

AS POÉTICAS DA INTIMIDADE: PANDEMIA, CRIAÇÃO CÊNICA E REINVENÇÃO DE PRÁTICAS PEDAGÓGICAS

Antônio Marcelino Vicenti Rodrigues (Instituto Federal do Paraná – IFPR)¹
José Francisco Quaresma Soares da Silva (Instituto Federal do Paraná – IFPR)²
Larissa Miranda Júlio (Instituto Federal do Paraná – IFPR)³
Adrio Schwingel (Instituto Federal do Paraná – IFPR)⁴

RESUMO

A pandemia do coronavírus (Covid-19) impôs uma série de desafios aos artistas, pesquisadores e professores do campo das artes da cena. Diante dessa realidade, o presente trabalho objetiva o compartilhamento de experiências pedagógicas, criativas e de pesquisa originadas nos cursos técnicos subsequentes em Arte Dramática e Teatro do Instituto Federal do Paraná.

PALAVRAS-CHAVE

Pandemia; reinvenção; práticas pedagógicas; criação cênica; poéticas da intimidade.

ABSTRACT

The coronavirus pandemic (Covid-19) posed a series of challenges to artists, researchers and professors in the field of performing arts. Given this reality, this work aims to share pedagogical, creative and research experiences originated in subsequent technical courses in Dramatic Art and Theater at the Federal Institute of Paraná.

KEYWORDS

Pandemic; reinvention of pedagogical practices; performing creation; poetics of intimacy.

¹ Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Londrina (UEL) e Mestre em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Atualmente é professor do ensino básico, técnico e tecnológico do Instituto Federal do Paraná (IFPR – *Campus Jacarezinho*).

² Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Londrina (UEL), Mestre em Educação e Doutor em Estudos da Linguagem, ambos pela mesma universidade. Atualmente é professor do ensino básico, técnico e tecnológico do Instituto Federal do Paraná (IFPR – *Campus Jacarezinho*).

³ Licenciada em Educação Artística – Habilitação em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e Mestra em Artes pela mesma universidade. Atualmente é professora do ensino básico, técnico e tecnológico do Instituto Federal do Paraná (IFPR – *Campus Jacarezinho*).

⁴ Licenciado em Música pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) e Mestre em Educação pela Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC). Atualmente é professor do ensino básico, técnico e tecnológico do Instituto Federal do Paraná (IFPR – *Campus Jacarezinho*).

O ano de 2020, com o início da pandemia do coronavírus (Covid-19), gerou forte deslocamento nos modos de vida da população mundial. Esse movimento incluiu todo um processo de modificação e reorganização das estruturas econômicas e trabalhistas, bem como daquelas da ordem dos afetos e da vida subjetiva (MASCARO, 2020). Rapidamente tivemos que nos adaptar a novas formas de relacionamento, e o ciberespaço juntamente às suas variadas possibilidades comunicacionais passaram a ser o fio condutor da organização de nossa vida profissional e pessoal. Inúmeros ofícios foram impelidos a modificações e adaptações, entre eles, aqueles de teor artístico e fundamentados na presença humana. Diante disso, as artes presenciais, assim como os profissionais ligados à cultura, têm passado por momentos de forte instabilidade, os quais envolvem desde questões trabalhistas até aquelas ligadas à ordem existencial e filosófica do ofício cênico. O Brasil e o mundo viram surgir uma migração sem precedentes das produções em artes cênicas para as plataformas digitais. As redes passaram a abrigar inúmeras experimentações e reinvenções no âmbito do ensino, criação e produção cênica.

Não é inédito na história da humanidade o fato de atravessamentos tecnológicos na área da comunicação e das mídias desencadearem modificações estruturais no campo artístico. Poderíamos recorrer, por exemplo, ao surgimento da fotografia na primeira metade do século XIX, advento que passou a colocar em xeque toda uma tradição secular de representação do verossímil (ARGAN, 1992). Com um mecanismo muito mais eficiente em termos de representação da realidade – a fotografia –, o registro e a documentação de grandes feitos históricos e personalidades através da pintura e da escultura entraram em declínio, desencadeando forte crise no campo das artes visuais. Esse fenômeno gradativamente deslocou as produções pictóricas e escultóricas para o experimentalismo, gerando correntes como o Impressionismo e os demais movimentos de vanguarda que se seguiram a partir da segunda metade do século XIX (ARGAN, 1992, p. 78). As artes visuais passaram a pensar novas formas e perspectivas de apreensão e observação do mundo e, particularmente, da vida. Com isso, variadas técnicas e pressupostos estéticos e filosóficos passaram a coexistir no arcabouço das tendências artísticas do século XX.

Partindo para o campo teatral, em meados das décadas de 1960 e 1970, o teatrólogo polonês Jerzy Grotowski já anunciava a pobreza de seu teatro como um ato de resistência ao cinema e à televisão. Percebendo a inferioridade da maquinaria do teatro em relação às possibilidades narrativas dessas linguagens, Grotowski trouxe para

o centro de suas reflexões elementos que buscaram legitimar e, ao mesmo tempo, distinguir a arte teatral daquela da imagem em movimento: “O que é o teatro? O que o torna único? O que pode fazer que o cinema e a televisão não podem fazer?” (GROTOWSKI In: FLASZEN; POLLASTRELLI; MOLINARI, p. 107, 2010). O teatrólogo buscou a destituição de uma série de elementos que considerava não essenciais ao teatro. Aqueles que, apesar de sua falta, o acontecimento teatral não seria descaracterizado (figurino, maquiagem, iluminação, cenografia, etc.) (GROTOWSKI In: FLASZEN; POLLASTRELLI; MOLINARI, pp. 107-8, 2010). Assumindo essa pobreza, Grotowski chegou ao cerne daquilo que, segundo ele, é a gênese do fenômeno teatral: a relação entre artista e espectador. Desse modo, para o teatrólogo a teatralidade “nasce no contato de dois *ensembles*: o *ensemble* dos atores e o *ensemble* dos espectadores” (GROTOWSKI In: FLASZEN; POLLASTRELLI; MOLINARI, p. 50, 2010). Percebamos que nesse caso, em algum nível, o direcionamento da filosofia e da estética grotowskianas foram influenciadas pelo atravessamento de aparatos tecnológicos da comunicação que estavam em pleno desenvolvimento.

Anos mais tarde, a partir da década de 1980, o surgimento e a expansão da *World Wide Web* (rede mundial de computadores) possibilitaram uma série de inovações tecnológicas na área da comunicação. Isso iniciou um movimento de compartilhamento de conteúdo e informações alternativo ao clássico modelo comunicacional de massa, o qual se pautava (e ainda se pauta) na lógica emissor>receptor. Nela, somente as estações de rádio e televisão são as dissipadoras de conteúdo/informações, ficando o receptor impossibilitado de emitir uma resposta/reação àquilo que consome. Já no início do século XXI, vimos o surgimento das redes sociais, as quais consagraram o estabelecimento de um novo modelo comunicacional: aquele em que somos todos emissores e receptores de conteúdos e informações, integrando uma grande logística global no que diz respeito ao compartilhamento de dados.

Evidentemente, todo esse avanço tecnológico na área da comunicação contaminou em larga escala o espectro da produção e criação no campo das artes da cena no início dos anos 2000. Trabalhos como os dos grupos *ricci/forte performing arts ensemble* (Itália), *Societas Raffaello Sanzio* (Itália), Grupo Cena 11 Cia. de Dança (Brasil), assim como as produções de Robert Wilson (Estados Unidos) e Stelarc (Chipre) – apenas para mencionar alguns – têm investigado há algum tempo a relação entre tecnologia, comunicação e criação em arte. Os trabalhos desses artistas têm fomentado, em algum nível, discussões que questionam as noções de presença e

interatividade no ato performativo, não oferecendo, contudo, formas protocolares de criação ou visões oraculares sobre o futuro das artes cênicas.

Quando nos deslocamos para o contexto da pandemia, logo percebemos que a exploração das possibilidades de criação cênica a partir da relação com aparatos tecnológicos comunicacionais não mais passa pelo crivo do opcional e não impositivo. Muitos artistas, necessariamente, precisaram se reinventar, deslocando-se para o campo das produções virtuais e em rede. Isso, evidentemente, passou a questionar uma série de paradigmas vinculados às artes da cena, deixando difusos o horizonte e as formas mais tradicionais a partir das quais entendemos o ensino, a pesquisa, a criação e a produção cênica.

O mesmo movimento de adaptação, experimentalismo e reinvenção passou a atravessar o espaço da formação artística, pois com o reconhecimento da pandemia pela Organização Mundial da Saúde (OMS), em meados de março de 2020, as atividades de ensino foram suspensas em quase todas as instituições de ensino do Brasil. Surgiu, então, um desafio para os profissionais da educação: pensar a reelaboração de suas práticas pedagógicas e de pesquisa diante do ambiente virtual, de forma remota.

Partindo do princípio de que “o ensino de teatro precisa ser pensado em tensão com as experiências artísticas de seu tempo, vinculando o processo de aprendizagem às realizações cênicas contemporâneas” (KOUDELA; JUNIOR, 2015, p. 125), cremos ser de suma importância o compartilhamento de experiências pedagógicas e o levantamento de possibilidades da pesquisa e criação cênica no contexto da pandemia. Nessa perspectiva, nos deslocamos para o compartilhamento de nossa *práxis* pedagógica enquanto docentes dos cursos técnicos subsequentes em Arte Dramática⁵ e Teatro⁶ do Instituto Federal do Paraná – *Campus* Jacarezinho.

Inicialmente, é importante salientar que o virtual tem sido entendido no interior de nosso trabalho e das reflexões apresentadas como uma possibilidade existencial de cunho ético e estético latente, indo em direção à acepção proposta por Pierre Lévy (2011). Em sua consagrada obra *O que é o virtual?*, o referido pensador concebe a virtualidade não no sentido mais simplificado do termo, ou seja, como uma oposição à realidade ou, nas palavras do próprio filósofo, como uma desrealização. Indo à

⁵ Curso técnico subsequente ofertado pelo Instituto Federal do Paraná - *Campus* Jacarezinho de 2012 a 2021.

⁶ Curso originado no ano de 2020 a partir da atualização do projeto pedagógico e da reorganização curricular do curso técnico subsequente em Arte Dramática.

etimologia do termo⁷, Lévy aponta a virtualidade como uma potência de vir a ser (2011, p. 15). Nessa acepção, o virtual se configura como “uma mutação de identidade, um deslocamento do centro de gravidade ontológico do objeto considerado” (LÉVY, 2011, p. 17-18). A virtualidade é, nesse sentido, a condução da nossa atualidade (uma solução já existente) a uma circunstância de problematização da mesma (LÉVY, 2011). Isso, conseqüentemente, nos conduz à reorganização e reinvenção de nossa realidade, determinando uma nova atualidade (solução) (LÉVY, 2011). Esse é o lugar no qual a maioria dos artistas e pesquisadores das artes cênicas se encontram no momento: num fluxo de deslocamento identitário de suas realidades pré-pandemia para um espectro de problematização e arranjo de novas possibilidades criativas e de vida.

Levando isso em conta, passamos a reinventar e reorganizar as práticas de ensino e pesquisa cênica com os estudantes dos cursos acima mencionados. Tendo como interface de trabalho a plataforma *Google Meet*, começamos a organizar os eixos curriculares de ambos os cursos de forma integrada e complexa. Carecidos de uma estrutura formal de trabalho e de elementos que comumente fazem parte da elaboração cênica na modalidade presencial, nossas práticas de pesquisa e criação passaram a ser delineadas por algumas perguntas: 1) como pensar os processos pedagógicos em teatro nesse novo contexto? (processos elaborados a partir de uma cultura técnica e estética do trabalho presencial); 2) quais as possibilidades criativas a partir das relações virtuais? (modalidades que, em algum nível, deixam de lado a carga energética e vital do corpo presencial – organismo pulsante ao vivo); 3) quais os acentuamentos e nuances estéticas dessas formas de relação? (possibilidades de reconfiguração da cena presencial); 4) Quais as possibilidades da geração de reflexões cênicas e entendimento do ofício a partir da virtualização da presença/expressão? (não pensar somente o que perdemos, mas, também, o que ganhamos – as possíveis reinvenções técnicas e estéticas do ofício).

A partir dessas indagações, num primeiro momento efetuamos amplo debate com os estudantes, o qual teve o intuito de efetivar uma proposta de trabalho na modalidade virtual que se ajustasse aos propósitos estabelecidos. Nessa fase, como já explicitado, trabalhávamos com duas turmas diferentes. A primeira delas estava vinculada ao curso técnico em Arte Dramática, cujo ingresso ocorreu no primeiro

⁷ Segundo o filósofo, “a palavra virtual vem do latim *virtualis*, derivando por sua vez de *virtus*, força, potência. Na filosofia escolástica, é virtual o que existe em potência e não em ato” (LÉVY, 2011, p. 15, grifos do autor).

semestre de 2019, contando, portanto, com um ano de estudos presenciais. A segunda turma, vinculada ao curso técnico em Teatro, ingressou na instituição no primeiro semestre de 2020, contando com apenas um mês de estudos presenciais. Ao realizarmos a avaliação diagnóstica para o início do trabalho à distância, foi necessário considerar o momento no qual se encontrava cada uma dessas turmas.

Com aquela vinculada ao curso técnico em Arte Dramática, optamos por abordar textos teatrais, tendo como objetivo trazer para o trabalho toda a carga experiencial obtida nos dois primeiros módulos (semestres) cursados presencialmente. Com a turma vinculada ao curso técnico em Teatro, optamos por não trabalhar especificamente com obras da literatura dramática, mas, sim, por direcionar as buscas e trabalhos desses estudantes para narrativas que a princípio não estavam diretamente relacionadas à cultura teatral. Evidentemente, isso se deu pelo fato de entendermos que ainda precisávamos explorar possibilidades de composição cênica mais livres com essa turma, já que tiveram pouco tempo de trabalho na modalidade presencial. Com a abordagem de contos, crônicas, poesias ou trechos de romances, teríamos uma margem mais ampla de exploração dos processos de criação, direcionando-os, a partir de suas particularidades, para composições solo ou em grupo.

Essa conversa inicial deu origem a dois projetos temáticos distintos, os quais contariam, em todos os encontros, com a presença e orientação cênica de todos os professores. Assim, com ambas as turmas, nos direcionamos para o levantamento e a busca de obras, constituindo naquele momento um grande caldeirão de ideias e propostas. Por fim, após algumas semanas de pesquisa, apresentação de propostas e discussões, elegemos coletivamente algumas obras de base para o trabalho criativo.

Com a turma vinculada ao curso técnico em Arte Dramática, foram escolhidas três peças teatrais, a saber: *Piquenique no front*, de Fernando Arrabal (2013), *A cantora careca*, de Eugène Ionesco (1997), e *Fim de partida*, de Samuel Beckett (2010). Com a turma vinculada ao curso técnico em Teatro, acatamos algumas crônicas de *Mais comédias para ler na escola*, de Luís Fernando Veríssimo (2008), além de trechos dos romances *A glória e seu cortejo de horrores*, de Fernanda Torres (2017) e *Nosso GG em Havana*, de Pedro Juan Gutiérrez (2008). Com as obras selecionadas, partimos para a leitura e estudo de cada uma delas. Durante esse processo cada estudante escolheu o texto que mais lhe despertou interesse e disposição.

Na condução do trabalho com a turma do curso técnico em Arte Dramática, orientamos para que os estudantes escolhessem fragmentos e passagens que mais lhes

chamassem a atenção nas peças escolhidas. Após o estudo coletivo e a compreensão/interpretação dos aspectos políticos e filosóficos de cada obra, avançamos para o trabalho mais meticuloso de adaptação dramaturgica de cada fragmento selecionado e de composição do experimento cênico. Portanto, no caso específico do trabalho com a turma do curso em Arte Dramática, necessariamente o texto dramático se configurou como o trilho primário do trabalho, não existindo, como veremos no trabalho com a outra turma, ampla liberdade para recortes, colagens e modificações do fio dramático.

No trabalho com o curso técnico em Teatro, partimos para uma perspectiva mais ampla de trabalho. A partir do estudo e compreensão/interpretação coletiva de cada crônica, passamos a pinçar elementos, imagens, bem como selecionar trechos que conduzissem à criação de materialidades cênicas. Nesse caso, a textualidade literária passou a se configurar como estímulo para a geração de textualidades cênicas. Essas narrativas serviram como gatilhos para a elaboração de outras circunstâncias e universos dramáticos. Alguns estudantes trabalharam com trechos decorados dessas narrativas, outros, com quase nenhum. A partir da confluência dessas narrativas textuais com a ambiência na qual cada estudante estava inserido, passamos a originar outros níveis de alegoria e representação. Realizamos o deslocamento dos signos, abstrações e metáforas literárias para o universo da materialidade/corporalidade da cena. Em alguns casos, foram originadas tramas e personagens que não existiam no texto original. Como num jogo de quebra-cabeças, por vezes, desmontamos completamente os textos e remontamos à nossa maneira.

Aos poucos, essa forma de trabalho foi originando um primeiro parâmetro para as fases posteriores de elaboração cênica com ambas as turmas: conceber a relação entre texto, corpo, espacialidade íntima e objetos íntimos como gênese criativa. Passamos a entender os espaços e as suas materialidades enquanto o registro da presença e história de cada estudante (STRATICO, 2013, p. 36). Diante dessa acepção, começamos a dissolver todo esse universo material íntimo sobre as malhas dos diferentes textos estudados, determinando um movimento semelhante àquele elucubrado por Salvador Dalí em *A persistência da memória*: o derretimento das formas, do espaço e dos objetos íntimos de cada estudante sobre as narrativas e textos teatrais estudados previamente. Isso conferiu uma roupagem muito singular a cada trabalho.

Passaram a fazer parte da matéria prima poética das experimentações dos estudantes de ambas as turmas, os móveis de seus quartos, salas e escritórios, a cama

bagunçada ou não, a parede com um quadro torto, a luminária com luz âmbar aconchegante, a cadeira de madeira maciça, o guarda roupa com um espelho na porta, a parede ao fundo com uma janela coberta com uma toalha de mesa, talvez pouco apropriada.

Dissolvendo as especialidades e objetos na cena e nas redes, passamos a articulá-los enquanto metáfora e ressignificação, fazendo com que constituíssem atmosfera e narrativas próprias a partir do atravessamento dos estudantes. O regurgitamento desse universo íntimo, com as suas materialidades e pluralidades sógnicas embebidas pela baba, pela ontogenia de cada estudante, passou a revelar a apoteose da intimidade, fazendo dela nossa poética e modo de resistência ética e política nesses tempos tão conturbados.

A partir desse movimento, com o passar dos encontros, nós, professores, começamos a estruturar alguns parâmetros e lógicas criativas que pudessem nos auxiliar na modelagem cênica com ambas as turmas. No interior desses parâmetros, várias questões se fizeram pertinentes, a saber: quais as possibilidades poéticas desses objetos íntimos? Quais as suas pluralidades sógnicas? Quais as suas nuances visuais e sonoras? O que o recorte da câmera do celular ou computador pode oferecer? Quais atmosferas podem ser criadas com iluminação caseira (luminárias, lanternas, etc.)? Quais perfis corporais e enquadramentos podem ser trabalhados? Qual espacialidade vocês desejam mostrar? Qual não desejam mostrar? Que parte do corpo vocês desejam mostrar? Qual não desejam mostrar? É possível criarmos narrativas visuais a partir do recorte dos corpos e dos objetos? Os objetos podem ser fonte de expressão sonora? Conseguimos criar narrativas sonoras com os objetos?

Para as perguntas e as bases reflexivas postuladas, naturalmente, ainda não temos respostas conclusivas, entretanto, essas observações passaram a fomentar e constituir um *corpus* metodológico aberto, temporário e em constante mutação, auxiliando-nos a dar contorno às práticas pedagógicas, de pesquisa e de criação no ambiente virtual. Esse trabalho, que no início nos deixou receosos, deu origem a vários experimentos cênicos, os quais foram apresentados publicamente em dezembro de 2020 em evento virtual intitulado *I Mostra de Processos de Criação* do Instituto Federal do Paraná – *Campus Jacarezinho*.

Posteriormente às apresentações, abrimos espaço para um breve bate-papo entre nós, professores e estudantes, e o público. Os estudantes falaram sobre o processo com muita propriedade e perspicácia. Essa conversa foi de extrema importância, pois

tocou em um elemento que consideramos fundamentais dentro de qualquer processo de aprendizagem: a observação analítica do processo criativo (e não somente do resultado final), gerando apropriação das diretrizes metodológicas e dos vieses estéticos que deram origem e conduziram o trabalho.

A partir da análise dos resultados, ficamos motivados em compartilhar essas experiências e possibilidades de trabalho, visto que temos observado o quão desafiador tem sido para artistas, professores e pesquisadores das artes da cena a reinvenção de suas práticas de criação, ensino e pesquisa. Contudo, não visamos estabelecer nesse breve texto, formas protocolares e manuais de criação/ensino/pesquisa na área no contexto da pandemia, mas contribuir para o debate, compartilhamento de ideias e fortalecimento do ofício cênico nesses tempos em que resistência e persistência devem ser postos como balizadores de energia criativa.

REFERÊNCIAS CITADAS

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARRABAL, Fernando. Piquenique no front. **Retrate Interior**, 2013. Disponível em: <https://retrateinterior.wordpress.com/textos-2/>. Acesso em: 3 jun. 2020.

BECKETT, Samuel. **Fim de partida**. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

GROTOWSKI, Jerzy. A possibilidade do teatro. In: LUDWIK, Flaszen; POLLASTRELLI, Carla; MOLINARI, Renata (Org.). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969** / textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba. Tradução de Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc SP; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2010, p. 48-74.

GROTOWSKI, Jerzy. Em busca de um teatro pobre. In: LUDWIK, Flaszen; POLLASTRELLI, Carla; MOLINARI, Renata (Org.). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969** / textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba. Tradução de Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc SP; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2010, p. 105-112.

GUTIÉRREZ, Pedro Juan. **Nosso GG em Havana**. Trad. Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

UNESCO, Eugene. **A cantora careca**. Campinas: Papirus, 1997.

KOUDELA, Ingrid Dormien; JÚNIOR, José Simões de Almeida (Org.). **Léxico de pedagogia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** São Paulo: Editora 34, 2011.

MASCARO, Alysson Leandro. Subjetividade e pandemia. **GEN Jurídico**, 2020. Disponível em: <http://genjuridico.com.br/2020/04/14/subjetividade-e-pandemia/>. Acesso em: 3 mai. 2021.

STRATICO, Fernando Amaral. Objeto cênico e o sujeito – história, memória e inter-relações. In: _____. (Org.). **Performance, objeto e imagem: escritos sobre os rastros de uma pesquisa**. Londrina: UEL, 2013, p. 33-42.

TORRES, Fernanda. **A glória e seus cortejos de horrores**. Rio de Janeiro: Companhia das letras, 2017.

VERÍSSIMO, Luis Fernando. **Mais comédias para ler na escola**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.