



## Da contenção à criação: experiência artístico-pedagógica na pandemia

Máximo José Gómez<sup>1</sup>

Nerina Raquel Dip<sup>2</sup>

Tradução de Simone Carleto<sup>3</sup>

---

1. Doutor em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais. Atualmente, atua como Professor Adjunto no curso de Licenciatura em Teatro da Faculdade de Artes da Universidade Nacional de Tucumán, nas matérias Atuação III e Investigação Teatral. É pesquisador e diretor de projetos de pesquisa PIUNT desde 2005. Atua como diretor teatral e gestor da sala La Colorida, de Tucumán. E-mail: maximogomez66@hotmail.com. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-0843-4116>.

2. Professora Adjunta de Técnicas de Actuação III e História de Estruturas Teatrais III, do curso de Licenciatura em Teatro - Faculdade de Artes da UNT. Integrante de projetos de pesquisa e do projeto “O teatro de grupo e sua incidência nos processos de construção de identidade cultural, em Tucumán no final do séc. XX”, dirigido por Máximo Gómez. Codirigiu projetos de intercâmbio docente com o Mercosul (Universidade Federal de Pelotas e Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil) e Programa MAGA, Mobilidade Acadêmica de Grado, com a Pontifícia Universidade Católica do Perú. E-mail: nerinadip66@hotmail.com. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-7692-167X>.

3. Artista pedagoga, mestre, doutora e pós-doutoranda em Artes Cênicas pelo Instituto de Artes da Unesp/SP. Atriz do Canhoto Laboratório de Artes da Representação até 2008, com direção de Alexandre Mate. Coordenou a Escola Viva de Artes Cênicas e o Programa Municipal de Fomento ao Teatro e à Dança de Guarulhos. Professora do Centro de Artes Cênicas Walmor Chagas (CAC Walmor Chagas). E-mail: sicarleto@gmail.com. ORCID: 0000-0001-9045-6957.

## Resumo |

O trabalho tem como objetivo descrever e refletir sobre o ensino virtual da matéria Técnicas de Atuação III da Licenciatura em Teatro da Universidade Nacional de Tucumán, Argentina. O curso foi desenvolvido no transcurso do ano acadêmico (de abril a dezembro de 2020) e contemplou a realização de uma composição a partir da seleção de seis monólogos da literatura dramática. O processo se dividiu em duas partes: a primeira, na qual foram desenvolvidos cinco estudos, com base em uma metodologia que denominamos variações e cujo objetivo foi experimentar, a partir de diferentes aspectos, a construção de materiais cênicos; a segunda, na qual foram realizados treinamentos de atuação ao vivo, a partir do que denominamos problemas compositivos.

**Palavras-chave:** Teatro virtual. Técnicas de atuação. Performance teatral. Composição atoral.

## Introdução

O objetivo deste artigo é refletir sobre o curso virtual de Técnicas de Atuação III, disciplina anual do Bacharelado em Teatro da Universidade Nacional de Tucumán, Argentina. O objetivo é focar as condições e modos de ensino virtual como uma experiência em si. O desafio que nos guia vai além de discutir se o que se ensina virtualmente é teatro ou alguma outra forma de linguagem com suporte audiovisual. Interessa-nos estudar esta experiência, enfrentando ludicamente as novas condições criativas e entendendo a incerteza como um campo de potencialidades. A universidade argentina é pública e irrestrita, e os regulamentos administrativos em situação de pandemia foram flexibilizados, para facilitar o estudo dos alunos diante das dificuldades de isolamento. Devido à liberação do sistema de equivalências, tivemos inicialmente uma população de trinta e cinco alunos, muitos dos quais ainda não haviam cursado a disciplina anterior, Técnicas de Performance II, pois o isolamento social interrompeu a realização dos exames. Por ser um grupo com diferenças socioeconômicas, alguns alunos não dispunham das condições de conectividade necessárias para um desenvolvimento adequado do estudo virtual: aparelhos atualizados e bom serviço de wi-fi. Esse cenário gerou deserção de aproximadamente 25% do total ao longo do ano.

Nesse contexto incerto, o que prevaleceu no início do processo foi supor que a situação de virtualidade era temporária; que a sustentaríamos por poucos meses e que no segundo semestre as aulas voltariam à normalidade. Com esses antecedentes, iniciamos uma proposta para que alunos abordassem os problemas cênicos desde suas casas, a partir de exercícios que permitissem a utilização de seus objetos e espaços privados e que, ao retomar à presencialidade, o material criado pudesse ser capitalizado e redirecionado para uma montagem grupal presencial.

Nosso programa contempla quatro módulos: treinamento atoral, uso de objetos, solo e composição cênica; todos esses eixos guiados pelo

objetivo de atravessar juntas uma experiência criativa, a partir do diálogo com textos da literatura dramática universal. Na progressão habitual do curso, os módulos mantêm uma lógica sucessiva de conteúdos, que nos ajudam a criar as condições para que a composição final seja uma instância de integração de materiais diversos, que foram gerados no decorrer dos outros módulos; o texto, finalmente, é abordado com diferentes recursos, que funcionam como camadas de sentido que o potencializam. Deste modo, um ano normal inicia-se com o módulo de treinamento, ao qual se segue o trabalho com o objeto, logo o de solo e, finalmente, a composição como último momento desta progressão, embora este último módulo não deixe de ser transversal.

Foi necessário para o desenvolvimento do processo com alunes tomar uma decisão: propor uma abordagem experimental. Isto é, não seguir a mesma cadeia de exercícios. Ainda mediada pelo dispositivo, era necessário criar novas pautas que se adaptassem a essa nova condição. Ao mesmo tempo, nos propusemos a encontrar conexões entre o programa pré-existente e essa experiência.

O único módulo que nos parecia adequado às circunstâncias era o de solo, e a proposta começou por aí. Somos conscientes que solo e monólogo não são equivalentes, porém nos interessou potencializar os cruzamentos entre ambos os formatos. Atentos a isso, pedimos às e aos alunes selecionar entre seis monólogos da literatura dramática e recorreremos a eles como laboratórios para a criação atoral.

As diferentes instâncias geradas para enfrentar o monólogo nos permitiram uma aproximação da cena e de suas personagens, através do que denominamos variações. Estas geravam a possibilidade de fazer repercutir o monólogo com diferentes vozes e pontos de vista, para construir novas formas e sentidos com os textos. Pensávamos que, ao voltar à aula, poderíamos, com todo o material das variações, retomar a sequência antiga e capitalizar a criação na composição total.

O monólogo era o único eixo que, em princípio, nos garantia o trabalho de cada um(a) des alunes, sem que tivessem que dirigir-se a outros locais ou criar com outres. As exigências do isolamento eram contundentes, e buscamos outras possibilidades para a imposição das circunstâncias e as regulamentações. O monólogo aparecia como o mais apropriado para iniciar, já que é um germe do solo: necessitávamos somar o elemento épico às outras vozes, mas essa era uma tarefa que podia esperar nosso regresso às aulas. Esse material poderia migrar da virtualidade para a presencialidade, sem maiores complicações. Configurava um tipo de produção com passaporte ao território da presencialidade.

Outro aspecto destacável foi observar no diagnóstico dos primeiros encontros com alunes que, pela virtualidade, havia sido produzida uma transformação radical com relação ao espaço. O que na prática habitual se leva a cabo em um lugar público, nessa prática o que salta ao primeiro plano é o privado. E isso, com toda a evidência dos cenários sociais, econômicos e a emergência do íntimo.

O espaço estava constituído pelo universo familiar, com a possibilidade de interação constante com qualquer parente próximo, a irrupção do cotidiano e vivencial, a aparição dos objetos pessoais, a família e os animais de estimação. Por outro lado, a situação de nossas alunes estava atravessada pela angústia da enfermidade: o vírus já havia ingressado em algumas dessas casas. Tudo isso constituía em si mesmo um universo estranho ao áulico, mesmo que, não por isso, carente de atração e potencialidades criativas. O privado irrompe com força o espaço da ficção. A vida está ali, mostrando toda sua potência e a eloquência do isolamento, oferecendo-nos uma caixa de Pandora para a criação teatral. A condição pedagógica produziu uma inversão: os professores entrávamos, virtualmente, na casa des alunes.

O monólogo direcionava nossa vontade de trabalho de uma forma um pouco mais ordenada em um contexto de incerteza. O primeiro mo-

mento de sua abordagem foi o terreno das transições e das necessárias aprendizagens tecnológicas, já que nem todos pertencemos à mesma geração, nem estamos acostumados ao uso das plataformas.

O processo de seleção dos monólogos durou, aproximadamente, três semanas; tempo que nos abriu, como vimos dizendo, vários caminhos. Um deles foi o conhecimento entre alunes e professores, já que nunca havíamos visto a maioria dos integrantes do grupo, salvo encontros casuais pelos corredores da Faculdade.

A condição experimental da proposta dava-nos uma certa insegurança em relação à efetividade do processo, mas ao mesmo tempo, criava expectativas. Essas primeiras aulas nos serviram para conhecer as impressões das leituras, aos e às alunes em seus contextos e situações pessoais, e para aprender a manusear os dispositivos. Também, para migrar de uma plataforma para outra, por suas facilidades, segurança e funções. A Faculdade de Artes da UNT não nos facilitava, até esse momento<sup>1</sup>, o acesso a um sistema tecnológico adequado e seguro que levasse em consideração as características de uma matéria prática, com a necessidade de encontros virtuais ao vivo. Carecíamos de acompanhamento tecnológico institucional; não conhecíamos as ferramentas que devíamos usar e isso colocava alunes e professores em estado de fragilidade. Isso nos levou a estabelecer, quase que espontaneamente, um novo pacto acadêmico, que tirou a tensão de nossos corpos vulneráveis e vulnerados. Este novo acordo implicava não repetir modelos ou estruturas da presencialidade, mas estar dispostos a abordar o experimental entre todes. Ao mesmo tempo, deveríamos traçar caminhos homólogos ao nosso programa, para poder encadear as ações ao regressar, quer dizer, não nos apartarmos tanto e, se o fizéssemos, ter sempre uma bússola à mão.

---

1. As plataformas vinculadas a contas institucionais como Google Meet, foram abertas para os docentes com autorização dos primeiros exames virtuais da faculdade nos meses de julho-agosto de 2020.

Buscamos aproximar os conteúdos a partir de outros processos metodológicos e do emprego de outras práticas. O jogo que nos propusemos levar adiante exigia um esforço conjunto e a compreensão que, descobertas e lacunas, seriam responsabilidades compartilhadas, motivo pelo qual a experiência solicitava ao grupo vontade de ação. Partíamos para uma expedição sem muitos itens de sobrevivência, com a esperança de encontrar caminhos que nos conduzissem a um bom porto, e de encontrar na experiência do processo a própria recompensa. Era necessário, para isso, contar com uma solidariedade mútua.

## Iniciando o processo

Propusemos seis monólogos, dos seguintes textos: *Hamlet* (Shakespeare), *Fim de Partida* (Beckett), *Peer Gynt* (Ibsen), *Dona Rosita a Solteira* (Lorca), *O Círculo de Giz Caucásiano* (Brecht) e *Fuenteovejuna* (Lope de Vega). Cada alune devia escolher um, para o que pedimos que lessem todos os textos e justificassem a escolha. Ou seja, cada leitura foi percorrida por outras instâncias críticas, que se destinavam a se posicionarem na eleição com mais ferramentas, superando os impulsos sensíveis, da atração estética e intuitiva guiada pelo gosto e pelo casual. Queríamos um argumento sólido, onde o experiencial fizesse parte da escolha-atração, mas que também pudesse ter uma leitura crítica que servisse de plataforma para uma análise do texto. Para isso, não só trabalhamos com as leituras - que eram realizadas fora do horário de aula - como o espaço da sala de aula tornou-se, a partir do material teórico, um espaço de discussão e debate que servia a todos para ensaiar leituras e critérios mais elaborados, e para colocar em jogo nossas imagens e sensibilidades. Isso foi construído com um trabalho paralelo à leitura dos textos dramáticos, no qual contribuímos com artigos e reflexões sobre o autor, a obra, o conceito de monólogo, etc. Destas conversas, herança do trabalho de mesa do nosso tradicional Teatro Independente, foi produ-



zido um efeito de coletivização que merece ser destacado. Talvez, a força do isolamento e seus efeitos emocionais negativos sobre os jovens teve resposta com a apropriação de ideias coletivas. O que cada uma sustentava e contribuía não era propriedade privada, mas muitos, e de maneira aberta e sincera, tomaram ideias de seus colegas, apropriaram-se delas e deixaram nas mãos de outres também as suas. A metáfora conquistada na análise foi contundente: como em uma mesa onde nos reuníamos para festejar, comer e compartilhar os alimentos que cada um trazia, estes passavam de uma mão a outra, de um corpo a outro; eles apropriaram-se deles provando-os e degustando-os em um ritual comunitário de troca, que começava a proporcionar um contexto mais sólido a essas personagens de ficção.

Os diálogos críticos passaram a mostrar não só a arquitetura de cada personagem -- sua condição formal -- mas também os aspectos pessoais de cada alune: seu interesse. Entendemos aqui como interesse, não aquela construção capitalista para proveito pessoal, mas o arcabouço político, o universo cosmogônico, a idade, sua passagem pela história, o percurso da memória, do trauma, do desejo, etc. Todos esses parâmetros foram facilitados pela discussão crítica e eles a internalizaram para se assumirem como pessoas sociais e assim se apresentarem aos professores.

Como forma de conjugar aspectos sensíveis e racionais — princípios constitutivos de processos criativos — solicitamos uma prática que se transformou em metodologia durante todo o curso: a criação de um diário de bordo. Caderno que devia ser construído de modo paralelo a cada exercício, e mostrar a intimidade criativa de cada alune. O objetivo foi levar, desde o primeiro ao último dia, um caderno de artista no qual eles pudessem registrar livremente frases, ideias, imagens, texturas, poemas, pinturas, canções, etc., sem lógica linear; devia ser aventureiro e fragmentado em sua constituição, mas permitir-nos seguir um mapa, uma rota com o traçado simbólico que cada um desejava marcá-lo.

## Crise dos modelos de avaliação/variações

O primeiro trabalho apresentado nos confrontou com duas situações: a dificuldade de avaliar a partir dos modelos habituais e a necessidade de criar um exercício seguinte que nos conduzisse à busca de aspectos que não haviam sido observados na primeira apresentação. A experiência pedagógica foi se construindo à medida que a atravessávamos, ou seja, sem a preparação antecipada de exercícios, caminhando juntos pelo mesmo terreno.

O texto que fundamentou a escolha do monólogo (primeira entrega de escrita formal) mostrou um pensamento heterogêneo: alguns estavam construídos com cunho científico-racional, outros foram elaborados a partir de sensações, experiências e analogias com a personagem e outros combinaram os dois estilos, oscilando entre o pessoal e o objetivo. Diante da necessidade de não realizar uma devolutiva em termos de conquistas e lacunas — que, normalmente, exercemos em nossos espaços de aula — não propusemos romper modelos e encontrar aqueles traços que mostraram um potencial proativo em cada trabalho. Parece-nos que empregar a palavra “potencialidade” conjuga nossa intenção: analisar a primeira entrega e as seguintes, em termos de uma avaliação das potencialidades.

Este critério avaliativo, motivado por uma necessária atitude de contenção dos nossos corpos isolados, mostra algumas considerações que queremos compartilhar, ligadas aos nossos modelos e que são aquelas estruturas com as quais analisamos e olhamos o mundo e são para nós uma espécie de documento de identidade. Vemos que nos espaços áulicos precisamos confirmar e re-confirmar nossos valores estéticos e julgamentos em cada ato. Quando avaliamos, não apenas mostramos a produção de nossos alunos em termos críticos (mesmo com boas intenções), mas talvez, principalmente, nossas concepções estéticas e ideo-

lógicas. Cada parecer é uma afirmação de nossas expectativas e desejos, projetadas no corpo de outres. O que a migração da presencialidade para a virtualidade nos devolveu é uma interrogação sobre o processo de avaliação com o qual trabalhamos: estamos exercendo uma forma de violência simbólica com essa apreciação modeladora do corpo de outre?

Não pretendemos descrever outro modelo possível, mas visualizar nossas estruturas e clichês acadêmicos nos levou a realizar, como professores, um exercício avaliativo diferente. Deixamos tudo que nossas próprias estruturas cognitivas detectavam como falhas, e nos preocupamos em descobrir frases e ideias que condensavam intensidades e potencialidades. Amparados pela teoria dos gêneros de Hegel analisada por Rosenfeld (2002), decidimos buscar e/ou compor, a partir da produção escrita apresentada, uma frase poética que despertasse múltiplos sentidos vinculados à análise e à personagem. O gênero lírico apresenta intensidade em seções curtas, faz parte do universo subjetivo do autor e cria significados variados no jogo de associações que atinge o outre. Seu poder atinge sem o desdobramento do texto narrativo ou épico, porque condensa níveis de informação em poucas palavras. Sua lógica não é o sentido que se desenvolve no tempo, mas o ritmo, a música, as metáforas e as múltiplas associações que apresenta. Construir a frase poética de cada um ou devolver a análise traduzida em um fragmento poético, foi a primeira tarefa avaliativa, que deu lugar ao conceito de variações: um conjunto de exercícios, que nos acompanhou durante o primeiro semestre de trabalho.

A variação como conceito e metodologia surgiu do texto poético e da primeira ação: dizer o monólogo. Escutava-se o texto desde os lugares preferíveis para uma primeira apresentação: interpretação formal que ressaltava os aspectos dramáticos, trechos lidos linearmente — porque ainda não foram incorporados —, ausência de pausas, falta de nuances, etc. Decidimos enfocar, então, na ideia do estereótipo, não como um de-

feito, mas como as primeiras representações que, ao aparecerem, permitem-nos preencher um espaço — com essas primeiras linhas — sobre o que, posteriormente, precisa ser trabalhado (BOGART, 2008). Consideramos que a ideia de estereótipo não é negativa. Muito pelo contrário, posto que nos afasta do inquietante vazio da página em branco. O equivocado pode estar em não continuar construindo a partir dele, não considerar a evolução de sua forma. O monólogo dito, com toda a sua carga pessoal, seus momentos mais luminosos e seus lugares comuns, foi considerado como a base sobre a qual se iniciaria a registrar sucessivas variações.

Tomou-se emprestado da música o conceito de variação, que dá conta de uma técnica de composição na qual são produzidas alterações de ritmo, melodia, harmonia, etc. a partir de uma base dada. No nosso caso, a base era o monólogo, que devia modificar-se a partir de certos parâmetros. Cinco variações nos acompanharam ao longo do primeiro semestre:

- 1- sobre a poesia.
- 2- sobre o silêncio.
- 3- sobre a ruptura.
- 4- sobre o objeto.
- 5- sobre o Tik Tok

- 1- Sobre a poesia:

Depois de devolver a frase poética, tal qual explicamos anteriormente e da primeira abordagem ao monólogo — em que a leitura não apresentou achados significativos — surge a ideia da primeira variação. Com a intenção de atravessar o monólogo de um ponto de vista pessoal,

propusemos que a frase poética seja a plataforma a partir da qual comece a se construir a nova versão. Pretendíamos que a frase os desafiasse, criando uma caixa de ressonâncias a partir da qual o texto vibrasse com outras tonalidades, liberasse o acúmulo de imagens condensadas nos versos e as colocassem em novos territórios com diferentes possibilidades de criação. A poesia havia sido construída a partir do caminho analítico e sensível, pelo que eram possíveis associações e novas cadeias de sentido.

Trabalhamos — para nos afirmarmos nessa ideia — alguns conceitos de *A letra e a voz* (ZUMTHOR, 1999), em que o autor marca a diferença entre a voz e a palavra escrita. A primeira, para esse pensador medievalista, é o corpo, a performance, enquanto a escrita fora da tradição oral congela esses traços. Nesse sentido, a frase poética pretendia acender os gestos, a matéria, o corpo, os sentidos, que estão vivos na potência de uma frase. O processo de construção da frase poética contemplou ao mesmo tempo o racional e o sensível. A partir daí, era necessário retornar corpo, matéria e intenção ao texto, dando-lhe amplitude de voz. A escrita não como letra morta, mas como resíduo de presenças que se corporificam no ato performativo. Esta primeira variação explorou a voz como matéria, para se desligar de uma enunciação formal, isolada e descomprometida; também para se desprender da condição de objeto histórico sem vínculo com as experiências.

## 2 - Sobre o silêncio:

Esta variação partiu da necessidade de silêncio nas produções que se realizaram a partir da variação anterior. Entendemos que o conceito de silêncio abordado no texto *O Ator-performer e as poéticas da transformação de si* (QUILICI, 2015) nos permitia trabalhar a variação experimentando a potência do silêncio. Procuramos o silêncio tão difícil de encontrar na vida, nas conversas habituais em que os locutores produzem seus próprios monólogos ininterruptos. Interessou-nos o si-

lêncio como uma nova categoria: como potencial, e não como ausência, frustração ou repressão; silêncio como pausa carregada de valor, como lugar de reconstituição dos fluxos. Esta nova ideia de silêncio, em uma cultura saturada de ruídos, incomoda, é difícil de compreender, mas abre espaços potentes que podem, em si mesmos, ser formas de existência.

### 3 - Sobre a ruptura:

Esta, nasce de observar que as produções na variação anterior não geraram mudanças, saltos, passagens ou transições que conectassem partes ou estruturas com outras, de atmosferas diferentes entre si. Lyotard (1986) expressa que a morte das grandes narrativas modernas evidencia a incapacidade da linguagem para reunir verdades absolutas ou suficientes que dêem conta de valores comuns. O discurso hoje não unifica. A cultura contemporânea vai se formando por comunidades, cada uma com sua lógica identitária. A pós-modernidade é produtora de verdades parciais, cada uma delas sustentada nos pequenos círculos em que é gerada, criando universos parciais, só compreendidos por aqueles que fazem parte dessa comunidade.

Desse modo, a ruptura e a descontinuidade vão criando nós, em que o fluxo interrompe-se e a comunicação só pode ser estabelecida entre aqueles que compartilham os mesmos códigos. Os múltiplos pontos de vista são consequência de uma realidade fragmentada, na qual a linguagem já não se aglutina. Sobre esse modo de ser da cultura pós-moderna, quisemos que fosse instalado o conceito cênico de ruptura. A descontinuidade que aparecia nas obras de Picasso e em diferentes representações simbólicas do alto modernismo trouxe uma nova percepção do vazio. Agora, o vazio é compreendido como uma entidade possível, que pode não ser preenchida pelo fluxo da continuidade. E vazio pode ser o conector — não transitivo — de universos diferentes.

#### 4 - Sobre o objeto:

Nesta variação, buscou-se que, do universo de objetos pessoais existentes em espaços íntimos, fossem selecionados alguns para criar outras narrativas, dentro da ficção monológica. Se nas variações 2 e 3, acima, se promovia um uso discricionário do texto, de acordo com as necessidades de cada proposta, na variação 4 incentivamos uma narrativa dos objetos sem demasiada produção textual. Os objetos deviam entrar no campo de sentido dos monólogos, com toda a força de sua materialidade. Pretendíamos que os objetos não fossem manipulados, não apresentassem um caráter antropomórfico, mas estivessem ligados às pesquisas contemporâneas, nas quais falam por si mesmos. Recriar a circunstância de cada personagem, mas que os protagonistas fossem os objetos com suas histórias, seus traços utilitários e sua condição de produto, de mercadoria. Assim, extraídos do rincão em que descansam, os objetos deviam propor novas textualidades, a partir da lógica composicional pessoal. A referência teórica para essa variação foi o texto *100 receitas culinárias*, de Christian Carrignon (2018).

#### 5 - Sobre Tik Tok:

Esta variação empregou o conhecido aplicativo, com dois objetivos: por um lado, conseguir criar uma variação em que se priorizasse o lúdico e retirasse a solenidade das produções. E, por outro lado, capitalizar o que afirma Zumthor (2015): em cada texto, ressoam as vozes que o disseram ao longo da história. Ainda que, finalmente, cada um tenha decidido combinar com seus gestos e ações os fragmentos de monólogos que encontraram nas redes, os textos que propusemos para a montagem do Tik Tok provinham de reconhecidos atores e atrizes que fizeram esses mesmos monólogos em outras épocas. O aplicativo combina os gestos produzidos com um texto pré-existente. Pretendíamos que, ao emprestar o corpo à voz de Alfredo Alcón, por exemplo, funcionasse como a magia do contato, injetando as vibrações de outro ator ou atriz nesses corpos situados, sem perder o espírito de jogo que promove.

As cinco variações descritas foram realizadas por alunes, gravadas em seus dispositivos móveis, e criaram um corpo material amplo e variado sobre os monólogos escolhidos. Com essas cinco produções, demos fim ao primeiro semestre do ano.

## Segundo semestre sem normalidade/ao vivo

O retorno às aulas no segundo semestre nos mostrou a impossibilidade de regresso à presencialidade, pelo que o plano mudou de rumo e decidimos finalizar o processo de forma totalmente virtual. Para isso, desenvolvemos um plano que levou em consideração o que foi produzido no primeiro semestre e nos permitiu seguir avançando na busca e manejo das ferramentas para os processos de criação de atoral com gestão das plataformas.

Esse processo de experimentação e exercício sobre um tipo de atuação dilatada habilitou o exercício de técnicas interpretativas-performativas utilizando os meios ao nosso alcance. Tudo isso seguindo, mediante reajustes, os conteúdos do programa presencial da matéria, embora redirecionados em função do novo contexto. Esta alternativa — frente à impossibilidade do presencial — foi uma forma de validar um caminho iniciado com sistematização, compromisso e experimentação. O já elaborado — guardado em arquivo — e o novo plano de trabalho contemplam o cumprimento das instâncias de formação acadêmica, adaptadas às circunstâncias da pandemia. Isso nos permite respeitar as exigências do confinamento, sem deixar de investigar os instrumentos da atuação, que servirão de base técnica para o trabalho profissional, neste novo contexto que devemos enfrentar.

Os trabalhos práticos deste segundo semestre constituem treinamentos de atuação online e improvisações ao vivo e não gravações de vídeos, como no primeiro semestre. O trabalho em classe consistiu em



improvisações programadas com duas horas de duração ininterruptas, nas quais alunes recebiam consignas e se colocavam em prática com lógica compositiva do espaço virtual: respeito do quadro como espaço a trabalhar; escuta do que acontecia em todos os quadros; ação e reação; corralidade; incorporação de elementos das variações anteriores e uso de efeitos com objetos e cores, considerando o quadro no todo. O trabalho final prevê uma composição coletiva, que combine e organize os diferentes monólogos, tanto como a bagagem construída nas variações e os novos exercícios que se propuseram nesta instância.

### Ao vivo, inicial: testemunhos análogos

Este exercício, de tessitura cotidiana e vivencial, proporcionou aos alunes a construção de uma história paralela ao monólogo escolhido. O testemunho poderia surgir de uma história real, biográfica ou ficcional, que tivesse pontos de contato com o monólogo. O grau de ficcionalidade-verdade do relato era uma opção de deles, devendo mostrar um tom cotidiano e contemplar as matizes e as transições de qualquer história; não buscávamos acentos expressivos — pretendendo afastar deste modo a tradição dramática na qual se inscrevem os monólogos — ainda que isso não implique a ausência de intensidade. A proposta que mobilizou esse exercício foi a construção de um subtexto que pudesse operar como suporte do texto monologado. Entretanto, nos devolveu um extra, que não havíamos solicitado: a incorporação do contexto político e social de Tucumán, nossa complexa província. Sem havermos proposto, nossos alunes criaram uma narração de traços biográficos e políticos com ligações evidentes com o monólogo. As personagens, seus conflitos, a tradição literária e histórica dos monólogos se corporizaram, resignificando histórias e personagens locais, de nossa história recente. O relato vivencial territorializou as produções; revelou conflitos sociais irresolútos e construiu memória coletiva.

## Ao vivo, subsequente: exposição sensível do diário de bordo/problemas compositivos

Nessa improvisação, devia ser reorganizado — em um relato ao vivo — todo o material guardado no diário de bordo ou no caderno de artista que alunes construíram desde o primeiro dia. Esse material reúne um leque de suportes diversos, com diferentes densidades, tais como escrituras livres, imagens, relatos sensíveis, fragmentos poéticos, frases, desenhos etc.; o que conforma uma diversidade de intimidade criativa. Foi solicitado para o trabalho uma lógica expositiva livre, que permitiria licenças poéticas, de maneira que cada suporte ou material diário de bordo tivesse um modo de se apresentar, de expor-se, mediado por cada um.

Depois das improvisações descritas, desenvolvemos uma série de exercícios que denominamos problemas compositivos, também trabalhados ao vivo. Os mesmos tinham por objeto criar um relato performativo, combinando diferentes materiais e compondo a partir do encontrado. Por exemplo, vinculamos partes das variações do primeiro semestre com a exposição sensível do diário de bordo. A proposta compositiva a resolver os confrontava com os materiais criados e sua possibilidade de reuso. Aquelas variações gravadas solicitavam, na versão ao vivo, novos jogos de relações e sentidos que se inseriam no universo íntimo do diário de bordo. Os diferentes traços do caderno, por outro lado, que haviam servido de suporte invisível, cobravam corpo e acomodavam-se, em diálogo contínuo com os outros materiais.

Em outros problemas compositivos, criamos encontros-diálogos entre dois/duas alunes que tivessem a mesma personagem. As formas de relação foram trabalhadas livremente, e tensionaram o limite de cada quadro na tela dos dispositivos. As fronteiras geométricas da tela desconfiguraram-se, quando um braço tenta chegar e entrar no espaço vir-

tual de outro companheiro, ou um objeto compartilhado passa, embora somente através do efeito visual sugerido, de um espaço a outro. Nestas instâncias, a comunicação é integradora; borra as bordas, em que desaparece para nós a plataforma e permite-nos múltiplas possibilidades de ação e reação.

Os problemas compositivos também geraram encontros subgrupos entre vários/as alunos que haviam escolhido uma mesma personagem, criando entre o subgrupo e o grupo jogos dinâmicos de figura e fundo. Nesses encontros, que se davam apenas através dos quadros da plataforma, buscamos o modo de nos afetar, criando tensão, comunicação, fluidez, ruptura e presença, com diferentes graus de intensidade.

Estas buscas criaram novos problemas compositivos, a saber:

a) No desenvolvimento das improvisações, alunos começaram a fazer uso do chat. A princípio, este recurso foi técnico, e as mensagens alertavam companheiros que não ingressavam a tempo. Logo, se incorporou como uma linguagem a mais, que através de frases poéticas ou políticas, criou outras camadas de significado ao conjunto de imagens e textos, que foram geradas ao vivo. Seria possível expandir a noção de texto, tentando manter em mente essa nova forma de textualidade? Como resposta, usaram os diferentes textos do chat; montaram um roteiro, que foi trabalhado com uma tessitura cinematográfica: cada aluno recortou um trecho desse texto e criou uma coluna paralela com as indicações técnicas, tais como ações, objetos, composição de ambiente etc. Produziu-se, assim, um retorno pelo caminho inverso: as reações que computaram o chat foram processadas como ações a serem sustentadas. Por outro lado, cada aluno levava o texto do outro, que foi resultado de uma reação sensível colocada no chat; o que lhes permitiu entrar em novos universos simbólicos e explorar nuances.

b) Diante da grande variedade de reverberações produzidas a partir do monólogo inicial, como voltarmos agora a este texto? A resposta

foi voltar ao monólogo, trabalhando como subtexto a história experiencial. Nesta experiência, o problema composicional girou em torno dos seguintes aspectos: por um lado, o regresso ao ponto de partida, mas enriquecido ao longo do caminho, que implicou um trabalho de integração e síntese. Por outro lado, a organização de múltiplos recursos criados recentemente, de forma abrangente.

c) Este terceiro problema girou em torno de como obter fluidez nas passagens entre um monólogo e outro, sem uma marca externa de improvisação. Nesse sentido, seria possível pensar a improvisação como um todo orgânico e autorregulado, apesar de serem monólogos diferentes? Esse problema nos conectava com a presença, pois ali o corpo do outro é ouvido e percebido. A resposta para este problema foi a coraliidade. A coraliidade foi concretizada, por trazer à cena os aspectos sociais não resolvidos, que se mostravam impunemente e que perpassavam os diferentes monólogos de forma transversal: a construção de uma ação coletiva contextual contemporânea significativa.

d) Seria possível quebrar o esquema rígido das imagens, às quais a plataforma nos envolve? Se isso fosse impossível, havia uma maneira de quebrar sua estrutura euclidiana? A resposta veio da teoria do caos e dos fractais, e buscamos novas lógicas de passagem de ação: que as energias residuais não podem ser cooptadas por entropia e que se pode gerar lógicas de agrupamento eficazes. O residual, e não o ordenado, permitiu-nos um contraste interessante para quebrar a rigidez. Com a imagem fractal, tentamos quebrar as linhas puras que nos separam tão categoricamente na tela.

## Os códigos criados

Durante todo o segundo semestre, além dos testemunhos análogos, foi criada a exposição sensível do blog e os diversos problemas

composicionais, códigos ou acordos de trabalho. O primeiro deles foi a continuidade. O tempo de atividade de cada um dos alunos teve que ser ampliado. Todos tiveram que se manter ativos e improvisar da primeira à última história. Vimos que abandonar a ação quando a postagem é passada ao parceiro implicou, na maioria das vezes, interromper a composição. Em outras palavras, o tempo de exposição, atenção e produção, devia ultrapassar o momento de destaque. Enquanto a voz e a ação que ocupam o primeiro plano são sustentadas, a produção das ações, imagens e textos dos restantes alunos, deve encontrar um lugar no quadro composicional. Quando se torna fundo, deixando de ser figura, produzem microações e alterações de seus espaços, em consonância com o relato que ressoa.

Dessa forma, foi reforçado o conceito de coralidade, que fizemos funcionar em sintonia ou contraponto, e que permitiu, através da escuta e do vínculo, unificar o fundo com diferentes recursos. O uso de cores, assim como ações conjuntas ou objetos que se repetem, criam uma voz unificada que constrói o fundo e contrasta com aquelas que assumem o primeiro plano, proporcionando tensões e associações.

As/Os alunos tiveram a oportunidade de retomar o monólogo. Com as ferramentas, imagens, intenções e recursos — que criaram as condições para que o monólogo fosse, novamente, abordado — alcançaram personalidade e identidade criativa. O balanço da experiência é positivo, e sentimos que, sem a necessidade de instalar a polêmica paralisante sobre se o que foi feito é teatro ou não, vários objetivos foram alcançados: abordar ferramentas técnicas; realizar um processo criativo e manter um grande número de recursos, que podem ser migrados para o presencial, prontos para serem liberados com a abertura das comportas.

Enfrentar a experiência foi uma decisão intuitiva, arriscada e coletiva. A virtualidade, as condições e os acordos nos permitiram voltar ao lúdico e nos conectarmos com o grupo, o trabalho artesanal e a experi-

mentação. São poucas as oportunidades em que nossas instituições nos permitem essas experiências. Quando ocorrem, um lampejo de esperança brilha na educação artística.

Este artigo também foi escrito por nossas alunas Abigail González/Alejandra Agnes/Agostina Berduc/Andrea Guzmán/Azul Tanure/Carla Díaz Monachesi/Carlos Guazón Herrera/Cinthia Lizárraga/Eliana Morillo/Emiliano Murga/Facundo Acosta/Facundo Cuadrado/Florencia Castillo/Florencia Isaac/Gabriel Guerrero Nirboe/Ignacio Abrigato/Janet Robles/Jorge Almaráz/Juan Figueroa/Lucas Sardi/Lucas Valdez/Magui Palou/Marina Sánchez/Mauro Soria/Micaela Rodríguez/Nicolás Ale/Patricia Aguirre/Patricia Manca/Paula Veliz/Paula Molina/Paula Olazo/Paulina Salinas/Rosario Sofía Núñez Henestroza/Santiago Guarras/Serena Ricci/Sofia Daneri/Sofia Naranjo/Valeria Ferriol/Virginia Salas Crespo. Não só pelo processo ao qual colocam seu corpo, mas porque em cada aula recebemos contribuições que alimentam nossa reflexão. O trabalho ainda está em andamento, por isso é difícil chegarmos a todos os resultados da experiência. Essa reflexão ocorre “enquanto”; o que talvez subtraia a distância temporal objetiva, e acrescente a contundência experimental e fenomenológica.

## As metáforas / a título de conclusão

No processo que logo descrevemos, três metáforas guiaram nossa busca: a das energias (HEWITT, 1999), a do nômade (LAPOUJADE, 2016), e a das existências menores (LAPOUJADE, 2018). Por energia, entende-se a causa dos movimentos atuais ou virtuais. E é este segundo termo — o virtual, o que não se mostra no terreno dos acontecimentos, que existe sem manifestar-se entre as coisas que acontecem — é o que propõe ligações possíveis em nosso estado de isolamento. A outra metáfora é a do nômade (LAPOUJADE, 2016), que transita pelo deserto, ou

por lugares que não foram ocupados pelo Estado. Ao vagar, o nômade apropria-se; faz seu o que é apresentado em seu andar e, desta forma, cruza limites, para ingressar em áreas que desconhece. A terceira metáfora é a das existências menores (LAPOUJADE, 2018), e nela nos atentaremos um pouco mais.

## A metáfora sobre os modos de existências

Etienne Souriau (apud LAPOUJADE, 2018) desenvolve um conceito que nos parece importante trazer para nossa prática hoje. Está presente em todo processo de criação artística, e também nos brinda com metáforas que nos ajudam a compreender os processos artístico-educativos que desenvolvemos nestas condições de isolamento. Nos referimos aos diferentes modos de existência. Esta abordagem filosófica dos modos de existir assume uma dimensão política, que se alinha com perspectivas plurais e diversas. “Cada existência é, deste ponto de vista, tão perfeita como pode ser” (LAPOUJADE, 2018, p. 23). Nesse sentido, um modo de existência não é apenas o que se encontra em primeiro plano de exposição e presença, mas tudo aquilo que — mesmo carecendo de intensidade e realidade — apresenta-se em potência ou virtualidade.

Nesta perspectiva plural entre o ser e o nada — ou entre o nada e o ser —, não somente há um salto abrupto da forma que se plasma e toma corpo dizendo, aos quatro ventos, que já é parte do conjunto do que existe. Os fenômenos, as coisas, os seres imaginários, povoam o mundo com toda a força da presença. Mas há existências para Souriau que não são evidentes; que nossa percepção e juízo lhe dão a condição de menores ante outras, diante das quais não ficam dúvidas de sua conexão com a realidade. Os ensaios, por exemplo, desenvolvem uma grande quantidade de instâncias que dão conta dos diferentes modos de existência de um espectáculo teatral e mostram o trajeto pelo qual atravessa

uma ideia. A ideia é a potência do projeto, que por sua vez, é a potência do espetáculo. O produto consumado do palco, com plena participação nas instâncias da vida, é a encenação das diferentes potencialidades que surgem nos ensaios. Só que antes de ser ato, sua existência é virtual e, talvez, sem essa virtualidade, nunca teria se consumado.

Dizer que uma coisa existe virtualmente é dizer que não existe? Para nada. Mas, tampouco, é dizer que é possível. É dizer que uma realidade qualquer a condiciona sem compreendê-la ou postulá-la. Se completa por fora, se fecha sobre si mesma no vazio de um puro nada. O arco da ponte quebrada, ou iniciada, desenha virtualmente a parte que falta (LAPOUJADE, 2017, p. 30, tradução nossa)

Se o que construímos nas plataformas mediadas pelos dispositivos eletrônicos é teatro ou não, volta a constituir uma pergunta improdutiva diante do pensamento de Souriau. Tanto uma improvisação, como o esboço ou o desenho em um guardanapo de papel podem não ser o trabalho, a longo prazo. As existências virtuais ou menores, de acordo com Lapoujade, não forjam sua realidade das forças de nossas crenças. Estão aí criando uma possibilidade, que pode ou não constituir-se, mas em nenhum momento podemos associá-la a uma inexistência. Assim, “[...] cada ser é uma forma de ser; como toda forma de ser é um ser diferente que existe à sua maneira” (LAPOUJADE, 2018, p. 23).

O uso das ferramentas virtuais cria possibilidades outras que não podemos nomear. Mas, no caminho para sua implementação, elas exibem um gesto, uma forma e suas causas formais: regras que organizam as relações de forma a partir de uma arquitetura. Nesse caminho, faziam-se as novas regras; o objeto ao qual chamamos teatro e que nomeamos com nostalgia mostra-se à distância, aparecendo e se afastando de todas as nossas possibilidades. E nessa busca do objeto fantasmagórico, os modelos também se borram. Aqueles valores, noções, normas, códigos, formas de ser e fazer que compunham nosso *habitus* desdobram seus arabescos de maneira diferente, sem a presença dos corpos. Uma maneira nova, que convida a pensar uma abordagem a partir de uma nova existência.



Aquela que, sem a presença dos corpos, nos permite jogar com outras lógicas, que terão um efeito direto e visível em sua aparição gradual na existência; o que nos abrirá outras percepções para distensionar o dispositivo moral e estético que sustentamos no modelo real.

Cada existência manifesta sua própria arte: as coisas, a arte da permanência. Os fenômenos, a arte da impermanência. O virtual, a arte do inacabado. Este último é problemático, porque em seu processo de constituição, atravessa tudo o que pode e não pode ser. Mas, precisamente em sua indefinição, reside sua potência. O virtual é aquilo que nos impulsiona à criação; que nos provoca a chegar à condição da existência. O virtual é uma nuvem de possibilidades que florescem sobre uma ação; é uma conversa; são umas anotações; é um rabisco. Mas, as possibilidades abrem-se exponencialmente, apresentando-nos um terreno lamacento, um bosque sem saída aparente, que insinua múltiplos caminhos pelos quais será necessário transitar para escolher opções frente às encruzilhadas.

Diante do que foi dito, este processo virtual poderia ser uma existência menor. Nossos alunos nos convidaram para fazer parte de uma experiência, que talvez seja única na história e que não se repita mais. Viajamos pelo deserto e, aquilo que a princípio não era visível, começou a ganhar presença e significado. Essas existências, para nós, hoje são evidentes.

## Referências

BOGART, Anne. *La preparación del director. Siete ensayos sobre teatro y arte*. Madrid: Editorial Alba, 2008

CARRIGNON, Christian. 100 recetas de cocina. *Revista Paso de Gato - Dossier Teatro de Objetos*, no. 74. México, 2018. Disponible en [https://issuu.com/galdiuyu/docs/pdeg\\_74\\_digital\\_issuu](https://issuu.com/galdiuyu/docs/pdeg_74_digital_issuu)

HEWITT, Paul G. *Física conceptual*. México DF: Editora Addison Wesley Longman, 1999.

LAPOUJADE, David. *Las existencias menores*. Buenos Aires: Editorial Cactus, 2018

LAPOUJADE, David. *Deleuze: los movimientos aberrantes*. Buenos Aires: Editorial Cactus, 2016.

LYOTARD J. F. *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1986.

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro épico*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.

QUILICI, Cassiano Sydow. *O Ator-performer e as poéticas da transformação de si*. São Paulo: Editora Annablume, 2015.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1993.

Submetido em: 11/11/2020

Aceito em: 10/12/2020