemporâneo pela maneira como trata as questões da memória e da alteridade, a partir do recorte das narrativas pós-morte. Trata-se de uma atriz que, sentada em sua escrivaninha, escreve cartas para a sua mãe, tendo elas endereço, mas não retorno. As cartas são escritas quando ela recebe a notícia de falecimento e precisa lidar com isso de modo direto e prático. O espetáculo vai se delineando, na medida em que a atriz desabafa sobre questões que são inerentes à morte e pergunta se a mãe a escuta, se ela ainda está presente e se recorda de diversos episódios que viveram juntas.

¹ O grupo desenvolve um continuado trabalho de repertório de espetáculos e realização de atividades de pesquisa, produção de eventos culturais e fomento das Artes Cênicas na Bahia. Em seus 18 anos de atividades, fazem parte do Fino Repertório os espetáculos: *Sussurros...* (2004), *Sagrada Folia* (2005), *Sagrada Partida* (2007), *Auto da Gamela* (2007), *Gennésius – Histriônica* *Epopéia de um Martírio em Flor* (2009), *Berlindo* (2011), *O Vento da Cruviana* (2014), *Mós Aì Quê* (2018), *Ponta D'areia* *Pedaco do Céu* (2019), *Beira de Estrada* (2019) e *Corpo Presente* (2020).

² Duas das primeiras menções a um “teatro digital” como uma nova linguagem, em vez de a tecnologia digital entrar como elemento fundamental na concepção da estética da cena, aparecem com destaque na última década: a primeira é a pesquisa de Nadja Masura, professora da Universidade de Maryland, nos Estados Unidos, que, num artigo apresentado em 2002, propõe uma robusta definição do que seria esse tal teatro digital, a partir da diferenciação (ou agrupamento) de outros conceitos



Foto 1

Espectáculo
Corpo Presente,
na cena a
atriz Carla
Lucena. Foto:
Natalia Leal

Corpo Presente é a materialização do adeus e do recomeço da vida pós-morte, conectando-se ao sentido do ouroboro profético de que não existe ponto final. O espetáculo foi realizado ao vivo através da plataforma do Zoom,³ na qual uma atriz interage com uma câmera estática buscando alcançar o outro lado entre signos predefinidos. O fio condutor da cena está permeado pelo desejo de alcançar quem a vê para uma conexão metafórica com o espectador.



Foto 2
Espetáculo
Corpo Presente,
na cena a atriz
Carla Lucena.
Foto: Natalia Leal

Inicialmente, no processo de investigação, buscou-se exercitar a escrita de cartas destinadas ora a desconhecidos, ora a pessoas que partilhavam do mesmo cotidiano. Por conseguinte, o grupo chega ao recorte específico sobre a memória afetiva, sobre a despedida que neutraliza e paralisa quando recebida. Como possível caminho para a construção dessa personagem, buscou-se mergulhar na alteridade da atriz/intérprete, para que o estado integrado do corpo e da mente não fosse de “esvaziamento”, mas de convite à reflexão.

circundantes. E a outra é o “Manifesto Binário”, escrito em 2008 pela companhia catalã La Fura Dels Baus, caracterizada pela mistura de elementos e linguagens em seus espetáculos. (FOLETTTO, 2011, p. 56-57).

3 O Zoom Meets (Zoom) é uma plataforma utilizada para realização de videoconferências, que dispõe de funcionalidades como compartilhamento de tela, gravação de webinars, dentre outras. Tem sido utilizada amplamente no período do isolamento social, por ocasião da pandemia, sendo uma ferramenta facilitadora dos processos de encontros afetivos, familiares e profissionais. A realização de reuniões/encontros pelo Zoom é se dá mediante a criação de uma sala pelo anfitrião da reunião, que compartilha o convite (link) via e-mail ou Whatsapp para que qualquer pessoa possa participar. Os participantes das reuniões não precisam ter conta na plataforma e podem acessar a sala através do celular/smartphone/tablet ou pelo computador/notebook. No primeiro caso, é necessário fazer o download do aplicativo no aparelho; já no segundo, é dispensável.



Ancorados no processo de construção colaborativa, a narrativa foi tomando forma e centralizando a ação da personagem. Este percurso de pesquisa se revelou desafiador do ponto de vista de resoluções cênicas, uma vez que a cena começa a ser criada em sala de ensaio, presencialmente, e, por conta do isolamento social provocado pela Covid-19, o grupo se encontrava em uma plataforma digital que não confluía com os desejos ancorados em sala. Por isso foi necessária uma nova esquematização e também uma reflexão sobre os aspectos desenvolvidos para criação deste trabalho.



Foto 3

Espectáculo *Corpo Presente*. Na cena a atriz Carla Lucena.
Foto: Natalia Leal



O CORPO PRESENTE E AS SUAS FONTES

O universo concebido em *Corpo Presente* teve como fontes de inspiração filmografias e textos dramáticos, sobretudo, o texto *Uma história confusa*, do escritor Caio Fernando Abreu,⁴ o qual explora a relação da memória afetiva de dois amigos quando relatam sobre cartas que recebiam de um desconhecido. Nessa construção, o Finos Trapos buscou extrair potencialmente a relação entre duas mulheres como sendo o fio condutor da ação dramática da cena. Uma mãe e uma filha; dois corpos que se entrelaçam entre o presente, o passado e o futuro. A interdependência entre as personagens, mãe e filha, é o cerne que traz à tona o jogo de cumplicidade exposto no decorrer da narrativa. Assim, o grupo recorre ao trabalho de estudo do texto e do posicionamento em frente à câmera, como sendo uma das fases prioritárias, mesmo com o processo em construção. A fase centrada na análise da situação emocional e física da personagem trata-se da “telepresença” (SANTAELLA, 2003), quando alguém fala com o outro sem estar presente fisicamente, mas virtualmente.

Na narrativa foi importante a inclusão do subjetivo e do digital, sem descartar a mediação humana, pois era o sentido nessa nova configuração cênica: tornar crivo a proposta da atriz de frente para uma câmera, conectando-a a outras pessoas. A experiência de fazer teatro de frente para uma câmera, e também de descortinar o sentido do que seria Teatro Digital para o Finos Trapos foi revelador, porque os membros não achavam possível acontecer uma comunicação legítima, em que público, artista e texto pudessem se encontrar. A sensação primeira era a de que faltava presença, mas essa experiência corroborou para que o grupo compreendesse a função do digital numa tentativa conceitual para definir o tema. Masura (2002, on-line) define o teatro digital como “Teatro que incorpora a tecnologia digital enquanto não secundariza ou exclui o elemento humano/teatral”.

A pesquisadora Nadja Masura, professora da Universidade de Maryland, em suas asserções, corrobora para que o entendimento sobre o virtual seja desmitificado entre o coletivo. Inclusive, em sua proposta de teatro digital, ela vai considerar o teatro digital como a) uso de recursos humanos e da tecnologia digital ao vivo; b) apresentação com o mínimo de mediação humana, presente

⁴ ABREU, Caio Fernando. *Ovelhas Negras*. 1ª Edição, L&PM Pocket: Rio de Janeiro, 2002.



fisicamente antes de começar o “ao vivo”; c) interação limitada àquela permitida nos papéis teatrais e d) inclusão de palavras faladas, assim como áudio e imagem midiática (MASURA,2002, on-line). Desse modo, o Finos não se amedrontou com a tecnologia digital, pois compreendeu que se tratava apenas de uma nova ferramenta para a criação do evento teatral.

Na realização do estudo do espetáculo, o Finos traçou conceitos que permeiam a cena contemporânea como a teatralidade e a performatividade. No que diz respeito ao termo teatralidade, é possível compreendê-lo no Dicionário de Teatro de Pavis (2001, p. 372) como: “a teatralidade seria aquilo que, na representação ou no texto dramático, é especificamente teatral (ou cênico).” Assim, Pavis amplia o conceito, quando assiste aos espetáculos do Festival de Avignon, em 1998, ao vislumbrar aspectos da teatralidade que se apresentam de maneira particular nas escrituras contemporâneas, levando-se em conta a contemplação dos elementos da cena como: o espaço, o visual e o textual.

Na análise de *Corpo Presente*, é possível visualizar uma teatralidade inerente ao texto dramático contemporâneo. Neste espetáculo, observam-se elementos que se arranjam para a desconstrução da estrutura linear do texto. A personagem funde – se com as lembranças e, sobretudo, no desejo do que não foi vivido. Nesse aspecto, a narrativa construída a partir da perda se instaura numa intensa e incendiária revelação, apontando duas direções, uma para a possibilidade do novo, do porvir, e a outra para as lembranças passadas. Despedir-se, nesse contexto, é uma tarefa delicada, e, em cena, a atriz convida o público a conectar-se com as memórias afetivas por ela vividas, para que, ao escrever tais cartas, consiga fazer o seu ritual de passagem.

Teóricos que estudam as novas escrituras da cena, como Josette Féral (2008), que cunhou o termo teatro performativo, em seu artigo “Por uma poética da performatividade”, afirma que o teatro *performativo* apontou para o desenvolvimento de escrituras cênicas que se desenvolvem de outra maneira que não a normativa. Ryngaert (1998, *apud* GATTI, 1966, p. 81) assevera que “Cada assunto possui uma teatralidade que lhe é própria” e que “é a busca de estruturas que exprimem esta teatralidade que forma uma peça”.

No espetáculo *Corpo Presente*, o modelo dramático é a fragmentação, sendo considerada como uma das características do teatro contemporâneo e da performatividade. Esse modelo serve como pressuposto para pensar a maneira de conceber o procedimento cênico de criação. Assim,



utilizam-se outras referências que se adéquam à escritura desse texto. Quando observadas as características recorrentes como a fragmentação, a justaposição, a hibridez e a cultura digital, será compreendido nessa escritura textual que as imagens se alteram de uma configuração para outra, deixando-a em diversos planos um ícone da síntese que sempre será o humano.⁵ Assim é possível concernir que tais elementos estejam presentes na construção das cenas e na transposição da narrativa para o fazer cênico da encenação teatral, numa tentativa de se desvelar conceitos da cena contemporânea no fazer prático.

A teatralidade e a performatividade como elementos extraídos do texto são pilares para a criação cênica e, pensando numa perspectiva das escrituras cênicas apresentadas na contemporaneidade, estas foram criadas para romper com o teatro convencional. Também é importante dizer que a noção de teatro performativo foi considerada por Féral a partir da performance, tomando a vertente pesquisada por Richard Schechner, que abordou o termo no campo da *performance studies*, atribuindo um potencial performático para a vida social. Outro segmento citado pela autora é a *performance art*, uma forma de arte difundida principalmente na década de 1960, na qual não existe separação entre arte e vida. Tais experiências performáticas são difundidas de forma ampla, levando muitos pesquisadores a estudar a *performance art*. Com esse viés, pode-se argumentar que Féral resgatou o termo performativo na observação da arte da performance. Temos um exemplo disso em Cohen (1989, p. 28), quando explica: “Apesar de sua característica anárquica e de, na sua própria razão de ser procurar escapar de rótulos e definições, a performance é antes de tudo uma expressão cênica”. Ancorada a descrição e o pensamento do autor, essa definição pode ser considerada a mais próxima ao que vem se configurando como performance, pois o princípio da linguagem performática está ligado à estrutura da linguagem cênica, ambas convergindo em vários aspectos como: o espaço tempo, o desempenho do ator-performático e os espectadores que assistiram ao trabalho.

Quando o Finos pensou na aproximação da performance e do teatro, ele considerou que há performatividade no teatro, assim como há teatralidade na performance, já que ela, em seu desenvolvimento como linguagem artística, fundamentou-se e aproximou-se dos elementos cênicos. Essas linguagens abordam a questão do tempo presente que não se repete, que leva a pensar em algo dinâmico e que pulsa. Muitas variáveis podem ocorrer nos desempenhos performáticos e teatrais, na mesma medida, pode-se dizer do espectador ao presenciar os acontecimentos cênicos e performáticos.

5 A tradução livre desta versão é de Lucas Pretti e foi originalmente publicada no site do Teatro para Alguém (ver referências).



Ao pensar a performatividade existente em *Corpo Presente*, foi importante considerar a fissura entre a representação versus a apresentação, ou seja, a atriz nessa narrativa não é simplesmente quem cria e representa uma personagem; ela incorpora vivências múltiplas. No teatro performativo, na averiguação de Féral (2008, p. 209) “[...] o ator é chamado a “fazer” (doing), a “estar presente”, a assumir riscos e a mostrar a fazer (showing the doing). Em outras palavras, o ator é chamado a afirmar a performatividade do processo.” Para tanto, argumenta-se que na performatividade da narrativa de *Corpo Presente*, a atriz aproxima-se mais do performer assumindo seu próprio *script*, pois a performance não pressupõe o ensaio, ela se presentifica no momento da instauração de si mesma, ou seja, o acontecer da performance.

Essas contaminações entre a performance e o teatro são discussão premente pela dificuldade de delimitar, de estabelecer o quanto uma se utiliza da outra para existir como linguagem, e o que é teatro ou o que é performance. Nesse contexto, O Grupo de Teatro Finos Trapos compreende que as mudanças do teatro contemporâneo, representado pelo teatro performativo, é instigante e desafiador, porque trata-se de uma percepção com estreita relação com outras linguagens e também plataformas, ou seja, mais uma característica presente na performance. No teatro performativo, a hibridez favoreceu outras possibilidades, algo que poderá ser diferenciado ao se misturar e criar outras situações. Inclui-se nesse aspecto a instituição de criações de colaboração entre artistas na comunicação de uma influência e fluência interdisciplinar.

O processo cênico de criação de *Corpo Presente* baseou-se na teatralidade e na performatividade, esse modo de operacionalizar o processo criativo, segundo Silva (2008, p. 58) “[...] são a maneira de colocar em diálogos, de inter-relacionar os diferentes elementos na construção da obra”. Os modos analisados sob essa ótica permitiram diálogos abertos e fluidos rumo a caminhos traçados no momento da busca, sem definições prévias. *Corpo Presente* foi um trabalho que mobilizou o grupo de Teatro Finos Trapos, no sentido de envolver todos no processo, desde as improvisações, a criação do texto, atuação, até a produção do espetáculo, o que corroborou para o pertencimento dos envolvidos de forma significativa, tornando rica e instigante a inserção das teatralidades e das performatividades da cena num contexto digital.

Para a criação de *Corpo Presente*, também foi proposto um diálogo com o artigo “Necroteatro: iconografías del cuerpo roto y sus registros punitivos”, de Ileana Diéguez, publicado na revista *Investigación Teatral*, na edição de inverno 2013-2014. Nesse artigo, Diéguez aborda as exposições



punitivas do corpo em espaços públicos partindo do “Sexênio da Morte”, período referente ao governo do presidente mexicano Felipe Calderón (2006-2012), que comandou uma política violenta ao determinar que o Exército combatesse o narcotráfico no México. Este sexênio registrou o maior índice de letalidade em combate no país desde a Revolução Mexicana em 1910.⁶ Diéguez parte do termo *necropoder*,⁷ de Achille Mbembe, para pensar nas mensagens punitivas da exibição de corpos despedaçados como um *necroteatro*, um teatro da morte.

A disseminação da morte e sua exposição punitiva tem levado às mais aterrorizantes formas de representação. São essas encenações que propomos ler como o desenvolvimento de um necroteatro, essencialmente vinculado ao propósito de pôr diante dos olhos a evidência espetacular do sofrimento, a cena aterradora de um necropoder que aniquila o corpo humano em vida e *post mortem* com propósitos instrutivos. (DIÉGUEZ, 2013-2014, p. 11 – livre tradução).

A teatralidade da violência está, para Diéguez (2013-2014), na encenação que transforma um ato real em uma representação para emitir um significado a partir de uma construção corporal vinculada ao martírio do corpo. A partir desse princípio, momentos diversos da história mundial têm uma construção cênica da morte: tanques de guerra no meio das ruas, policiais a postos com armas enormes à plena luz do dia, corpos amarrados sendo levados impõem a cultura do medo. “São resultado de um propósito que não é só matar, mas também executar um ritual de extermínio que sirva a outros como evidência e advertência” (DIÉGUEZ, 2013-2014, p. 13, tradução nossa). No contexto em que Diéguez escreve, o México havia passado por um índice de letalidade alarmante. Durante o governo de Calderón, em que foi decretada a guerra ao narcotráfico, o número de homicídios cresceu 160%⁸ no país e estima-se um número de 26 mil desaparecidos⁹ durante os mesmos seis anos. Para a autora, a marca da morte, do medo, as valas comuns, as repentinas aparições de restos de corpos passam a fazer parte da própria representação da corporalidade do país, já que o “poder de castigar” se instaurou como “teatro” durante o Sexênio da Morte.

Em “Corpo Presente” pensa-se nesse “teatro” a que ela se refere no Sexênio da Morte não só como um trabalho estético, mas também por seu caráter educativo. Como já lembrado Maria Lúcia Pupo (2015), para além das dicotomias, o binômio “teatro e educação” é uma abordagem sobre o fazer teatral que remonta às próprias origens do teatro e que esteve presente em diversos momentos ao longo da história antes de sequer pensar em ações artísticas e culturais – mesmo no Brasil,

6 O México e a encruzilhada dos 100 homicídios diários. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2019/12/01/internacional/1575213590_178809.html>

7 “[...] a soberania é a capacidade de definir quem importa e quem não importa, quem é ‘descartável’ e quem não é”. (MBEMBE, 2018, p. 41)

8 Homicídios cresceram 160% entre 2006 e 2011 no México, diz governo. Disponível em: <<http://g1.globo.com/mundo/noticia/2012/08/homicidios-aumentaram-160-no-mexico-entre-2006-e-2011.html>>

9 México estima que 26 mil desapareceram desde 2006. Disponível em: <<http://g1.globo.com/mundo/noticia/2013/02/mexico-estima-que-26-mil-desapareceram-desde-2006.html>>



os primeiros registros que se tem de teatro são as peças de Anchieta, que tinham explícito fim didático de catequizar os povos indígenas que viviam aqui à época da chegada dos portugueses.

Quando Diéguez conclama a urgência de se pensar sobre uma escritura dos corpos mortos e dos corpos não encontrados é porque se sabe que desde sempre o que se mostra tem uma intenção de dizer: o que diriam os corpos não encontrados? o que *ensinariam* os corpos não encontrados?

Mergulhar no universo narrativo de Ileana Diéguez hoje, em um Brasil afundado na pandemia da Covid-19 e no obscurantismo de um governo fascista, faz o Finos Trapos refletir sobre as marcas a que o corpo-Brasil chegará do outro lado do que parece o fim dos tempos. O que, afinal, os corpos que ficaram terão a dizer? E os corpos mortos, o que teriam a dizer sobre a política de morte do governo atual que nega compra de vacinas, que ironiza pessoas que precisam de auxílio de respirador, que se utiliza de uma crise sanitária, econômica e social para “passar a boiada” na Floresta Amazônica e dizimar populações indígenas que até hoje lutam pelo direito à terra?

Tais asserções refletem na presença da ação realizada pelo Finos... em seu *Corpo Presente*, porque permitiu aos membros não só uma reflexão para além do lugar artístico, mas também, e sobretudo, no que diz respeito às questões sociais, humanas, econômicas e políticas. Não que o lugar do artístico não esteja imbuído de todas as dimensões propostas, mas há de se ressaltar tais aspectos de forma individualizada, para que essas pautas sejam correlacionadas aos dizeres cotidianos em tempos distópicos. Estar na frente de uma tela, construindo um espetáculo, com um grupo de 18 anos de atuação na cidade de São Salvador, sendo este o primeiro on-line, não é uma tarefa fácil, principalmente quando a tradição da própria linguagem teatral se colocou resistente às poéticas tecnológicas.

Em conversas, as pessoas se perguntam sobre o que são “teatros digitais”, se o teatro tradicional acabou, se o que é feito nesse momento é ou não teatro. Há de se dizer que tais questionamentos são escutas de pessoas afoitas, puristas, porque se negam às imersões tecnológicas, permanecendo em sua tradição secular. Sim, o Finos Trapos também se pôs nesse lugar, inclusive no momento da criação deste trabalho, se questionando sobre tais procedimentos, de como seria a condução de um processo criativo frente a uma tela, se o público se lançaria nesse abismo tecnológico, uma vez que tais ferramentas ainda eram incipientes para o grupo, mas o que ocorre é que a solução para esta experiência seria o caminho do meio. Foletto dirá que “As invenções



de hoje não acabam com as tecnologias e práticas já existentes, mas convivem com elas” (2011, p. 67), porque assim também se deu com o cinema quando do alvorecer da televisão, por vezes com pintura e com a fotografia.

Ao longo deste um ano e meio de atividades acontecendo de forma on-line, em que as pessoas, em especial as da cadeia produtiva das artes, precisaram trabalhar e/ou se reinventar em sua arte do fazer, foi necessária uma revisitação nas escrituras, na história e na memória do próprio teatro, mesmo que este ainda seja ausente em alguns aspectos, ao não registrar questões, conteúdos, processos em diversas instâncias. Há de se dizer que um avanço já foi dado com a chegada dos programas de pós-graduação e as pesquisas de notório saber de importantes pesquisadores e pesquisadoras, mas esta não é a questão aqui a ser posta, o que se atenuar nessa escrita, está ancorada ao momento da presença mobilizada pelos bits, e como o teatro feito de forma on-line, com a nomenclatura que esta possa ser dada, pode ser reverberada no público.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Corpo Presente se depara com os múltiplos teatros que estão por vir, sejam midiáticos, virtuais ou computacionais, porque todos eles viverão sob o espectro artístico do Teatro. Também há de se dizer que em todas as discussões provocadas ao longo desse isolamento social, durante a política de morte em que mais de 623 mil pessoas morreram devido a uma pandemia que se alastrou, não é possível colocar em xeque se o teatro acabou. Assim, o teatro continua desenvolvendo o seu papel, e quando histórias de pessoas são contadas, representadas em uma cena, precisa-se pensar nas histórias, em quem ficou no meio do caminho. O que os artistas pensam sobre esses episódios? Porque se teatro é de onde se mostra alguma coisa, por onde se educa e, sobretudo, se teatro é compartilhar, é necessário elaborar a memória deste corpo asfixiado que chamamos de nosso.



Evidentemente essa intenção de elaborar tudo o que se está vivendo não pode se transformar em uma atividade leviana ou desproporcional aos corpos que não tiverem oportunidade de ser imunizados. Por isso, o teatro funciona como catalisador para o que se quer mostrar agora. *Corpo Presente* está movimentando o pensamento do Finos, no sentido de ser honesto com os tempos e também com as suas novas modalidades de encenar. Assim, o grupo se predispôs a entrar em contato com outros autores que trazem perspectivas decoloniais, como Stuart Hall e Boaventura de Sousa Santos, sobre quem também faz refletir sobre os tempos.

Em Hall (2013), é possível compreender que, no mundo globalizado do século XXI, os indivíduos vivem tempos distintos e concomitantes que se cruzam a partir das diásporas das populações de um país para outro. Pensar nessa honestidade com os tempos que se vive é se dar o tempo de elaborar, de construir, de refletir, de conectar informações, sentidos e vivências. Se o tempo está em diáspora, de nada adianta seguirmos impassíveis sempre em frente. Então, com as dificuldades postas em que o Finos Trapos e tantos outros/outras ainda se deparam a entender a areia movediça da discussão em torno do assunto do teatro digital, pensar o nome talvez não fosse mais produtivo, mas sim construir uma linguagem.

REFERÊNCIAS

- » ABREU, C. F.. *Ovelhas Negras*. 1ª Edição, L&PM Pocket: Rio de Janeiro, 2002.
- » COHEN, R. *Performance como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, Ed. da USP, SP, 1989
- » DIÉGUEZ, I.. Necroteatro. Iconografías del cuerpo roto y sus registros punitivos. *Investigación teatral*. v. 3, n. 5, p. 9-28, 2013-2014. Disponível em: <<https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/951>>. Acesso em: 30 Ago. 2021
- » FOLETTO, L. *Web é palco de peças de 140 caracteres*. Folha de S. Paulo, São Paulo, 6.jul. 2010. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/762175-web-e-palco-de-pecas-de-140-caracteres.shtml>. Acesso em: 30 Ago. 2021



- » FÉRAL, J. *Por uma Poética da Performatividade* – teatro performativo. Trad. Lígia Borges. Revista Sala Preta. São Paulo, v.1, n.8, p. 209, 2008
- » Revista Sala Preta. *FORMAÇÃO: Teatro Performativo e Pedagogia* – Entrevista com Josette Féral. Revista Sala Preta, São Paulo, v.9, n.1, p. 260, 2009.
- » FERRI, P. *O México e a encruzilhada dos 100 homicídios diários*. El País Brasil. 02 dez. 2019. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2019/12/01/internacional/1575213590_178809.html>. Acesso em: 20 Ago. 2021
- » FERNANDES, S. Repertório Teatro & Dança. BIÃO, Armino. BENÍCIO, Eliene. (coord.). *Teatralidades e Performatividade na Cena Contemporânea*. Salvador: UFBA/PPGAC, p.11-21, 2011.
- » HALL, S. *Da diáspora: identidades e mediações culturais* / Stuart Hall; Organização Liv Sovik; Tradução Adelaine La Guardia Resende – 2. ed. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- » MASURA, N. *Explication of digital theatre*. 2002. Disponível em: <http://www.digthet.com/about/paper.htm>. Acesso em: 15 Ago. 2021
- » PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- » PRETTI, L. Furacão digital chega ao teatro. Cadernos Link, *O Estado de São Paulo*. Disponível em: <http://cubomagicoblog.wordpress.com/2021/08/05/arte-cenicabinaria/>. Acesso em: 25 Ago. 2021
- » RYNGAERT, J-P. *Ler o Teatro Contemporâneo*. Trad. Andréa Sthahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- » SANTAELLA, L. *Cultura e artes do pós-humano*. São Paulo; Paulus, 2003.
- » SILVA, A C de A. *A encenação no coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo*. São Paulo: A. C. A. Silva, 2008. 222 f. Tese (Doutorado) – Departamento de Artes Cênicas/ Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 12/06/2008. p. 58.
- » *Homicídios cresceram 160% entre 2006 e 2011 no México, diz governo*. G1. 20 ago. 2012. Disponível em: <<http://g1.globo.com/mundo/noticia/2012/08/homicidios-aumenta-ram-160-no-mexico-entre-2006-e-2011.html>>. Acesso em: 25 Ago. 2021
- » LIMA, L. *Deputados do Amazonas liberam o 'passar a boiada' com PL que flexibiliza licenciamento ambiental*. Amazônia Real. 11 jul. 2021. Disponível em: <<https://amazoniareal.com.br/>>



- [com.br/deputados-do-amazonas-liberam-o-passar-a-boiada-com-pl-que-flexibiliza-licenciamento-ambiental/](https://www.com.br/deputados-do-amazonas-liberam-o-passar-a-boiada-com-pl-que-flexibiliza-licenciamento-ambiental/)>. Acesso em: 30 Ago. 2021.
- » MBEMBE, A. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte* / Achille Mbembe; traduzido por Renata Santini – São Paulo: n-1 edições, 2018. 80p.
 - » MENDONÇA, A. Mais uma vez, Bolsonaro imita pessoa com falta de ar durante live nas redes. *Estado de Minas*. 07 mai. 2021. Disponível em: <https://www.em.com.br/app/noticia/politica/2021/05/07/interna_politica,1264453/mais-uma-vez-bolsonaro-imita-pessoa-com-falta-de-ar-durante-live-nas-redes.shtml>. Acesso em: 30 Ago. 2021.
 - » *México estima que 26 mil desapareceram desde 2006*. G1. 27 fev.2013. Disponível em: <<http://g1.globo.com/mundo/noticia/2013/02/mexico-estima-que-26-mil-desapareceram-desde-2006.html>>. Acesso em: 30 Ago. 2021.
 - » PUPPO, M L. S. de B. Além das dicotomias. In: *Para alimentar o desejo de teatro* – São Paulo: Hucitec, 2015. (p. 17-22).
 - » SCHREIBER, M. Rejeição de 70 milhões de doses da Pfizer por gestão Bolsonaro será novo foco da CPI da Covid. *BBC News Brasil*. Brasília, 9 mai. 2021. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-57018138>>. Acesso em: 30 Ago. 2021.



FOLHAS AVULSAS



Un Cuadro tradicional. Fotografía de Rubén Iriarte



EL CUADRO VIVO DE **GALERAS, SUCRE, COLOMBIA:** un intersticio entre las expresiones artísticas vivas y la decolonización

LAURA IRIARTE LÓPEZ

Colombiana, Maestra en Arte Dramático, egresada de la facultad de Bellas Artes de la Universidad del Atlántico, Actriz, docente en las áreas de cuerpo, voz y actuación en la Escuela Distrital de Artes y Tradiciones Populares – EDA de Barranquilla, especialista en Cuadros Vivos, alumna especial del programa de posgraduación de Artes Escénicas de la Universidad Federal de Bahía, UFBA (2021).

RESUMEN

El presente escrito trata sobre la expresión cultural Cuadros Vivos del municipio de Galeras, departamento de Sucre, Colombia, tiene como objetivo general, indagar la dinámica de los *Cuadros Vivos* de Galeras como ejercicio creativo escénico permanente de una colectividad, sus orígenes y referentes históricos. Además, busca caracterizar las tendencias de los últimos periodos de los Cuadros Vivos de Galeras. Asimismo, interesa analizar sus parecidos y diferencias teniendo en cuenta propuestas diversas provenientes de expresiones artísticas contemporáneas como el performance, instalación y happening. Asume también el arraigo en la comunidad y como se vuelve la expresión una característica identitaria.

PALABRAS CLAVE:

Cuadro Vivo. Decolonización. Expresiones Artísticas. Patrimonio Inmaterial.

THE CUADRO VIVO OF GALERAS, SUCRE, COLOMBIA: AN INTERSTICE BETWEEN LIVING ARTISTIC EXPRESSIONS AND DECOLONIZATION

ABSTRACT

This text offers an approach to the cultural expression of the "Cuadros Vivos" of Galeras, municipality of the department of Sucre in Colombia. The general objective is to examine the dynamics of "Cuadros Vivos" as a scenic creative exercise of a community, its origins and historical references. Secondly, to characterize the trends of the last periods of the "Cuadros Vivos" of Galeras. Likewise, we analyze their similarities and differences through different proposals of contemporary artistic expressions such as performance, installation and happening. Start from the settlement in the community and how these expressions become a marker of identity.

KEYWORDS:

Cuadro Vivo, Decolonization, Artistic Expressions, Intangible Heritage.



GALERAS, GALERÍA DE CUADROS VIVOS

Los *Cuadros vivos* creados por habitantes del municipio de Galeras, manifestación cultural Patrimonio de la Nación, incluidos por el Ministerio de Cultura en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de Colombia, que “es un registro de información y un instrumento concertado entre las instancias públicas competentes y la comunidad, dirigida a aplicar un Plan Especial de Salvaguardia a las manifestaciones que ingresen en dicha Lista”(2015,?), cuya obligación estatal y de todo colombiano es salvaguardarlas para que permanezcan en el tiempo sin desmedro en su concepción y espíritu de origen, se trata de hacer ver, en un lapso de hora y media, situaciones, ideas, sueños, imágenes extraídas de algún texto literario, crítica social, además de hacer creer que el espacio público, para el que fue concebido no es ese, sino el construido como escenario de los cuadros que regularmente son terrazas y/o a lo largo de una calle, aprovechado o transformado en ese corto tiempo.

El nombre de cuadro remite a un marco, solo que, en vez de generar imágenes bidimensionales, estas son puestas en vivo, seres humanos y demás elementos constitutivos se presentan de manera tridimensional, planteando para quien afronta el montaje todos los problemas compositivos, semánticos, de iluminación, concepción, cromáticos, gestuales, expresivos, entre otros, propios de la plástica y de la escena. Su origen se remonta al medioevo, como una necesidad de la iglesia católica de dar a conocer pasajes bíblicos al pueblo iletrado que en aquel entonces eran todos excepto los clérigos y una pequeña élite. Por vía católica llegan a territorio americano como una herramienta para derribar la barrera de la diferencia de lenguas que les planteó el encuentro de culturas y de paso asegurar la penetración de la cosmovisión europea en nativos y esclavos.

El pueblo galerano ha mantenido la tradición enriqueciendo y apropiándose con imágenes, que no solo se salen del marco de lo religioso o de lo real-naturalista, sino que, se desbordan en una variedad de temáticas, de modos de concebir y encarar la puesta en escena, particularidad que bien puede llevarnos a pensar en estéticas expansivas en donde la colaboración entre las diferentes disciplinas artísticas es lo característico y, lo que llama aún más la atención, es que



en su gran mayoría los *Cuadros Vivos* de Galeras son hechos por gente del común, sin ninguna formación en artes.

La autora de este trabajo aclara que este escrito tiene que ver con el estudio de un fenómeno cultural artístico, porque lo que interesa es plantear este fenómeno como un proceso de apropiación artística que ha servido como afirmación y resistencia cultural identitario de una comunidad que se expresa de manera relevante en el panorama plástico y escénico actual.

Estableciendo una línea de tiempo, resulta también de gran interés y utilidad para el estudio aquí planteado caracterizar y estudiar estructuralmente cada uno de los elementos que le constituyen, los diferentes tipos de cuadros que se han desarrollado a través de los tiempos y su evolución, para intentar explicar aquello que mueve a la comunidad galerana a permanecer por algo más de un siglo en el ejercicio creativo de montar y presentar *cuadros vivos*.

ANTECEDENTES UNIVERSALES

Con relación a los antecedentes de los *Cuadros Vivos* se puede decir que existe poco material escrito a excepción de algunos artículos y trabajos de grado. En todo caso la literatura consultada relacionada con el tema de los *cuadros vivos* en el ámbito mundial y en el local permite observar cómo la tendencia a representar en vivo ha existido en el largo transcurrir de la historia humana y cómo diferentes autores en sus narrativas han incluido este tipo de representaciones como parte de su obra, entre esos Robert Graves, Miguel de Cervantes Saavedra etc.

En la obra de Robert Graves, autor de *Yo, Claudio*, que parte de la autobiografía de Tiberio Claudio emperador de los romanos, podemos ver una muestra clara de *cuadros vivos* cuando describe el hecho de cómo la población romana de la antigüedad, cuyos guerreros suspendían toda actividad bélica para retornar a sus lugares de origen y disfrutar de las saturnalias, fiestas decembrinas



en donde se intercambiaban regalos, salía a recibir la procesión triunfal en la que había carros repletos de botín proveniente de los pueblos conquistados y en otros transportaban *Cuadros Vivos* épicos. (GRAVES, 1934, p. 227)

Estas representaciones de alguna manera preceden a las estructuras religiosas de los autos sacramentales representados en las procesiones que también eran transportadas y tenían un carácter itinerante. Aquí encontramos muestras semejantes que son también de carácter itinerante y que tienen un objetivo común en ambos que tienen todo un contenido ideológico: mientras que uno busca una finalidad religiosa, el otro conlleva una intención político militar que busca fortalecer la imagen de un Estado sustentado en el poder de la fuerza respaldada por su ejército.

Bruce Wardrooper (1953, p. ?) en su libro *Introducción al teatro religioso del siglo de oro* relata el momento en el que el Papa Urbano IV interpreta una epifanía religiosa, muy propia del contexto medieval, ocurrida a un cura cisterciense, de quien se dice que al elevar la hostia como el símbolo del cuerpo de Cristo presenció con sus feligreses como ésta destiló sangre, manchando el mantel del altar. A partir de este instante se decretan las fiestas del Corpus-Cristi en todo el mundo católico; se sacan las esculturas de santos de las iglesias para representar un paso específico de la vida, pasión y muerte de Jesús. Pero poco a poco estas esculturas fueron reemplazadas por seres humanos, ya que eran obras de arte hechas por maestros y corrían el riesgo de caerse y dañarse. Luego se fueron instalando *Cuadros Vivos* en un carro que movilizaban de una esquina a otra.

Miguel de Cervantes Saavedra en el capítulo XI "De la extraña aventura que le sucedió al valeroso Don Quijote con el carro o carreta de «Las Cortes de la Muerte»" describe el suceso en el que en medio de una llanura, en una de sus andanzas con Sancho Panza, se encuentra con los recitantes de la compañía de Angulo el Malo transportados en una carreta, quienes al no tener tiempo de cambiarse iban vestidos de feo diablo, de La Muerte con rostro humano, de ángel con grandes alas, emperador con corona de oro, de Dios Cupido con arco carcax y saetas, de caballero armado, entre otros personajes de diferentes trajes y rostros, quienes en su conjunto, dice, se le parecieron a los tripulantes de la carreta de Caronte. Ante el amenazante interrogatorio acerca de la procedencia de aquel carricoche, quienes eran y hacia dónde se dirigían, narra Cervantes que respondió el diablo que hacía de carretero, que venían de un poblado y se disponían a ir a otro poblado a representar en la octava del Corpus el auto Las Cortes de la Muerte.



En estos dos autores llama la atención la manera cómo los autos sacramentales pasaron de ser solo de la iglesia a las compañías teatrales de la época, que se fueron apropiando de estas representaciones y aunque conservaban el carácter religioso, poco a poco, fueron introduciendo sus propios puntos de vistas que muchas veces no coincidían con las visiones de la iglesia. De este mismo modo en Galeras, en los comienzos, los *Cuadros Vivos* tenían un carácter religioso vinculado con los misterios. A medida que fue transcurriendo el tiempo aparecieron nuevas temáticas que se iban separando de ese carácter religioso, dejando ver los intereses y visiones de los habitantes de Galeras, relacionados con el qué hacer de la población, con sus costumbres y luego con todo cuanto acontece en la vida actual nacional y global, aparte de la diversidad temática y el rico imaginario propio de los galeranos que se ven reflejados en las exposiciones de *cuadros vivos*. Pero sea cual fuese la temática, tanto en Europa como en América, los *Cuadros Vivos* fueron utilizados en su inicio como instrumento de sometimiento y colonización del pensamiento. Sobre eso, el historiador galerano Marrugo, afirma:

[...] no se puede asegurar el éxito que hayan tenido los *Cuadros Vivos* en Europa como estrategia pedagógica para la religión, debido a los constantes procesos artísticos y culturales por los que atravesaba ese continente a lo largo del siglo XV al siglo XX, donde constantemente aparecían nuevas tendencias artísticas y culturales, y más específicamente el siglo XIX y XX, si tenemos en cuenta que este fue el periodo de auge de la manifestación, pero sí podemos analizar el caso de América, donde el teatro religioso y los *Cuadros Vivos* o Cuadros Mimicoplásticos se usaron también para cristianizar a los iletrados y a los indígenas en el nuevo continente con indicios que la manifestación estuvo en el continente a lo largo de los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX. (MARRUGO, 2018, p. 63).

Por lo que se considera entonces que el *Cuadro Vivo* funcionó como soporte del sistema implementado en el feudalismo, dominado política y económicamente por la iglesia católica y en nuestro territorio a través de la transmisión de la ideología del conquistador español para asegurar el dominio sobre el pensamiento, para justificar la eliminación de las comunidades que se negaran a aceptar los preceptos impuestos o a vivir fuera de los cánones de la fe católica y nada más efectivo que hacerlo a través de imágenes para ilustrar pasajes de la biblia al pueblo iletrado, que en la edad media europea eran la mayoría. En territorio americano debían superar, además, la barrera de las diferencias lingüísticas.



DIVERSAS MIRADAS DEL CUADRO DE VIVO

Revisando textos escritos por autores del contexto colombiano encontramos a Oscar Collazos, escritor colombiano que visitó a Galeras en el marco del Festival Folclórico de la Algarroba en el año 2010, quien luego de ver los *Cuadros Vivos* escribió un artículo llamado “Los Cuadros de Galeras” en el periódico El Universal de Cartagena (2010), en este artículo Collazos dice que los *Cuadros Vivos* de hoy hacen recordar a los *Tableaux Vivant* que hacen referencia a un modo escénico cuyos principios se dan en el medioevo, donde varios artistas permanecían inmóviles imitando una compostura pictórica o un monumento religioso. Es necesario decir que esta expresión de la aristocracia francesa era realizada para ellos mismos, a diferencia de los *Cuadros Vivos* de Galeras que están hechos para la comunidad, que en eso se puede parecer un poco a los autos sacramentales siendo diferente el objetivo, el tiempo y el espacio.

Desde otro ángulo del discurso, es necesario tomar interés en lo señalado por Ángela María Aponte,(2016), en su trabajo de grado que giró alrededor de los *Cuadros Vivos*, titulado “Del arte efímero al patrimonio inmaterial, políticas culturales y apropiación social de la patrimonialización de los *Cuadros Vivos* de Galeras, Sucre”, donde diserta a partir de la política pública patrimonial en el contexto de los *Cuadros Vivos* galeranos y en su análisis encuentra algunas transformaciones al ser declarados patrimonio inmaterial por el Estado.

A estas alturas del presente estudio es justo intentar algunas aclaraciones que nos permitan aproximarnos a una diferenciación conceptual acerca de lo que es y no es el *Cuadro Vivo* de Galeras a través de distintas miradas. Pero partamos de que es una composición tridimensional construida con personas en vivo y diversos elementos escenográficos que ayudan para que el espectador pueda hacer una lectura de la situación o el tema abordado, puesto en escena.

Ante la pregunta ¿Qué son los *Cuadros Vivos*? ¿Performances, instalaciones, happening? comienzo por responder que entiendo por performance una actividad artística que tiene como principio básico la improvisación y el contacto directo con el espectador, según la definición que



brinda el Diccionario de la Real Academia Española. Patricia Iriarte, poeta (2013) en su escrito "Galeras, tierra de los *Cuadros Vivos*" expresa que esta tradición Sucreña es similar a propuestas de 'performance', que tiene algo de teatro al aire libre, elementos del performance o de pinturas costumbristas y son considerados por sus habitantes la puesta en escena más grande del país. Carlos Martínez Simahan, por su parte, en su artículo publicado en El Espectador "*El arte efímero más hermoso del país*" (2014) anota que los expertos lugareños, ante tales interrogantes, dicen que son simplemente *Cuadros vivos* de Galeras. Sencilla y llanamente porque la intención no es otra que hacer *cuadros vivos*. El autor citado plantea con Eduardo Serrano, curador de arte, que en esencia los *cuadros vivos* son pinturas, esculturas, fotografías o ideas encarnadas por personas que posan inmóviles durante un tiempo en función del rol asignado para la escena, montajes con escenografías ingeniosas e imaginativas, logrando efectos verosímiles como el vuelo de los ángeles o la reconstrucción del Paso del Quindío, de acuerdo con la lámina de la Comisión Corográfica.

Otra mirada la hace Alonso Sánchez Baute, (2011) periodista, escritor colombiano que publicó un artículo con base en los *Cuadros Vivos* titulado "Happening Costeño", en el periódico El Heraldo de Barranquilla. Baute expresó que Ciento cincuenta años llevan los galeranos recreando entre sus calles lo que el arte puso en boga desde 1950 bajo el nombre de happening, manifestación multidisciplinaria que consiste en una obra de arte que no se focaliza en objetos sino en el evento a organizar y en la participación de los espectadores, para que dejen de ser sujetos pasivos y, por su actividad, alcancen una liberación a través de la expresión emotiva y la representación colectiva. Si bien es cierto que lo sucedido en el happening guarda ciertas similitudes con el *Cuadro Vivo* de Galeras, es necesario decir una vez más que no es esta la intención del pueblo galerano. Tanto en el performance como en el happening el espectador forma parte activa en la obra, se involucra en la obra. En el cuadro galerano, si bien el espectador hace toda clase de comentarios mientras pasa por cada cuadro, guarda su distancia sin afectar ni intervenir en la puesta en escena.

Lo que sí podemos decir es que la relación que tiene un *Cuadro Vivo* con todo proceso artístico está dada, como toda construcción artística, por la selección que corresponde a la intencionalidad de lo que quiere comunicar el creador, selección que corresponde a forma, color, composición, atmósfera y demás elementos que necesariamente están ligados a la expresión de uno o varios cuerpos en vivo, a la manera de esculturas con acción detenida, de manera individual o



de conjunto o micro situaciones en las que repiten movimientos a manera de fotofinish en vivo. El factor que más importa es la interacción participativa en toda esa celebridad: Tanto la del creador que comienza cuando siente el deseo de participar en la construcción del cuadro, bien sea porque tiene una idea o porque ese deseo que tiene lo lleva a buscar una idea a desarrollar, como la del espectador que se manifiesta en la expectativa que genera la proximidad del evento que se desarrolla en cuatro días de recorrido, que permite viajar a través de los cuadros y recorrer esa galería viviente y que, como ya se dijo hace la crítica de manera directa y en el instante mismo en el que ocurre.

Una definición más recogida la presenta el diccionario de Pavis (1983) sobre lo que se concibe como Cuadro; entendiéndose como una distribución de intérpretes en un escenario de manera muy natural y verdadera que es reproducida por un pintor. Pavis también define lo que es un Cuadro Viviente como puesta en escena con uno o varios personajes estáticos en una postura muy expresiva que evoca una estatua o una pintura. (p. 108-109)

Retomo la pregunta surgida a partir de las apreciaciones manifiestas por personajes del arte y las letras del ámbito nacional luego de ver una muestra colectiva de *Cuadros Vivos* galeranos: ¿Existe algo de propuesta artística performativa en el *Cuadro Vivo* de Galeras? Una cosa si es posible afirmar y es que Los *Cuadros Vivos* de Galeras, como productos de un colectivo muy heterogéneo a su interior, son propuestas que no tienen inconveniente en hacer propia o disponer de elementos conceptuales y prácticos de varias disciplinas artísticas como el teatro (evidente en algunas propuestas con manejo de recursos de iluminación, maquillaje, vestuario, utilería, muebles) artes plásticas (composición, instalación, intervención en espacio público, color) Música (algunas escenas se ambientan con propuestas sonoras). La ingenuidad y los saberes de las personas de mayor edad y constancia en el ejercicio, son verdaderamente reliquias que se valoran y se cuidan con mucho celo, cimentan la estructura del *Cuadro Vivo* galerano que está hecha de conocimientos ancestrales enriquecidos con nuevos aprendizajes que integran lo espontáneo con lo deliberadamente pensado, lo realizado en la inmediatez con el resultado de un proceso creativo desarrollado en fases que implican la realización sistemática de actividades, lo concebido desde lo local articulado a lo Universal.

Uno de los aspectos más relevantes de esta expresión cultural, que la caracteriza de manera particular, es el concepto de celebración que involucra de una manera dinámica a toda la



comunidad. Esto se deduce de lo expresado por los habitantes a través de lo acordado, consignado en el Plan Especial de Salvaguardia¹ para los *Cuadros Vivos* de Galeras (2013, p. 4). En este documento producido en asamblea con representantes de diferentes sectores de la población, los galeranos dejaron en claro que si bien pueden presentarse *Cuadros Vivos* en cualquier lugar, una apreciación y comprensión más cercana a la realidad implica sumergirse en su contexto natural, ya que al ser creaciones colectivas, expresión de un pueblo a quien se le identifica por sus muestras de *Cuadros vivos*, es en las calles galeranas en donde puede vivirse en tiempo real la intensa experiencia de convivencia comunitaria que la hace particular: Creaciones colectivas expuestas simultáneamente a largo y ancho de una de las calles, vistas por muchos espectadores itinerantes. Las creaciones galeranas transforman el espacio cotidiano en una auténtica galería artística a cielo abierto. Como celebración religiosa se inició escenificando desde la navidad hasta mediados del mes de enero en calles vestidas, ornamentadas, arregladas para la exposición.

Esta tradición como toda expresión viva ha cambiado con el paso de los años, haciendo acopio de elementos conceptuales, tecnológicos y científicos de cada momento vivido por los pobladores, la localidad, el departamento, la región, el país y el mundo, quizá uno de los factores que ha garantizado permanencia, perseverancia, imaginación y voluntad de sus creadores, aspectos que le han llevado a ser reconocida como una puesta en escena colectiva de relevancia en el contexto nacional. Así lo expresa la resolución número 3881 del año 2013 el 11 de diciembre el Ministerio de Cultura que incluye la manifestación *Cuadros Vivos* de Galeras, Sucre, en la Lista Representativa de Patrimonio Cultural Inmaterial del Ámbito Nacional y se aprueba su plan de Salvaguardia (PES).

Revisando otro aspecto abordado por el PES, se lee que los datos para establecer una cronología de los *Cuadros Vivos* no son definitivos, ya que gran parte de sus indagaciones están en los relatos orales y las investigaciones que han realizado algunos interesados por la cultura galerana, que si bien sirven de información inicial no aportan en profundidad. En este documento se afirma que los *Cuadros Vivos* han tenido 3 periodos. El primero se dio en el último tercio del siglo XIX hasta comienzos del siglo XX; en esta etapa los *Cuadros Vivos* tenían como temática la reproducción de los pasajes bíblicos y eran quietos y silenciosos.

¹ Plan Especial de Salvaguardia, en adelante PES.



El segundo periodo de los *Cuadros Vivos* se situó a comienzos del siglo XX hasta 1989 con el inicio del Festival Folclórico de la Algarroba. En esta fase se introducen los temas costumbristas, haciendo alusión al diario vivir de la región alternándose con los temas religiosos.

Y el tercer periodo para los *Cuadros Vivos* se manifiesta en la década de 1980 cuando la producción de los *Cuadros Vivos* refleja un decaimiento que pretendió solucionarse con la creación del festival.

Nuevos cambios se fueron suscitando, ocasionando en los *Cuadros Vivos* modificaciones o adaptaciones a la novedad. Con la llegada del fluido eléctrico, por ejemplo, los entarimados hechizos ya no se hicieron tan frecuentes, pues fueron reemplazados por nichos construidos para representar escenas de *Cuadros Vivos* expuestos en principio en las terrazas para ser iluminados con bombillas ubicadas allí y luego en distintas partes, como la mitad de la calle o el techo de una casa, transportando la energía eléctrica a través de extensiones de cableado e incluso creando focos de iluminación dirigida a través de cucuruchos artesanales, logrando ambientes cálidos, fríos o medios, poniendo en práctica fundamentos cromáticos y estéticos de iluminación en escena, dando uso al cúmulo de creatividad, el intercambio de saberes con el conocimiento de otras disciplinas y ese espíritu renovador que está en la base de la cultura popular.

Esto da muestra de que la cultura popular como expresión viva se va transformando a través de los tiempos, en un proceso colectivo que se va enriqueciendo de generación en generación dejando ver el aspecto dinámico de la cultura, fortaleciéndose como característica identitaria de una comunidad que evoluciona y se afirma en esa práctica colectiva.

En estas propuestas se puede observar la necesidad espontánea, vital, de hacer arte y producirlo al alcance de todos, de manera masiva, por artistas de oficio y gente de distintos afanes, formas de mundo y maneras de concebir o encarar el hecho de la creación artística. Como puesta en escena de conjunto se ha observado cierto eclecticismo que admite la libre utilización de elementos propios de disciplinas y medios expresivos como el teatro, la música, la fotografía, el vídeo, la danza, el performance, el happening, la pintura, la escultura, el cine, pero aún más pienso en la relación de la propuesta plástica escénica *Cuadros Vivos* de Galeras con los planteamientos de Beuys (1973) especialmente en aquel que habla del arte como campo para el ejercicio de la autodeterminación, como vía de conocimiento interior que conduce a reconocerse como Ser Humano con una dimensión espiritual.



DECOLONIALISMO EN EL CUADRO VIVO

Lo que en un principio nace vinculado a la iglesia como un mecanismo de adoctrinamiento a través de un arte vivo como mecanismo efectivo para la transmisión de los dogmas bíblicos y la colonización ideológica de un pensamiento de dominación eurocentrista, se va transformando a través del apropiamiento por la sensibilidad artística y la capacidad representativa de la comunidad que cada vez más reconoce los materiales identitarios vinculado a su quehacer diario, a su saber, a su conocimiento de la vida, a sus sueños, a sus imaginarios, con unas estéticas diversas propias del conocimiento y de la relación con la naturaleza, que se expresan a través de los cantos y de estructuras poéticas propias como lo son los sones, las décimas y toda una riqueza de la oralidad. Que se renueva día a día en la confrontación con la contemporaneidad en la apropiación de los saberes ancestrales. Así como lo propone Catherine Walsh:

Lo decolonial no viene desde arriba sino desde abajo, desde los márgenes y desde los bordes, de la gente, las comunidades, movimientos, colectivos que retan, interrumpen y transgreden las matrices del poder colonial, en sus prácticas de ser, actuación, existencia, creación y pensamiento. Lo decolonial, en este sentido, no es un estado fijo, un estatus o condición; tampoco denota un punto de llegada. Es un proceso dinámico siempre en proceso de hacer y rehacerse dada la permanencia y capacidad de reconfiguración de la colonialidad del poder. Es un proceso de lucha, no solo contra sino más importante aún, para – para la posibilidad de otro-modo o modo-otro de vida. Un proceso que engendra invita a la alianza, conectividad, articulación e interrelación y lucha por la invención, creación e intervención, por sentimientos, significados y horizontes radicalmente distintos” (Citado por ICLE & HASS, 2019, p. 98).

Todas estas características propias de la cultura que nos definen, nos caracterizan y que al tiempo sirven como referencia y afirmación en oposición a la visión occidental cristiana y occidental globalizante, surgen como necesidad de resistencia a los modelos impuestos por el colonialismo cultural, que en cierto momento desplazó y desvalorizó ciertas expresiones y costumbres



catalogadas de rústicas o prácticas superadas por el desarrollo y la civilización; pero que en el fondo son parte esencial que alimentan y enriquecen la producción intelectual y literaria, así como también las prácticas de nuevas generaciones donde se muestra el interés por retomar ciertos conocimientos un tanto olvidados que hoy son retomados por la academia.

Es importante resaltar el hecho de cómo la misma comunidad de Galeras se fue apropiando de esta manifestación que como ya se ha mencionado tiene sus inicios en un contexto religioso, siendo traída por los curas, pero que con el tiempo se fue enriqueciendo recogiendo diversas influencias artísticas de disciplinas afines como el performance, happening, body art, instalación, teatro, entre otros; convirtiéndose también en un mecanismo de resistencia en momentos de crisis sociopolíticos generados por la violencia armada y que desestabilizan la convivencia, sin embargo el *Cuadro Vivo* se ha fortalecido como símbolo de resiliencia, enriqueciendo su producción en tiempos difíciles como pandemia, movimientos sociales etc.

CONCLUSIÓN

Uno de los aspectos más relevantes es el hecho de cómo la comunidad de Galeras, Sucre, Colombia, desarrolló una especial empatía con la expresión de los *Cuadros Vivos*, traída por la religión católica, que le permitió ser acogida como parte esencial del ciclo natural de la vida del galerano, que a diferencia de otras poblaciones a nivel nacional donde existió la manifestación acá se acogió de manera plena apropiándose y convirtiéndola en un medio de expresión que permite proyectar los imaginarios, costumbres que conforman la vida espiritual y material de la población.

Es de destacar también como hecho participativo el compromiso en la construcción y elaboración de esa obra colectiva donde se involucran todas las edades, niveles socioeconómicos y políticos, en el que aportan para la consolidación del hecho escénico y en el que se convierte luego en el momento más importante de la presentación de los cuadros, que es el convivio y la integración de un alto porcentaje de toda la población que disfruta y restaura su conocimiento revitalizando el hecho como una expresión viva que se renueva cada vez que se lleva a cabo un nuevo acontecer.



BIBLIOGRAFÍA

- » *Acta de Resolución Cuadros Vivos de Galeras.*, 3881 (11 de 12 de 2013). Disponible en: https://www.mincultura.gov.co/prensa/noticias/Documents/Patrimonio/14-Resoluci%C3%B3n_3881-2013_CUADROS_VIVOS.pdf Consultado: 08 de junio de 2021.
- » Aponte, A. *Del arte efímero al patrimonio inmaterial, políticas culturales y apropiación social de la patrimonialización de los Cuadros Vivos de Galeras*, Sucre. 2016. Trabajo de conclusión de curso (Universitaria en Antropología) – Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2016. Disponible en: https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/56780/Tesis_Cuadros_vivos_completa..pdf?sequence=3&isAllowed=y Consultado: 08 de Junio de 2021.
- » Beuys, J. (1973). (P. Holffreter, S. Ebert, M. König, & E. Schweigert, Entrevistadores) *Entrevista con el profesor Beuys*. Hoja Online. Fundación Proa. Disponible en: <https://proa.org/esp/exhibicion-proa-joseph-beuys--textos.php> Consultado: 09 de junio de 2021.
- » Collazos, O. (09 de enero de 2010). *Los Cuadros de Galeras*. El Universal. Obtenido de <http://www.eluniversal.com.co/opinion/columnas/los-cuadros-de-galeras> Consultado el 09 de junio de 2021.
- » Graves, R. *Yo, Claudio. Claudio emperador de Roma 1*. Editorial digital Titivillus.2019. Consultado: 08 de junio de 2021.
- » Icle, G. Haas M. *Gesto decolonial como pedagogía: prácticas teatrales no Brail e no Peru*. Urdimento, Florianópolis, V.3, n.36, p. 96-115, nov/diez 2019.
- » Iriarte, L. *El Cuadro Vivo como hecho escénico del caribe colombiano*. 2017. Trabajo de conclusión de curso (Universitaria en Arte Dramático) – Universidad del Atlántico, Puerto Colombia. 2017.Consultado: 08 de junio de 2021.
- » Krüger, W. (Escritor), & Krüger, W. (Dirección). *Jhosep Beuys. Todo hombre es un artista*. [Película]. Alemania.(S.f). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=7DP6m2QgrPc> Consultado: 09 de junio de 2021.
- » Macgowan, K., & Melnitz, W. *Las edades de oro del teatro*. 8va reimpr. México: colección popular. 1997.



- » Martínez Simahan, C. *Cuadros vivos de Galeras, 'El arte efímero más hermoso del país'*. Hoja online. 24 de Julio de 2014. El Tiempo. Disponible en: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-14298699>. Consultado: 09 de junio de 2021.
- » Marrugo, N. *Cuadros vivos de galeras – sucre y el festival de la algarroba, 1988 – 2010* Identidad, Patrimonio Inmaterial y Acciones De Salvaguardia. 2018. Trabajo de conclusión de curso (Universitario en Historia) – Universidad de Cartagena, Cartagena, 2018. Disponible en: [https://repositorio.unicartagena.edu.co/bitstream/handle/11227/7398/CUADROS_VIVOS_DE_GALERAS %e2%80%93 SUCRE Y EL FESTIVAL DE LA ALGARROBA%2c 1988 %e2%80%93 2010.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://repositorio.unicartagena.edu.co/bitstream/handle/11227/7398/CUADROS_VIVOS_DE_GALERAS_%e2%80%93_SUCRE_Y_EL_FESTIVAL_DE_LA_ALGARROBA%2c_1988_%e2%80%93_2010.pdf?sequence=1&isAllowed=y). Consultado: 08 de Junio de 2021.
- » Pavis, P. . *Diccionario del Teatro*. 1era. reimpr. Barcelona: Paidós. 1990. Consultado: 08 de junio de 2021.
- » Ministerio de Cultura de Colombia. *Plan Especial de Salvaguardia Cuadros Vivos de Galeras*. 11 de diciembre de 2013. Disponible en: <http://patrimonio.mincultura.gov.co/SiteAssets/Paginas/PES-Cuadros-vivos-de-Galeras,-Sucre/14-Cuadros%20vivos%20de%20Galeras,%20Sucre%20-%20PES.pdf> Consultado: 08 de junio de 2021
- » COLOMBIA. *Resolución 3881*. 11 de diciembre de 2013. Por la cual se incluye la manifestación “*Cuadros Vivos*” de Galeras, en la lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial del ámbito Nacional y se aprueba su Plan Especial de Salvaguardia (PES). Disponible en: http://www.mincultura.gov.co/prensa/noticias/Documents/Patrimonio/14-Resoluci%C3%B3n%203881-%202013_CUADROS%20VIVOS.pdf consultado el 08 de junio de 2021
- » Sánchez, A. *Happening Costeño*. Hoja Online. Galeras, Sucre.07 de enero de 2011. El Espectador. Disponible en: <https://www.elespectador.com/el-magazin-cultural/happening-costeno-article-243820/>. Consultado: 09 de junio de 2021
- » Wardropper, B. (1953). *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro: la evolución del auto sacramental: 1500-1648*. Madrid: Revista de Occidental. Consultado el 09 de junio de 2021.



Cad. GIPE-CIT, Salvador, BA, Brasil.

ISSN eletrônico: 2675-1917

ISSN impresso: 1516-0173

Este periódico está
licenciado com
Creative Commons –
Atribuição-Não Comercial
4.0 Internacional.