

Natal/RN

ISSN: 2764-2097

revista farofa crítica

dossiê

hackeamento e ocupações
crítico-artísticas na era do
engajamento

Volume 02 / Número 01 / 2022

**FA
RO
FA!**
CRÍTICA

Revista Farofa Crítica (v.2 n.1 2022)

Dossiê: Hackeamento e Ocupações Crítico-Artísticas na Era do Engajamento

ISSN: 2764-2097

A **Revista Farofa Crítica** é
uma publicação semestral
do site Farofa Crítica, de Natal
no Rio Grande do Norte.

Comissão Editorial:

Diogo de Oliveira Spinelli

Heloísa Helena Pacheco de Sousa

Autores e Autoras desta Edição:

Alexandre Américo

Anna Kühl

Fernando Pivotto

Gabriela Schembeck

Henrique Saidel

Juliana Cerqueira

Juliana Strehlau

Laura de Campos Françoze

Leandro Fazolla

Projeto Gráfico:

Luiza Saad de Moura

Imagem da Capa:

Sem título, 2020.

Autoria de Arthur Scovino.

Contato:

FAROFA CRÍTICA

@farofacritica

farofacritica@gmail.com

www.farofacritica.com.br/revista

Rua Iva Bezerra, 2432.

Ponta Negra. Natal (RN).

CEP: 59091-140.

Sumário

EDITORIAL

Hackeamento e Ocupações Crítico-Artísticas na Era do Engajamento <i>Heloísa Sousa (RN)</i>	04
---	----

ARTIGOS

#OcupaTudo ou Onde se Faz Crítica de Teatro (?) <i>Leandro Fazolla (RJ)</i>	08
Qorpo Qrítico: Teatro, Haqueamento e Afins <i>Henrique Saidel e Juliana Strehlau (RS)</i>	18
Algumas Reflexões Sobre a Vontade de Estar Junto <i>Fernando Pivotto (SP)</i>	26
Pano Pra Manga: um Podcast Sobre Figurino e Caracterização, uma Conversa Sobre o Meio <i>Anna Köhl, Gabriela Schembeck e Laura de Campos Françoze (SP)</i>	30
Ovo – Olho Em Volução Orgânica: no Caminho é Onde Acontece ou Experienciar (Dis)Formações <i>Juliana Cerqueira (RJ)</i>	38
Criatura-de-Frankenstein do Corpo de Vozes Hackeadas <i>Alexandre Américo (RN)</i>	50

Heloísa Sousa¹

A virtualidade instaurou espaços de encontros, diálogos, comunicação, produção e disseminação de conteúdo dos mais diversos possíveis, que afetam desde as relações profissionais até as mais íntimas e pessoais. Pessoas se cruzam nesses espaços, recebem e propagam informações, se posicionam em mídias diversas operadas pela internet, aplicativos, tecnologias, plataformas de conferências, dispositivos entre outros nomes e invenções de formatos que conectam pessoas através de sons, imagens e palavras digitais para além das limitações geográficas e do espaço-tempo.

Nas últimas décadas, vivenciamos um crescimento massivo dessas virtualidades e sua instauração incontestável quando o mundo foi tomado pela pandemia do COVID-19 que impossibilitou os encontros físicos por meses. Palavras como presença, realidade, ao vivo, corpo, virtualidade, verdade, digital, fisicalidade, ganharam outros contornos, por vezes, muito borrados e nos deparamos com ocupações e articulações perigosas nas redes que mudaram o curso da história. Dando destaque aqui ao avanço de regimes políticos fascistas e conservadores, em vários países pelo mundo, movidos pela disseminação de *fake news* e ocupação sistemática das redes como estratégias de controle de ações e pensamentos da sociedade.

Espaços e coletivos que valorizam a educação, a pesquisa, a cultura e a arte têm sido violentamente atacados e encurralados por políticas de sucateamento e movimentações que descredibilizam o trabalho empenhado por milhares de artistas, educadores e pesquisadores no país. Ao mesmo tempo, tornou-se evidente as distâncias promovidas entre os espaços, as pessoas que produzem pensamentos e práticas nesses campos e a comunidade em si, revelando que precisávamos organizar mais ocupações e hackear sistemas.

Os anos de 2020 e 2021 foram marcados por sucessivas ações e tentativas de ocupação das redes sociais, hackeamento de plataformas, produção de conteúdo em mídias diversas e espalhamento de conhecimento de forma ampla e gratuita, por parte de inúmeros coletivos e grupos políticos de esquerda, artistas, professores, pesquisadores, entre outras figuras que ganharam notoriedade e sustentam os encontros para além das presenças físicas. Essas ocupações não são inéditas, são tentativas que ocorrem há algum tempo e ganharam significativa aparição nos últimos cinco anos.

¹ Encenadora, pesquisadora e crítica de teatro. É uma das editoras do site de crítica de artes cênicas Farofa Crítica, assim como de seu periódico com publicações semestrais. Atualmente doutoranda em Artes Cênicas pela USP e integrante do Teatro das Cabras em Natal (RN).

A ocupação da virtualidade por grupos conservadores, neofacistas e de extrema direita promoveram retrocessos inimagináveis e exigiram uma ação efetiva, radical e urgente do lado oposto em prol da permanência da democracia, da liberdade, do diálogo e da garantia dos direitos básicos de vida. Se pensarmos na ideia de *hackeamento*, é importante compreender que esta ação corresponde a uma exploração de outras utilidades e possibilidades de uso dos meios digitais, softwares e outras virtualidades.

Neste ano de 2022, publicamos a terceira edição da Revista Farofa Crítica e seguimos em um estado intermediário dessas dinâmicas. O avanço da vacinação em diversos países junto com a colaboração de diversas pesquisas científicas na área trouxeram a possibilidade de maior e significativa resistência à pandemia do COVID-19; o que nos permite uma maior liberdade de circulação e vislumbre de retornos às atividades que cumpríamos antes desse momento. Ao mesmo tempo, a pandemia não está completamente superada, o risco ofertado pelo vírus ainda é considerável e o mundo agora lida com esse “pós” ou “retorno” à algo que ainda não sabemos bem delinear. Depois de dois anos seguidos vivendo uma dinâmica intensa de virtualidades e distanciamentos, como voltar? Como hibridizar? O que fica e o que se abandona?

Algo é muito perceptível: a necessidade política de ocupação da virtualidade por estratégias artísticas e críticas, assim como o aprimoramento das estratégias de *hackeamento* que foram exploradas durante esse período. Algumas coisas surgem na pandemia e, provavelmente, não irão embora com ela, mas permanecerão como ponto de revolução das relações e suas formas de elaboração.

Para esta edição, publicamos seis artigos de diferentes artistas, pesquisadores e pesquisadoras do país que versaram sobre suas experimentações nos campos artístico, crítico e pedagógico, pensando principalmente o emaranhado de conexão entre todos esses campos a partir da própria rede imagética e de vivência pela virtualidade.

Abrimos a Revista com o texto “#Ocupatudo ou Onde se faz crítica de teatro (?)” do artista, crítico e pesquisador Leandro Fazolla (RJ) tratando de sua produção de críticas através de vídeos divulgados na internet; junto a isso, Fazolla tece uma crítica também ao olhar estigmatizado e distanciado que usamos para ler as histórias e criações brasileiras, restringindo os campos de produção aos centros hegemônicos e descartando margens com igual potencial criativo. O autor fala a partir de sua localidade, na Baixada Fluminense, mas suas palavras ecoam perfeitamente em diversas cidades do Norte e Nordeste do país, por exemplo, que vivem a insistente invisibilização de suas criações. Será que a virtualidade, com sua ilusória e borrada “democrati-cidade” será a janela possível para que se enxergue além do que se convencionou como eixo?

Em seguida, os pesquisadores Henrique Saidel e Juliana Strehlau (RS), trazem o texto “Qorpo Crítico: teatro, haqueamento e afins” onde dissertam sobre a criação do site de críticas Qorpo Crítico – Teatro e Outras Cenas, um projeto de extensão da Universidade Federal do Rio

Grande do Sul (UFRGS) e que publica textos críticos de alunos e professores associados ao Departamento de Arte Dramática da universidade em questão. O texto é um relato que mostra a possibilidade da *extensão universitária* ocupar também a virtualidade e torna a atividade crítica uma prática pedagógica de expansão e conexão entre público, pesquisadores, estudantes e artistas. Para além dos muros da universidade, a iniciativa se materializa por várias mãos e promove outras pequenas comunidades interessadas nas discussões em torno de arte e política.

Fernando Pivotto (SP), autor do site *Tudo menos uma crítica*, também escreve para esta edição o texto “Algumas reflexões sobre a vontade de estar junto” para falar de suas críticas carrosséis e outras coisas mais. Com a afirmação de uma linguagem informal e uma apropriação inteligente dos formatos e lógicas operativas das redes sociais, Pivotto abre um espaço com muita potência dialógica no campo da crítica e impulsiona discussões e reverberações dos seus *carrosséis*, questionando os modos de escrever críticas de teatro. Em seu texto observamos tanto o relato desse processo de investigação de formas de crítica, quanto acompanhamos os desejos latentes do autor e alcançar e conversar com os leitores e espectadores de teatro.

As artistas e pesquisadoras do podcast Pano pra Manga também estão presentes nesta edição com o texto “Pano pra Manga: Um podcast sobre figurino e caracterização”. Anna Kühl, Gabriela Schembeck e Laura Françoze (SP) escrevem sobre esse projeto com forte caráter pedagógico, que soa como um diálogo descontraído entre importantes figurinistas, diretores/diretoras de arte, cenógrafos/cenógrafas, iluminadores/iluminadoras e pesquisadores/pesquisadoras do país sobre um elemento cênico tão fundamental e por vezes tão abandonado nos debates críticos: o figurino. Através do recurso do *podcast*, as autoras descobriram formas de criar debates, informar e sugerir referências, o que tornou o projeto fundamental para pesquisadores, estudantes e interessados em figurinos, seja para o teatro, o cinema, a televisão e outras produções audiovisuais ou cênicas. Mostrando que o conhecimento, as pesquisas e sua disseminação não se restringem aos espaços universitários e alcançam centenas de pessoas através de estratégias virtuais.

Para falar de experiências virtuais em práticas artísticas, Juliana Cerqueira (RJ) nos traz no texto “Ovo – Olho em volução orgânica: no caminho é onde acontece ou experienciar (dis) formações” um relato do processo de criação da *live* feita pelo Coletivo ACOCORÉ, que realizam performances coletivas e simultâneas envolvendo mais de vinte artistas em sua composição. O relato é apenas uma das inúmeras experiências que diversos grupos e artistas da cena elaboraram durante a pandemia e que nos fizeram investigar o corpo, o tempo, o espaço e a própria imagem em modos híbridos mais radicais.

Por fim, encerramos esta edição com o texto “Criatura-de-Frankenstein do corpo vozes hackeadas” do artista e pesquisador Alexandre Américo (RN) que em forma livre de um texto poético, não somente em seu pensamento, mas também em sua materialidade escrita, versa sobre um diálogo-pensamento-obra-pesquisa contínua em dança e para além dela,

atravessa(n)do pelo corpo. Isso porque as pesquisas e práticas desse artista estão em um movimento tão incessante, que o sistema convencional de escritas e conclusões não cabem e a subversão dessas formas é aqui apresentada também como estratégia de hackeamento.

A Revista Farofa Crítica pretende, a partir da publicação desses textos, colaborar com as discussões sobre essa temática, disseminar projetos e pesquisas revelando suas contribuições para a comunidade, além de gerar espaços de conexão entre diferentes interessados e articuladores culturais. A edição é também uma ferramenta pedagógica a ser debatida em espaços formais e não formais de educação, para que os autores e autoras que tenham seus textos publicados possam tornar-se referência na ampliação desses debates. Reforçamos que o Farofa Crítica funciona desde 2016 em formato independente, sem nenhum tipo de apoio financeiro contínuo e que a publicação da Revista Farofa Crítica segue assim desde sua segunda edição em 2021.

#OCUPATUDO ou ONDE SE FAZ CRÍTICA DE TEATRO (?)

Leandro Fazolla¹

Resumo: O presente ensaio tem como intuito explicitar os passos dados para a criação do projeto Cadernos Cênicos, que veicula vídeos críticos através da plataforma YouTube, e sua relação direta como o Movimento Baixada Crítica, que tem como intuito preencher a ausência da crítica especializada na Baixada Fluminense, região periférica do estado do Rio de Janeiro. Tomando os dois projetos como objeto de estudo, o texto traça relações entre as noções de lugar no mundo físico e no mundo virtual e busca refletir sobre a necessidade de se ocupar espaços e as possibilidades de se produzir críticas teatrais de forma que estas acompanhem as mudanças da sociedade e das diferentes plataformas e recursos disponíveis virtualmente.

Palavras-chave: Crítica teatral; Rede Baixada em Cena; Cadernos Cênicos; lugar; virtual.

Como o título deste texto apresenta, o assunto é crítica teatral. E chegaremos a ele. Peço, no entanto, licença a quem me lê, para fazer uma viagem no espaço-tempo antes de chegar ao tema central. Porque, antes de mais nada, há de se falar de lugar. De onde se fala. De onde eu falo. Nesse caso específico, um “onde” que diz respeito a lugar fisicamente.

Meu quarto.

Rua da Separação.

São João de Meriti.

Baixada Fluminense.

Rio de Janeiro.

Brasil.

De acordo com a enciclopédia online Wikipédia, a Baixada Fluminense

é uma região geográfica do Estado do Rio de Janeiro, pertencente à Região Metropolitana do Rio de Janeiro, também conhecida como Grande Rio. [...] Na segunda metade do século XX [...] ficou consolidada sua imagem como uma região de grandes problemas sociais e de violência urbana, que perdura até hoje. Muitos desses problemas foram resultado

¹ Leandro Fazolla é ator, produtor cultural e crítico de arte. Doutorando em Artes Cênicas (Unirio). Mestre em Arte e Cultura Contemporânea (UERJ). Pós-graduado em História do Teatro Moderno e Ocidental (CAL). É diretor-geral do Instituto Cultural Cerne e da Cia Cerne. Idealizador do Festival Cenáculo de Teatro. Criou o projeto “Cadernos Cênicos”, pelo qual comenta espetáculos teatrais no YouTube.

dessa ausência do poder público, somada à ocupação irregular da região, que acabou ficando à mercê de chefes locais e da atuação de grupos paramilitares (esquadrões da morte, milícias). [...] Por estes problemas citados acima, seus moradores acabam enfrentando estigma quando procuram oportunidades de emprego em alguns bairros da capital estadual, uma vez que, apesar de seu parque industrial, configura-se como uma região-dormitório, o que faz com que seus moradores enfrentem horas nos engarrafamentos diários nas vias expressas da Região Metropolitana do Rio de Janeiro. (Wikipédia, 2022)

Localizada na Baixada Fluminense, a cidade de São João de Meriti possui, de acordo com dados do IBGE, uma população estimada em 473.385 habitantes distribuídos em uma área de 35,216 km². O elevado número de habitantes por quilômetro quadrado coloca a cidade no topo da lista não apenas de maiores densidades demográficas do Brasil, mas de toda a América Latina, o que lhe rendeu ao longo do tempo a alcunha de “Formigueiro das Américas”. Apesar dos números impressionantes, o município não possui nenhum teatro público, contando apenas com auditórios e espaços alternativos, comumente mais utilizados para eventos como palestras, formaturas e ações sem finalidade propriamente cultural. O único teatro existente no município pertence à rede SESC e fica localizado exatamente na rua que faz fronteira entre São João de Meriti e a capital do estado do Rio de Janeiro, a menos de dez minutos de caminhada da última estação do metrô. Poucos metros antes do SESC, vê-se uma placa onde se lê “Bem-vindo a São João de Meriti”. Ou seja, mesmo o único teatro da cidade está praticamente na capital do estado. Sem políticas públicas efetivas para o desenvolvimento cultural, torna-se compreensível que poucos grupos teatrais se formem neste cenário. Os que surgem, normalmente são oriundos de escolas, igrejas e cursos livres capitaneados por artistas e agentes culturais locais. Ainda assim, poucos conseguem driblar as adversidades para fazer um trabalho de longo prazo no município, sendo possível contar nos dedos os grupos meritienses que tenham projeção no cenário artístico como um todo.

Mais de trinta e cinco quilômetros quadrados.

Quase meio milhão de habitantes.

Nenhum teatro público.

Foi neste cenário (neste mesmo quarto de onde escrevo este texto, inclusive) que uma conversa por telefone faria surgir a Cia. Cerne, fundada por mim e Vinicius Baião no ano de 2013, tendo ao nosso lado, inicialmente, Stephany Lopez e Higor Nery, outros dois artistas da cidade vizinha, Duque de Caxias. Contrariando todas as possibilidades esperadas de uma cidade que não possui tradição em teatro, ao longo dos tempos, circulamos alguns estados do país, participamos de festivais e, principalmente, conhecemos mais profundamente as treze cidades que compõem a Baixada Fluminense e entendemos suas problemáticas, carências e necessidades, sobretudo no setor cultural. Foi o teatro que me levou a conhecer meu território, meu lugar.

Foi assim que descobri que a crítica teatral não pega o trem. Os críticos de teatro do Rio de Janeiro não atravessam os trinta minutos que separam a capital das cidades mais próximas da Baixada Fluminense. Sim, cidades como Duque de Caxias e São João de Meriti, segundo o *Google Maps*, estão a cerca de trinta minutos, de ônibus ou carro, da capital. Alguns dos fatores mais alegados para que determinados agentes – e aqui colocamos não apenas os críticos, mas também jurados de prêmios, curadores e outros do setor cultural – não assistam teatro para além do eixo Centro-Zona Sul da capital do estado são tempo, distância e custos.

Trinta minutos.

Trilhar este caminho nos levaria a ter que questionar também assuntos pertinentes para o setor, como a falta de investimento financeiro no setor da crítica e outros, temas sobre os quais não me aprofundarei neste texto. Há que se perguntar, no entanto, com um setor cultural intenso como o da capital carioca, onde há sempre tantas opções de espetáculos teatrais, para que, e por quê, alguém iria “tão longe” para assistir teatro? Qual o interesse pelo que é feito nas bordas?

Em pesquisa onde analisam as relações de poder entre centro e periferia em uma comunidade dos Estados Unidos no final dos anos 1950, Norbert Elias e John Scotson explicam que

as palavras *establishment* e *established* são utilizadas, em inglês, para designar grupos e indivíduos que ocupam posições de prestígio e poder. Um *establishment* é um grupo que se autopercebe e que é reconhecido como uma “boa sociedade”, mais poderosa e melhor, uma identidade social construída a partir de uma combinação singular de tradição, autoridade e influência: os *established* fundam o seu poder no fato de serem um modelo moral para os outros.

Na língua inglesa, o termo que completa a relação é *outsiders*, os não membros da “boa sociedade”, os que estão fora dela. Trata-se de um conjunto heterogêneo e difuso de pessoas unidas por laços sociais menos intensos do que aqueles que unem os *established*. A identidade social destes últimos é a de um grupo. Eles possuem um substantivo abstrato que os define como um coletivo: são o *establishment*. Os *outsiders*, ao contrário, existem sempre no plural, não constituindo propriamente um grupo social. (NEILBURG in ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L, 2000, p.7)

Sempre gosto de utilizar tais termos para pensar o teatro da capital do Rio de Janeiro e aquele que é produzido nas periferias do estado, porque, de alguma forma, trata-se, aqui, também, de relações de poder, uma vez que o *establishment* tem o poder de definir o que está na mídia, nos grandes eventos, nas premiações... Poderíamos entender, ainda, que com a ausência dos críticos endossados pelo *establishment* do setor cultural, os grupos de teatro da Baixada Fluminense permanecem na condição de *outsiders* para a crítica teatral.

Independentemente das razões ou motivações por trás dessas questões, sejam elas justificáveis ou não, o fato é que, na condição de *outsider* em que é colocado, o teatro da Baixada Fluminense permanece não sendo refletido, pensado ou analisado pela crítica especializada. Talvez isso aconteça somente quando há um movimento de migração, empreendido pelos próprios grupos que furam a bolha e chegam à capital, fenômeno cada vez mais comum recentemente ocorrido sobretudo por iniciativas dos próprios grupos, que cada vez mais se articulam e buscam estratégias conjuntas para isso, mas também incentivado por novos editais e políticas públicas de descentralização no estado, que determinam reservas de vagas para grupos de fora do centro. Ainda assim, raros – raríssimos! – foram os grupos que, mesmo em cartaz no centro, ao longo dos últimos anos conseguiram figurar em um veículo de crítica do *establishment*.

Essa compreensão eu não tive sozinho, mas debatendo coletivamente, literalmente em rede. Junto à Rede Baixada em Cena, coletivo que reúne mais de quinze grupos de diferentes cidades da região, incluindo a Cia. Cerne, regularmente discutíamos a ausência de interesse sobre nossos trabalhos pelos críticos consolidados no circuito, mesmo quando realizávamos as, agora, anuais mostras coletivas na capital. Foi assim que, no ano de 2019, eu e mais alguns artistas da região criamos o Movimento Baixada Crítica – Escritas Afetivas. Em uma de nossas mostras, nos dividimos para acompanhar e escrever sobre todos os trabalhos apresentados pelos grupos da rede (os textos se encontram no link <https://redebaixadaemcena.medium.com/>). A partir de então, começávamos um movimento inédito na região de pensar localmente, de refletir conjuntamente nossos processos, trabalhos e obras. Movimento que nascia com o objetivo de perdurar, de seguir pelas próximas mostras, festivais e – por que não? – de se organizar com

o tempo e passar a cobrir todos os espetáculos locais, instigando o debate e o amadurecimento do pensamento sobre o teatro na e da região. No texto enviado para a imprensa, o movimento dizia:

A Rede Baixada em Cena lança o movimento “Baixada Crítica”, entendendo como desafio e missão criar espaços para abordagem teórica sobre o fazer teatral regional. “Baixada Crítica” não procura nenhum caminho similar com a crítica tradicional, ao contrário busca institucionalizar uma “crítica afetiva” onde os valores estéticos não são mais significativos do que os valores éticos e morais da obra e de seus criadores. [...] Abordar e questionar são funções intrínsecas ao processo crítico, mas, para nós, ficam sem sentido senão forem contextualizadas dentro do universo de seus criadores, sobretudo levando em conta a relação dialética entre seus desejos, percalços e fragilidades. Não buscamos aqui uma ação paternalista entre amigos, mas a construção de intercâmbio de pensamento entre dois sujeitos: o crítico e o criador/obra. Ambos se encontram e se debruçam como investigadores de um “fazer” a ser constituído e não dado como objeto preconcebido. (Release enviado para imprensa).

Movidos empiricamente por uma ausência regional, ecoávamos o que Daniele Ávila Small havia sintetizado anos antes em seu livro *O Crítico Ignorante* (2015) como um possível caminho para a aventada “falência” da crítica de arte. Ao pensar em um crítico de teatro que se coloca numa postura de colaboração com os artistas, de pensar junto, Small defende que

Esta seria uma possível reformulação de princípios: o lugar da crítica não precisa ser exclusivamente o lado de fora. Com isso, não afirmamos que os artistas devem se tornar críticos como os que escrevem nos jornais ou como os teóricos que escrevem nos periódicos especializados. [...]

Não se trata de propor o fim de uma crítica e o começo de outra, mas de apontar para a uma possibilidade de produção textual, crítica, interpretativa, sobre as obras de artes cênicas, como iniciativa de quem acredita que os discursos visíveis de teatro não estão dando conta do contexto de produção artística. Também não se trata de propor que os artistas digam se o trabalho de seu colega é bom ou ruim, mas de sugerir que eles se posicionem, que se expressem como artistas, como espectadores de obras que os intrigam. [...] Isso também é embaçar as fronteiras entre quem faz e quem fala. (SMALL, 2015, p.122).

Foi a partir deste movimento, pautado muito mais numa percebida necessidade coletiva do que em um interesse genuinamente pessoal, que me inseri recentemente na reflexão e escrita sobre espetáculos teatrais.

Corta para:

Setembro de 2020.

Pandemia.

Lockdown.

Meu quarto.

Em meio à situação de vulnerabilidade dos artistas que há meses não conseguiam trabalhar devido às restrições impostas pela pandemia de COVID-19, a SECEC – Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Rio de Janeiro lançava o edital Cultura Presente

Investiguei bastante os canais que eu mais gostava de assistir, sempre a partir desta dinâmica mais de espectador e, mesmo hoje, após dois anos pandêmicos em que o online se tornou regra, poucos foram os canais de crítica que vi migrarem para esse formato pensando nas especificidades da plataforma. Sobre este fluxo, podemos pensar, por exemplo, na própria migração do teatro físico para o chamado teatro online. Com o tempo e o domínio que ganhamos sobre as tecnologias depois longo confinamento, entendemos que o teatro filmado com uma câmera parada não contribui para a experiência do espectador. Mesmo em detrimento de todas as discussões sobre se esses produtos são audiovisual ou teatro, entendemos que podemos (e devemos!) utilizar os recursos disponíveis, como câmera, zoom, inserções de cenas externas, projeções, ao vivo, filmado, para gerar experiências teatrais muito mais bem sucedidas do que a já ultrapassada filmagem unicamente com fins de registro a que recorriamos tempos atrás.

Ainda assim, e apesar de tudo isso, quando pesquisamos “teatro” ou “crítica teatral” no YouTube (ou pelo menos quando EU pesquiso, recebendo apenas os resultados que são dados a MIM pelos interesses que os algoritmos acreditam que EU tenha, já que não podemos esquecer que nesse universo virtual tudo é bem relativo e uma mesma pesquisa empreendida por pessoas diferentes trazem resultados completamente distintos), o que encontramos primordialmente são palestras, entrevistas, registros de espetáculos e até mesmo obras já pensadas para esse novo modelo do audiovisual, mas poucos são os vídeos que se colocam na função de crítica, reflexão e/ou no formato que ao longo do tempo se convencionou chamar de “youtuber” (termo que, inclusive, já está tão impregnado em nossa cultura que consta em vários editais como uma das possibilidades de linguagem para a produção artística).

Na era de blogueiros, youtubers e influenciadores digitais, questiono-me sobre o que separa o teatro dos outros gêneros artísticos e faz com que este não tenha sido amplamente absorvido ou assimilado em tais plataformas. Afinal, muitos canais como os já citados se dispõem a discutir cinema, música, quadrinhos, cultura geek, cultura pop, animes, games e outros. Mas não teatro. Há ainda algo que faça com que o teatro pareça ser interessante apenas para um público erudito, “cult”, ou que considere tais plataformas e formatos como menores? Aqui, é interessante pensarmos que não estamos falando apenas do teatro dito contemporâneo, de linguagem talvez mais complexa e menos midiática. Falo do teatro como um todo. Os grandes musicais estão sendo pouco (ou nada!) debatidos por estes canais, o teatro mais midiático capitaneado por artistas com milhões de seguidores também. Após a pandemia, não podemos nem mesmo dizer que a resposta está no caráter presencial e, portanto, local, do teatro, que poderia fazer com que este só ficasse acessível a um número restrito de espectadores, gerando menos interesse de canais que se destinam a um público nacional, em que todos podem ter acesso a determinado produto simultaneamente, como é o caso de filmes no cinema ou séries no streaming. Com o lockdown, com espetáculos disponíveis online e até mesmo em serviços de streaming, após dois anos desde o início da pandemia do Brasil, que nos obrigou a mudar nossas formas de fazer e consumir, o teatro parece seguir ignorado pelos canais de entretenimento e crítica em formato de vídeo. São afirmações arriscadas as que trago, repletas de mais perguntas do que respostas e, como dito anteriormente, podem estar sendo percebidas apenas dentro da minha própria bolha de consumo de conteúdo (e eu adoraria estar equivocado).

Lugares devem ser ocupados.

Nos últimos anos, cada vez mais acreditamos na lógica bem-sucedida de ocupar espaços, e entendemos como isso é, também e principalmente, nas mais variadas esferas, um ato político. Como artista oriundo da periferia, sempre fui adepto da lógica do #OcupaTudo. Sempre acreditei na necessidade de nossos trabalhos estarem sim, em nossa região, onde ele se faz necessário principalmente pela ausência do poder público oferecendo cultura e entretenimento

à população, mas também na capital, em seus principais teatros e centros culturais, e sigo junto aos meus pares empreendendo esforços em ambas as direções.

Acontece que, a partir do isolamento forçado em que vivemos, comecei, tardiamente, a entender o espaço virtual como o espaço que sempre foi (não à toa a palavra *síte* é, em tradução literal, “sítio” ou “lugar”). Este entendimento não é apenas meu. Muitos artistas de teatro, mesmo inicialmente questionando os limites do fazer teatral ao se verem obrigados a migrar para este ambiente virtual por questão de sobrevivência (fosse ela artística ou financeira) começaram a percebê-lo de forma diferente. O Teatro Caminho, do Rio de Janeiro, vem sendo considerado o primeiro grupo brasileiro a entrar em temporada online com um espetáculo (ainda que este marco seja delicado e difícil de mensurar). Em abril de 2020, quando a pandemia ainda era recente para nós e tudo soava estranho, a companhia estreou “O Filho do Presidente” na plataforma Zoom (aplicativo que, por sinal, eu e muitas outras pessoas desconhecíamos e baixamos exatamente com o intuito de ver a peça). Não coincidentemente, a pesquisa do grupo desde sempre se pautou pela investigação e ocupação de espaços possíveis ao fazer teatral. A publicação, em formato de livro físico, da dramaturgia escrita por Ricardo Cabral, traz esta apresentação sobre o coletivo:

O TEATRO CAMINHO é um grupo baseado no Rio de Janeiro. Nasce em 2014 e desde então investiga as relações entre cena, espaço e itinerância. Seu primeiro trabalho é *Casa vazia*, espetáculo de 24 horas de duração que acontece em casas da cidade.

Em 2017, estreia *Eu vou aparecer bem no meio do seu sonho*, site-specific que levava o público pelas ruínas de uma biblioteca abandonada. Em 2018, realizaram pelo Centro do Rio de Janeiro a série de ações *aventuras estranhas*, da qual nasce *Amazona*, thriller itinerante que começa num espaço fechado e explode pelas ruas da cidade. [...]

Em 2020, em meio ao isolamento social detonado pela pandemia da Covid-19, estreia seu quarto trabalho, o solo *O filho do presidente*. Primeira produção brasileira especialmente concebida para o live-streaming, a peça radicaliza ainda mais a **pesquisa espacial do grupo** [grifo meu]. (CABRAL, 2021, p.62).

Uma vez em que estamos na era do digital e o metaverso é uma “loucura” já real e presente, assim como na pandemia tivemos que entender os espaços virtuais cada vez mais como locais de estudo e trabalho, com suas salas de encontros, com a possibilidade de, em uma mesma sala, nos dividirmos em ambientes menores para ensaios ou reuniões de subgrupos, cada vez mais precisamos entender as diversas possibilidades do mundo virtual como entendemos os locais do mundo “real” (o mundo virtual seria menos real?). Enquanto classe artística, também nos cabe pensar nas possibilidades infinitas que estar nos lugares pode trazer. Percebemos isso com o teatro online e sua ampla capacidade de alcance. Patrick Pessoa ressalta a importância de, em vez de lamentarmos

a momentânea inacessibilidade do tipo de tecnologia (e do tipo de encontro) com que estávamos acostumados, é mais produtivo exercitarmos novas formas de ver e sentir que acompanhem a atual mutação tecnológica do teatro. Lembrando que, como ganho secundário dessa outra forma de difusão das peças, um público potencialmente muito mais amplo do que o habitual está tendo acesso a produções teatrais. (PESSOA, 2021, p. 207).

Após a pandemia e as mudanças tecnológicas que ela causou, dificilmente o setor teatral recuará no que tange ao virtual. No processo de retomada dos teatros no Rio de Janeiro se tornou comum que os espetáculos façam simultaneamente suas temporadas presenciais e online. E isso não tirou o público do teatro, as salas permanecem com a mesma ocupação de antes

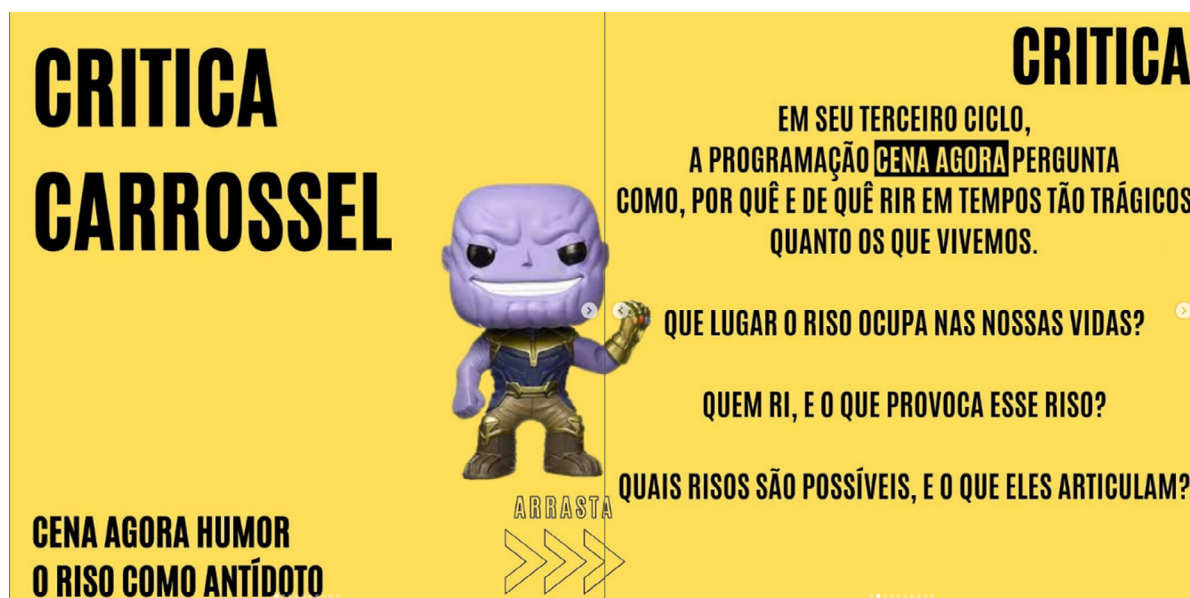
da pandemia. Faz-se cada vez mais importante olhar com menos desconfiança e medo para a gama de possibilidades que surgem do online e entender os locais do virtual também como locais passíveis de ocupação. #OcupaTudo!

Acredito que alguns exemplos recentes são bastante simbólicos neste sentido. No YouTube, o canal *Tempero Drag*, de Rita von Hunty, tem quase um milhão de inscritos interessados em acompanharem seus vídeos, cujos temas principais são política e filosofia. É revolucionário pensar que temos uma drag queen discutindo política e filosofia ocupando o mesmo local habitado por tantos youtubers para quem nos convenciamos a torcer o nariz. Em seus vídeos, Rita não apenas fala de temas espinhosos de maneira mais coloquial, como faz uso de uma edição irreverente, fala diretamente e brinca com seu espectador, se coloca em posição de rir de si mesma e da persona que criou. Prova que qualquer assunto pode ser abordado por uma linguagem que à priori parece comportar melhor temáticas tidas como superficiais pela maioria dos eruditos. Outro exemplo está na conta de Instagram do @newmemeseum, que vem se destacando nos últimos anos ao se apropriar e fazer humor a partir do universo da arte e da História da Arte. Suas postagens se utilizam da linguagem irreverente da internet para fazer rir, mas, ao mesmo tempo, refletir e criticar o circuito. Utilizando primordialmente a linguagem ácida que pode acompanhar os memes, tratam de temas complexos como nepotismo, curadoria, editais e muitos outros. Não à toa, já saíram do espaço virtual e ganharam uma exposição presencial em um espaço tão respeitado para o circuito como o SESC Pompeia. Segundo o release enviado à imprensa na ocasião da mostra, uma das principais motivações da criação do perfil foi o desejo de refletir, com humor e ironia, os mecanismos adotados para sobreviver no/ao mundo da arte e, também, sobre os mecanismos impostos pelo mundo da arte, muitas vezes opacos e incompreensíveis à primeira vista. Clarissa Diniz, pesquisadora em artes visuais convidada a escrever sobre o projeto, afirma que

frequentemente os memes criados versam sobre experiências pessoais e, nesse sentido, talvez o perfil seja um exercício de autocrítica, pois é importante criticar os problemas e injustiças do contexto ao qual estamos inseridos, mas também é importante reconhecer e criticar os nossos gestos que contribuem para a manutenção desse contexto. (Dasartes, 2021).

Meme como forma de crítica.

Há uma série de tabus a quebrar, como olhar para os memes com seriedade, apesar do humor. É necessário pararmos de ver este ambiente e as novas formas de comunicação como algo assustador, ainda que o número exorbitante de subcelebridades na era do espetáculo choquem às vezes (e choca mesmo saber que a simples divulgação de um participante de um programa como o *reality show* Big Brother Brasil o faça obter mais de dois milhões de seguidores em pouco mais de vinte e quatro horas). Mas percebo que cada vez mais a entrada de uma nova geração em setores como a crítica teatral vem dando um respiro e atualizando formatos. Temos exemplos interessantes de adaptações da crítica aos recursos oferecidos pela internet, como é o caso da Crítica Carrossel, realizada por Fernando Pivotto em seu @tudomenosuma-critica no Instagram, que entendeu a lógica de imagens e textos curtos para esta plataforma e se apropriou completamente dela.



Fonte: Tudo Menos Uma Crítica, 2021.

Numa era em que somos bombardeados por imagens o tempo todo, por conteúdo inesgotável em um feed infinito, numa época em que a FOMO (sigla para “*fear of missing out*”, algo como “medo de ficar de fora” e que se caracteriza por uma necessidade constante de saber o que outras pessoas estão fazendo, associado a sentimentos de ansiedade) atinge tantas pessoas, em que nos habituamos a assistir filmes, séries e vídeos em velocidade acelerada para “dar conta de tudo”, como querer levar crítica para uma rede social esperando que alguém vá ler textos de dez mil caracteres? Como insistir em um formato de texto que precisa continuar nos comentários porque nem a própria rede permite discursos tão longos? Este exemplo é, ao meu ver, um grande exemplo de como, ao invés de tentar subverter os novos recursos para velhos formatos, devemos, sim, buscar entender os novos formatos para que sejam nossos aliados em uma nova construção. Daniele Ávila Small apontava para isso em 2015 (ou seja, antes mesmo da pandemia embaralhar ainda mais todas as regras do nosso jogo com o virtual), ao dizer que

O leitor/espectador, nesse contexto da Internet, pode começar a procurar outro tipo de texto crítico, pode buscar o discurso com o qual se identifica através destes dispositivos. A Internet traz uma nova lógica de produção e circulação de conteúdo textual que pode ser um caminho para uma nova abordagem do debate sobre as artes cênicas. [...]

O pouco espaço dedicado hoje à discussão crítica de teatro nos jornais não precisa mais ser um problema. Os artistas de teatro podem se perguntar “o que é a crítica?” e responder: são aqueles textos curtos publicados nos jornais que falam bem ou mal sobre uma peça. Mas eles também podem fazer a mesma pergunta pensando no que gostariam de encontrar como resposta. E, com as suas próprias respostas, trabalhar para construir outras possibilidades dentro dessa nova conjuntura de comunicação. (SMALL, 2015. p. 133).

É o que tenho tentado fazer há cerca de um ano (e insisto no “tentado”, porque este definitivamente é um jogo difícil de se jogar). Quando iniciei o projeto Cadernos Cênicos, a proposta era apenas criar um projeto para um edital. De lá para cá, entre retomadas e descontinuidades provocados por uma gama de fatores (como dar conta de produzir vídeos para espetáculos

presenciais em que não há registros audiovisuais para criar uma edição interessante; dar continuidade a um projeto não remunerado que exige tanto trabalho; superar a autocrítica e a síndrome do impostor que fazem duvidar o tempo todo destes caminhos...), tenho refletido sobre os lugares possíveis para a crítica na contemporaneidade e no universo virtual e quais seriam – se é que há – as possíveis críticas de teatro que se mantenham atuais ao próprio tempo e respondam aos novos meios. Não quero, com isso, dizer que inventei a roda, pelo contrário, essa roda já está girando há décadas. Mas cada vez mais acho que ao invés de seguir dotando a crítica de teatro de uma espécie de aura que faz dela algo superior, devemos considerar cada vez mais a possibilidade de se fazer crítica de teatro em plataformas populares, algo já intrínseco a nossas próprias vivências. Recorremos comumente à Wikipédia (não à toa, e até mesmo como provocação, a primeira referência deste texto é à enciclopédia virtual tão rejeitada pelos acadêmicos e eruditos), assistimos a vídeos no YouTube, torcemos para participantes no Big Brother e “biscoitamos” nas redes sociais. Isso não muda o fato de que lemos Roland Barthes, assistimos a Zé Celso e Almodóvar, e também postamos fotos em preto e branco de uma quina de mesa atravessada por um feixe de luz. Na era da fragmentação, do multitarefa, não precisamos escolher entre sermos populares ou eruditos, entre consumir crítica pelo jornal impresso ou pelo Twitter (refletir espetáculos em 140 caracteres deve ser um belo exercício). A crítica não será menos profunda se for em textos curtos ou imagens no Instagram. Da mesma forma, não será menos profunda se for falada no YouTube em tom de quem conversa com amigos numa mesa de bar pós espetáculo. Há lugar para tudo. E se há lugar, ele deve ser ocupado!

E se você chegou até aqui, já sabe: curte, segue, ativa o sininho e... não, péra...

BIBLIOGRAFIA

CABRAL, Ricardo. **O Filho do Presidente**. Niterói (RJ): Cândido, 2021.

ELIAS, Norbert; SCOTSON, Jhon L. **Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

PESSOA, Patrick. **Dramaturgias da Crítica**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

SMALL, Daniele Ávila. **O crítico ignorante – uma negociação teórica meio complicada**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.

Baixada Fluminense. Site Wikipedia, 2022. Disponível em: < https://pt.wikipedia.org/wiki/Baixada_Fluminense>. Acesso em: 13 de janeiro de 2020.

Movimento Baixada Crítica. Disponível em <https://redebaixadaemcena.medium.com/>. Acesso em: 13 de janeiro de 2020.

São João de Meriti. Site IBGE, 2022. Disponível em <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/rj/sao-joao-de-meriti.html>. Acesso em: 13 de janeiro de 2020.

New Memeseum | Sesc Pompeia. Site Dasartes, 2022. Disponível em: <https://dasartes.com.br/agenda/new-memeseum-sesc-pompeia/>. Acesso em: 13 de janeiro de 2020.

Este texto é um misto de relato, reflexão e proposta. Carta de intenção *in process* de um projeto que se pretende coletivo (com os bônus e ônus que isso implica), transitando pelos corredores às vezes tortuosos da universidade pública brasileira, para exercitar e compartilhar uma crítica de arte, uma crítica de teatro, uma crítica de teatro e afins, uma crítica principalmente de afins. Ou, como diz o nosso subtítulo: uma crítica de teatro e outras cenas.

Este texto é sobre e a partir do site de críticas “QORPO QRÍTICO – Teatro e outras cenas”, uma revista eletrônica de críticas e outros materiais sobre artes cênicas (teatro, performance art, dança, circo, e também outras artes e áreas, eventos, redes sociais), produzidos por alunos e professores da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e convidados. É registrado e atua como um projeto de extensão universitária do Departamento de Arte Dramática (DAD) do Instituto de Artes (IA) da UFRGS, coordenado pelo professor Henrique Saidel e integrado por alunos e professores de diversos cursos, principalmente de Teatro, mas não só.

O Qorpo Qrítico (QQ, para os íntimos) surge em meados de 2019, a partir de um convite do Jornal da Universidade para que fossem escritas e publicadas críticas dos espetáculos apresentados na Mostra TPE (Teatro, Pesquisa e Extensão), que há 17 anos promove temporadas mensais públicas de peças criadas no curso de Teatro. Ao mesmo tempo, a disciplina Seminário em Teatro I – Crítica Teatral, ministrada por Henrique Saidel, também serve de base para uma primeira formatação do site: acompanhar e produzir críticas dos espetáculos integrantes da Mostra TPE e da Mostra DAD (que reúne as montagens de final de curso dos alunos de bacharelado em Teatro). Em seu conceito, formato e atuação, o Qorpo Qrítico é inspirado/influenciado por outros sites de crítica no Brasil do início do século XXI, como o Bocas Malditas (Curitiba), o Horizonte da Cena (Belo Horizonte), o Questão de Crítica (Rio de Janeiro), o Teatrojornal (São Paulo) e o Agora Crítica Teatral (Porto Alegre). As experiências do editor Henrique Saidel como colaborador do Horizonte da Cena e como co-fundador e co-editor do Bocas Malditas (junto com Francisco Mallmann e Luana Navarro) são fundamentais no desenvolvimento do trabalho.

1 Diretor de teatro, performer, professor, curador e colecionador de brinquedos. Professor do curso de Teatro e do Departamento de Arte Dramática (DAD), no Instituto de Artes (IA) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). É bacharel em Direção Teatral pela UNESPAR, mestre em Teatro pela UDESC e doutor em Artes Cênicas pela UNIRIO. Autor do livro “As artes do cover: performance para além da cópia e do original”, lançado em 2019. Foi integrante da Companhia Silenciosa, de 2002 a 2012, com Giorgia Conceição e Leonarda Glück.

2 Estudante e pesquisadora em Escrita Dramatúrgica, no curso de Teatro do Instituto de Artes da UFRGS. É atriz, formada em Direito pela PUCRS, onde pesquisou Criminologia Cultural. Pesquisa a transgressão como impulso criativo. Bolsista do projeto de extensão universitária Qorpo Qrítico, arrisca críticas teatrais buscando a poética do movimento da escrita. É apaixonada por livros, artes e filosofia.

Um dos objetivos do QQ é proporcionar que os artistas formados pela UFRGS saiam da universidade já tendo passado pela experiência de serem lidos/analizados/criticados publicamente. Para além do incremento no currículo e de uma possível validação crítico-institucional que as obras possam ganhar e utilizar posteriormente, em seu caminho profissional pós-universitário, as críticas produzidas buscam expandir e atualizar diálogos/questões/provocações/sensações/ideias/situações presentes nos espetáculos, e estimular um debate horizontal e polissêmico surgido nos/dos processos formativos acadêmicos, mas que continua e ultrapassa os contextos educativos e institucionais. Não é nada fácil ou tranquilo ser criticado, ter seu trabalho fruído e discutido em público: e é somente “recebendo” críticas que se exercita essa escuta/conversa e se perde o medo e a defensividade, abrindo caminho para uma relação mais madura e fértil com aqueles que se dedicam a compartilhar suas opiniões e desenvolver seus raciocínios/análises/propostas em forma de crítica.

Da mesma maneira, é somente “escrevendo” críticas que se exercita essa escuta/conversa – formalizada momentaneamente em uma fala/conversa – e se perde o medo de desenvolver sua própria relação com as obras criticadas, seu próprio “gosto”, seu próprio raciocínio contextualizado. Analisar e desenvolver a própria voz (entendendo, sempre, que aquilo que se diz ser “próprio” nunca é somente pessoal e individual, e sim também fruto de atravessamentos coletivos afetivos, políticos e sociais), fixá-la em forma de texto, e publicá-la em um site acessível a quem quiser ver. Na crítica, todos se expõem em praça pública – aquele que é criticado e também aquele que critica – e é essa exposição pública, uma exposição política, cidadã, que o QQ busca. Importante lembrar que, no site, as críticas são produzidas por estudantes e professores, todos artistas em formação, colegas de turma e/ou ofício dos artistas criticados.

A crítica do QQ é uma crítica de artista, uma crítica de pares, uma crítica de ímpares, onde não há (ou não deveria haver, intencionalmente) espaço para hierarquias inúteis. Como criticar um artista, sendo artista? Como ser um artista criticado por outro artista? Como ser um artista crítico? Como ser um crítico artista? Como ser tudo isso dentro da universidade? Como ser tudo isso fora da universidade? Talvez a resposta ensaiada pelo QQ seja: exercitando, fazendo, experimentando.

E se, em boa parte do tempo, esse exercício foca-se nos trabalhos realizados dentro da UFRGS, cada vez mais busca-se ampliar a abrangência do site, incluindo olhares e vozes sobre/com obras apresentadas em Porto Alegre e outras cidades do Brasil e do mundo, ressoando o interesse dos integrantes do projeto. Tudo muito aos poucos, de pedrinha em pedrinha, no ritmo das circunstâncias. No primeiro e no segundo ano de atividade, são produzidas críticas de espetáculos e processos de criação em formato presencial; com a pandemia de COVID-19, e as alterações decorrentes, as montagens passaram a acontecer nos ambientes virtuais, modificando também a forma de fazer, assistir e escrever sobre teatro. Como não poderia deixar de ser, o QQ segue escrevendo a respeito de montagens e afins em formato virtual. Se o teatro

se faz nas vicissitudes do presente, mergulhado em seu tempo histórico e em suas possibilidades e impossibilidades conceituais e materiais, o mesmo acontece com a crítica teatral: para um mundo e um teatro pandêmico, uma crítica pandêmica.

Desde seu início, o projeto QQ conta com bolsistas e voluntários que participam das reuniões quinzenais do grupo (presencialmente ou via Zoom), onde são debatidas ideias acerca da crítica de teatro, das obras que foram assistidas, das possibilidades de divulgação e atuação nas redes sociais, das reformulações da estrutura do site, da organização de eventos e outras ações, etc. Nas reuniões, fica evidente a importância do debate continuado sobre a elaboração da escrita, a produção cultural local e além, os formatos possíveis e desejáveis de crítica, o que estes evidenciam, de que forma são (re)produzidos, de que forma determinam e são determinados por padrões do nosso campo. O grupo (formado atualmente por Alexei Goldberg, André Daitx, Camila Cardoso, Claudia Carvalho, Julia Kieling, Juliana Strehlau, Mayura Matos, Nairim Tomazini, Silvana Rodrigues, Stephanie Borges e Thiago Silva; além de Alexandre Lautert, responsável pelo design do site, e Chico Machado, criador da nossa logo), com suas participações mais ou menos flutuantes, busca funcionar também como espaço aberto para o compartilhamento de ideias, dúvidas, inseguranças, intenções, esboços de textos e o que mais surgir.

A crítica vista em sua dimensão coletiva: não necessariamente um texto escrito a quatro ou mais mãos, mas como produto processual de um debate anterior e permanente. Todo crítico sabe o quão solitário pode ser esse ofício, o quão pedregoso e amedrontador pode ser o processo de escrita de algo que pode impactar diretamente o trabalho de outros artistas e as relações interpessoais implicadas nesse trajeto. Os encontros do QQ são uma tentativa de minimizar essa e outras solidões.

Seja nesses encontros, seja nas aulas da disciplina de Crítica Teatral, seja nos eventos organizados pelo grupo, seja participando de outros eventos e lendo outros textos, seja no cotidiano da manutenção de um site, é assim que se vai formulando e reformulando um projeto crítico: uma crítica na qual todos possam expressar e desenvolver suas opiniões, pesquisas e questões, evitando basear-se em pré-julgamentos, fugindo do status avaliativo e validador de uma crítica-juiz/crítica-polícia. Uma crítica que possibilite também uma escrita poética – caminhando junto com seu caráter informativo/jornalístico/histórico –, uma crítica que ouça e olhe para a obra e para o que está nela, uma escrita a partir de e para todos os formatos de artes e criações, aberta para o desenvolvimento de perspectivas plurais. A crítica (com Q), aqui, é um exercício vivo de escrita (de grafia, em seu sentido mais amplo), uma *escrítica*, onde interessa mais a aventura do *como*, do *o que* e do *com quem* é dito, e menos as formatações e padronizações de uma crítica-bem-feita. A arte da *escrítica* como produção de uma poética-política do momento em que vivemos, de um canal por onde se possa estimular e fluir a liberdade de expressão e de diálogo – uma liberdade qualificada e conectada com seu entorno, uma liberdade ética –, friccionando e compartilhando tudo aquilo que pode emergir no fenômeno da experiência artística.

Além das críticas, o site também possui uma seção dedicada aos “Processos de Criação”: um espaço aberto para que artistas publiquem textos e outros materiais reflexivos sobre seus próprios trabalhos, pesquisas, projetos e inquietações. Uma crítica em primeira(s) pessoa(s), autoanalítica, abrindo ao público do site os meandros de suas criações, os caminhos e descaminhos de suas investigações, as polifonias de suas obras. Muito do que é publicado nessa seção é fruto de Trabalhos de Conclusão de Curso, de relatórios de estágios de montagem e outras atividades curriculares e extracurriculares do bacharelado e da licenciatura em Teatro, bem como resultados parciais de pesquisas desenvolvidas por professores e outros colaboradores. Um espaço de respiro poético em meio às demandas formais e acadêmicas que seus autores muitas vezes se veem submetidos. Junto com as Críticas, os Processos de Criação fazem parte deste corpo crítico que vem engatinhando nos últimos anos. Corpos e críticas polimorfos, polifônicos, polissêmicos, polivalentes. Como diz o texto de apresentação do site:

Qorpo Qrítico: uma crítica com corpo, no corpo, com corpos, com qorpos santos e não-santos de todos aqueles que participam daquilo que chamamos de cena: artistas, espectadores, técnicos, alunos, professores, pesquisadores, instituições, financiadores, críticos, curadores, curiosos e além. (Seção “Quem somos” do site Qorpo Qrítico)

E para nomear o lugar dessa escríta encarnada, escolhe-se um nome que traz não apenas um corpo, mas um qorpo disruptivo e inflamável, um corpo estranho que se insurge e, ao mesmo tempo, se insere no contexto da cidade onde estamos e que nos acolhe – a Porto Alegre bonita e bairrista, capital do estado mais ao sul do sul do Brasil, com suas grandes águas e suas grandes contradições –, embaralhando consoantes e certezas pré-estabelecidas:

Qorpo Qrítico – o Q em referência e homenagem ao dramaturgo e crítico gaúcho Qorpo Santo, importante figura do teatro brasileiro – surge como espaço aberto para o exercício e a experimentação da crítica enquanto diálogo, reflexão, provocação, mediação, registro e divulgação da produção cênica local e nacional, em especial na cidade de Porto Alegre. (Seção “Quem somos” do site Qorpo Qrítico)

O nome Qorpo Santo também é emprestado da sala de teatro presente no Campus Centro da UFRGS, administrada pelo Departamento de Arte Dramática, utilizada pelo curso de Teatro e também como sede das já citadas Mostra TPE e Mostra DAD: a Sala Qorpo Santo (teatro), ao lado da Sala Redenção (cinema), em frente ao Centro Cultural da UFRGS. Um Q, portanto, que evidencia toda uma rede de conexões e atravessamentos históricos, estéticos, institucionais.

Um Qorpo e uma Qrítica atentos a essas conexões e atravessamentos. Um Q dobrado – QQ –, um Q que sempre indaga, que sempre pergunta, letra/pronome/conceito que.

Trocadilhos à parte, o QQ pretende-se a tudo isso, mas com a modéstia de saber que tudo é projeto e processo, construção, desvio e trabalho (ainda por fazer). O QQ é e será, o QQ está sendo, mesmo que de viés. E, modéstia à parte, o QQ insiste em ser esse pequeno intruso na máquina institucional de uma universidade federal de porte gigantesco: o endereço eletrônico www.ufrgs.br/qorpoqritico, com domínio e hospedagem garantidos pela instituição, marca essa vinculação ironicamente oficial. Se o DAD é o menor departamento dentro de uma das menores unidades da UFRGS, o Qorpo Qrítico aproveita essa pequenez para ser, de fato, menor – em termos deleuzeanos. E sendo menor, infiltrar-se sorrateiramente no sistema burocrático de pró-reitorias, setores e institutos, esgueirando-se pelas suas frestas e abrindo espaços de encontro e convívio, espaços de dissenso e problematização, de respiro e provocação, de gozo e maravilhamento artístico³.

A universidade pública (gratuita, laica e de qualidade) é um espaço importantíssimo na nossa sociedade, capaz de resistir aos mais abjetos ataques obscurantistas e neoliberais, e proporcionar um ambiente viável para o ensino, a pesquisa e a extensão tão necessárias ao país, em diversos níveis. E é verdade, inclusive, que a história da crítica moderna brasileira está intimamente ligada às universidades e sua produção de conhecimento, junto com veículos de comunicação como jornais e revistas oficiais e independentes. No entanto, também é certo que o ambiente acadêmico pode ser bastante hostil e limitador a epistemologias, corpos e subjetividades não hegemônicos (que não se encaixam ou reverenciam o padrão branco-masculino-cis-erudito-europeu-colonizador), mesmo dentro de cursos de artes e humanidades. Portanto, iniciativas que busquem ampliar esses espaços e interlocuções, acolhendo e estimulando pensamentos e ações dissidentes, são mais do que necessárias. Ações que se instalam no interior do sistema, subvertendo-o, transformando-o, tornando-o mais humano e plural. O QQ é apenas uma dessas iniciativas, dentro e fora da engrenagem universitária e profissional, dentro e fora do campo da crítica, entendendo seu papel pequeno, mas não menos relevante no processo de atualização histórica e política da arte, do estado e da sociedade brasileira.

Nesse sentido, e saindo da plataforma do site, a equipe do QQ realiza o evento Conversas Qríticas, convidando críticas e críticos para uma visita – pública e aberta a quem quiser participar – à disciplina de Crítica Teatral, para conversar sobre suas atuações no universo da crítica e quaisquer outros temas pertinentes. Na primeira edição, realizada antes mesmo do lançamento do site, em 2018, foram convidados os então integrantes do Agora Crítica Teatral (RS): Michele

3 Mais informações sobre o projeto podem ser conferidas em dois vídeos produzidos para o Salão de Extensão da UFRGS, em 2020 e 2021, respectivamente: <https://www.youtube.com/watch?v=GKqkd62T_Vc> e <<https://www.youtube.com/watch?v=LHwi2obv4dU>>. Além disso, o editor Henrique Saidel aborda alguns aspectos da iniciativa, em conversa com Dodi Leal e Julia Guimarães, no podcast “Crítica em Movimento”, do Instituto Itaú Cultural, mais especificamente no “Episódio 5: Qual é o lugar da resistência na formação da crítica?”. Disponível em: <<https://www.itaucultural.org.br/critica-movimento-podcast-cinco-episodios>>.

Rolim, Renato Mendonça e Carlinhos Santos. Em 2021, já em formato virtual, a segunda edição recebeu Daniele Avila Small (Questão de Crítica, RJ), Soraya Martins (Horizonte da Cena, MG), Francisco Mallmann (Bocas Malditas, PR) e Dodi Leal (MITsp, SP / UFSB, BA). As Conversas Críticas – agora em parceria com o Descurso das Artes, coordenado por Chico Machado, também do DAD/UFRGS – buscam fortalecer laços com críticos/artistas/sites/veículos do Rio Grande do Sul e de outras regiões do país, abrindo as portas da universidade para o debate e o compartilhamento de saberes, práticas, experiências e propostas. Cada um dos críticos-artistas convidados, cada um dos sites por eles alimentados, são exemplos dessas táticas epifânicas de ação estética e política, zonas autônomas (mais ou menos) temporárias de produção de vida e de beleza frente aos horrores do nosso tempo. Em breve, a terceira edição ampliará o raio de abrangência, entendendo que é na união dos pequenos e múltiplos agires que podemos encontrar acolhimento, estímulo e força para o enfrentamento da barbárie e para a resistência criativa dentro turbilhão da vida.

Também em 2021, segundo e angustiante ano da pandemia e do distanciamento social, o QQ decide inserir-se em mais um ambiente virtual, para além da proteção www da plataforma institucional: as redes sociais, em especial o Instagram⁴. Em uma ação coordenada pela aluna-bolsista Juliana Strehlau, o perfil do QQ atua como um divulgador de obras artísticas, eventos, cursos, materiais diversos e afins, perfis de artistas pesquisadores e demais profissionais, e (por que não?) memes sobre a vida teatral (criados especialmente pela equipe), inundando os *stories* e o *feed* dos nossos quase mil seguidores, sempre engajados, ao longo do dia. Além de compartilhar as críticas publicadas no site. Movendo-se na velocidade, efemeridade e conectividade loucas das redes sociais, o QQ abre uma nova frente de atuação e se vê como veículo potencializador de fluxos e informações. Entrar no jogo e chamar para o jogo, divertindo-se com as regras insondáveis dos algoritmos (alô, Zuckerberg!), inserindo em sua lógica maquinica uma não-lógica artística, uma lógica crítica e deliciosamente anárquica.

Talvez não seja possível mensurar o alcance e a eficácia concreta de tais ações (não só as do QQ, mas de tantos coletivos, no Brasil e além), de tais hackeamentos crítico-poéticos no funcionamento impiedoso da internet e dos aplicativos, mas, mesmo assim, vale a pena enfrentar (mesmo que de mãos dadas) esse belo monstro. Levando em conta, inclusive, situações constrangedoras de “contra-hackeamento”, como no caso do desaparecimento do site Bocas Malditas: por um atraso pontual no pagamento dos custos de domínio e hospedagem, o site foi sumariamente retirado da internet pela empresa que o hospedava, perdendo todo o conteúdo postado ao longo de 04 anos, obrigando seus editores a buscarem sites que capturam e registram periodicamente outros sites (numa espécie de “contra-contra-hackeamento”), para tentar recuperar parte do material e dar um novo destino a ele. Ao contrário do que se pode pensar, em tempos de metaverso, a internet não é pública e nem “para sempre”: estar “na nuvem” não é necessariamente sinônimo nem garantia de permanência, muito menos de pertencimento.

4 Acessível em: <<https://www.instagram.com/qorpoqritico/>>.

No entanto, somado às demais ações dentro e fora das redes, nas virtualidades e nas presencialidades tão caras ao teatro e seus afins, mesmo assim, tais infiltrações são e sempre serão nossas armas de guerra, nossos mutirões de formiguinha, nossas luzes de vaga-lume, nossas esperanças (aquela esperança paulo-freireana, esperar) de uma sociedade e um mundo melhor. Não podemos ser ingênuos a ponto de acreditar que iremos revolucionar o mundo com nossos sites ou nossos posts no Instagram, mas também não devemos ser resignados a ponto de não acreditar em nossas próprias vozes e de aceitar que não há vida possível diferente da vida capitalisticamente medíocre que levamos.

A professora brasileira Rita von Huntz, no vídeo “Esperança e Imaginação Política”⁵, publicado em seu canal Tempero Drag, no YouTube, baseia-se em obras de Paulo Freire, Raymond Williams, Ursula Le Guin e Nora K. Jemisin para nos lembrar que a alegria, a esperança e a imaginação política são instrumentos fundamentais para que consigamos resistir e, mais importante, imaginar e criar novas possibilidades de sociedade e de mundo. Novos e desejosos “e se?” que projetam futuros e alternativas em tudo diferentes do crescente fascismo que se esforça para se enraizar em nossos afetos e em nossos dias. Já a pesquisadora e curadora Suely Rolnik, ao alertar sobre os perigos da cafetinagem tanto do capitalismo fordista-fascista quanto do capitalismo cognitivo-neoliberal, nos indica o poder criativo e revolucionário da arte, da antropofagia (“a alegria é a prova dos nove”, já dizia Oswald de Andrade) e das práticas micropolíticas, geradoras de vida e movimento. Imaginar, esperar e cultivar a alegria – artisticamente, micropoliticamente – são formas de hackear o sistema capitalista atual, encontrando em seu interior (pois estamos dentro dele, queiramos ou não) possíveis formas de aceleração da sua ruína. Nesse contexto, exercitar e difundir uma postura crítica – seja uma crítica de arte, seja uma arte de crítica – é promover, lembrando Michel Foucault, “a arte de não ser de tal forma governado”. Nada mais urgente e necessário.

Em sua breve existência na rede mundial de computadores, o Qorpo Crítico joga seu corpo no mundo, buscando se conectar e se misturar com toda essa rede (com essa farofa) de ações e contribuir – da sua maneira, com suas possibilidades, com suas limitações – na construção e na vivência dessa utopia. Seguimos: atentos, alegres e esperançosos.

5 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iql7ZHVniSg>>.

BIBLIOGRAFIA

FOUCAULT, M. **O que é a crítica?** Paris: Société française de philosophie, 1990. Disponível em: <<http://portalgens.com.br/portal/images/stories/pdf/critica.pdf>>.

ROLNIK, S. **Geopolítica da cafetinagem**. São Paulo: Rizoma.net, 2002. Disponível em: <<http://virgulaimagem.redezero.org/rizomanet/>>.

SMALL, D. A. **O que é, mais uma vez, a crítica? Breve estudo sobre a crítica de teatro**. Rio de Janeiro: Questão de Crítica, 2008. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2008/06/o-que-e-mais-uma-vez-a-critica/>>.

_____. **Crítica de artista ou O crítico ignorante 7 anos depois**. Rio de Janeiro: Questão de Crítica, 2016. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2016/04/criticadeartista/>>.

VON HUNTY, R. **Esperança e Imaginação Política**. In: Tempero Drag, 2021. Acessível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iql7ZHVniSg>>.

QORPO QRÍTICO

Site: www.ufrgs.br/qorpoqritico

Instagram: @qorpoqritico

Facebook: <https://www.facebook.com/qorpoqritico>

E-mail: qorpoqritico@gmail.com

A crítica, para mim, tem a ver com estar junto.

Talvez isso seja óbvio para você. Mas, às vezes, o óbvio precisa ser dito e repetido. Então, deixe eu começar esse texto afirmando o óbvio: a crítica (pelo menos, aquela na qual eu tenho me investido) tem a ver com estar junto.

Pronto, eis aí o óbvio do texto. Se você estiver com o tempo curto, fique à vontade para passar para o próximo artigo desta revista. Já te dei o resumo, o ponto de início e o ponto de chegada deste texto aqui: é tudo sobre a minha tentativa de me aproximar de alguém.

Eu, assim como outros críticos e críticas da minha geração, comecei direto no mundo virtual, em blogs, sites, revistas digitais e outras plataformas.

Não estar num jornal ou revista nos privou de uma estrutura e um amparo (e uma remuneração), mas nos possibilitava maior margem de manobra e potencial de experimentação nos nossos textos. Não digo que isso é bom ou ruim – é ambos e nenhum – mas que foi assim que se deu comigo, e com outros colegas que eu leio e que me inspiram.

Neste processo de experimentação, de tatear aquilo que a (minha) crítica pode vir a ser, de ir por tentativa e erro, texto a texto, caso a caso, me dei conta de algumas coisas que eu tenho achado importantes na minha... “poética crítica”, talvez?

Primeiro: uma tentativa de achar um humor e uma coloquialidade naquilo que eu escrevo. Não como forma de desrespeito com quem me lê, nem com o trabalho sobre o qual eu escrevo, nem comigo. Na verdade, é o oposto: é uma estratégia de aproximação, de desarme, de tornar a (minha) crítica menos sisuda, engessada; de tratar quem me lê como um amigo e o trabalho sobre o qual escrevo como um tema que interessa a nós dois.

Tento falar da peça que eu vi como tento falar do último episódio de RuPaul, mais ou menos. Ou, pelo menos, com o mesmo estado de espírito: tento falar como eu falaria com meus amigos sobre esse tópico, com o mesmo calor e alegria. Com o mesmo afeto. Como quem fala de uma coisa superdivertida na sala de casa ou no boteco.

Segundo: tenho entendido, desde 2020, o Instagram como minha principal plataforma de postagem. Minhas críticas passaram a ser publicadas exclusivamente lá, no formato de carrossel típico da rede, na tentativa de experimentar coisas diferentes daquelas que eu fazia no Medium ou outros sites onde a palavra era o ponto central.

1 Este texto é uma espécie de continuação espiritual do meu artigo **Curta, Comente e Compartilhe**, disponível no link: <<https://fernandopivotto.medium.com/cr%C3%ADtica-isolada-3-curta-comente-compartilhe-sim-esse-%C3%A9-o-t%C3%ADtulo-do-texto-aabdb94adee0>>, integrante do projeto @critica_isolada que coordenei, em 2021, em parceria com Amilton de Azevedo, do ruína acesa, e com o Sesc Pinheiros. Sugiro a leitura de ambos os textos, a fim de entender o contexto ao qual me refiro.

2 Artista do palco, educador e crítico. Membro da divisão brasileira da Associação Internacional de Críticos de Teatro, escreve desde 2015, tendo sido publicado em sites, blogs e livros, além de ter integrado a comissão julgadora de prêmios. Em 2021, escreveu para a Ocupação Faroffa, para a Mostra Aldir Blanc da SP Escola de Teatro e o Cena Agora: Humor do Itaú Cultural, entre outros. Desde 2017 escreve no @tudomenosumacritica

Isso se deu porque diversos espetáculos/experimentos online que eu assisti/participei/acompanhei (uso os termos soltos assim mesmo, justamente para respeitar o caráter esparramado, investigativo, de fronteiras borradas tão interessante na produção cênica de 2020 e 2021) me movimentaram de tal maneira que só escrever sobre eles de modo tradicional não me satisfaria.

Houve iniciativas como *Ôma – Um Ex-Petáculo*, *Tudo Que Coube Numa VHS*, *Pandas* ou *Era Uma Vez em Frankfurt* ou *Amor de Quarentena* que me deixavam com um problema: como escrever sobre aquilo que acabei de acompanhar?

Era quase um desafio: eis aqui um modo de pensar, fazer e assistir teatro nada tradicional. Que tal tentar o mesmo com a crítica?

Obviamente, não digo aqui que revolucionei a crítica, reinventei a roda, e que o tempo se divide entre antes e depois de mim. Dioniso me livre desse ego.

O que digo é: a inquietação dos artistas me inquietou. Me colocou em movimento.

Não digo que “cheguei lá” (até porque “lá” não existe), mas que estou me movimentando, testando, experimentando, e acho que isso é a parte que mais me diverte, atualmente.

Assim, escrever direto no Instagram me parecia uma provocação divertida: como cativar a atenção de quem me seguia? Como instaurar um momento de parada, diferente do tempo ágil comum das redes sociais? Como interromper o scroll e convidar a pessoa a ficar naquele post, a ir até o fim de um carrossel de 10 imagens?

Meu maior desafio, portanto, tem sido encontrar um formato chamativo o suficiente para que as pessoas parem no meu post, e engajante o suficiente para que elas queiram seguir para a próxima imagem do carrossel, e daí para a próxima, e assim até o final.

Claro, tentar manter a atenção do leitor é aquilo que todo mundo que escreve faz. Estou tentando fazer isso agora, assim como todo mundo que submeteu seus artigos nesta revista fez. Mas a qualidade da atenção exigida por esta revista é diferente daquela exigida pelo Instagram. Faça o teste. Veja o seu foco lendo os artigos aqui e compare com seu foco vendo stories ou posts no feed. Tente reparar também o que cativa sua atenção, e quais mecanismos foram empregados para este fim.

No Instagram, eu preciso manter a atenção de quem me lê, justamente porque o Instagram sabe quando o usuário abandonou um post e passou para o seguinte. Não só isso: ele pune o post abandonado.

“Punir” significa que o algoritmo classifica o conteúdo como irrelevante, e diminui o alcance da postagem, garantindo que postagens mais relevantes tomem seu lugar no feed do usuário. Se, numa linha editorial, é possível negociar com o editor, conversar e argumentar, com o algoritmo não há debate: a relevância (medida aqui unicamente pelas métricas de permanência e engajamento, e não pela subjetiva qualidade do conteúdo) é a única métrica que importa.

Assim, fui descobrindo que tem um certo ritmo nos carrosséis, um jeito estratégico de organizar cada card para manter a fluidez na leitura e reforçar o convite para que o usuário arraste para o lado. Cada card num carrossel é um convite para que a pessoa continue conversando comigo.

Esse modelo de crítica também tem similaridade com uma série, que termina seu capítulo com um gancho para o seguinte. Tem um quê de binge-watch, de séries feitas para serem maratonadas numa tacada só.

Na tentativa de manter a atenção de quem me lê, a crítica flerta com o copywriting. Ela envolve, em alguma medida, call-to-actions.

Bom, então chego agora neste texto no desafio com o qual me deparo em todas as críticas que posto: como ser convidativo sem ser sensacionalista? Como ser sucinto sem ser raso? Como ser ágil sem ser apressado, sem passar rápido demais por algo que precisava de mais tempo para contemplação? Como escrever numa rede social sem ser pautado pelo tempo apressado típico desta rede?

Adoro estar produzindo no Instagram – e para o Instagram, já que a rede se beneficia da minha produção – tanto quanto me sinto desconfortável em produzir no/para o Instagram.

Gosto do desafio pois acho que a crítica e o teatro precisam estar no maior número possível de lugares, falando com o máximo possível de pessoas. Acho que a crítica e o teatro são o máximo quando assumem um caráter despojado, dessacralizado, des-pedestalizado, que eu sei que eles podem assumir, e que sinto que assumem no Instagram e em experimentações em outras redes sociais.

Tem algo que eu procuro incessantemente no meu trabalho que é não me levar a sério demais, e não querer que as pessoas o levem a sério demais.

Obviamente, não quer dizer que eu faço meu trabalho com relaxo. Nem que quero que me tratem com relaxo. É o oposto.

Levo meu trabalho com seriedade suficiente, e com olhar crítico suficiente, para saber que ele não é a resposta de todas as dúvidas, nem a definição absoluta e única do teatro, a epítome, o alfa e o ômega. Nenhuma crítica o é.

Olho para o meu trabalho com a seriedade de quem diz: “olha, essa é uma visão como outra qualquer. Tem a mesma importância que aquela, aquela e aquela outra. Nenhuma é definitiva, todas se complementam, vale a pena juntar todas para tentar tocar aquilo que é intangível no teatro – e que tanto nos maravilha.”

E acho que publicar no Instagram me ajuda manter esse contorno: “aqui estou eu, no meu máximo esforço, tentando falar com você, que eu respeito tanto, sobre um trabalho que eu assisti e me movimentou demais. Mas é só uma reflexão possível sobre esse trabalho, existem outras, vá atrás delas, formule as suas, e me conte.”

Produzir no/para o Instagram tem seus horrores, claro, e já falei deles no texto “Crítica Isolada #3 curta, comente, compartilhe (sim, esse é o título do texto)”³, mas aqui, nesse artigo, queria falar de umas outras coisas.

Queria falar que produzir no/para o Instagram me coloca num pé de igualdade com quem me lê, que escrever nas revistas eletrônicas, sites e livros nunca me colocou. E esse pé de igualdade tem me fascinado demais, é para me manter nele que eu sigo escrevendo no/para o Instagram. E paro de escrever lá quando isso mudar.

3 Disponível em: <<https://fernandopivotto.medium.com/cr%C3%ADtica-isolada-3-curta-comente-compartilhe-sim-esse-%C3%A9-o-t%C3%ADtulo-do-texto-aabdb94adee0>>.

Saber que isso vai mudar e que posso mudar e que minha crítica também mudará me interessa profundamente.

Saber que a minha crítica mudará e que tenho colegas experimentando, cada qual à sua forma, me interessa demais. Sou bastante apaixonado pela crítica no Instagram assim como sou por aquela publicada em revistas científicas, e por aquelas em jornais, e por aquelas no Youtube e por aquelas que surgirão em novos lugares. Sou apaixonado pela ideia de que tem gente que gosta de falar sobre teatro.

Mas, voltando aos meus desafios quando escrevo os carrosséis: o espaço limitado me obriga a ser sucinto. Meus textos passaram a ser curtos e pontuais. Então, minha inquietação se tornou a necessidade de ser sucinto sem ser raso.

Bom, duas coisas surgiram daí: a primeira é a vontade de extrapolar a palavra e reorganizar a crítica em outros formatos, como gráficos e mapas mentais, estratégias que tenho aplicado sobretudo nas oficinas de crítica que conduzo. Tenho experimentado essas formatações, brincado com outras formas de organizar o conteúdo, e quero compartilhar estas experimentações num futuro próximo – mas elas valiam ser citadas brevemente neste parágrafo.

A segunda, e sobre ela vale a pena falar mais, é uma tendência que notei nas minhas críticas-carrosséis: o espaço curto para textos significa que não cabem muitos pontos finais, mas cabem muitos pontos de interrogação.

Ou seja: tenho trocado frases longas por perguntas curtas, que faço ao leitor, na vontade de que ele leve o diálogo adiante, me envie respostas (ou novas dúvidas), escreva nos comentários, escreva na DM, ocupe espaços onde possamos conversar sem limite de caracteres. Quanto mais perguntas compartilho com quem me lê, menos chance minha crítica tem de ser um monólogo e mais chance tem de se tornar uma construção coletiva.

Este, aliás, é o meu projeto futuro: críticas com cada vez mais perguntas, na tentativa de responder junto, somando novas perguntas e formulando teorias em parceria com quem me lê.

Estas têm sido minhas principais buscas recentemente. Olhar para a crítica como quem olha para um brinquedo que ama, e que ainda está descobrindo todas as formas de brincar com ele. E chamar quem me lê e os artistas sobre os quais eu escrevo para brincar comigo.

PANO PRA MANGA: UM PODCAST SOBRE FIGURINO E CARACTERIZAÇÃO, UMA CONVERSA SOBRE O MEIO

Laura de Campos França¹

Anna Kühl²

Gabriela Schembecks³

Resumo: O presente artigo aborda um podcast sobre figurino e caracterização, o Pano pra Manga, roteirizado e apresentado pelas autoras deste texto. O podcast em questão, conteúdo digital em áudio, versa sobre as áreas de atuação das autoras, o figurino e a caracterização, nas linguagens de artes cênicas e do audiovisual. O texto do presente artigo discorre sobre essa trajetória de criação, a relevância artística do tema escolhido, público ouvinte e contextualização acerca do formato digital em que é disponibilizado.

Palavras-chave: Podcast; figurino; caracterização; história oral; memória.

É cada vez mais provável que a história da moda não tenha mais como deixar em segundo plano os trabalhos das pessoas ligadas à moda, e isso não inclui apenas acadêmicos que se dedicam à moda: são técnicos, como iluminadores, estilistas, divulgadores, enfim, toda a equipe que compõe o fazer da moda. O trabalho das equipes técnicas deve emergir em abundância (VIANA, 2017, p. 232).

Você lembra do sucesso da pulseira da Jade na novela “O Clone”, e de todo o impacto gerado no consumo de roupas e acessórios por conta de ficções? E as camisas de Agostinho Carrara em A Grande Família? Ou ainda, toda a caracterização monstruosa em filmes de vampiros, principalmente da novela Vamp, no Brasil?

1 Bacharel em artes pela UNICAMP e mestra artes pela USP. Foi figurinista das óperas: “Onde vivem os Monstros” (T. São Pedro, 2016); “Alma” (XXII Festival Amazonas de Ópera, 2019); e “The Rake’s Progress” (Theatro Municipal de São Paulo, 2021). Desde 2017 é coordenadora de produção de figurinos do Festival Amazonas de Ópera, supervisionando a produção dos figurinos.

2 Figurinista, pesquisadora, docente e produtora cultural. Pesquisadora, mestre pela Universidade de São Paulo sobre traje social, memória e traje de cena. Atua na cidade de Campinas – SP como docente em projetos como Memórias Vestidas – Re-criação de indumentária e cursos independentes de figurino. Como figurinista, atuou em projetos de audiovisual, como “Teca e Tuti”, da Rocambole Produções, e teatro, como “Mig, Meg e Mug” da Manifesta Cia, e “Tá na Mesa”, do Grupo Matula Teatro.

3 Formada em Artes Visuais pela UNICAMP, especializou-se em maquiagem na escola Parisiense Atelier Makeup em 2012. Trabalhou com óperas no Theatro Municipal de SP, mas atua principalmente na área do Audiovisual, tendo como projetos mais recentes a minissérie “Hebe”, a novela “Um Lugar ao Sol” e a segunda temporada da série “Pico da Neblina” de Fernando Meirelles.

Por mais que estejamos falando de roupas, acessórios, maquiagem e mais, em todos os exemplos icônicos acima, nem sempre nos lembramos dos figurinistas e caracterizadores que estão por trás da cena. Esta é a razão pela qual o podcast *Pano Pra Manga* foi criado. A figurinista Laura Françoze uniu-se à colega de figurino Anna Kühn e à caracterizadora de cinema Gabi Schembeck, para que, juntas, se tornassem roteiristas e apresentadoras desse podcast lançado em maio de 2020.

De acordo com Cebici e Tekal (2006), um podcast é um arquivo de conteúdo em áudio que é hospedado em plataformas de distribuição automática de notícias ou conteúdo online e transmitido em aparelhos digitais. É quase um programa de rádio, que é publicado periodicamente nas plataformas de streaming e pode abordar diversos tipos de conteúdo: jornalístico, literário, acadêmico, narrativo, histórico, atualidades, cultura pop, etc. A diferença entre um programa de rádio comum e um podcast é que, no segundo caso, o ouvinte pode acessar o conteúdo quando desejar, além de poder interagir de modo assíncrono pelas redes sociais do programa.

O foco dos roteiros do podcast *Pano Pra Manga* é figurino e caracterização, que quer dizer tudo aquilo que compõe a segunda pele do ator: indumentária, cabelo, maquiagem – as camadas mais externas dessa visualidade, elementos plásticos e visuais da cena. Até meados do século XX, cada ator tinha seu acervo de indumentária e fazia sua própria maquiagem, ou seja, a profissão de figurinista e de caracterizador, a sistematização da área e dos materiais são bem recentes.

A escolha de criar um podcast sobre figurino e caracterização passa pelo entendimento – por parte das criadoras – de que é importante que os profissionais do nosso meio possam ouvir e serem ouvidos, que os mais diversos dilemas e assuntos possam vir à tona, promovendo reflexão e transformações no meio e nos ouvintes. A natureza do trabalho de equipe de figurino e caracterização é frequentemente invisível para o público, mas isso não deve significar que ela deva ser invisível para trabalhadores e conhecedores de obras culturais, uma questão fundamental para as autoras do conteúdo em áudio. Essa percepção e desejo de ação está em consonância com o que diz Medeiros (2005), quando aponta que enquanto os meios de comunicação em massa centralizam o poder de emitir conteúdos, as novas tecnologias, como os podcasts, permitem uma abertura para que todos possam emitir e consumir conteúdos.

Ao elaborar roteiros e entrevistas com os profissionais que trabalham na área, pode-se notar o quão pouco material existe registrado sobre a interação entre diferentes campos da produção artística, como por exemplo, entre Figurino e Maquiagem. Ainda que se divida espaço tão íntimo como o camarim, existem diversas especificidades profissionais. Ao olhar além de uma área de atuação específica, podem ser reconhecidos departamentos diversos; inúmeras linguagens em que atividades de figurino e caracterização, por exemplo, são necessárias: artes cênicas (dança, teatro, ópera) e audiovisual (televisão, cinema, entre diversos outros formatos novos e antigos). Outro aspecto em que podemos notar inúmeras divergências são os vários formatos

de produção, com origens infinitas, como criações dos artistas e companhias, com recursos próprios; produções com recursos públicos oriundos de editais de fomento ou leis de incentivo; ou ainda produções comerciais, com recursos privados. Nas práticas profissionais e pedagógicas das autoras, também se notou que interessados, alunos e colegas procuram por mais informações e compartilhamento de experiências sobre a indumentária em cena. Seja nas artes cênicas ou no audiovisual, desde a grande indústria até produções independentes de baixo orçamento, sempre existe algo para se aprender. Dessas duas demandas (profissionais e pedagógicas) surge a vontade de compartilhar experiências, leituras e fontes, de uma maneira acessível a qualquer interessado, seja um profissional ou não. Mais uma vez citando Cebeci e Tekdal:

Talvez uma das características pedagógicas mais importantes do podcast é a possibilidade de se aprender ouvindo. Para muitas pessoas, ouvir é mais instigante do que ler. Sabe-se que há centenas de anos os seres humanos usam a oralidade como ferramenta de ensino. (CEBECI, TEKDAL, 2006, tradução nossa).⁴

Sobre o conteúdo dos episódios

Cada episódio do podcast tem um tema específico que traz questões técnicas do ofício de figurino e caracterização, sob a forma de reflexões, experiências pessoais, relatos de processos de criação, inquietações sobre temas atuais como representatividade, padrões de beleza, entre outros. Ao final de cada episódio são feitas sugestões de livros, séries, filmes, que o ouvinte pode buscar, caso queira saber mais sobre o assunto discutido. A repercussão dos temas dos episódios aponta quais assuntos podem ser disparadores de reflexões para o público ouvinte.

Eventualmente são publicados conteúdos com convidados, uma vez que a riqueza desse campo de atuação e saberes está justamente na sua heterogeneidade; assim o podcast pode servir como um espaço onde se alimenta o diálogo. Como exemplo, um dos primeiros convidados foi o professor do departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP), Prof. Dr. Fausto Viana, um dos pesquisadores mais importantes na área de trajes de cena no país, além de autor de muitos livros sobre o assunto. Também foram elencados como convidados, pessoas como Maria Celina Gil (doutoranda pela ECA USP), Alice Alves (figurinista e orientadora de cursos de figurino para o audiovisual), Salomé Abdala/Maldita Hammer (figurinista e drag queen), Marco Pacheco (figurinista de musicais e cosplayer). Nessa lista de convidados inclui-se não só participantes com alguma atuação acadêmica, mas profissionais reconhecidos e com vasta experiência de trabalho, como a figurinista, cenógrafa

⁴ “Perhaps, one of the most important pedagogic characteristics offered by podcasting is learning through listening. For many people, listening may be more attractive and less tedious than reading. It is well known that human beings have used listening as a primary method for thousands of years in the learning process.” (CEBECI, TEKDAL, 2006).

e aderecista Marcela Donato, Olintho Malaquias (figurinista e representante do Banco de Tecido, empreendimento em que são reposicionados a venda cortes de tecido que seriam descartados) e Simone Batata (caracterizadora de cinema, publicidade e ópera).

O intuito ao trazer estes convidados com diferentes formações é construir um panorama onde podem ser vistas diferentes formas que existem de se tornar um profissional, valorizar diferentes modos de construir conhecimento, seja no ensino formal ou fora dele, seja teórico, seja prático. Para tanto, também se faz importante dialogar com outras áreas próximas, como no episódio com as convidadas Valéria Lovato (iluminação), Carolina Bassi de Moura (direção de arte), Paula Gascon (modelagem), ou ainda com Melody Erlea do blog Repete Roupas, especialista em comunicação, cultura e moda que cria conteúdo digital sobre o vestir e foi convidada para o episódio sobre personagens de desenho animado - um exemplo de um episódio quando a pessoa convidada não atua exatamente na área de figurino, mas fala de maneira interessante sobre ele.

O podcast conta com episódios sem convidados, unicamente com a presença das autoras, que se voltam a temas diversos dentro das experiências profissionais e trajetórias, como os episódios sobre burocracias, produção, formação, ou ainda sobre datas comemorativas, como Natal, Réveillon e Carnaval. Ainda que não sejam o foco temático do podcast, por vezes emergem temas em voga como algum filme em cartaz, séries de sucesso ou peças de teatro que acabam fazendo parte dos roteiros.

Sobre quem ouve o podcast

De acordo com Murta (2016), o podcast faz parte de um fenômeno da internet chamado de “Era das Conversas” ou “Cultura Ligada em rede” onde a comunicação é horizontal, ou seja, se aproxima mais de uma troca, de uma conversa do que de uma forma de comunicação em que uma autoridade fala para todos. Murta ainda diz:

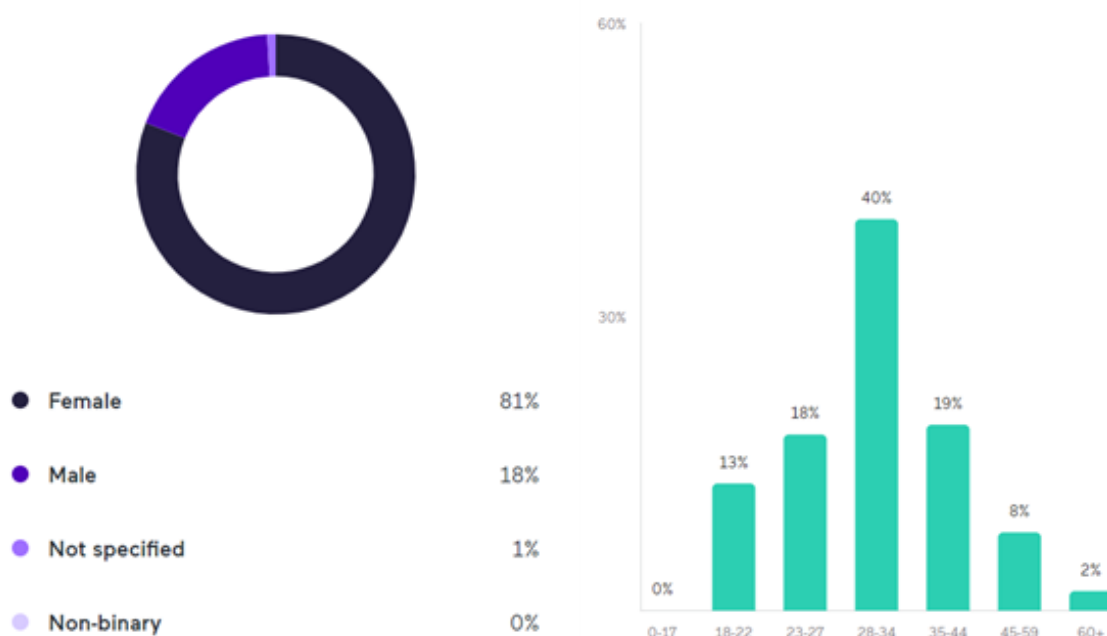
A internet, desse modo, por sua própria natureza, induz ao fim das hierarquias, a desintermediação, a descentralização e ao desaparecimento das legitimidades elitistas. Esse cenário reconfigura a paisagem midiática a partir de novos ambientes de conversação, como o podcast. (MURTA, 2016, p. 2).

A partir desse olhar do público como participante ativo de um diálogo, a primeira característica relevante do público é que ele é composto, em sua maioria, por pessoas que atuam em artes, interessados em geral, ou ainda, profissionais e estudantes da área de moda. Vale ressaltar que os cursos de graduação em moda geralmente têm somente uma disciplina sobre

figurino e caracterização (quando esta faz parte das grades). Se não há nas grades curriculares de moda um espaço relevante sobre figurino, há um claro interesse dos alunos pelo assunto. Em 2021, as autoras proferiram uma palestra (sobre figurino e caracterização, motivado pelo podcast) durante a Semana de Têxtil e organizada pelos alunos de graduação do curso de Têxtil e Moda da USP | EACH. Nessa fala, foi possível discorrer sobre as linguagens possíveis dentro do figurino, e como tais processos diferem e se aproximam da área do design de moda. Este foi um claro exemplo de como a existência do podcast transcende o virtual e é capaz de se fazer presente dentro de um evento de uma instituição de ensino superior e como de fato a interação com o público ouvinte acontece.

Ainda sobre os ouvintes-interlocutores: o público do podcast é majoritariamente feminino, cerca de 80% e na faixa dos 28 a 34 anos (40%). Em pouco mais de 1 ano e meio desde sua estreia, foram lançados 31 episódios que foram ouvidos 3179 vezes, numa média de 102 plays por episódio. O público é, em sua maioria, residente no Brasil (82%), mas também temos ouvintes nos EUA (14%) e em menor escala em países como Peru, Colômbia, Argentina, Portugal, Alemanha, França, entre outros.

Imagem 01 e 02 – Gráficos de gênero e idade do público do podcast.



Fonte: Spotify, 2021.

Esses dados corroboram a observação empírica de que a área, como um todo, tem maior participação feminina. Sabe-se que, historicamente, funções de costura e embelezamentos em geral eram funções destinadas ou atribuídas às mulheres e – lembrando que estamos dentro de um sistema patriarcal que desprivilegia tudo que não é considerado masculino – isso se reflete no reconhecimento da área e de seus profissionais que normalmente são vistos como

tendo “funções menores” e menos importantes dentro do complexo de uma produção artística⁵. Essa reflexão frequentemente perpassa as conversas de muitos episódios e possivelmente é uma das causas de não existir até recentemente tanta produção de conteúdo fora da academia sobre essas profissões como o Pano pra Manga Podcast se propõe a fazer.

Podcasts como fonte de história oral

No artigo intitulado “História oral e as artes: percursos, possibilidades e desafios” o autor, Ricardo Santhiago, começa seu texto afirmando que “o mundo das artes não está entre os assuntos recorrentes da história oral feita no Brasil” (2013, p. 155). Ao longo do artigo o autor mostra como esta ferramenta é pouco usada nas pesquisas sobre artes, mas mostra também seu potencial:

O estudo das artes terá a ganhar se levarmos até ele as perspectivas da história oral a respeito da natureza e do funcionamento da memória, de seu caráter seletivo, de sua relação com o esquecimento; sua reflexão a respeito do caráter intersubjetivo e relacional, provisório e circunstancial, das entrevistas. (SANTHIAGO, 2013, p. 166).

Sobre as pesquisas acadêmicas relacionadas à indumentária, vemos a partir dos anos de 1980 um aumento dos estudos e da participação das mulheres neles (VIANA, 2017). Mais recentemente, vimos o aumento de estudos acadêmicos específicos sobre traje de cena. Por mais que tenham aumentado o número de pesquisas tanto sobre indumentária, quanto sobre traje de cena, é fora das universidades onde se pode ver um aumento expressivo do uso de entrevistas que registram a memória de artistas e figurinistas sobre seu ofício.

No exterior há a criação de diversos podcasts em língua inglesa sobre indumentária e traje de cena a partir de 2018. Como exemplo temos podcasts como “*Dressed*” (início em 2018), “*Articles of interest*” (início em 2018), “*Dress fancy*” (início em 2018); “*Designing Hollywood*” (início em 2020) e “*The art of costume Blogcast*” (início em 2021). Enquanto alguns desses podcasts - como “*Dressed*” - tem como foco principal o debate e a divulgação de temas da história da indumentária, outros - como “*Designing Hollywood*” - focam em entrevistar figurinistas das maiores produções cinematográficas americanas.

No caso de “*Designing Hollywood*” podemos pensar que ele serve como registro da história oral de profissionais dos bastidores, que não estão em cena e que raras vezes dão entrevistas.

5 Isso se reflete desde a ordem hierárquica em que os nomes dos artistas de criação aparecem na divulgação (repare, o nome de quem faz a cenografia quase sempre aparece primeiro), seja nos cachês pagos para funções ditas masculinas e femininas.

Se historicamente vemos pouco material em primeira pessoa dos profissionais desse campo, suas memórias e processos de criação, as redes sociais e principalmente os podcasts têm sido espaços onde essa lacuna pode ser mitigada.

Fora da universidade, a voz daqueles que criam figurinos e caracterização também é pouco ouvida apesar do tema ser recorrente na mídia. Um exemplo do fascínio que a grande mídia tem por trajes de cena, mas ao mesmo tempo a falta de espaço que se dá aos profissionais, é uma notícia recente publicada (12/01/2022) na coluna Splash do portal UOL que aponta a reutilização de um figurino em novelas da Rede Globo. No título lê-se “Globo usa vestido pela 3ª vez em 5 anos para gravar novelas diferentes”⁶. O artigo relata e mostra imagens de um mesmo vestido estampado em três atrizes de três novelas diferentes. E só. Não entrevista os figurinistas das ditas novelas, nem o departamento de figurinos da Globo (que tem um acervo muito grande e bem organizado à disposição).

A importância potencial de ter o relato oral de figurinistas, caracterizadores e equipes se dá segundo Santhiago pois:

Um segundo caminho passível de ser trilhado através da história oral seria a criatividade, ou, de modo menos abrangente, os processos de criação de artistas ou mesmo de outros criadores, como os intelectuais. Esse potencial não tem sido suficientemente explorado, seja na documentação do processo de criação artística, seja na produção de fontes narrativas sobre o processo (SANTHIAGO, 2013, p. 168).

É nessa lacuna entre o que a grande mídia fala sobre figurino e o fascínio que o público tem pela área, as lacunas da memória do campo e a demanda por mais informações e reflexões por parte do público é que os podcasts temáticos, como o Pano pra Manga, se inserem, gerando conteúdos a partir do ponto de vista das pessoas que executam o trabalho. Se pode notar, também, um grande potencial pedagógico de interesse de futuros profissionais desse campo, que podem ouvir trajetórias e experiências de profissionais através do universo do podcast.

6 O artigo pode ser acessado pelo link: <<https://www.uol.com.br/splash/noticias/2022/01/11/globo-usa-vestido-pela-3-vez-em-5-anos-para-gravar-novelas-diferentes.htm>>.

BIBLIOGRAFIA

VIANA, F. **Para documentar a história da moda**. São Paulo: ECA / USP, 2017.

CEBECI, Z. & TEKDAL, M. (2006). **Using Podcasts as Audio Learning Objects**. Interdisciplinary Journal of E-Learning and Learning Objects, 2(1), 47-57. Informing Science Institute. Retrieved January 9, 2022 from <https://www.learntechlib.org/p/44813/>.

MEDEIROS, Macello Santos de. **Podcasting: Produção Descentralizada de Conteúdo Sonoro**. Anais do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 5 a 9 de setembro de 2005.

MURTA, C. **Podcast: conversa em rede**. Anais do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – São Paulo - SP – 05 a 09/09/2016.

SANTHIAGO, R. **História oral e as artes: percursos, possibilidades e desafios**. *História Oral* 16.1 (2013): 155-187.

OVO – OLHO EM VOLUÇÃO ORGÂNICA

NO CAMINHO É ONDE ACONTECE OU EXPERIENCIAR (DIS)FORMAÇÕES

Juliana Cerqueira¹

Resumo: Este artigo trata de questões sobre o que não está na ordem do sentido, o que não pode ser transmitido em palavra e não se transforma em linguagem, como também discute questões sobre como o processo artístico pode ser mais potente que seu resultado, mostrando a importância das (dis)formações que um caminhar coletivo pode acionar dentro de um espaço midiático, mesmo que este não seja finito.

Palavras-chave: caminhar; rachar; coletivo; disformações; além do sentido.

O ovo é uma coisa suspensa. Nunca pousou. Quando pousa, não foi ele quem pousou. Foi uma coisa que ficou embaixo do ovo. – Olho o ovo na cozinha com atenção superficial para não quebrá-lo. Tomo o maior cuidado de não entendê-lo. Sendo impossível entendê-lo, sei que se eu o entender é porque estou errando. Entender é a prova do erro. Entendê-lo não é o modo de vê-lo. – Jamais pensar no ovo é um modo de tê-lo visto. – Será que sei do ovo? É quase certo que sei. Assim: existo, logo sei. – O que eu não sei do ovo é o que realmente importa. O que eu não sei do ovo me dá o ovo propriamente dito. – A Lua é habitada por ovos. (Clarice Lispector)

O capitalismo com sua voracidade conseguiu tirar o sentido de muitas coisas no mundo, com sua imponente de dar sentido a tudo, numa constante tentativa de dar sentido ao sentido e dar outras formas aos sentidos. Assim, vem subtraindo intensidades e esvaziando modos de sentir.

Existem certos acontecimentos que não conseguimos colocar em palavras, não conseguimos dar um sentido àquilo, é algo que não está na ordem do conceito, que não se classifica, é algo que transita entre a ordem da presença e da transitoriedade.

¹ Artista multimídia, pesquisadora no PPGCA/UFRJ, graduada em pintura pela UFRJ, pós-graduada em docência do ensino fundamental e médio pela UCAM, uma das coordenadoras do ACOCORÉ. Seus trabalhos já foram expostos por diversos países e cidades do Brasil. Pesquisa coletivos artísticos ou não, que atuam na internet, assim como suas interações com o meio numa tentativa de compreender maneiras de afetar e ser afetado por mídias automatizadas.

Imaginar que a linguagem ou a cultura seria a única mediadora de um mundo real e um mundo social é reforçar um pensamento colonizador que alimenta o inconsciente colonial capitalístico baseado no patriarcado impondo suas políticas normativas e que nos fazem acreditar na existência de um só mundo.

A arte nos possibilita construir uma variedade de mundos e nesse processo de erguer mundos encontramos instantes de presença que não estão vinculados à razão. O que a arte produz em andamento é muito maior do que somente sua materialidade, acontece que nesse caminhar há algo de invisível, imaterial, disforme, que vai muito além do sensível, que desorganiza, que não contém, que contagia, racha, vaza, transborda e que não está relacionado à linguagem.

Nessa construção sem contorno nos deparamos com rastros de invisibilidades, onde toda deformidade é um evento, um lugar para desorientar-se e construir possibilidades de encontro com o próprio corpo e outros corpos que juntos se transformam no tempo, para então traçar outros caminhos. Caminhos nômades (CARERI, 2013), nesse espaço que se apresenta como um organismo vivente temos a possibilidade de erguer mundos onde a linguagem ainda não faz parte.

Para explicar questões para além dos sentidos falarei sobre OVO – Olhar em volução² orgânica, que é uma *live* feita no Instagram pelo ACOCORÉ³, coletivo artístico que coordeno e do qual faço parte. O coletivo surge em julho de 2019, durante a pandemia do COVID_19, somos mais de 25 artistas que realizam performances coletivas simultâneas em telepresença com software de videoconferência (Zoom) com link aberto ao público, *lives* de performances semanais no Instagram. Também utiliza aplicativos para seus projetos performáticos, apoia-se em bibliografias para pensar o coletivo e está em conexão 24/7 no Whatsapp.

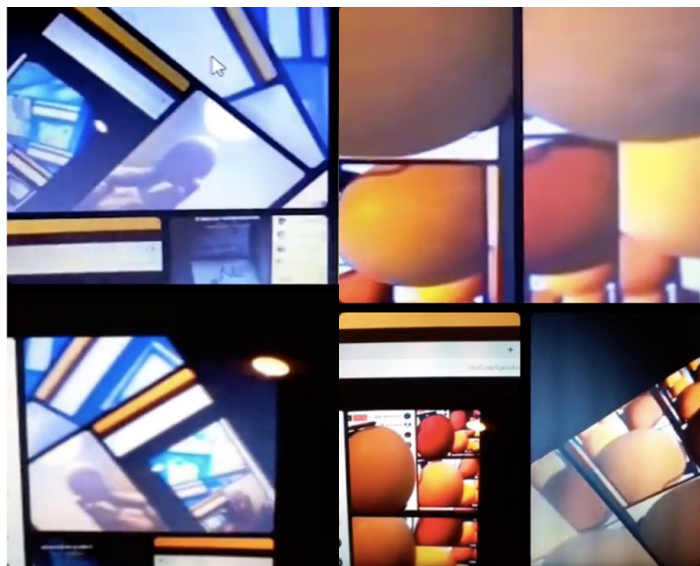
Para fazer OVO, os artistas do coletivo utilizam dispositivos como câmeras de celulares e computadores para filmar as *lives* e transmiti-las em nossa página ao mesmo tempo, virando as câmeras umas para as outras, cada um em seu perfil filmando a imagem de outro perfil e assim sucessivamente. OVO cria túneis de imagens e sons infinitos. Como interferência nessas espirais usamos um elemento significativo, um ovo de galinha.

Estamos imersos num sistema dominado pelo capital, mas não nos deixamos capturar. O usamos como espaço para produzir outros territórios a serem experimentados, estamos dispostos a nos perder, a errar e nos encontrar para novamente nos perder. Para isto aceitamos a provocação do dispositivo e, ao mesmo tempo, o provocamos. Nesse espaço-tempo de provocações contagiamos outros corpos que por ali passam, nos apropriamos desse espaço, nos propagamos para contágio.

2 Volução pode sugerir sinais nomadizantes para pensar a arte contemporânea, ou melhor, a fuleragem mixturada: “não é evolução, nem devolução, nem involução. Na volução não há progresso nem novidades. Nada é novo, tudo volui, re-volui e é iteração”. (MEDEIROS, M.B. Art Research Journal, V. 4, n. 1 | p. 33-47 | jan. / jun. 2017).

3 Disponível em: < <https://acocore.wixsite.com/acocore> > Acesso em: 29/11/2021.

Imagem 01 e 02 – Live do OVO.



Fonte: ACOCORÉ _ Disponível em Instagram: < <https://www.instagram.com/tv/CNYtSYgF4Pk/> >

Composição do OVO/ovo

Um ovo consiste em aproximadamente 63% de albúmen, 27,5% de gema e 9,5% de casca. Os principais componentes são: água, proteínas, lipídeos, além dos carboidratos, minerais e vitaminas. Já o OVO consiste em aproximadamente 40% de participantes, 60% de dispositivos e 10% de aplicativos. Os principais componentes são: pessoas, internet, celulares, computadores e lives. Túnel infinito, imagem que se forma pela repetição de si mesma, interferência na imagem com o ovo de galinha, o que dá origem a espirais que nos levam do presente ao passado num eterno retorno.

De formato esférico, ovo não tem posição definida, posto numa superfície lisa, o mínimo incline parece estar sempre em movimento prestes a rolar e explodir. O ovo se assemelha a um globo, a um olho ou um colhão ambos com suas camadas, como nos trouxe George Bataille em *História do olho* (2018). Diferentemente, o OVO não tem formato específico, não tem regra, nem razão, ele acontece no calor do momento e sua forma se dá na presença do acontecimento.

Quando era mais nova minha mãe fazia de sobremesa gemada, gema do ovo batido repetidas vezes com açúcar. Passado um tempo, comecei a odiar ovo, cheiro de ovo, gosto de ovo, parei de comer ovo por mais de 30 anos. Um dia, mais velha, chego na casa da minha mãe e sinto um cheiro de omelete, o que me deu uma vontade imensa de comer, comi vários pedaços daquela omelete. Minha mãe simplesmente me olhou e disse que eu estava grávida. Dias depois meu exame de gravidez deu positivo, daí por diante nunca mais parei de comer ovo, que aliás é um dos alimentos mais práticos no dia a dia, ainda mais para quem tem filhos.

Receita de gemada da minha mãe

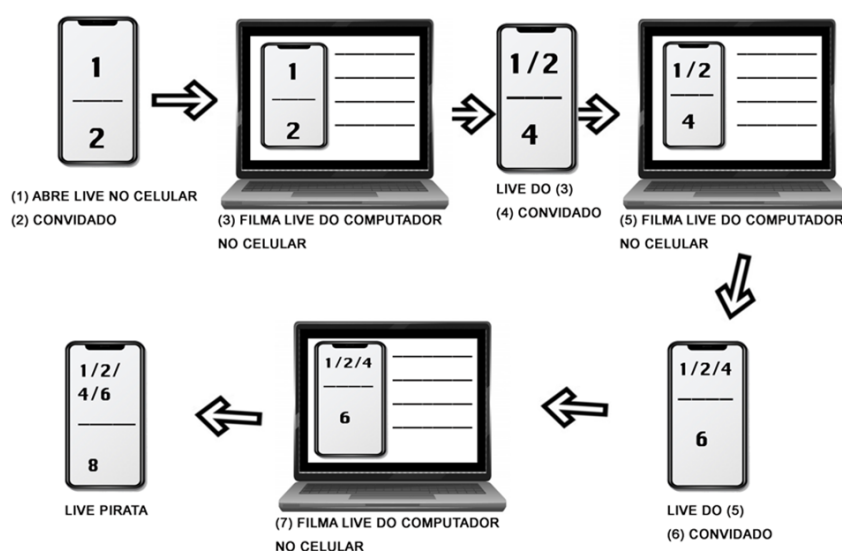
INGREDIENTES

- 2 ovos
- 2 colheres de açúcar

Modo de preparo

Numa xícara bata somente as gemas com uma colher fazendo movimentos circulares repetidas vezes até formar um creme claro, junte o açúcar e bata mais vezes até ficar esbranquiçado e formar um creme liso.

Imagem 03 – Exemplo de como fazer OVO.



Fonte: Juliana Cerqueira.

Tempo e espaço do OVO

A galinha bota um ovo por dia em período de postura, que duram 15 dias, durante todo esse período ela pode colocar de dez a quinze ovos. Normalmente vende-se a dúzia ou meia dúzia, nunca um só ovo. Vender um ovo seria pensar o ovo. Quando se individua se expõe, se especifica, torna identificável. Logo, compramos coletivos de ovos.

OVO nunca é uno, sempre é coletivo, para acontecer são necessários mais de quatro corpos, são os corpos produzindo intensidades diferentes que fazem emergir o outro dando corpo ao OVO em (dis)formação. É um fractal numa despersonalização de cada uno, como coloca Marguerite Duras (2021). No momento OVO existe um coletivo de *despessoas*, o uno nunca é.

Usamos a internet como espaço de acontecimento para o OVO. O espaço não preexiste ao OVO, ele se constrói no processo. Nessa chocadeira de fibra óptica, nos juntamos para reverberar OVO. Numa ação coletiva e totalmente orgânica, colocamos telas para brincar de roda e sons que se divertem até o grito estridente. O OVO não tem preço, não se vende, ele não cabe no espaço do mercado, mas o utiliza. OVO não se fecha em nada, sua essência é estar aberto para tudo e todos. Se todo homem em qualquer lugar ou época, é ser rede e tem a necessidade de uma saída (PELBART, 2013), OVO está sempre se movimentando em redes conectadas, inconscientemente na necessidade de saídas, distanciando daquilo que sufoca.

O OVO não tem tempo nem espaço certo, parece sempre adiantando e voltando no tempo, ele racha a história assim como sua própria casca. É como um túnel temporal em dissincronia com o tempo histórico, desse dentro-fora. Ele sobrepõe tempo e espaço, vários espaços, vários lugares que por si só seriam incompatíveis, a todo tempo são produzidas novas espacialidades. O território nessa perspectiva não é o natural, o habitual, ele é desconhecido, mas constantemente explorado e experienciado pelos participantes que caminham sem medo do erro, pois nele não reconhece o erro.

Rachar a casca

Em outubro de 2014, uma grande amiga me presenteou com ingressos para o espetáculo *Café Müller* de Pina Bausch. Lembro muito nitidamente de uma parte do espetáculo onde uma bailarina anda, corre, cai entre cadeiras espalhadas no palco e outro bailarino a segue afastando as cadeiras para que ela possa fazer sua dança sem que se machuque. Essa foi uma das vezes que tive esse sentimento de não saber expressar o que tinha visto, era uma mistura de incômodo com alegria, era como uma explosão interior, é algo que se dá no corpo, mas que só acontece no corpo em contato com algo, que contagia, que estremece, como um toque disforme, que atinge internamente a pele, como já dizia Paul Valéry na peça *A ideia fixa* (1988), o mais profundo é a pele.

No balé de Pina Bausch, os bailarinos repetem seus gestos, mas nunca fazem a mesma coisa. Fernandes (2007) afirma que um gesto que se repete por várias vezes passa de uma simples expressão espontânea a um movimento estético. Essa repetição faz com que os movimentos repetidos façam algo muito além de significar, ele muda, se transforma, provoca sentimento e não sentido, nos bailarinos e em quem assiste. A repetição nada muda no objeto que se repete, mas muda algo no corpo, algo no sentido de que não se consegue transmitir.

Assim como no espetáculo *Café Müller*, o OVO também se repete e nessa repetição ele produz algo que não se coloca em palavras. É algo que transforma, que acontece em momentos presentes, instantes de ovulação criativa, fertilidade temporária, é uma abertura para outro momento, outro modo de estar no mundo, abertura para o novo. Como muito bem definiu Jacques Rancière no livro *O destino das imagens* (2012), é algo que se visualiza, mas que não produz imagem e nem palavras.

O ovo/OVO vem sempre com a sensação de um dentro já fora e um fora ainda dentro, uma certa confusão de sentido, uma fina camada que divide o mundo externo do interno prestes a rachar, e quando quebra se expõe, não se contém e vaza ou some numa repetição sem fim de dentro fora, fora dentro.

OVO não tem uma ordem, ovo se faz ali no ninho quente dos dados, ovo não tem regra, não tem vez e nem tempo, o OVO simplesmente acontece ele é colocado frente aos olhos de uma máquina para ser capturado e dele surgem uma mistura de imagens, vozes, risadas e experimentos, em uma multiplicação de signos ecoando até incomodar ouvidos e olhos. O OVO não tem sentido, não tem direção. O OVO perturba, confunde, tira o eixo, não tem razão alguma é como uma embriaguez sem álcool, ou com.

...trata-se de produzir, na obra, um movimento capaz de comover o espírito fora de toda representação; trata-se de fazer do próprio movimento uma obra, sem interposição; de substituir representações mediatas por signos diretos; de inventar vibrações, rotações, giros, gravitações, danças ou saltos que atinjam diretamente o espírito. (DELEUZE, 2006, p. 17).

O OVO pisca, o olho frita e a boca ovula escorrendo gritos à beira da margem como brincadeira de criança, ecoando numa eterna repetição de imagens/sons em versões cada vez menores, mais baixas até chegar ao som de ϕ ⁴. Um fractal abrindo caminhos movediços, uma proporção áurea imagética e sonora que nada diz, violando o limite do espaço do significante, mas que se faz presente perturbando os sentidos.

Marcia Schuback (2019) afirma em seu artigo *Os desafios da arte e da estética no século XXI*, que fractal não são somente cacos, ou pedaços de espelhos, eles também cortam, tanto a alma como o corpo, trazendo assim, a necessidade de pensar a reprodução contínua de discursos sobre o mesmo e o outro entreabre rasgos de um outro sentido de outro, como a pessoas se outrar-se, como, de repente, em um glissando e eco.

4 Os termos da sequência estabelecem entre si a chamada proporção (ou razão) áurea, muito usada na arte, por ser considerada agradável aos olhos. Seu valor é de 1,618... um número irracional, infinito, representado na matemática pela letra grega ϕ . Mas também se trata do som que faz a repetição do áudio na *live*.

Imagem 04 – Espiral de Fibonacci.

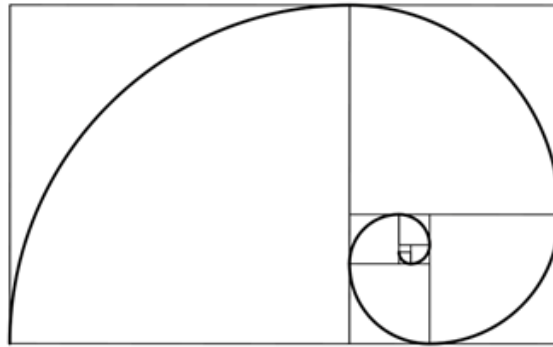
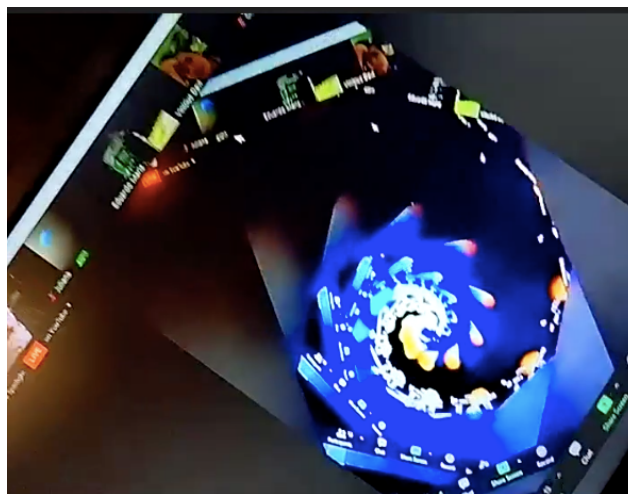


Imagem 05 – Túnel Infinito _ OVO feito no Zoom em espiral.



Fonte: Carla Rocha, 2021.

OVO não está interessado na evolução, mas também não *involui*. Ele simplesmente se situa numa espiral de intensas repetições de sentidos, sem direção, como um eterno retorno que caminha para frente, um encontro com extensões passadas e presentes de si, é o agora conjugado em todos os tempos aumentando a linha do seu próprio limite, ele está em *volução*.

OVO quando racha cria uma fratura, uma brecha para outro lugar, um outro modo de estar com o mundo. Espaço dos diferentes, do não familiar, do não dito, do estranhamento, da gagueira, do se permitir o outro, o estrangeiro e estar OVO.

Olhos do OVO

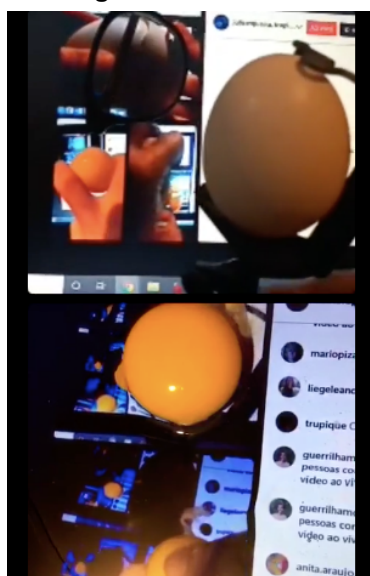
Olho da máquina que tudo vê, que tudo sabe, que tudo toma para si e codifica, guarda, molda. Olho interno de difícil visibilidade e compreensão, olho algoritmo, olho capitalístico. São câmeras de celulares e computadores que colocamos frente e frente para que o OVO aconteça diante dos olhos dos participantes e de quem assiste.

Nesse tête-à-tête maquínico, OVO por ser um ato coletivo, um processo colaborativo, coloca as próprias máquinas e seu funcionamento para performar, confundindo o olho que tudo vê, des-norteando o olho algoritmo fazendo com que se perca nem que seja por instantes, conseguimos criar um espaço que se opõe as demandas do mercado dentro do próprio espaço mercadológico.

Dessa forma, podemos dizer que a ação do OVO é uma ação hacker, seguindo a teoria de Daniel Hora⁵, a arte hacker tem características transgressivas ao nos apropriarmos das mídias para produzir diferença. Nossos corpos estão diretamente num campo político e econômico mergulhados nas relações de poder que os sujeitam ao trabalho e exigem sinais, mas OVO não se deixa capturar, interferimos com elementos, objetos, repetições de telas produzindo assim a diferença, fazendo a própria máquina performar se perdendo na repetição.

O que se vê é subtraído das formas visíveis e dizíveis, nada é igual, tudo é experiência e mudança mesmo que pareça uma eterna repetição. A relação com o que vemos nos escapa, constrói-se toda uma outra relação, outro espaço, outro tempo, outro outro.

Imagem 06 – Live OVO.



Fonte: Carla Rocha, 2021.

Olhos do OVO

Erin Maning (2019), diz que a forma da experiência na construção é dinâmica e amodal – ativa no campo perceptivo onde a linguagem ainda não é. É [...] uma forma de vitalidade, uma aproximação pré-consciente em direção a um ato de devir que sintoniza com o ambiente relacional da experiência. Tal forma de vitalidade ocorre no meio segundo, ou menos, de um evento que está para se manifestar.

5 HORA, D. **Teoria da Arte Hacker: Estética, Diferença e Transgressão Tecnológica**, Brasília, 2015.

No OVO, o mais importante é a experiência e o processo em construção. O valor está nas garatujas, são nesses rabiscos disformes que tudo se faz e se desfaz. Prezamos pela vivência do momento e é ali nesse espaço de tempo que tudo acontece, sem início e nem fim, o que importa é exatamente aquilo que não podemos dar um sentido. Não visualizamos uma forma, não queremos e nem o colocamos em palavras, é uma (dis)formação que necessita de presença e vivência.

O imprevisto é uma das principais características do OVO, sem origem, início, sem causa sem finalidade, uma experimentação sem fundamento. São movimentos que já estão em andamento, reflexos do que já está acontecendo, ecoam tempos e experiências que arrepiam.

OVO não se explica. Tentar explicar o OVO seria perda de tempo, seria tirar toda potência que existe nesse caminho de experiência OVO. Simplesmente o OVO se sente. O OVO é um mundo, o mundo é um ovo.

Reflexos e reflexões do OVO

Imagem 07 – OVO queima.



Fonte: Vinicius Davi, 2021.

Imagem 08 – Sem título.



Fonte: Arthur Scovino, 2019.

Imagem 09 – Capilaridade do OVO.



Fonte: Juliana Cerqueira, 2021.

Imagem 10 – Gênesis de sangue.



Fonte: Nau_Vegar, 2021.

BIBLIOGRAFIA

BATAILLE, G. **História do olho**. Trad. Eliane Robert Moraes –1. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

BEY, H. **TAZ: Zona Autônoma Temporária**. São Paulo: Conrad, 2001.

CARERI, F. **Walkscapes: O caminhar como práticas estéticas**. São Paulo: Editora G. Gilli, 1a. ed., 2013.

DELEUZE, G. **Diferença e Repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DURAS, M. **Escrever**. Editora Relicário, 1a. ed., 2021.

FERNANDES, C. **Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação**. São Paulo: Annablume Editora, 2007.

GUMBRECHT, H. U. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC–Rio, 2010.

HORA, D. **Teoria da Arte Hacker: Estética, Diferença e Transgressão Tecnológica**. Tese (Doutorado em Artes). Instituto de Artes da Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

LISPECTOR, C. **O ovo e a galinha**. Disponível em: [<https://contobrasileiro.com.br/o-ovo-e-a-galinha-conto-de-clarice-lispector/>]

MANING, E. RIBEIRO, W, BRIONES, H. **Artes: novos modos de habitar/viver**. Organização de Walmeri Ribeiro e Héctor Briones. São Paulo: Intermeios, 2019.

MEDEIROS, M. B. **Sugestões de conceitos para reflexão sobre a arte contemporânea a partir da teoria e prática do Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos**. ARJ | Brasil | V. 4, n. 1 | p. 33-47 | jan. / jun. 2017.

PELBART, P. P. **O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento**. São Paulo: N-1 Edições, 2013.

RANCIÈRE, J. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto (Artefíssil), 2012.

ROLNIK, S. **Esferas da insurreição**. Notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: N-1 edições, 2018.

SAFATLE, V. **O circuito dos afetos**. São Paulo: Cosac Naify, 1a. ed., 2015.

SCHUBACK, M. S. C. **Os desafios da arte e da estética no século XXI**. In Poiésis, Niterói, v. 20, n. 34, p. 43-62, jul./dez. 2019. [<https://doi.org/10.22409/poiesis.v20i34.38532>]

VALERY, P. **La idea fija**. Madri: Visor, 1988.

os bailarinos estão progressivamente retrocedendo nos seus próprios percursos e nos da história da dança a fim de encontrar o objeto de *sua busca*. reencenações. assim, corpo é imagem no fluxo do tempo. tornar e retornar a todas aquelas trilhas e passos e corpos e imagens que se propõem continuamente, torna-se paradoxalmente numa das marcas mais significativas da coreografia experimental contemporânea. a imagem passa a receber maior ênfase quando se olha um corpo em movimento. as imagens são acontecimentos e declaram que o corpo é arquivo, e o arquivo, corpo. as informações do meio se instalam no corpo, o corpo alterado por elas, continua a se relacionar com o meio. meio e corpo se ajustam permanentemente num fluxo inestancável de ideias e conceitos. *meio é a mensagem*, mas para desbloquear, liberar e realizar a dança contemporânea desprendida de um vocabulário de movimentos eficazmente pré-estabelecido por alguma técnica de treinamento codificada, o corpo não pode refazer uma ação. se destina a transformar a imagem como informação em um arquivo, pois, o corpo que dança não encena algo – ele *está* algo. o corpo não é passivo, não há mais espaços para indagações que busquem identificar um significado unívoco e absoluto para uma peça de dança, a seleção natural produziu esse design para o corpo e, justamente por isso, ele só pode ser pensado como uma espécie de mídia de si mesmo, mas, sim, cabe indagar sobre o modo como as questões tratadas por uma obra foram reconfiguradas e organizadas pelo corpo que dança sintonizados com a urgência de confrontar identidades congeladas e suas políticas identitárias caducas compatível com as novas voltas do capitalismo globalizado. extemporaneidade, debilidade do pensamento para esticar o tempo, ganhar tempo. por precisão, lutar contra a velocidade digital que *você quer saber e não pode descobrir pela meditação*, pois não somos nós quem sabemos mas, a princípio, o fim do pensamento teleológico. a seleção natural não tem direção e sem direção o corpo é impactado por dispositivos de poder que tentam paralisar os fluxos negligenciando as transindividuações, movimentos inacessíveis a olho nu. o sentimento existencial, exceto do tempo, impotência e passividade, permite improvisação e manobras complexas. um mundo interior de imagens a alta velocidade, um complexo temporal que as une a partir de sua própria disparidade. pela constituição de um mundo comum, esse mundo sensível, a montagem da hierarquia dos tempos a das capacidades – um dos nossos vestígios cognitivos mais profundos e difíceis de desestabilizar - é apresentada. afinal, o colonialismo, a condição de uma pessoa com amnésia, denota uma desconexão ou hiato

1 Artista e Pesquisador da Dança com Licenciatura em Dança e Mestrado pelo PPGARC, ambas pela UFRN. Hoje é atuante na área da investigação em Arte Contemporânea, com enfoque em estruturas performativas, improvisação e seus desdobramentos dramaturgicos. Ex-aluno Especial de Doutorado em Estudos da Mídia, UFRN e Diretor Artístico da Cia Gira Dança (Natal-RN).

na percepção corporal. o ato de desobedecer é como a água sem ter lutado para gerir o caos, é como cobra – poético, estético, político. o desafio aqui se configura na determinação de princípios éticos e estéticos que direcionam as tomadas de decisão: deveríamos ter vergonha. é que esse ritual podia durar meses e até anos, sendo o canibalismo apenas uma de suas etapas. a noção de antropofagia - devoração crítica e irreverente do outro sempre múltiplo e variável gerando uma plasticidade de contornos da subjetividade, fluidez na incorporação de novos universos, hibridação, coragem, improvisação, experimentação para criar territórios e respectivas cartografias - afirma o poder poético da arte: dar corpo às mutações que se operam nos afetos do presente na medida em que funciona na experiência de outros que não aquele que a criou. o encontro com os ancestrais é apenas uma das muitas experiências impossíveis tornadas possíveis nesse estado – arte.

Texto tipo criatura-de-Frankenstein do *corpo das vozes* hackeadas de

Lepecki

Bittencourt

Hércoles

Greiner

Katz

Damásio

Salles

Abreu

Rolnik

Rancière

Tzu

Sacks

Kleist

Ferraz

Ribeiro

Dewey

Tsé

Nietzchie

Feline

com uma imagem infinitamente grande, *forma e sentido coexistem* sem conteúdo algum. que não se ouve. que ninguém pode ver. ser meio para nenhum fim.

REVISTA FAROFA CRÍTICA

www.farofacritica.com.br

@farofacritica

farofacritica@gmail.com

Natal/RN