



# Urdimento


REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS  
E-ISSN 2358.6958

## As Artes Cênicas, o contexto pandêmico, o caos, heterotopias e outros saberes

Mariane Magno Ribas

Para citar este artigo:

RIBAS, Mariane Magno. As Artes Cênicas, o contexto pandêmico, o caos, heterotopias e outros saberes. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 46, abr. 2023.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573101462023e0204>

Este artigo passou pelo Plagiarism Detection Software | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



## As Artes Cênicas, o contexto pandêmico, o caos, heterotopias e outros saberes<sup>1</sup>

Mariane Magno Ribas<sup>2</sup>

### Resumo

O presente artigo reflete sobre a experiência de um projeto de pesquisa que atuou com a investigação e os experimentos de práticas remotas, da perspectiva da atuação e da direção teatral na UFSM, e que visava diminuir danos decorrentes da suspensão das atividades presenciais em combate a pandemia Covid-19. Para pensar e problematizar esse tempo e espaço *sui generis* e resultados alcançados, este artigo se pauta nas perspectivas foucaultiana e dubattiana e também problematiza questões epistemológicas.

**Palavras-chave:** Tecnovívio. Heterotopia. Atuação teatral. Direção teatral.

## The Performing Arts, the pandemic context, chaos, heterotopias and other knowledge

### Abstract

This article reflects on the experience of a research project that worked with the investigation and experiments of remote practices, from the perspective of acting and theatrical direction at UFSM, and which aimed to reduce damage resulting from the suspension of face-to-face activities in combating the pandemic. Covid-19. In order to think about and problematize this *sui generis* time and space and the results achieved, this article is based on the Foucauldian and Dubattian perspectives and also discusses epistemological issues.

**Keywords:** Technovivium. Heterotopia. Theatrical acting. Theatrical direction.

---

<sup>1</sup> Revisão ortográfica e gramatical do artigo realizada por Nazarete de Souza - Graduada em Letras pela UEM. Pós-graduada em Linguística – Pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

 [nzasdi@yahoo.com.br](mailto:nzasdi@yahoo.com.br).

<sup>2</sup> Doutorado em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Mestrado em Artes (Unicamp). Graduação em Educação Artística pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Profa. Dra. Adjunta do Departamento de Artes Cênicas, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

 [marianemagno@hotmail.com](mailto:marianemagno@hotmail.com)

 <http://lattes.cnpq.br/5734251151926724>

 <https://orcid.org/0000-0002-3582-1381>



## Las Artes Escénicas, el contexto pandémico, el caos, las heterotopias y otros saberes

### Resumen

Este artículo reflexiona sobre la experiencia de un proyecto de investigación que trabajó con la investigación y experimentación de prácticas a distancia, en la perspectiva de la actuación y la dirección teatral en la UFSM, y que tuvo como objetivo reducir los daños resultantes de la suspensión de las actividades presenciales en combatir la pandemia covid-19. Para pensar y problematizar este tiempo y espacio sui generis y los resultados alcanzados, este artículo se basa en las perspectivas foucaultiana y dubatiana y también discute cuestiones epistemológicas.

**Palabras clave:** Tecnovivium. Heterotopía. Actuación teatral. Dirección teatral.



## Apresentação

Vejam o que quero dizer. Não se vive em um espaço neutro e branco; não se vive, não se morre, não se ama no retângulo de uma folha de papel. Vive-se, morre-se, ama-se em um espaço quadriculado, recortado, matizado, com zonas claras e sombras, diferenças de níveis; degraus de escada, vãos, relevos, regiões duras e outras quebradiças, penetráveis, porosas (Foucault, 2013, p.19).

Este texto articula investigações metodológicas, experimentos técnicos, resultados obtidos, problematizações e conceitos advindos do projeto de pesquisa *Tempo e Espaço Remotos: corpo utópico, voz poética, heterotopias, laboratório de experimentação e de composição teatral, e outras questões epistemológicas*<sup>3</sup>, desenvolvido durante os semestres acadêmicos 2020/1 e 2020/2<sup>4</sup>, no modo remoto, e nos semestres 2021/1, 2021/2 e 2022/1 nos modos remoto e presencial. Objetiva, com isso, a partir dessa inédita experiência durante o complexo contexto de confinamento – Covid-19 – e trabalho remoto, doméstico e caótico, abrir espaços para outras ponderações e reflexões que colaborem com os processos de formação e de criação, e que potencializem avanços no pensamento nas artes da cena.

O projeto foi criado no primeiro semestre acadêmico (2020/1) – em consequência da suspensão das aulas presenciais, uma das ações tomadas contra o avanço da pandemia de Covid-19 no Brasil –, visando experimentar e desenvolver meios práticos para diminuir danos advindos da suspensão súbita e imprevista no processo de formação acadêmica, que implica práticas em convívio presencial e cênico. Em tal contexto, o projeto abarcou diversos perfis de estudantes, em diferentes momentos da formação acadêmica, dos Cursos de Artes Cênicas Bacharelado<sup>5</sup>, Direção Teatral, Interpretação Teatral e do Curso Licenciatura em

---

<sup>3</sup> O Projeto está vinculado ao Curso de Artes Cênicas e ao Departamento de Artes Cênicas do Centro de Artes e Letras da Universidade Federal de Santa Maria (UFMS).

<sup>4</sup> Sob o Regime de Exercícios Domiciliares (REDE) da Universidade Federal de Santa Maria (UFMS).

<sup>5</sup> No semestre em que o projeto se iniciou (2020/1), o Curso ainda não havia adaptado suas disciplinas obrigatórias teórico-práticas para o modo remoto, bem como no semestre seguinte 2020/2. Estávamos nas etapas de discussões e problematizações. Em vista disso, no primeiro momento (2020.1), o Curso ainda estava sob o horizonte do retorno da presencialidade em um semestre subsequente (2021/1), no formato de Calendário Suplementar. Naquele tempo, não estava em nossa perspectiva a gravidade pandêmica que se



Teatro da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

Importante destacar, ainda, que o projeto não intencionou resolver perguntas recorrentes no início de tempo pandêmico em 2020, as quais se organizavam em diferentes expressões, entre elas: - As ações em salas de videoconferência são teatro? - O teatro prescinde da unidade mínima dubattiana de convívio, *poiésis* e expectativa?

Ainda assim, tais problematizações vigentes no *métier* teatral, dentro e fora do espaço acadêmico, situaram-se margeando e tensionando camadas epistemológicas da pesquisa, e também se deslocando no desenrolar do projeto. Eu, como autora, tive como objetivo usar a experiência remota possível para investigar e experimentar procedimentos técnicos e de criação cênica, intencionando, com tais ações em deslocamentos, enfrentar o contexto pandêmico e seus desdobramentos para ampliar as possibilidades e perspectivas de ação, de saberes e de reflexão.

A seguir apresento a leitura a partir de certos tópicos em organização virtual e fragmentada, querendo isso dizer que a intertextualidade dos elementos articulados é viva e se faz de modo entrelaçado. Intenciono, com essa escolha, uma aproximação da condição múltipla e dinâmica inerente à experiência em sua totalidade. Também destaco, ainda neste sentido, que a trama do texto tece os mesmos conteúdos em camadas e perspectivas diversas, e, assim, ela se movimenta e se desenha, ora de modo caleidoscópico ora de modo espiralado.

**Abordagem experimental, contexto(s), ênfase conceitual, materialidade corporal e simulacro, polifonia discursiva e outros saberes transversais**

Escolho pensar o corpo pelo caminho prático processual, artesanal e experimental, com ou sem produção vocal, em sua potência poética, e, a expressividade corporal poética como uma utopia<sup>6</sup>. Neste sentido, a prática, a

---

instaurou no Brasil por 2020 e 2021, e, tampouco, a duração de quatro semestres acadêmicos, em suspensão do presencial, sob atuação remota. Esse entendimento do Curso também foi determinante para as discussões, problematizações e decisões em Colegiado de Curso, que deliberou a oferta de disciplinas para 2020/2, 2021/1 e 2021/2, pois os desdobramentos da pandemia se impuseram gravemente sob muitas incertezas e gravíssimos riscos.

<sup>6</sup> As aproximações da utopia foucaultiana para pensar sobre a criação da voz poética iniciaram nos processos



comunicação, a observação, a recepção, a orientação e qualquer outra relação e compartilhamento aconteceram, por três semestres acadêmicos, apenas no modo remoto e síncrono. Eventualmente, e sem o caráter de substituir a prática semanal síncrona, também foram desenvolvidas ações assíncronas.

Essa condição inédita levou-me a pensar considerando certos princípios foucaultianos e de sua heterotopologia, ciência pela qual é possível *pensar os espaços outros*, tanto em suas configurações temporárias quanto espaciais. Há, ainda, espaços vazios do pensamento, da prática e da reflexão que vejo como espaços potentes para aproximações e diálogos futuros entre um corpo utópico, as heterotopias, os processos de criação e as ações poéticas.

Destaco, ainda, a possibilidade de outra perspectiva de reflexão que potencializaria as investigações em laboratórios, tensionadas entre a heterotopologia foucaultiana e certos conceitos bachelardianos, entre eles, evidencio o espaço (Bachelard, 1993), a topofilia (Bachelard, 1993), a imensidão (Bachelard, 1993), a imagem poética (Bachelard, 1993), e a dialética do exterior e do interior (Bachelard, 1993). No entanto, considerando a complexidade e o desenvolvimento necessário para tal abordagem, escolho desenvolver essa diretriz em uma outra reflexão que se encaminha na formatação de outro texto.

Posto isto, cabe destacar que o trabalho mediado foi abordado a partir da observação da imagem digital, e não da observação do corpo como fenômeno em si - e em convívio; ou seja, os corpos em estado de trabalho como materialidade psicofísica, corporal, autocriativa e poética não compartilhavam o mesmo espaço físico de trabalho, por essa experiência tecnovivial também posso pensar que não trabalhavam juntos.

Atuando em tal perspectiva mediada e enquadramentos possíveis, durante a fase remota do projeto, o corpo em si, de fato, nunca esteve presente, mas, sim, uma representação digital que, como tal, também é fragmentada. Por outra perspectiva, talvez possa ser mais adequado dizer que o espaço digital (outro) que se configurava a cada vez, era o espaço possível, cuja insistência da experiência

---

de reflexão de um outro projeto de pesquisa sob minha coordenação, o qual ficou suspenso durante a pandemia (2020/1 - 2022/1) e em 2022/1 foi reorganizado com um novo grupo para retomar a pesquisa presencialmente. Sobre isso, é possível acessar: Ribas, 2021.



teve grande repercussão no desenvolvimento do projeto. Essa variável constante, em certo grau imprevisível, foi experienciada e abordada e vem sendo pensada como um espaço-outra. Desenvolvi, a partir disso, um modo de trabalho que investiga ‘outros’ modos de trabalhar com atitude profissional, responsável e crítica, em certo contexto pandêmico mediado, em outros termos, foi como criar relações de trabalho com o simulacro como se ele fosse real e presencial, mesmo sabendo-o como tal.

O projeto teve início em 2020/1, numa época em que ainda não havia a perspectiva da vacina. Logo, nesse período, o contexto pandêmico, cenário novo que surgiu, estava no começo dos estudos científicos, das pesquisas e compreensões relacionadas. Deste modo, os corpos em laboratórios remotos estavam ainda mais tensos e contraídos se comparados ao presencial, não só pelo confinamento doméstico e pela ausência das aulas práticas, mas também por todo contexto emocional, psíquico e sentimental que envolve a dor, o medo, o luto e outros tantos sentimentos experienciados, de modo ampliado e intenso.

Tais considerações evidenciam que além do desafio do trabalho mediado, do trabalho atravessado pela complexidade viva de cada contexto doméstico, havia outros desafios que também formavam nossos corpos-vozes durante aquele período na tela de trabalho – sala? - na qual, diversos espaços também se integravam. Agregar ao olhar metodológico, desde o princípio, a observação e adequações necessárias às especificidades do(s) contexto(s), no qual o projeto se iniciou, também contribuiu para formar, e segue formando, o meu olhar didático-pedagógico sobre a(s) prática(s) proposta(s). Neste contexto inicial, trago a voz de duas alunas. A primeira, uma orientanda, cujo Trabalho de Conclusão de Curso<sup>7</sup> vinculou-se ao projeto:

[...] há o constrangimento. O contexto da quarentena nos obrigou a

---

<sup>7</sup> TCC vinculado às disciplinas que integram o Curso Artes Cênicas Direção Teatral no sétimo e no oitavo semestres: *Encenação VII, Laboratório de Orientação III, Encenação VII e Laboratório de Orientação IV* cujos objetivos são: “elaborar um projeto de conclusão de curso em Direção e realizar pesquisa teórica e experimentação prática com ênfase na linguagem do espetáculo” e “orientar a elaboração de projeto e prática do trabalho de conclusão de graduação em Direção Teatral”. O projeto engloba o processo de criação de uma encenação que finaliza com apresentação pública. O relatório reflexivo desse processo de criação que durou três semestres acadêmicos foi finalizado em 2021/1 e intitulado *Quarencena: Um Estudo Sobre A Cineficação Do Teatro No Processo De Criação De Então Finalmente Chegamos Em Meio A Pandemia Covid-19*. TCC ainda não publicado.



transformar nosso espaço doméstico em sala de ensaio. Assim, deixamos de ter um espaço seguro, fechado, íntimo e específico ao trabalho de atuação e encenação e tivemos que nos adaptar as ‘interrupções’ de familiares, barulhos da rua e de vizinhos (Leitão, 2021, p. 9).

A segunda aluna, na época no terceiro semestre, por necessidades pessoais e profissionais, se conectava aos laboratórios a cada dia de uma cidade e de espaço diferente.

É sempre improvisado e muitas vezes desconfortável e inapropriado para a prática porque às vezes é dividido com outras pessoas que não têm nenhuma ligação com o estudo e isso atrapalha ainda mais a pesquisa que não trata de erros e acertos, mas sim de experimentação, tal qual o processo de aprendizado e evolução (Dutra, 2021, s/p).<sup>8</sup>

Dutra (2021) retoma sua perspectiva citando-a em outro relatório para avançar na reflexão: “o local da prática sempre é pensado por mim antes e, quando consigo, gosto de organizar o local. Isso não significa que [os locais] sejam ideais, pois, de fato, não são” (Dutra, 2021, s/p).

Na perspectiva virtual, o trabalho de formação cênica – em sua natureza, beleza e dureza presenciais – se desenvolve em múltiplas inter-relações convergentes, individuais e coletivas; diversos procedimentos técnicos e múltiplas abordagens metodológicas e diretrizes poéticas, pelas quais acontece o confronto do corpo (sentidos/estética) e da percepção de cada artista com o espaço coletivo de trabalho. Objetivamente, trata-se do confronto – atrito inicial – com o grupo de trabalho, com as dificuldades individuais, com o Corpo do Outro, com as perspectivas diversas, com os objetos de cena, com a visualidade da cena, com a dramaturgia da cena e com os elementos e convenções inesgotáveis da linguagem teatral.

Utilizando como referência primeiro o viés presencial, tensiona-se, epistemologicamente, no modo remoto, o tempo-espaço digital, no qual se configuram e se operacionalizam conceitos da prática cênica, conectando diversos

---

<sup>8</sup> Dolianitis Gabriela Dutra participou do Projeto no modo remoto integralmente entre 2020/2021. Os recortes apresentados são retirados de textos enviados como relatório reflexivo parcial, em que a participante cita fragmentos de seu diário de artista e de relatórios anteriores, para usar como referência ao avanço do distanciamento crítico, do entendimento corporal e conceitual. As citações presentes neste artigo têm autorização de publicação fornecida pela autora. Material não publicado.





territórios domésticos que se apresentam como fragmentos, e configuram a representação digital do trabalho; ou seja, a tela de cada laboratório, cuja instabilidade inerente faz com que ela opere em constante reconfiguração.

Ora, nesse fluxo de compartilhamento desconhecido, imposto e de linguagem instável, inter-relacionam-se, de modo consciente ou não, outros estados de atenção, de ser, de agir e de pensar, oriundos dos contextos físicos e domésticos, em sua localização geográfica, complexidade, objetividade, subjetividade e conectividade.

Por outra ótica formativa, posso pensar, ainda, que a postura, o olhar e a perspectiva do pesquisador-pedagogo também formam o artista, bem como a compreensão daquele sobre o seu trabalho criativo, o seu pensamento crítico, a sua narrativa e a sua contranarrativa. No modo tecnovivial – em contexto possível e improvisado – esse processo se faz dentro do(s) território(s) doméstico(s) e esse contexto, em sua mutabilidade e subjetividade, também ressoa na liberdade de experimentação que requer certa investigação, exposição e autonomia do artista sobre seu corpo criativo e poético, sendo ele, diferentemente da literatura, no caso da atuação, também a própria matéria-prima, além do artista.

Destacamos o pensamento de Dubatti (2016), visando acessar outras camadas do trabalho que envolve a experimentação e a criação *poiética*, de modo constante e insistente, ainda que sob contexto mediado:

a poiesis é acontecimento e no acontecimento; e, ao mesmo tempo, ente produzido pelo acontecimento. A poiesis teatral caracteriza-se por sua natureza temporal efêmera, mas sua duração fugaz não lhe subtrai entidade ontológica. A sua função primária não é a comunicação, e sim a instauração ontológica: fazer um acontecimento e um objeto existirem no mundo (Dubatti, 2016, p.34).

Detalhadamente, são igualmente inter-relacionados pelo trabalho tecnovivial como procedimentos metodológicos indispensáveis ao trabalho de formação, de experimentação e de criação, os processos de desenvolvimento de certa atenção, concentração e expansão corporal, vocal e cênica.

No começo das práticas, em ambas as diretrizes, tais circunstâncias fizeram pensar e sentir que seria “impossível” avançar no desenvolvimento técnico e



criativo via plataformas de webconferência, pois eram espaços hostis. No entanto, como artistas da cena e em confinamento, insistimos e resistimos!

Apresento as perspectivas de duas participantes da diretriz atuação, descritas em relatório e também comentadas com o grupo:

Os encontros práticos me apresentaram um projeto, uma pesquisa muito mais ligada ao entendimento do corpo como um todo (com foco na respiração, apoio e voz também, claro) e pode até ser muito falado sobre como a percepção corporal ajuda no canto. Sabia disso na teoria, mas sentir, ter o resultado palpável, muda tudo.

Nos primeiros encontros, eu tive mais dificuldades, ser guiada através da tela, ser “filmada”, medo de fazer errado. Assim como dificuldades de entender as instruções com o corpo: às vezes, tudo parece abstrato; outras vezes, a mente entende, mas o corpo não responde. Mas quando o próprio corpo passou a aceitar as instruções antes da mente, foi bem mais fácil de absorver a própria teoria também (Dutra, 2021, s/p).

Prosseguimos com o desenvolvimento da prática semanal e, ao contrário do que sentíamos nas primeiras semanas, a partir do segundo mês, o trabalho começou a apresentar resultados técnicos muito evidentes:

Foi o período de adaptação, entre o grupo, entre a didática que estávamos sendo apresentadas e ao meio – reuniões pelo Google Meet – completamente atípico até então. A diferença do meu corpo no final dos primeiros encontros era exorbitante, com o avanço e rotina, eu e meu corpo nos apropriamos desses exercícios, das alavancas, dos vetores, dos direcionamentos. Outro fator interessante de ser citado é a respiração, no início ainda bastante racionalizada. A entrada de ar até o abdômen, controlar a expiração, não eram tarefas fáceis. Sobretudo, compreender a respiração como parte do movimento. Ao longo desse primeiro momento, foram destacando-se algumas descobertas como: o encontro do apoio no abdômen, uma voz potente após diversos exercícios de aquecimento e treinamento, a interiorização dos vetores, a tridimensionalidade do meu corpo no espaço físico (Lima, 2021, s/p).<sup>9</sup>

O trabalho também avançou nas experimentações que puderam ser utilizadas na criação de partituras corporais e vocais, matrizes, as quais, por sua vez, foram utilizadas também como matéria-prima para outras criações, e, ainda, como referência para estudos e possibilidade de avanços técnicos.

---

<sup>9</sup> Luana de Oliveira Lima participou do projeto no modo remoto integralmente e no modo presencial a partir de março de 2022. As citações em seu nome são partes do seu relatório reflexivo parcial e são autorizadas pela autora. Material não publicado.



Apresento outra fala de Dutra (2021), em relatório, sobre relações do laboratório de investigação com uma aula de canto lírico que fez no mesmo dia após nossa prática semanal. Vale contextualizar que a aluna é vocalista em uma banda de *rock* e também pratica diversas técnicas de canto:

Hoje atingi notas com muito mais eficiência do que na última aula que não tive laboratório pela manhã. O Victor disse que minha consciência corpórea vocal parecia mais aguçada e que estava fazendo menos esforço e usando menos massa (jogando menos ar com força em direção as cordas vocais que estão aproximadas nas notas agudas e necessitam do ar passando em menor volume) para atingir os agudos pois acertei o movimento (Dutra, 2021, s/p).

O trabalho avançou e se desenvolveu no modo remoto. Todavia, para pensar esse feliz e bem-sucedido avanço nas duas diretrizes, também é preciso considerar que além da(s) metodologia(s) e didática(s) propostas, bem como da dedicação e da concentração desenvolvidas por cada participante – certamente, mais por uns do que por outros –, o laboratório também poderia funcionar, nesse tempo, como uma válvula de escape da(s) pressão(ões) advinda(s) do tempo pandêmico sob o qual estávamos todos submetidos. Por essa direção, o trabalho poderia ser pensado como uma libertação da alma; do contexto de confinamento, de isolamento físico, de medo, de angústia excessiva e de dor.

Essa condição, para nós, real e inédita, não decresce em nada o mérito do trabalho desenvolvido, ao contrário. Não poderia ser o corpo uma primeira prisão. Apresento esse limite pela perspectiva foucaultiana: “Meu corpo, *topia implacável*” (Foucault, 2013, p.7). Avançando, artisticamente, é possível pensar e sentir a utopia por esse sentido como uma possibilidade de libertação. “Meu corpo é o lugar sem recurso ao qual estou condenado. Penso, afinal, que é contra ele e como que para apagá-lo que fizemos nascer todas as utopias” (Foucault, 2013, p. 8).

A situação de práticas, no modo remoto, no tempo de começo de confinamento e pandemia, também exigiu um olhar cuidadoso no que concerne às questões éticas do trabalho em laboratórios de experimentação e de criação teatral. Sobretudo no que diz respeito à disciplina, postura e pontualidade, bem como um movimento de pensamento crítico que dialogasse com fundamentos da



prática proposta com a singularidade do momento e também individual.

A constante articulação entre os princípios, os experimentos, as singularidades, o material que se criava e codificava, a coletividade, os aspectos objetivos e subjetivos sob determinada diretriz e objetivo - todos sob a atuação mediada e desterritorializada - movimentam certas questões epistemológicas que, sob uma outra perspectiva e paradigma, têm por conseguinte, suas fronteiras tensionadas e questionadas, e estão postas em resistência.

Diante disso, entendo que manter o foco no retorno ao presencial, desviar de trabalhar a atuação para a tela e sim imaginar uma presencialidade futura, seria uma escolha coerente, mesmo sem saber se seria factível. Iniciamos a partir do conhecimento dos elementos presentes em cada espaço doméstico. Acrescento a isso, o pensamento dubattiano pelo qual o teatro como experiência propõe reflexões de modo amplo e complexo, entre elas:

No teatro, vive-se com os outros: estabelecem-se vínculos compartilhados e vínculos vicários que multiplicam a afetação grupal. A grande diferença entre o teatro e a literatura é que não existe teatro "craniano", "solipsista", isto é, ele sempre exige o encontro com o outro e uma divisão do trabalho que não pode ser assumida somente pelo próprio sujeito (Dubatti, 2016, p. 32).

Nesse viés de tempo-espaço, para pensar o espaço remoto como "heterotopias, espaços absolutamente outros" (Foucault, 2013, p.21) recorro à heterotopologia foucaultiana:

Essa ciência estudaria não as utopias, pois é preciso reservar esse nome para o que verdadeiramente não tem lugar algum, mas as hetero-topias, espaços absolutamente outros; e, forçosamente, a ciência em questão se chamará, já se chama, "heterotopologia (Foucault, 2013, p. 21).

O espaço caseiro e a presença de outras pessoas — visível, audível ou perceptível — no espaço remoto de laboratório podem ser iluminadas a partir de diversas perspectivas, incluindo a colaborativa. No entanto, opto aqui por também abordá-la em ótica heterotopológica que liga as heterotopias com outros lugares.

Em geral, a heterotopia tem como regra justapor em um lugar real vários espaços que, normalmente, seriam ou deveriam ser incompatíveis. O



teatro, que é uma heterotopia, perfaz no retângulo da cena toda uma série de lugares estranhos (Foucault, 2013, p. 24).

Esses outros espaços e essas outras presenças afetam questões da natureza técnica, corporal mesmo, bem como questões emocionais e psíquicas, as quais não podemos ignorar, e que também atuaram como desafios desconhecidos que tensionaram a abordagem metodológica. No entanto, para abordá-las se faz necessário outro texto sob outro recorte.

Tais questões também existem na realidade presencial, o que as diferenciam, nesse contexto, são os elementos e desdobramentos decorrentes do complexo contexto pandêmico; o local-tempo do trabalho mediado, o qual, por sua vez, operacionaliza certos conteúdos e competências teatrais, mas que estão sob outro contexto, realidade, perspectiva, potência e linguagem. Nesse sentido, resgato a relação proposta por Foucault (2013) entre as heterotopias e as heterocronias: “Ocorre que as heterotopias são frequentemente ligadas a recortes de tempo. São parentes, se quisermos, das heterocronias” (Foucault, 2013, p. 25).

Há, ainda, além da heterocronia, a inter-relação do trabalho experimental e mediado com o constante movimento da consciência do artista cênico sobre o seu trabalho. Sob esse tema, faz-se necessário evidenciar que o corpo cênico, o corpo *poiético*, se distingue do estado e da lógica de agir e de se mover do corpo cotidiano, ou seja, é singular em seu pensar e (re)agir. Resgato a abordagem ontológica da perspectiva dubattiana:

Chamo de poiésis o novo ente que se produz e está no acontecimento a partir da ação corporal. O ente poético constitui aquela zona possível da teatralidade presente não apenas nela, que define o teatro como tal (e o diferencia de outras teatralidades não *poiéticas*), na medida em que marca um salto ontológico (Dubatti, 2016, p. 34).

Para pensar o corpo *poiético* em processos de experimentação, de criação e de apropriação técnica – processo que envolve a singularidade e o tempo de cada corpo –, é preciso lembrar que ele também pode ser decorrente e elaborado por um tempo de processamento artesanal; isto é, a assimilação corporal dos conteúdos como ser/estar poiético pensada como consequência da dedicação e do tempo de trabalho técnico e detalhado sobre o próprio corpo. E, essa condição,



poderia levar também a mais um entendimento no ser. “O termo poiesis envolve tanto a ação de criar (fabricação) quanto o objeto criado (o fabricado)” (Dubatti, 2016, p. 34). Para esse direcionamento, resgato a fala da Lima (2021), ainda durante o período exclusivamente remoto:

O ritmo que meu corpo adquiria com os movimentos já não era desconhecido, estar no presente, consciente, também. Ademais, compreender e executar no ritmo proposto, que é bastante diferente do meu. Nesse momento do projeto, uma série de pequenas criações começaram a ser propostas e guiadas. Inicialmente, eu encarava como algo separado dos exercícios, o que vejo agora como um grande equívoco. (Lima, 2021, s/p).

Trabalhar no modo remoto, senti-lo e pensá-lo como heterotopia, também possibilitou evocar o quinto princípio da heteropológia “[...] as heterotopias possuem sempre um sistema de abertura e de fechamento que as isola em relação ao espaço circundante” (Foucault, 2013, p. 26).

Posto isso, é possível pensar os laboratórios, via webconferência, como um desdobramento circunstancial e digital, do próprio conceito de heterotopia, pois, o teatro foi apresentado por Foucault (2013) como um tipo de heterotopia relacionada ao tempo. “[...] há heterotopias que são ligadas ao tempo, não ao modo da eternidade, [...] heterotopias não eternitárias, mas crônicas. O teatro, seguramente, mas também as feiras [...]” (Foucault, 2013, p. 25).

Por esse movimento, também penso essa mesma condição de trabalho cênico, telemático, e em contexto pandêmico e extraordinário, a partir do pensamento de Defert<sup>10</sup> (2013) sobre heterotopia foucaultiana, ou seja, como uma unidade espaço-temporal: “esses espaços-tempos têm em comum serem lugares onde estou e não estou [...]” (Defert, 2013, p.37).

Apresento, agora, o conceito e a experiência cênica mediada a partir do exemplo do espelho – para nós, integrantes do projeto, um espelho digital – uma tela, na qual nos víamos, pela qual trabalhávamos, mas na qual não estávamos. Neste sentido, a imagem representada na tela remota, espaço mediado pelo qual trabalhávamos, e no qual também não estávamos, penso-a como uma

---

<sup>10</sup> Daniel Defert em posfácio na referida obra de Foucault.



possibilidade heterotópica e heterocrônica. E, decorrente do trabalho desenvolvido, penso-a também como uma camada a mais do conceito, um desdobramento, querendo com isso dizer que a tela remota pode ser pensada como uma possibilidade de contraespaço do próprio contraespaço teatro.

Cabe apresentar, ainda, a noção foucaultiana de contraespaço, pela qual abordo a tela (o contraespaço digital) pensada como um desdobramento da heterotopia e também como a sua inter-reverberação com os outros espaços.

Estes contraespaços, porém, são interpenetrados por todos os outros espaços que eles contestam: o espelho onde não estou reflete o contexto onde estou, o cemitério é planejado como a cidade, há reverberação dos espaços, uns nos outros, e, contudo, descontinuidade e rupturas (Foucault, 2013, p. 37).

Seguindo essa direção, a representação na tela pela qual trabalhávamos, – nos víamos parcialmente, nos comunicávamos e não estávamos –, refletia também os espaços circundantes (fragmentos deles) e, ainda, os efeitos do trabalho em desenvolvimento. Ao menos, parte dele. Destaco aqui a relação do trabalho vocal e da audição que também merecem um espaço de reflexão e problematizações específicas.

Tal entendimento é decorrente de todos os elementos aqui expostos, acrescentado das diversas dificuldades e singularidades técnicas advindas da relação dos elementos específicos da expressão vocal, entre eles, a acústica de cada espaço físico, – cujo acesso eu não tinha –, a baixa qualidade do som mediado, a qualidade das interfaces disponíveis, a relação imprecisa com o tempo como pulso e ritmo, e a conectividade que, por diversas vezes, instaura um estado caótico.

A seguir apresento parcialmente o perfil configurado dos participantes.

### O perfil das(os) participantes e as duas diretrizes de trabalho

Em 2020/1, iniciei o projeto visando atender aos alunos de três disciplinas teórico-práticas sob minha responsabilidade e em suspensão da presencialidade. Assim, fiz o convite a todos(as) matriculados(as) nas respectivas disciplinas, pois



previa instaurar, de imediato, um espaço de prática semanal.

Com a adesão de algumas alunas, selecionei dos programas das disciplinas parte das unidades, parte do recorte teórico e parte dos objetivos. Por essa convergência, também abordei, na organização inicial, as especificidades das duas perspectivas (atuação teatral e direção teatral), os momentos e os contextos de cada turma.

Organizei, com esses dados, alguns procedimentos técnicos e leituras iniciais nas duas subáreas que também organizaram as diretrizes principais, direção teatral e atuação teatral. O perfil dos participantes dos grupos no modo remoto se formou, no primeiro momento, na diretriz atuação, com cinco alunas<sup>11</sup>. Na diretriz de direção teatral, trabalhei com uma aluna<sup>12</sup> da turma do sétimo semestre do Curso Artes Cênicas Direção Teatral. Nessa diretriz houve a participação de mais um aluno e uma aluna<sup>13</sup> do Curso Artes Cênicas Interpretação Teatral que faziam parte do elenco.

A partir do semestre 2021/2, em situação extraordinária e atendendo a todos os procedimentos e protocolos institucionais de biossegurança, foi possível solicitar a avaliação para práticas laboratoriais presenciais. Naquele momento, o projeto iniciou o modo presencial com um terceiro grupo, formado por um orientando de duas novas disciplinas<sup>14</sup> sob minha responsabilidade e um aluno do Curso de Licenciatura em Teatro.

No final do mesmo semestre, entraram neste grupo de trabalho semanal, uma aluna<sup>15</sup> que participou integralmente do remoto, e uma aluna<sup>16</sup> que não participou de nenhum momento da pesquisa anteriormente, mas que me

---

<sup>11</sup> Alunas do terceiro semestre de Artes Cênicas Bacharelado UFSM, matriculadas na disciplina Técnicas de Representação III. Luana Oliveira de Lima, Luiza Ismael da Costa, Julia de Castro Saracol, Fernanda Florence Kuhleise Gabriela Dolianitis Dutra.

<sup>12</sup>A aluna Pietra Keltika Leitão, matriculada nas duas disciplinas que desenvolvem simultaneamente um processo de criação de uma encenação (Encenação VII e Laboratório de Orientação III). Seu elenco é composto por Victor Lavarda e Milena Puchalski, ambos alunos do curso Artes Cênicas Bacharelado UFSM.

<sup>13</sup> Zezé Vivien (Artes Cênicas Direção Teatral, UFSM) e Felipe da Costa Leffa (Licenciatura em Teatro, UFSM).

<sup>14</sup> Ambas do Curso de Artes Cênicas Direção Teatral, UFSM (Encenação V e Laboratório de Orientação I).

<sup>15</sup> Luana de Oliveira de Lima (aluna do Curso de Artes Cênicas Bacharelado ABI -Área Básica de Ingresso).

<sup>16</sup> Valeria Antunes do Amarante (Artes Cênicas Interpretação Teatral).





procurou interessada em participar.

Esse último momento do trabalho, que foi presencial e remoto, se desenvolveu com práticas presenciais semanais (ainda com o uso de máscaras de proteção até a metade do semestre acadêmico subsequente, 2022/1). No estudo remoto, trabalhamos os procedimentos específicos de respiração para que cada um, em sua casa, pudesse trabalhar em segurança, sem a máscara facial.

### Tempo(s), questões metodológicas e outras tensões epistemológicas

No tablado virtual que se configurava de modo singular em cada laboratório e cuja pulsação não tínhamos controle, o desafio foi investigar, experimentar, desenvolver e problematizar, de modo crítico, práticas que direcionassem, de algum modo, a expressividade corpórea-vocal consciente e sensível.

Os laboratórios remotos investigaram possibilidades de procedimentos técnicos, de treinamento corporal-vocal, de criação e de composição cênica que gerassem avanços às limitações impostas pela suspensão presencial e pelo trabalho mediado. Também observamos possibilidades de equívocos de abordagem, sobretudo nas relações com a câmera, com a tela, com o espaço físico e com o espaço sonoro. Pontuamos, ainda, possíveis desserviços da prática remota que visava à finalização cênica no presencial físico. Por essa via telemática, dialogamos com os componentes e competências dos processos de formação, e também estávamos abertos às possíveis descobertas e conceitos advindos da experiência tecnovivial.

Iniciei a proposição e a orientação das práticas a partir do objetivo amplo da pesquisa<sup>17</sup>. Os objetivos específicos foram sendo detalhados durante a configuração dos grupos de trabalho e do avanço prático de cada diretriz, bem como os objetivos específicos para cada perfil, funções de atuação, respostas e contextos advindos dos participantes. Ou seja, os objetivos específicos estiveram

---

<sup>17</sup> Experimentar, problematizar e refletir criticamente — da perspectiva da direção e da atuação — sobre a operacionalização de elementos teatrais desterritorializados sob realidade remota, visando, ao retorno da presencialidade, a criação convivial, poética e com expectativa.



sob constante e cuidadosa observação, avaliação e ajuste<sup>18</sup>. Tornou-se necessário, portanto, uma abordagem que agregasse uma perspectiva metodológica também com características maiêuticas.

Organizei as práticas em laboratórios didaticamente em duas categorias:

- Os laboratórios de experimentação, que contemplam o trabalho de treinamento, o processo de investigação corpóreo-vocal, a criação de matéria-prima para o trabalho criativo e a preparação corporal técnica e sensível.
- Os laboratórios de composição, que contemplam os movimentos de criação, a partir do material previamente gerado – partituras corporais e corpóreo-vocais – com a inclusão de outros elementos de cena sob um contexto dramaturgicamente previamente definido.

Para nutrir o diálogo sobre os laboratórios de experimentação e de composição no modo remoto, tensiono a experiência remota e síncrona a partir dos conceitos convívio (hipotético e futuro) e tecnovívio (real e presente) (Dubatti, 2016; Dubatti, 2020). Com essa escolha destaco que durante os semestres remotos o termo síncrono foi utilizado, de modo frequente no contexto acadêmico para classificar as atividades remotas em dois formatos, o síncrono e o assíncrono.

Todavia, o termo síncrono – entendido, corporalmente, como ao mesmo tempo – utilizado na perspectiva do trabalho cênico, técnico, coletivo e mediado, sofre expressivo impacto semântico, se posto em relação ao seu uso na perspectiva da experiência presencial, técnica, física, cênica e coletiva.

Isso quer dizer que, no modo presencial, é possível organizar uma métrica – ou várias –, estabelecer e internalizar coletivamente um mesmo pulso – ou vários –, e, a partir dessa assimilação e desse entendimento corporal, tais pulsações – ordens de tempo – são reproduzíveis tecnicamente.

Por esse saber, é possível organizar o(s) corpo(s) no tempo-espço, com ou sem expressão vocal. A definição do(s) tempo(s) como organizador do pulso e do ritmo permite que se organize a partir deles a inter-relação de outros tantos

---

<sup>18</sup> O projeto propôs inicialmente uma metodologia de abordagem em quatro momentos entrelaçados: a) o primeiro, integralmente remoto; b) o segundo, um momento composto (remoto e presencial); c) o terceiro, integralmente no modo presencial; d) o quarto, que também se desenvolve em simultâneo com os outros três e articula os conceitos da linguagem cênica e objetiva a reflexão crítica, bem como a formatação de materiais reflexivos.



elementos, como, por exemplo, o contratempo, a harmonia, a polifonia, a altura, a duração, e outros.

Definir e utilizar o tempo como organizador da cena também colabora com a compreensão técnica e sensível de todos, ou quase, elementos constituintes da cena. Saber, perceber e utilizar o tempo como organizador do trabalho com artistas cênicos torna possível propor, criar e estabelecer diversos entendimentos técnicos e outros tantos desdobramentos sobre o trabalho.

O tempo como organização métrica permite o desenvolvimento de diversas habilidades técnicas a partir de um sentido de tempo, incluindo os aspectos mais subjetivos e orgânicos do processo. Ele pode ser proposto para trabalhar a coordenação e a cognição, para treinar sob determinado ritmo e/ou ação, experimentar, improvisar, criar, perceber, ensaiar, compor, coreografar, narrar, codificar e também para (re)criar diferentes ritmos de trabalho, sejam eles compostos por movimento sonoro, vocal, cinético e/ou corpóreo-vocal.

A possibilidade de criar, perceber e usar, de modo técnico e sensível, o tempo como um certo criador e/ou ordenador, quando proposta no modo mediado e desterritorializado, instaura diversos problemas – certas questões técnicas tornam o trabalho caótico e inexecutável – e, por eles, abrem-se outras dobras na experiência com o(s) tempo(s) e também no pensamento.

A seguir, apresento um pouco das abordagens propostas pelas duas diretrizes do projeto: atuação teatral e direção teatral.

### Diretriz Direção Teatral

Esta diretriz foi pensada, inicialmente, com o objetivo de criar meios e procedimentos remotos pelos quais fosse possível operacionalizar e desenvolver conteúdos técnicos e dramaturgicos do projeto de TCC, cuja carga horária prática das disciplinas já referidas aguardava o calendário presencial. Ela pretende, portanto, criar meios de estudos e investigações para diminuir os danos do tempo de suspensão da presencialidade no desenvolvimento prático do projeto de TCC *“Quarencena: Um Estudo Sobre A Cinificação Do Teatro No Processo De Criação De As Cadeiras Em Meio A Pandemia Covid-19”*.



Convergindo com os objetivos das quatro disciplinas que desenvolvem o TCC em dois semestres; com o objetivo inicial do projeto de TCC sob minha orientação; com os objetivos do projeto de pesquisa e com o contexto do elenco, organizava, em diálogo com a autora do referido TCC, Pietra Keltika Leitão, de modo sistemático, procedimentos para serem experimentados com o seu elenco.

Para essa diretriz, o projeto iniciou-se com o estudo dramaturgicamente de *As Cadeiras* de Ionesco, visando a criação e a proposição de laboratórios de experimentação e de composição a partir do texto.

Cabe destacar que o projeto de TCC de Leitão (2021), bem como o processo de criação, sofreram mudanças estruturais, de linguagem e epistemológicas, de 2020 para 2021, e sua organização se fez em dois momentos distintos.

### O primeiro contexto – diretriz direção teatral

Sob o entendimento, em 2020/1, da finalização do TCC no futuro retorno à presencialidade, a prática proposta se alinhou ao objetivo amplo do projeto. Esse vínculo também possibilitou que trabalhássemos de modo prático, experimental, sistematizado e ritmado em 2020/1 e 2020/2, com a garantia da presencialidade futura, pois a carga horária prática das disciplinas aguardavam a presencialidade para serem desenvolvidas<sup>19</sup>.

Diante dessa suspensão, o projeto também ampliou as possibilidades de estudos e experimentos mais verticais sobre o processo de criação de matrizes corporais, possibilidades de criação de partituras, e também sobre certos elementos do cinema, como enquadramento, ângulo e plano.

Agregar tais estudos a essa prática de pesquisa extracurricular com os laboratórios remotos contribuiu tanto com o trabalho criativo desterritorializado, quanto com a ampliação das competências, das habilidades, da percepção e reflexão crítica. Nessa diretriz, os encontros síncronos foram compostos por encontros semanais com Pietra Keltika Leitão, pela prática com os atores, e também por alguns encontros nos quais estávamos todos os envolvidos na

---

<sup>19</sup> Em 2020/1, o Colegiado do Curso de Artes Cênicas e outras instâncias ainda entendiam a possibilidade do retorno ao presencial em 2021/1.



pesquisa.

Integraram, também, como ferramentas de experimentação, a observação e a discussão de vídeos produzidos pelo elenco e propostos pela encenadora, e, ainda, os estudos digitais sobre a dramaturgia.

A perspectiva de trabalho remoto que aguardava o retorno à presencialidade foi determinante no modo como direcionamos o uso das ferramentas de mediação. Um dos elementos sobre o qual trabalhamos detalhadamente foi a orientação ao elenco para atuar priorizando a relação com o espaço físico, querendo com isso desenvolver a relação do ator com o espaço físico que ocupa, ou seja, conscientemente eles não contracenam com a câmera, e, sim, com o áudio, com o espaço físico, com os objetos e materiais neles presentes.

Um dos objetivos dessa ação era resgatar a visão periférica e o corpo em relação ao espaço físico da ação, elementos que se utilizados em relação à câmera e à tela sofrem certo impacto epistemológico.

No que refere à relação com o áudio da sala de webconferência, os envolvidos foram orientados para não observarem a tela e sim para reagirem a partir do desenvolvimento da escuta, ou seja, o elemento pelo qual o experimento de contracenação remota tornou possível foi o refinamento da escuta.

Paradoxalmente, o áudio é um dos elementos precários nesse modo de trabalho via webconferência. Entram nesse desafio, além da conectividade, as qualidades das interfaces (com ou sem fio) e de seu funcionamento, incluindo nisso a permanência dos headphones nos ouvidos durante as partituras corporais. Sendo assim, a atenção à escuta foi um sentido desenvolvido de modo extraordinário pelo elenco, habilidade com a qual, no momento subsequente, alcançaram resultados de contracenação remota inimagináveis.

Sob esse contexto desconhecido, destaco que o formato de trabalho em laboratório não era nem presencial e nem audiovisual, isto é, trabalhávamos simultaneamente em diversos espaços, ou dobras de um mesmo tempo, que também podemos pensar como “espaços absolutamente outros” (Foucault, 2013) visando, com isso, utópica e hipoteticamente uma atuação futura, presencial e de contracenação. Trabalhávamos na criação de material para uma cena cujo espaço



físico de finalização ainda era desconhecido, e mesmo na indefinição, o trabalho, como que tateando no escuro, seguiu e avançou em diversos elementos.

No momento inicial, no qual estávamos reféns da pandemia e em casa, e no qual trabalhávamos diariamente por horas pela mediação de câmeras, era determinante, a meu ver, que o elenco exercitasse, conscientemente, alguns elementos específicos da presencialidade. Nesse sentido, e também pela perspectiva da direção, provocava o olhar de Pietra Leitão sobre os conceitos agregados ao seu TCC: de enquadramento, plano e ângulo advindos do cinema, e que se movimentavam sob sua direção em “um outro lugar” e de modo experimental.

Refletimos também a partir de diversas perspectivas e diferentes contextos a noção de cineficação, interna e externa, do teatro. O mesmo cuidado foi proposto nas investigações com os objetos de cena, bem como na criação de partituras cênicas – matrizes corporais – que seriam utilizadas e (re)trabalhadas no espaço físico da contracenação presencial visando avançar no estudo prático e criativo sobre a cineficação do teatro no processo de criação.

No começo, para todos, era tudo muito estranho, como já apresentado. Era preciso avançar, e, para isso, a prática semanal constante e insistente também foi determinante, tanto quanto o é no modo presencial. Elenco e diretora se dedicaram ao processo e muito material foi estruturado, criado e codificado, bem como outras habilidades e competências também foram desenvolvidas de modo transversal.

## Segundo contexto – diretriz direção teatral

Mais tarde, depois de dois semestres de trabalho remoto e experimental, em fevereiro de 2021 o projeto de TCC foi reelaborado e migrou para o calendário remoto para se desenvolver integralmente no modo digital<sup>20</sup>. Com isso, agregou o conceito de teatro digital (Muniz e Dubatti, 2018) para organizar o pensamento sobre a experiência cênica e remota em relação ao presencial. Dentro deste novo

---

<sup>20</sup> Com o avanço da pandemia no Brasil, o modo remoto foi prorrogado por mais um semestre (2021/1).



contexto, a poética da cena, a orientação, a direção e a atuação mudaram de posicionamento. Com isso, algumas decisões e limites iniciais foram organizados, entre eles, que o resultado artístico seria ao vivo, pretendendo, com essa escolha, além do aprendizado necessário, preservar mais um elemento teatral, mesmo que mediado.

Nesse sentido, decidimos ainda no começo do semestre, que manteríamos a experiência inédita da atuação ao vivo, bem como o bate-papo com a plateia após a apresentação (veiculação?). Com essas definições, entraram nas investigações e nos experimentos testes com diversas plataformas digitais, objetivando encontrar a que melhor atendesse às necessidades advindas da poética da cena, ainda por adensar.

O resultado artístico, a partir do texto *As Cadeiras de Ionesco*, foi denominado *Então finalmente chegamos*. A plataforma utilizada foi a *Stream Yards*, pela qual atuavam o elenco e também a diretora que fazia toda a parte técnica sem que fosse vista (em sua telinha) pela plateia digital.

As apresentações foram ao vivo, excetuando uma delas que foi prevista na programação do evento como possibilidade de uma outra experiência para o elenco e para a diretora. Refiro-me ao fato de todos (elenco e diretora) assistirem ao vídeo do trabalho juntos com a plateia e em tempo real, e, posteriormente, como nas outras sessões migrarem para uma roda de conversa digital.

A transmissão desta apresentação conjunta foi de um vídeo gravado na mesma semana da estreia, mas anterior a ela. As transmissões ao vivo e a do vídeo foram feitas pelo canal *YouTube*, um projeto de extensão sob minha coordenação e que produziu o evento *IV Mostra das Práticas de TCC do Curso de Artes Cênicas Bacharelado - Tecnovívio no REDE 2021*.<sup>21</sup>

### Diretriz atuação teatral

Nessa diretriz, utilizamos, na prática semanal e síncrona, um primeiro procedimento de trabalho que consistiu na observação, no entendimento e na organização do espaço físico que cada uma ocupava. Visava, com isso, ao propor

---

<sup>21</sup> O evento pode ser visto em <https://extensaoportaberta.wixsite.com/ivmostraformatura>.



a prática, além de avaliar as possibilidades de cada espaço para potencializar o seu uso em laboratório, propor certa postura e perspectiva profissionais para desenvolver o trabalho mediado sob contexto doméstico e pandêmico.

Além disso, a prática desenvolvida foi organizada sistematicamente a partir de quatro movimentos predominantes, que eram propostos sem a imposição de uma cronologia, pois a ordem das proposições, embora fosse quase sempre a mesma, também dialogava, a cada laboratório, com a qualidade da conectividade de cada dia, assim:

a) A proposição de procedimentos diversos para despertar, alongar, aquecer e preparar conscientemente o corpo-voz. Esse momento inicial também visou: - ampliar o repertório corporal, e, com isso, aumentar ainda a possibilidade de escolha; - o distanciamento crítico e o descolar da consciência sobre o resultado alcançado do procedimento utilizado; - propor o desenvolvimento de um olhar reflexivo (e adaptações) sobre a própria prática e contexto.

Abordei esse momento inicial utilizando diversos procedimentos, entre eles, *asanas*, *pranayamas*, aquecimento corporal e vocal, *bija* mantras, trava-línguas, entre outros, pelos quais foram experienciadas e desenvolvidas as noções de sustentação do som vocal; de articulação vocal; de direcionamento da ação (com ou sem voz); de enraizamentos somáticos visando a presença cênica; de alongamento corporal visando a dilatação cênica; de consciência corporal e vocal; de intenção corporal; de foco; do desenvolvimento e ampliação conscientes da capacidade pulmonar (inalação, exalação e vocalização); fortalecimento e ação consciente das musculaturas envolvidas na inalação, na exalação e na articulação do som vocal; criação e execução consciente de ritmo; noção de postura (*asana*) e alinhamentos, entre outras. Esse momento também contemplou a criação e a utilização de sequências (coletivas e individuais) para preparar o corpo-voz a cada dia.

b) Os laboratórios de experimentação trabalhavam nas investigações para a criação de matrizes corporais e vocais (experimentos e codificações de partituras), a partir do espaço físico que cada aluna participante ocupava. As investigações incluem as matrizes, o delineamento do espaço físico de trabalho e os objetos.





Isso significa que foi preciso manter um olhar atualizado, refinado e muito atento - embora mediado - sobre o espaço físico de cada uma e em cada laboratório, bem como os possíveis recursos e materiais presentes no espaço, que pudessem colaborar com a prática, como, por exemplo, almofadas, bancos, espelhos e armários, nos quais percebia potencial para serem usados tanto como material didático no auxílio do trabalho corporal, quanto como objeto de cena para laboratórios.

A relação proposta com a câmera foi o enquadramento possível para que abrangesse suficientemente o espaço físico, e a partir dessa codificação era organizado o espaço de laboratório para cada uma, suficientemente um espaço físico para trabalhar, e a partir desse posicionamento da lente, eu organizava os procedimentos e o modo de uso do espaço - experimental e criativo - de cada participante. Buscava, a cada laboratório, um diálogo, às vezes difícil, entre os procedimentos previamente organizados e o espaço doméstico que cada participante ocupava, ou seja, muitas vezes os procedimentos eram (re)organizados e também criados de modo singular para cada uma, decorrente dos limites impostos pelo espaço físico que cada uma ocupava.

A partir deste sentido singular de espaço, foram também singulares os procedimentos de criação propostos para cada participante. Ainda nesse mesmo momento, após o desenvolvimento de domínio suficiente sobre o material criado (partituras corporais e vocais), iniciou-se um olhar mais crítico e um estudo mais técnico sobre as partituras, ou seja, a observação, a identificação e a utilização consciente de conceitos técnicos sobre o material corporal criado, visando, com isso, avançar no trabalho técnico e poético conjuntamente.

c) Os laboratórios de composição contemplavam os exercícios, os estudos e os experimentos de composições a partir de material criado e codificado; ou seja, as matrizes corporais e vocais nesse momento eram utilizadas também como matéria-prima para criação e poderiam ser retrabalhadas, fragmentadas, multiplicadas, transformadas.

Os procedimentos, assim como o espaço físico e os objetos de trabalho, eram



singulares, mesmo quando utilizamos a mesma referência dramatúrgica, como por exemplo, fragmentos do texto *Dias Felizes*, de Samuel Beckett. Sobre esse mesmo texto, também trabalhamos detalhadamente a partir das referências corporais, de ação e de espaço propostas pelo autor.

d) O quarto momento priorizou os espaços de observação e reflexão, utilizando como suporte as anotações no diário de trabalho, os conceitos trabalhados, os procedimentos propostos, os relatos de experiência, as discussões técnicas e teóricas, a retomada de detalhe das práticas para esclarecer dúvidas e/ou refletir, entre outros. Nesse momento, também observamos e comentamos os vídeos individuais enviados previamente.

Toda prática desenvolvida foi pensada e problematizada sob entendimento - imaginário e hipotético - da natureza teatral, cujo presencialidade é recortada a partir do pensamento dubattiano:

Chamamos cultura convivial aquela que se baseia ancestralmente no encontro territorial de corpos presentes, na presença física, e de cultura tecnovivial, aquelas ações em solidão ou em encontro desterritorializado, que são realizadas por recursos neotecnológicos (áudio, visual e audiovisual), numa presença telemática que permite a subtração do corpo físico [...] (Dubatti, 2020, p. 4).

Mesmo com o passar do tempo, se reafirmava ser determinante insistir nos meios para que cada aluna se situasse em sua materialidade física e no espaço físico que ocupava, e, assim, utilizar a sala remota (tela) como meio de comunicação e não como foco para atenção, e, tampouco para contracenação. Construir esse modo de trabalho foi parte determinante para o desenvolvimento do processo do grupo. Avalio o resultado alcançado positivamente, em especial, ao considerar o perfil das participantes em 2020/1, que iniciariam o terceiro semestre do curso.

A seguir, abordo o trabalho corpóreo vocal, entendendo-o como uma unidade expressiva, cuja organicidade é decorrente, e também pensada, à vista da abordagem corporal e técnica. Para que o desenvolvimento prático que visa o efeito da voz orgânica (natural, espontânea, viva, etc.) possa construir em simultâneo a compreensão corporal, racional e imaginária, um certo



distanciamento crítico e reflexivo se faz necessário. Refiro-me, além dos processos individuais de imaginação, ao entendimento consciente, corporal e conceitual dos caminhos internos percorridos – intencionados e ativados – pela ação consciente no corpo, ou seja para a produção de uma certa qualidade de ação e consciência corporal e vocal. Nesse sentido, iniciava a prática a partir do resgate das noções básicas, as quais também eram resgatadas, evidenciadas e utilizadas nos outros momentos, entre elas:

- a autopercepção e o desenvolvimento consciente do potencial criativo e também dos caminhos (e repercussões) corporais que envolvem a respiração como elemento constituinte da voz poética;

- o desenvolvimento consciente das musculaturas envolvidas no processo de respirar (inalar, exalar, vocalizar, articular) em diferentes posições e movimentos, visando ampliar a potência de ação consciente do suporte vocal;

- a autopercepção sobre excessos de tensão e utilização conscientes de procedimentos para alongar, soltar os excessos de tensão e adequar o tônus necessário ao trabalho;

- a compreensão da ação global do corpo em cada postura ou movimento e consequências na produção do som vocal com ou sem movimento do corpo;

- a ação consciente do processo de respiração, visando ampliar a capacidade pulmonar em conjunto com outros elementos da ação vocal, entre eles, a articulação e o domínio da saída e da vibração do ar;

- a repercussão na qualidade da produção do som vocal ao trabalhar no aprofundamento da postura ou movimento, bem como a repercussão na qualidade gerada no aprofundamento da postura ou movimento ao trabalhar nos detalhes (aprofundamento) da exalação consciente e com som vocal (com ou sem palavras);

- propor uma formação crítica que se sustenta em princípios, conceitos, experiência coletiva e percepção individual, experimentos, atenção e reflexão fundamentada;

- oferecer compreensões suficientes para que haja entendimento metodológico, mesmo em contexto extraordinário e mediado, sobre o qual cada participante possa organizar o pensamento e também se apropriar do aprendizado



técnico em outras experiências;

- a investigação prática nas relações dinâmicas e entrelaçadas entre equilíbrio corporal, equilíbrio emocional, concentração, elementos técnicos e domínio vocal;

Nesse recorte, evidencio a perspectiva de trabalho que propõe a autoconsciência corporal sobre mecanismos físicos e objetivos que constituem a vocalização, e sob o qual podemos interferir artisticamente. No entanto, sem excluir o poder de ação do universo subjetivo e singular de cada sujeito e a cada dia sobre a produção do som vocal. Apresento o olhar de Lima, em 2021:

[...] não imaginava a notícia de que nosso primeiro trabalho seria o corpo físico propriamente dito, pois voz e corpo são um conjunto que precisa trabalhar em harmonia para fluir organicamente. [...] A partir dos diários escritos semanalmente, posterior ao encontro no primeiro mês, percebo relatos de enrijecimento muscular, acompanhado de muita tensão. [...] assim tomei liberdade para intitular, por entender o projeto para além de uma pesquisa, um treinamento com base em exercícios práticos, sequentes e disciplinadamente executados, respeitando e enfrentando nossos limites físicos, tecnoviviais e pessoais.

Aos poucos, lentamente, notei que o treinamento estava como técnica para esses momentos, onde por mais que minha mente fugisse, algo concreto e fundamentado estruturaria meu trabalho. Na verdade, racionalmente, parece óbvio, mas a solução ao sentir, não parece tão prática. Inclusive, é nesse ponto em que encontro o prazer e a importância do treinamento, por mais difícil e repetitivo que possa apresentar-se.

A partir disso, as criações começaram a fluir. Ainda continuava sendo uma tarefa complexa, mas passei a entender como funcionava para mim (Lima, 2021, s/p).

Seguir o desenvolvimento da prática vocal sob essa proposta de experimentações e de observação, entendo ter sido determinante para provocar certa distinção didática e imaginária - talvez utópica - entre as dificuldades e os saberes acessados na atuação desterritorializada e heterocrônica, e as dificuldades existentes também no modo presencial.

Essas provocações iniciais – utópicas, reais, imaginárias ou um pouco de tudo isso – ao meu entender, colaboraram de modo determinante na construção de certo discernimento que levou ao desenvolvimento da postura profissional e atenta, necessária ao trabalho corporal e vocal em situação telemática sob contexto extraordinário e pandêmico, o qual contexto também posso pensar como



uma heterotopia e heterocronia.

Era preciso, ainda, propor meios para que cada participante percebesse que poderia construir certa responsabilidade por si, buscar esclarecimentos, meios e ajuda no que se refere aos processos de adaptação do trabalho proposto em relação ao seu contexto singular. Muitos aspectos eu conseguia perceber, todavia, outros elementos escapavam do olhar da câmera e do microfone, uma vez que a tela não alcança como o olhar presente, que também é percepção, subjetividade, comunhão e outros sentidos. Trabalhamos sob um paradigma visando e imaginando o resultado sob um outro.

Ainda estávamos no eixo da experiência heterocrônica, utópica, heterotópica e, talvez, ucrônica. Querendo com isso mencionar que atravessam a sala remota de trabalho intervenções externas sobre as quais não temos direito de ação, e que na presencialidade estão organizadas e delimitadas com exatidão pelos limites físicos e outras convenções dos espaços de trabalho. O desenvolvimento dos estados de concentração, em sua profundidade e duração, sob contexto acadêmico e presencial tem contexto e espaço organizados, e, ainda assim, exigem certo tempo e muita dedicação até alcançar um desenvolvimento suficiente, pois, esse saber fazer também se desenvolve de modo processual em cada um. O processo, de modo geral, exige tempo e insistência.

Além do exposto, resgato, ainda, que muito do fazer cênico coletivo só pode ser acessado e apreendido pelo compartilhamento do grupo. Um exemplo disso são os trabalhos corporais e vocais a partir do tempo como pulso, do tempo como ritmo e do tempo como voz e silêncio. Essa internalização e experiência individual - objetiva e subjetiva - do ritmo como voz - observo e penso como um dos grandes desafios impostos pelo trabalho tecnovivial.

Além dos saberes problematizados anteriormente sobre o trabalho síncrono coletivo e do som não ser estéreo e sim um som desterritorializado, recorto aqui essa condição de não haver o compartilhamento do corpo e do espaço físico. Quando trabalhamos conjuntamente em um mesmo espaço físico, o tempo do corpo e do som, compartilhados além da audição, também é vibração e impacto físico que pode ser percebido sensorialmente no corpo, isto é, muitos elementos



técnicos e efeitos vocais só são possíveis de acessar, operacionalizar e experienciar se compartilhados no mesmo espaço físico sob o entendimento da acústica do mesmo. Há, ainda, todo o trabalho desenvolvido com os ressoadores, ação que não conseguimos nos aproximar sob presença telemática.

A resposta do grupo diante das dificuldades iniciais, para instaurar um estado de trabalho responsável, ético, produtivo, técnico e sensível, diante de contexto tão complexo e imprevisível, foi determinante para o trabalho desenvolvido. O risco do trabalho ficar, principalmente, na camada do acolhimento era muito presente e complexo para administrar nas primeiras semanas, pois acolher foi a ação primeira e necessária nesse tempo.

### Considerações que não fecham e não encerram

Evidencio que a experiência apresentada neste artigo não configurou aula remota, e tampouco Ensino a Distância (EAD); isto é, ela refere ao projeto de pesquisa desenvolvido por mais tempo, e que envolveu poucos alunos em cada diretriz. Essa condição contínua, heterotópica, heterocrônica, investigativa e sem um plano de ensino (curricular) por cumprir, e sim investigando conteúdos curriculares em outro suporte, permitiu mais tempo de trabalho – se comparado ao tempo de uma disciplina –, o refinamento do olhar do proponente – incluindo as câmeras sempre abertas e o tamanho do quadrado que cada um(a) ocupava na minha tela –, o pensamento reflexivo e crítico mais profundo, e, ainda, a adequação dos procedimentos metodológicos de modo mais preciso – incluindo a possibilidade de ajustes singulares para cada dia e cada contexto doméstico.

A pesquisa alcançou resultados técnicos, de criação e sensíveis – densos e inimagináveis previamente; incluindo nisso a apropriação técnica e o distanciamento crítico discente, o pensamento inquisidor e curioso e a coragem para criar.

Penso e vejo que os saberes desenvolvidos e alcançados pela pesquisa continuam acessíveis de modo expressivo no processo de retorno ao presencial, e também no processo de formação artística e acadêmica das(os) participantes.



Nesse sentido, destaco a voz de Lima em relatório dos laboratórios presenciais, mesmo com o uso de máscaras de proteção:

Quando começo a soltar a voz, a potência do som assusta. Dessa vez, não me rendi à vontade de prender, na verdade, senti ainda mais desejo de soltar e ver até onde poderia chegar. Logo, comecei a gostar da sensação, a voz saía facilmente produzindo um som potente, desconhecido e, ao mesmo tempo, leve. Em outras palavras, não que fosse fácil, porém era prazeroso. Foi um grande momento de descoberta, tanto pessoal como profissional (Lima, 2022, s/p).

As condições apontadas e também outras, penso eu, podem ser avaliadas apenas neste contexto singular de pesquisa. No entanto, o artigo pode colaborar com a construção do pensamento nas artes cênicas, seja no modo presencial, remoto, EAD e também audiovisual.

Resgato, portanto, o fazer artesanal e insistente que é necessário ao trabalho de apropriação técnica do corpo, bem como disciplina, determinação e dedicação aos processos de repetição, de resiliência e de pontualidade que se instauram - tanto na presença física quanto na telemática - como constantes desafios.

Finalizar esse texto não encerra o pensamento e também não fecha o olhar crítico sobre a experiência heterotópica e heterocrônica; ao contrário, abrem-se outras possibilidades e espaços por onde “se ver”, para criar, produzir, refletir e pensar, com seriedade e comprometimento, as artes cênicas a partir das experiências, investigações e resultados alcançados - utopias imaginadas e vividas - durante um tempo traumático e de horrores - sanitário, econômico, social, político, emocional e mental.

## Referências

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

DEFERT, Daniel. Posfácio. In FOUCAULT, Michel. *O Corpo Utópico; As heterotopias*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: N-1 Edições, 2013.

DUBATTI, Jorge. *Teatro dos Mortos*. São Paulo: Edições SESC, 2016.

DUBATTI, Jorge. Experiencia teatral, experiencia tecnovivial: niidentidad,



nicampeonato, nisuperación evolucionista, nidestrucción, ni vínculos simétricos. *Rebento*, São Paulo, n. 12, pp. 8-32, jan-jun 2020. Disponível em: <<http://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/503/299>>. Acesso em: 24 nov. 2020.

DUTRA, Dolianitis Gabriela. *Relatório parcial*. Santa Maria: UFXX, 2021. s/p. Material não publicado. Citações autorizadas pela autora.

FOUCAULT, Michel. *O Corpo Utópico; As heterotopias*. Trad. Salma TannusMuchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

LEITÃO, Pietra Kéltika. *Quarencena: Um Estudo Sobre A Cineficação Do Teatro No Processo De Criação De Então Finalmente Chegamos Em Meio A Pandemia Covid-19*. 2021. Trabalho de Conclusão de Curso. (Graduação em Artes Cênicas Bacharelado em Direção Teatral) – Universidade Federal de Xanta Maria, Santa Maria, 2021.

LIMA, Luana de Oliveira. *Relatório parcial*. Santa Maria: UFXX, 2021. s/p. Material não publicado. Citações autorizadas pela autora.

MUNIZ, Mariana Lima e DUBATTI, Jorge. Cena de Exceção: o teatro neotecnológico em Belo Horizonte (Brasil) e Buenos Aires (Argentina). *Revista Brasileira De Estudos Da Presença*, vol. 8, n. 2, pp. 366–389. abr/jun. 2018. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/69727> Acesso em: 10 nov. 2021.

RIBAS, Mariane Magno. Corpo Sonoro, Tempo(s) Presente(s), Corpo Utópico, Imensidão, Heterotopias e Outras Vozes. *Urdimento* – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 42, p.1-27, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/19647>. Acesso em: 03 jul. 2022.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA. *Projeto Político Pedagógico do Curso de Artes Cênicas Bacharelado* – Direção Teatral e Bacharelado – Interpretação Teatral. Santa Maria: UFSM, 2005. Disponível em <<https://www.ufsm.br/cursos/graduacao/santa-maria/artes-cenicas/projeto-pedagogico>>. Acesso em: 10 nov. 2021.

Recebido em: 21/09/2022  
Aprovado em: 18/01/2023