

DE RASTROS DE IMAGENS À AÇÃO: UMA ANÁLISE DE FOTOGRAFIAS COTIDIANAS

Aline Silva Vieira (Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD)¹
Davi da Rocha Lima (Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD)²
Maria Luiza Machado dos Reis (Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD)³
Ariane Guerra Barros (Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD)⁴

RESUMO

Esse estudo possui a premissa de investigar como ações cotidianas podem influenciar o trabalho do/a ator/atriz/performer sob o viés do corpo, e como essas ações podem ser transformadas em cena/performance. Com as potencialidades nas formas de criação e experimentação do corpo artístico, buscamos utilizar como matéria-prima ações rotineiras compreendidas através do olhar, memória e da imagin(ação) através de fotografias cotidianas autorais dos participantes da pesquisa. Um dos objetivos principais foi pesquisar as ações no/do/para e através do cotidiano, que poderiam desempenhar potencialidades criadoras para um corpo performativo através da performatividade e da teatralidade, assim como sua expressão através de imagens do cotidiano. Para esse intento, aprofundamos os conceitos de performatividade e teatralidade, seus imbricamentos e contribuições artísticas para a criação cênica-performativa e para o trabalho do/a ator/atriz/performer.

PALAVRAS-CHAVE

Rastros; fotografias; ação; cotidiano; pandemia.

ABSTRACT

¹ Aline Silva Vieira é graduanda em Artes Cênicas na UFGD, e PIVIC do projeto de pesquisa "Corpo e(m) Performance: ações no/do cotidiano" coordenado e orientado por Ariane Guerra Barros.

² Davi da Rocha Lima é graduando em Artes Cênicas na UFGD, e PIVIC do projeto de pesquisa "Corpo e(m) Performance: ações no/do cotidiano" coordenado e orientado por Ariane Guerra Barros.

³ Maria Luiza Machado dos Reis é graduada em Artes Cênicas-Bacharelado pela UFGD e graduanda em Artes Cênicas-Licenciatura na mesma universidade;, e PIVIC do projeto de pesquisa "Corpo e(m) Performance: ações no/do cotidiano" coordenado e orientado por Ariane Guerra Barros.

⁴ Ariane Guerra Barros é professora efetiva adjunta do curso de Artes Cênicas da UFGD, lecionando nos cursos de bacharelado e licenciatura desta universidade, bem como no curso de Especialização em Teatro. É atriz, performer, encenadora e preparadora corporal, exercendo essas funções atualmente na Cia. Última Hora

FROM IMAGES TRAILS TO ACTION: AN ANALYSIS OF EVERYDAY PHOTOGRAPHS

This study has the premise of investigating how everyday actions can influence the work of the performer from the perspective of the body, and how these actions can be transformed into a scene/performance. With the potential in the forms of creation and experimentation of the artistic body, we seek to use as raw material routine actions understood through the seeing, memory and imagination through everyday photographs authored by the research participants. One of the main objectives was to research actions in/from/to and through everyday life, which could play creative potential for a performative body through performativity and theatricality, as well as their expression through everyday images. For this purpose, we deepened the concepts of performativity and theatricality, their overlaps and artistic contributions to the scenic-performative creation and to the work of the performer.

KEYWORDS

Tracks; photographs; action; daily; pandemic.

Em março de 2020, o mundo parou por um mesmo motivo: a pandemia do novo coronavírus, que se espalhou rapidamente por todo o globo. De uma hora para outra, foi necessário readaptar desde as mais simples tarefas sociais até as mais inimagináveis como, por exemplo, o teatro. Para seres naturalmente sociais, uma convivência sem contato com outros além da própria família parecia completamente impossível. Mas nesse século, para além dos avanços nas áreas da saúde e biológicas, os seres humanos puderam contar com um avanço tecnológico que data da Segunda Guerra Mundial: a internet. Por mais popularizada que a internet tenha se tornado desde sua criação, até hoje não se havia observado uma utilização tão massiva: estudos, trabalho, entretenimento; quase todas as necessidades e obrigações podiam e tinham de ser sanadas por intermédio dela. Se reaprender o convívio por meio de uma tela já parece difícil, imagine transferir para ela atividades que só faziam sentido com a aglomeração de pessoas, como um show ou uma peça teatral. Mas o que restou para o teatro, além de aguardar que o momento pandêmico passasse? O que restou para os processos criativos sem o contato direto, face a face, corpo a corpo, com outros seres humanos?

A pandemia do novo coronavírus condicionou pesquisas e processos criativos à necessidade de se reinventar. E foi dessa maneira que o projeto de pesquisa *Corpo e(m) performance: ações no/do cotidiano*, da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD) começou, no ano de 2020, sob coordenação e orientação de Ariane Guerra Barros, com o intuito de pesquisar rastros de memória que permeiam o cotidiano, partindo de fotografias de ações rotineiras; principiando em algo que pudesse ser visto pela fria tela de um celular. Mas foi em 2021 que tal núcleo de pesquisas fixou-se com os alunos Aline Silva Vieira, Maria Luiza Machado dos Reis e Davi da Rocha Lima. A partir desse cenário germinou o experimento vídeo-perfomático rastros, assim como a exposição que leva o mesmo nome⁵.

Começamos, ainda em 2020, a comunicação através do aplicativo telefônico *WhatsApp*, por meio do qual realizamos reuniões e nos propomos a capturar registros do nosso dia-a-dia ao longo da semana, e compartilhá-los no grupo, criando familiarização com o que era apresentado no cotidiano de cada um, onde as fotografias sortidas pelo grupo teriam o tema “rastros”. Um dos objetivos era observar de que maneira as ações habituais deixavam rastros imagéticos e sensoriais, e a tentativa era traduzi-los em imagens. Procuramos então, definir o que eram rastros e de que maneira eles se ligavam ao cotidiano. O propósito era compreender de que forma esse corriqueiro era preenchido com vestígios de memória, imaginação, sentimentos; e se poderiam vir a ser um motor de partida para o fazer cênico.

Portanto, era preciso entender o que significava para nós a palavra *rastro*. Conforme as leituras e discussões progrediram, esse conceito foi ficando mais claro: rastro é aquilo que fica, que permanece, após uma ação cometida. Entendemos que até mesmo o olhar pode se tornar um rastro, pois acontece de forma íntima e seu resultado será único para quem o experiencia. A relação entre memória e rastro é inerente, pois o rastro é, na verdade, uma solidificação de uma memória.

Depois de alguns encontros aventamos a experimentação de inserção de filtros em preto e branco nas novas capturas de fotografia, aderindo ao desafio que circulava nas redes sociais denominado "10 dias, 10 fotos em preto e branco". As fotografias, neste estudo, possibilitam olhar de forma mais direta para os "fantasmas" cotidianos, na acepção que Marvin Carlson traz em seu texto *Los fantasmas de laescena* (2009), cujo

⁵ A vídeo-performance Rastros foi apresentada no XI Congresso da ABRACE, e pode ser acessada através do link: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZCOdfJZY4mo>>. A exposição fotográfica pode ser visualizada pelo site: <<https://corpoemperformance.wixsite.com/rastrosperformance>>

teatro e suas ações são reciclagem de ações, gestos e situações espectrais, e estamos cercados de "fantasmas" ao fazermos teatro. Isto nos permitiu olhar de forma mais direta sobre a retirada do tempo, focar em um estado passado, e na retomada na memória e na imaginação de quem visualiza a fotografia, notando uma diferente percepção de situações pelo ato de imersão, provido do encontro entre o incentivo visual fotográfico com os sentidos de quem observa e identifica a partir daquele espaço-tempo. Os registros estarem em preto e branco também aguçam o sentido imaginativo e de memória, pois fornecemos as cores de acordo com o que imaginamos daquela cena, daquela fotografia. O desenvolvimento sobre a noção de tempo, focando do presente para o passado, e como este se aplicou nas imagens fotográficas que remetem aos rastros do cotidiano foi forma de relacionar a presença e a ausência com base nas fotografias em estudo, buscando nas fotografias as perspectivas de vestígios, os tempos passado e presente, e reconhecer como esta relação pode ser estímulo para imaginação do artista.

Buscamos rastros fotográficos pelas/através das performances do cotidiano sequelado em que estamos inseridos, de forma a entendê-lo para uma possível emancipação a partir das análises e entendimento da história apresentada, (re)direcionando a imaginação e a sensação de quem observa para além do enquadramento das câmeras, trazendo de outra forma o passado para o presente em um rastro que novamente ganha vida no imaginário de quem o vê.

A partir de tal experiência, conseguimos analisar, debater e relacionar o conceito de *cotidiano* presente nos ensaios de Michel de Certeau em *A Invenção do Cotidiano* (2014), descobrindo assim o que para nós representa esse evento, como ele se manifesta em processos criativos performáticos e o que podemos extrair de suas premissas, buscando relacionar esse diário com questões cognitivas e de percepção do aparelho sensório-motor, o corpo. Segundo Certeau (2014), o cotidiano trata-se de algo tecido pelo “homem ordinário”, que se torna o sujeito autor de sua própria história, atuando como um (re)inventor do seu próprio cotidiano, que se faz lentamente e é quase imperceptível:

O cotidiano é aquilo que nos é dado cada dia (ou que nos cabe em partilhar), nos pressiona dia após dia, nos oprime, pois existe uma opressão no presente. [...] O cotidiano é aquilo que nos prende intimamente, a partir do interior. [...] É uma história a caminho de nós mesmos, quase em retirada, às vezes velada. [...] O que interessa ao historiador do cotidiano é o invisível. (CERTEAU; GIARD; MAYOL, 1996, p. 31 *apud* LAPEDRA; ICHIKAWA, 2017, p. 54)

Ao mesmo tempo que esse cotidiano se apresenta como um processo lento, e por assim dizer, difícil de ser analisado, o mesmo também é dinâmico e está em constante mudança, pois esse sujeito-autor, esse homem ordinário, a partir de suas práticas o reinventa, o modifica e o recria. Segundo Certeau, essas práticas são "uma maneira de pensar investida numa maneira de agir, uma arte de combinar indissociável de uma arte de utilizar" (2014, p. 42). Esse cotidiano é pensamento, ação, e age em/por/para/através de nós mesmos, homens comuns e ordinários. Dessa forma, o desafio deste estudo estava em fazer agir no corpo um cotidiano impresso em imagens, através de fotografias autorais.

Entendendo o corpo como um aparato sensório-motor, receptor e transportador de significantes e significados, de sentir e fazer sentido, capaz de construir possibilidades cênicas e performáticas advindas da ação; compreendemos essa ação não apenas como o ato motor ou movimento corporal, mas sim em concordância com o que Ariane Guerra Barros (2020) nos traz em sua tese *Entre o Corpo Do Ator/Performer e o Espaço Urbano: um teatro performativo*, quando menciona a respeito da observação ativa, nos explicando que ao vermos uma ação, acabamos por "fazer" a mesma em nossa percepção:

Isto significa que a informação sensorial e a ativação motora estão ligadas através de um mecanismo sensório-motor: nossa percepção e cognição funcionam como espelho da ação vista. Cria-se, portanto, entre quem vê a ação e quem faz a ação intencionada, um espaço de ação compartilhado, gerado pela intenção de quem faz (performatividade) e pela significação de quem observa (teatralidade). (SOFIA, 2012). (BARROS, 2020 p. 49)

Tal teoria corrobora com os estudos de Alva Noë, escritor, filósofo e professor norte-americano, quando o mesmo enuncia questões acerca da percepção, sendo esta, para ele, um ato de sentir, em que o mesmo coloca a percepção com foco na visão e no que se vê. Para ele, a percepção está intrinsecamente ligada ao olhar e à ação, pois 'ver é um padrão de integração da atividade sensório-motora.' (NOË, 2002, p. 70, tradução nossa). Ou seja, "a experiência visual já é, em si, uma forma de interação e comunicação, produtora de significados e sentidos." (BARROS, 2020, p. 49). Dessa maneira, podemos observar como os conceitos ligados aos estudos do aparato sensório-motor se tornam frutíferos para nossa pesquisa, que possui os elementos da ação, do olhar e da percepção como fatores criadores primordiais. Logo, toda a atividade

sensoria-motora está imbricada ao olhar, ao que vemos, e está diretamente relacionada ao que sentimos. Daí a ação de observar uma foto trazer a possibilidade de potencializar uma ação corporal.

Buscando também definir o que é teatralidade e performatividade dentro de uma perspectiva teórica. Foi preciso investigar de que forma a teatralidade e a performatividade poderiam ocorrer por meio de uma fotografia, e também como esses rastros de memória permeiam tanto o cotidiano como o teatro, pois podem estar embebidos de teatralidade.

Por fim, outra questão trazida na pesquisa foi observar de que maneira o corpo pode reagir tanto ao ato de registrar quanto o de observar tais registros; e de que maneira essas reações podem interferir na criação de uma cena. Compreender as relações do corpo com a memória, imaginação, os espaços, tempos, ações e outros corpos, além de analisar, registrar e compartilhar imagens (fotografias autorais) do cotidiano, que eram motim de vivências e experiências, todo esse conjunto nos serviu como material de estudo corporal e imagético, explorando assim, um aparelho sensorio-motor, pertencente a um sujeito-agente capaz de experienciar corporal e metaforicamente os sentidos interligados que nos constituem para o ato da cognição e percepção.

A prática metodológica da pesquisa consistiu em registrar fotografias cotidianas e deixá-las com o filtro em preto e branco no aplicativo de *WhatsApp*. Ao tirar a cor das fotos e olhá-las com uma visão mais poética, foi possível instigar a imaginação a preencher as cores do jeito que se especula que são, estimulando a visão, e outros sentidos, para "dar sentido" ao que se vê através/pela/na fotografia. Concomitantemente, foram realizadas leituras que se relacionassem aos temas propostos na pesquisa, como a performatividade, a teatralidade, a memória e o cotidiano, tentando definir o que esses termos significavam e como se relacionavam às imagens obtidas.

Observando as fotos em preto e branco, nossa primeira impressão foi nos remeter ao passado. Mas por que o filtro preto e branco nos remete ao passado? Temos influência para essa percepção pela cultura cinematográfica e a história do avanço tecnológico. Tal influência presente nessa pesquisa foi aludida *a posteriori* por leituras e debates gerados em que buscamos (re)direcionar o olhar a reconhecer práticas culturais no invisível do cotidiano. Fotografias em preto e branco nos dão a impressão de que a imagem mantém o destaque nos elementos de forma mais uniforme, enquanto os reflexos das cores fotográficas atuais tendem a direcionar o olhar para os elementos.

Dentro desse contexto, pode-se discutir de que as fotos em preto e branco não destacam as cores, ficando a possibilidade de coloração para o observador preencher com as cores que reconhece e imagina. Isto estimula a imaginação, a memória e os sentidos, dando à teatralidade um espaço dentro da estaticidade da imagem, permitindo que a performatividade venha do autor da imagem, e possa ser vista através do enquadramento, de um fragmento de corpo, de objetos deixados com falhas e lacunas, todos baseados na palavra “rastros”.

Assim, desenvolvemos narrativas pessoais para os rastros apresentados através do olhar, da teatralidade que estes representavam em nossa imaginação e memória dentro daquele percurso de análise imagética. Nos primeiros encontros sobre o tema chegamos ao senso comum de que rastro poderia significar “presença de uma ausência, refletida na memória, imaginação do passado e do presente”⁶. E aqui retomamos o que Marvin Carlson (2009) denomina "fantasmas da cena": esses espectros, sombras que retornam, fazendo do teatro um "depósito de memória cultural" (2009, p. 12), pois "A experiência do presente sempre está circundada pelos fantasmas de experiências e associações prévias que, por sua vez, se transformam e modificam-se devido a processos de reciclagem e memória" (*Idem, ibidem*). Assim chegamos na ressignificação, na memória, e quem são os fantasmas? A reciclagem e a associação aparecem indissociáveis da memória como fantasmas que continuam no espectador ou observador, e também se encontram nos códigos que um/a ator/performer/atriz utiliza quando entra em cena; ou quando codificam um objeto para uma já determinada expectativa criada pela performatividade e teatralidade.

Isso nos leva à conclusão que o teatro está cercado de fantasmas, corpos, materiais, todos ressignificados em uma viagem do passado para o presente (CARLSON, 2009), assim como fotografias, audiovisual, entre outras formas de comunicação que utilizam recursos da representatividade, que nos levam a conexões de percepção no nosso cotidiano, compondo os fantasmas da cena.

Foi pedido, então, aos alunos-pesquisadores que olhassem todo o acervo obtido até aquele momento e escolhessem as imagens que mais lhes chamassem atenção. Visualizando as fotos selecionadas, pode-se constatar que as imagens que possuíam alguma carga emocional para quem visualizava tinham uma tendência maior de serem escolhidas. Imagens com pessoas, entretanto, tendiam a ficar de lado, exceto se exibiam

⁶ Discussão ocorrida em encontro com os participantes da pesquisa, entre os meses de dezembro de 2020 a março de 2021

situações mais corriqueiras, como ir ao banheiro ou lavar louça. Fotografias que expusessem algo relacionado a infância também costumavam ser escolhidas. Da mesma maneira, imagens com animais de estimação, principalmente gatos, tendiam a aparecer nas eleitas. Ao fim dessa etapa, em torno de 12 imagens foram selecionadas.

Após essa primeira seleção, as sensações que cada imagem causavam a quem as observava foram catalogadas. Em seguida, iniciou-se um processo de subversão, uma pequena revolução a partir daquilo que se via. As imagens eram colocadas de cabeça pra baixo, viradas, vistas de formas que não fossem as usuais, para perceber de que maneira os sentimentos sobre cada imagem se modificavam. O movimento seguinte foi escolher novamente as imagens que mais chamaram atenção, para criar partituras corporais em cima do que era visto. As imagens foram nomeadas nesse período, bem como a exposição denominada, também, de *Rastros*.

Essas fotografias formaram o material prático de análise de nosso estudo, pesquisando os rastros deixado pelo corpo que um contato não direto busca atingir, por meio de ferramentas como luz, contraste, ângulo, um rastro marcado pelo o que o outro vê a partir do que você consegue mostrar, que são influenciados e modificados pela nossa imaginação e cognição. As imagens postadas semanalmente serviram como repertório para a vídeo-performance, em que experimentamos analisar de forma corporal e por outras linguagens⁷. Tais linguagens exploraram o visual que ganhou força no período de quarentena pela necessidade complexa de comunicação a distância de forma rápida e para a amenização da necessidade de contato direto com outros, como podemos ver em *Sintaxe da Linguagem Visual*, onde Donis D. Dondis nos apresenta como tal linguagem possui uma infinita forma de composição através da criatividade de quem cria e quem observa, e uma rápida forma de leitura individual:

Em seu livro *Towards a Visual Culture*, CalabGattegno comenta, referindo-se à natureza do sentido visual “Embora usada por nós com tanta naturalidade, a visão ainda não produziu sua civilização. A visão é veloz, de grande alcance, simultaneamente analítica e sintética. Requer tão pouca energia para funcionar, como funciona, à velocidade da luz, que nos permite receber e conservar um número infinito de unidades e informações numa fração de segundos.” (GATTEGNO *apud* DONDIS, 2000, p.6).

⁷ Em tais experimentações dos rastros das fotografias, surgiram descrições pessoais em diversas formas narrativas, como escrita informal, poemas, ilustrações e vídeos.

Dentro dessa linguagem temos também a colocação do analfabetismo visual colocado pela autora, que ao ser trazido para o contexto atual em que vivemos, nos preocupamos que o analfabetismo pode ser sobrecarregado pela invisibilidade de suas origens e falta de investimento em nossa educação. Pensando no contexto epidêmico em que, no momento, estamos inseridos, num meio onde diversas informações e notícias nos chegam com mais forças por plataformas de comunicação, sem que saibamos como conhecer e identificar os filtros de sua construção, sejam fatores como tempo, recursos políticos, culturais, econômicos, pessoais, sociais, familiares, *os rastros* imbuídos em nós e sobre o grupo tornaram a observação das fotografias em uma busca de emancipação cultural de diversos filtros do capital digital e se refletiram em trabalhos de movimentos corporais: a vídeo-performance já explicitada anteriormente.

Criando uma forma de investigação do olhar através do qual os estímulos visuais e sensoriais poderiam suscitar trabalho com a percepção, imaginação e relação entre o significar, o sentido, fazer sentido e o próprio sentir, mergulhamos em experimentações corpóreo/imagéticas. Nos experimentos práticos exploramos exercícios com improvisações, buscando uma consciência de percepção, recepção e exposição, de ações, imagens e discursos, procurando encontrar na estaticidade das imagens os estímulos da memória, da imaginação e da ação, a busca pelo sentido presente na teatralidade e a performatividade advinda do(a) autor(a) que ressignifica a sua vivência diária e posteriormente performa em cima do seu fragmento da ressignificação.

As imagens que serviam de matéria-prima para a criação, utilizadas nas experimentações, bem como para a criação das partituras corporais nas quais compuseram o processo para cena performativa, também foram pensadas na perspectiva de exposição fotográfica. Dentro um total de mais de 60 registros, foram selecionadas 12 fotografias, tanto para a exposição, quanto para os processos performativos, nos quais foram intituladas da seguinte forma: *Balé; Cansada; Dúvida; Julio; Julius; Mãe; Pedra; Pegada; Perspectiva; Puxadores; Rafaela; Saudades.*

Durante o processo chegou-se também à discussão dos significados de teatralidade e performatividade, e de que maneiras esses conceitos se relacionam ao rastro, à memória e ao cotidiano. Foi adotado para o primeiro a visão de Patricia Leonardelli, em que "A teatralidade de Féral é uma condição humana, um olhar, uma maneira de recolocar a si e aos outros (homens, palavras, objetos, sensações) no espaço, e de recolocar o próprio *espaço de encontro* noutro espaço, pela criação do espaço ficcional." (2011, p. 10). É a capacidade de inventar uma história para aquilo que

se vê, de utilizar a imaginação para criar significados para aquilo que é captado pelo olhar.

Mais do que uma propriedade com características analisáveis, a teatralidade parece ser um processo que tem a ver com um ‘olhar’ que postula e cria um espaço virtual, distinto, que pertence ao outro, por onde a ficção pode emergir (...) o olhar do espectador cria uma ruptura espacial por onde a ilusão emerge — ilusão cujo veículo o espectador selecionou de vários eventos, comportamentos, corpos físicos, objetos e espaço sem considerar a natureza real ou ficcional da origem do veículo. A Teatralidade ocorreu sob duas condições: primeiro, através de uma realocação feita pelo performer do espaço cotidiano que ele ocupa; segundo através de um olhar do espectador que emoldura o espaço cotidiano que ele não ocupa. Tais condições criam uma ruptura entre o espaço ‘fora’ e o espaço ‘dentro’ da teatralidade. Esse espaço é o espaço do ‘outro’, é o espaço que define tanto a alteridade quanto a teatralidade (FÉRAL, 1998 apud Leonardelli, 2011, p. 4-5)

As fotografias, portanto, acabam tornando-se esses espaços ficcionais que Féral diz serem uma recondução do espaço cotidiano, já que, mesmo que involuntariamente, tira-se um instantâneo daquilo que se quer que o espectador veja. O espectador, conseqüentemente, percebe o espaço criado como diferente daquilo que está habituado, criando um espaço ficcional que consiste no encontro de si e do outro; é nesse espaço onde reside a criação de sentidos e de sentir que culmina em novos olhares e movimentos.

Foi adotado para a denominação performatividade a perspectiva de Richard Schechner:

1. ser (being), ou seja, comportar-se (tobehave). Ser é a própria existência, que pode ser ativa ou estática, linear ou circular, expansiva ou contrativa, material ou espiritual;
2. fazer (doing), é a atividade de tudo que existe, desde os quarks até os seres humanos;
3. mostrar fazendo (showingdoing), ligado à natureza dos comportamentos humanos. “Mostrar o que se faz” consiste em “performar” (toperform), em dar-se em espetáculo, a exibir (ou exibir-se), em sublinhar a ação;
4. explicar essa “exposição do fazer” (explainingshowingdoing). Tal ação é o campo dos pesquisadores e dos críticos e consiste em refletir sobre o mundo da performance e do mundo como performance (performatividade). (SCHECHNER, 2006, p. 28)

A performatividade está mais ligada à ação, ao sentir. Não há necessidade - e nem mesmo se procura - de explicações; de quem assiste compreender exatamente aquilo que está vendo. Busca-se, inclusive, o estranhamento de deparar-se com algo que

não pode ser entendido a princípio. “Eis a natureza específica da performatividade, a qual se opõe radicalmente à teatralidade: o desejo de não-construção de sentidos, um desejo, talvez, ainda mais radical de ruptura do cotidiano, que promove outras relações no encontro das singularidades.” (LEONARDELLI, 2011, p. 12)

Enquanto que a teatralidade busca a compreensão daquilo que se vê, a performatividade é um borbulhar de ação, de sentir, sem necessidade de um sentido, um significado. No artigo *Teatralidade Tátil* (2008), de Flávio Desgranges, entendemos que a teatralidade está ligada aos sentidos, à linguagem visual, auditiva e sinestésica. Assim, nossa forma de observar, ver, também está diretamente ligada à como entendemos o mundo em forma cognitiva através dos sentidos, nossa percepção, desenvolvendo metáforas em meio às informações e vivências relacionadas à imaginação e à memória. Com a distância física podemos experienciar e vivenciar o (re)direcionar dos sentidos facilmente encontrados e abordados por nós no teatro, em rastros digitais nesse período intenso de isolamento, inicialmente pelas câmeras, onde discutimos possibilidades de guiar o olhar pela perspectiva de um enquadramento das lentes, e (re)direcionando o olhar para as ritualidades que consumimos diariamente através dos elementos digitais de comunicação.

O *rastro* liga-se então aos dois conceitos; a ação advinda do olhar sem necessidade de entendimento, seguido pela tentativa inerente de interpretar o que é visto, é o que vem a ocorrer quando nos deparamos com um rastro de memória.

As discussões entrecruzadas com as premissas de Michel de Certeau (2014), intentando delimitar o que se entendia por cotidiano, puderam aprofundar-se nos conceitos de subverter, a intermitente relação caça-caçador, táticas do consumo, entre outros, que esmiuçaram o trabalho dos registros fotográficos, sua relação com a performatividade e teatralidade, e guiaram o trabalho artístico que pôde ser visto na vídeo-*performance Rastros*.

Para Certeau, “O cotidiano se reinventa com mil maneiras de caça não autorizada.” (2014, p. 38). Tal citação resume todo o sistema de troca contínua que caça (oprimido) e caçador (opressor) desempenham, pois a caça não é uma minoria (ou maioria) silenciosa, submissa: está o tempo todo subvertendo e revolucionando o uso dos produtos que lhes são entregues. Da mesma maneira, podemos fazer relação com o espectador teatral, que não é passivo, podendo entender e transformar a informação recebida independente do que o autor e/ou ator desejasse a princípio; bem como quem observa uma fotografia. Para Certeau, essas são as maneiras de fazer, que “constituem

as mil práticas pelas quais os usuários se reapropriam do espaço organizado pelas técnicas da produção sociocultural.” (2014, p. 40).

Uma das definições de subverter, dentro das definições do dicionário online Dicio, é “Fazer grandes alterações em; acabar com alguma coisa já estabelecida; revolucionar”⁸. A subversão é a maior arma da caça (oprimidos) contra o caçador (opressor), e foi na tentativa de subverter os registros que as ações performáticas foram florescendo, evoluindo e tornando-se mais múltiplas e diversas.

Deparando-se com Certeau (2014), foi possível discutir de que maneiras o cotidiano - e as fotos desse cotidiano - poderiam servir para um artista do teatro. As ações rotineiras podem vir a ser um motor de partida tanto de maneira literal, indo de modo integral para a cena, quanto de forma subjetiva, trabalhando-se em cima das sensações obtidas ao observar essas ações; ou ainda utilizar ambas as formas para a construção de uma cena teatral/performativa.

O conceito de rastro e do olhar como rastro, que pode ser entendido como uma memória física materializada no mundo ou na mente, se torna um ponto de ligação entre a teatralidade e a performatividade. Esses dois conceitos, mesmo que se encontrem em oposição, como explana Leonardelli: “Eis a natureza específica da performatividade, a qual se opõe radicalmente à teatralidade: o desejo de não-construção de sentidos, um desejo, talvez, ainda mais radical de ruptura do cotidiano, que promove outras relações no encontro das singularidades.” (LEONARDELLI, 2011, p. 12) - ainda assim, tais conceitos se aliam e se complementam, pois a ação que advém do olhar sem necessidade do entendimento parcial ou completo, seguido pela inerente tentativa humana de interpretar tudo que é visto quando nos deparamos com um rastro de memória, formam o que podemos compreender por teatralidade - busca por compreensão do que se vê - e performatividade - o fervilhar da ação que é o desejo sem a necessidade do sentido.

O olhar para a nossa realidade era o primeiro encontro com o conceito de rastros e suas influências em nós e no espaço, seguido pela materialização, direcionamento e enquadramento através da fotografia em preto e branco, que surgia como um filtro de preenchimento de imaginação de cores, ambientação, sensação e até mesmo perspectiva, que nos tirava do lugar comum ou do que já imediatamente estávamos acostumados. Essa visualização era potencializada na transição da fotografia para o

⁸ Informações retiradas do link: <<https://www.dicio.com.br/subverter/>>. Acessado em 14/02/2021 às 10:12.

movimento corporal que (re)surgia do rastro primeiro captado. Isso tudo acontecia através dos exercícios que se davam da seguinte forma: inicialmente de olhos fechados, os abrindo somente no momento de interação com as imagens, que surgiam de diferentes ângulos, perspectivas, distâncias, frente ao rosto, de "cabeça para baixo", enviesadas... A partir daí, podíamos perceber como se dava a sensação de observar as imagens já conhecidas e de certa forma agora subvertidas de diferentes maneiras, e notar como os olhos percorriam os espaços das imagens, como eram as reações imediatas e prolongadas da observação, quais sensações agora eram transmitidas. Então, começava-se a nomeá-las e (re)conhecê-las.

Havia imagens em que as palavras eram de características antes já mencionadas e outras totalmente novas e inusitadas. Elucidamos como a temporalidade e espacialidade interferem no modo como a memória se manifesta - cognitivamente falando -, logo, entende-se que compreendemos desde o pensar ao agir/reagir, em que o pensamento é indissociável do corpo e das ações. Como por exemplo, quando ao entrarmos em contato com as fotografias para se criar artisticamente, as lembranças daquele objeto-ação, passamos por um processo ligado à carga emocional presente naquela imagem, assim, nossas escolhas passam por esse lugar de reconhecimento, identificação, sensibilização e readaptação.

Compreendemos que o trabalho presente no/na ator/atriz/performer em observar e em expor seus pensamentos, suas ações, suas sensações e a si mesmo, perpassa por um estudo imersivo pessoal, (mas não necessariamente não-interativo e não-partilhado), que é impossível abdicar, pois entendemos que cada rastro suscitado advém de uma análise do seu próprio pensar e agir intuitivo, aliado às percepções cognitivas individuais e suas formas únicas de comunicar, que podem sim, ter suas correlações e semelhanças. O expor, a exposição pessoal cotidiana que denominamos como rastros, assim como o movimento, a ação desse rastro, determina diretamente em como interpretar e lidar com os rastros criados, preparados para compor/sobrepor um sistema ao qual estamos inseridos, no qual é o responsável por diversas dessas nossas associações comuns e parecidas de se expressar e agir. E muitas vezes, formulada de uma expressão demasiadamente padronizada. Então, onde pode-se instaurar a experiência dentro de tanta precisão técnica?

Acreditamos nos rastros que esse amalgamado nos traz, possivelmente ao preencher lacunas estáticas de uma foto através do movimento. Por exemplo: colorir nossa mente extraída de uma fotografia em preto e branco, pode-se encontrar um

lampejo de experiência. O ressurgir inesperado de conteúdos submersos para além do consciente assoberbado, intimamente ligados à memória involuntária da psique humana. Como também, o modo como as experimentações realizadas se desenvolveram individual e coletivamente no processo de investigação das ações performativas a partir dos registros fotográficos e suas partituras, imagens e movimentos.

Ao entrar em contato com determinado rastro (nessa perspectiva, o registro fotográfico), ele se manifestou especificamente de uma maneira única para/em cada um dos participantes da pesquisa, reverberando emoções que ativaram movimentos corporais que muito provavelmente teriam sido diferentes para os outros participantes da pesquisa. E assim ocorreu, de fato. A exemplo disso, podemos citar um desses momentos, em que trabalhando com uma imagem na qual o registro fotográfico em questão foi feito por Davi Lima, imediatamente o mesmo foi levado a revisitar o instante em que ela foi capturada; uma visita a esse rastro passado, a essa memória corpóreo-sensorial, em que a lembrança das situações que antecederam e sucederam o momento do "clique" pode retornar no contexto no qual estava inserido naquele momento. As sensações, sentimentos, medos e angústias foram retomados, e que só poderiam ser acessados por quem tirou a fotografia. Naquele momento de rememoração ainda passariam pelos filtros do espaço e tempo, do resgate da memória e sentimentos cognitivos, o filtro do distanciamento temporal, corporal, circunstancial e criativo-performativo, que interferiram grandemente no processo e resultado das ações performativas, que se tornam o que representam, pelas vivências e experiências que são diferentes dos outros participantes, justamente por suas trajetórias e bagagens serem outras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pandemia do coronavírus não era algo ao qual alguém estivesse preparado. Confinar-se dentro de suas próprias casas por mais de quinze dias parecia inimaginável no início da pandemia e hoje, um ano e meio depois, quase tudo pode ser feito de dentro de casa. O teatro, no entanto, continua sendo uma atividade impossível de acontecer por intermédio de uma tela: afinal, uma gravação de uma peça é uma gravação, não é a peça

em si, assim como o que vemos no quadro de René Magritte não é o cachimbo em si, mas uma representação do mesmo⁹.

Portanto, realizar uma pesquisa teórico-prática em grupo na área teatral durante a situação de pandemia que estávamos passando nos parecia impossível a um primeiro momento - e foi preciso descobrir como fazê-lo na prática, pois o momento era inédito não só para o teatro, mas para toda a humanidade. Diferentemente das pandemias anteriores que já assolaram a humanidade, desta vez era possível readaptar as atividades, já que a internet é um meio de comunicação acessível em uma parte considerável das casas (mas infelizmente não em todas, prejudicando fortemente aqueles que não podem utilizá-la).

Não há certezas quanto a como os processos artísticos vão seguir daqui para frente. Embora existam vacinas, não há garantia sobre quanto tempo ela dura ou sobre sua eficácia contra variantes do coronavírus. Dessa maneira, não há como saber se será possível voltar à "normalidade" ou se todas as ações terão de ser readaptadas. Assim, há certa importância em relação à pesquisa aqui realizada, pois ela demonstra a capacidade de criar mesmo de uma maneira inusitada, curiosa.

Para além desse aspecto, foi possível concluir que as ações cotidianas são uma abundante fonte para a criação cênica, pois vem embebidos de teatralidade e mostram um lado poético-afetivo imprescindível para um processo artístico, suscitando inúmeras possibilidades de caminhos para seguir numa criação cênica, seja a partir das ações cotidianas registradas, das sensações que elas suscitam ou ambas. Dessas ações cotidianas muito se pode conseguir, seja explorando a ação como um todo ou os sentimentos que dela fluem. Utilizá-las em cena pode vir a ser um ato de subversão, ou mesmo uma estratégia de consumo, como diria Michel de Certeau (2014). A vídeo-performance *Rastros* serve como um experimento cênico que possui potencial para continuar sendo explorado e desenvolvido.

Mas é preciso também destacar que essa pesquisa trouxe mais questionamentos do que apresentações sobre o tema. A partir dos rastros e a aproximação audiovisual com as imagens fotografadas, mesmo em preto e branco, a percepção era direcionada de forma mais direta a um tipo de sentimento, pelo conjunto de elementos presentes na fotografia, podendo se destacar a identificação trazida pela relação fotógrafo/diretor,

⁹ Alusão à obra de Magritte: "Isso não é um cachimbo" em que um cachimbo é ilustrado numa folha de papel com a inscrição embaixo do mesmo: "Isso não é um cachimbo". Uma das muitas interpretações da obra consiste em que a representação de um objeto não é aquele objeto, pois todas as representações são abstratas.

que foi mais recorrente neste trabalho, e uma percepção final desse processo, já que não pretendemos analisar os elementos de modo compositivo como equilíbrio, tensão, nivelamento, preferência de ângulos, atração, nem elementos como ponto, linha, forma, direção textura, cor, movimento, entre outros, mas sim seus rastros em nós.

Diante das informações visuais, em alguns casos, temos a investigação da "passividade" do ato de imaginar, e agir (teatralizar e performar), reconhecendo o direcionamento de forma não crítica. As associações são modificadas conforme o conjunto de elementos trazidos, pois quando é colocado elementos subvertidos do nosso cotidiano temos outra perspectiva. Por exemplo, a fotografia de uma pessoa cansada no banheiro ao som de um balé, os elementos que nos guiam a uma percepção e nos relacionam a (re)identificação de novas representações e que também refletem nas relações sociais, por meio da potencialidade de subverter esse cotidiano.

Considerando todo o material aqui explicitado, é certo afirmar que a pesquisa pode ser compreendida como uma amálgama de questionamentos mais do que apresentações e exposições sobre fatos ou o tema. Nós partimos de um lugar em que as perguntas podem ser o caminho mais frutífero de/para e através de experiências modificadoras verdadeiras. Destrinchando rastro por rastro, para uma vivência mais valiosa que apenas contemplativa, na qual a informação não é experiência e sim quase uma antiexperiência, como Jorge Larrosa Bondía nos traz: “Por isso a ênfase contemporânea na informação, em estar informados, e toda a retórica destinada a constituir-nos como sujeitos informantes e informados; a informação não faz outra coisa que cancelar nossas possibilidades de experiência.” (BONDÍA, 2001, p. 21-2). Pois, em uma sociedade na qual quase todas as coisas que nos rodeiam se tornam informações, até mesmo nossos sentimentos e o próprio ato de imaginar, por conta do excesso de dados conectados a uma rede amplificada de informações, medidas por características quantitativas mais que qualitativas, em direção a um conhecimento enquanto quantidade, não deixamos espaço para que as coisas nos aconteçam: “A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece.” (*Idem, ibidem*). Por isso, em seu ensaio, o autor dá ênfase na importância de darmos a possibilidade de que algo nos aconteça, nos toque e que para tal, nos requer um momento de suspensão, um gesto de interrupção, suspender o automatismo da ação e dar-se tempo e espaço (BONDÍA, 2001. p. 24).

Essa suspensão, porém, não possui aqui um sentido voltado a inércia ou a passividade, muito pelo contrário, mas de um suspender que é ativo, como uma tomada de consciência para a ação pura, que antes disso, já se constitui um pensamento e julgamento como atos. Para compor tal pensamento, podemos referenciar aqui o que Pablo Costa nos traz em seu ensaio *Eleonora e o corpo performativo poéticas do ato, materialidade do encontro*:

Eleonora de fato propõe uma configuração de corpo diferente para a arte de performance. Menos espetacular, mais receptivo, o corpo performativo torna-se ao mesmo tempo ato responsivo e ato propositivo. Assim, Eleonora dá conformação matérica e intensiva à desmaterialização da obra de arte iniciada no século XX por meio de processos sociais cotidianos desencadeados por seu corpo/ato, tais como uma conversa fiada no banco da praça, uma negociação de valores e de trocas, um passeio pelo bairro, uma acusação de bruxaria (COSTA, 2015, p. 267)

Logo, fica-nos fácil associar tais pensamentos-atos com a ideia de subversão de padrões por meio de se *cometer* ações-performance, no qual não se *faz* performance simplesmente para *ser vista*, mas sim para *as cometer* no sentido de se lidar com seus efeitos. Encontra-se nessa perspectiva o pensamento-ato do anticrime presentes nas performances de Eleonora, que muito se assemelha à subversividade das ações.

Dessa forma, os conceitos de subversão surgem para exatamente questionar os registros daquilo que se torna algo estabelecido, padronizado, visando modificá-lo, realizar profundas transformações, assim as ações performativas se estabelecem, expandem e constantemente se (re)significam. Compreendendo isso, elucidamos a nós mesmos os rumos da pesquisa, pois tal exposição acima citada não é e não pode ser entendida como tarefa simplória ou fácil. Pois encontrar o ponto de ruptura em que se aglutina os conceitos modificadores da performatividade, da subversão, com as ações investigativas presentes na pesquisa é um território a ser explorado e (re)conhecido, e o intento é não deixar que tais práticas se encaminhem para o campo da superficialidade ou aos lugares que justamente criticamos, como quando o material teórico se sobressai à prática transformadora. A tentativa da pesquisa é de se aliar a subversão da teoria, extraíndo sua essência mais potencializadora para a construção de uma práxis perceptiva e emanadora.

REFERÊNCIAS CITADAS

BARROS, Ariane Guerra. *Entre o corpo do ator/performer e o espaço urbano: um teatro performativo*. 195 f. 2020. Tese (Doutorado) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

BONDÍA, Jorge Larrosa. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. Tradução de João Wanderley Geraldi. Campinas: Leituras SME, 2001.

CARLSON, Marvin. *Los fantasmas de laescena*. Argentina: Ediciones Artes delSur, 2009.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. 22. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

COSTA, Pablo Assumpção B. *Eleonora e o corpo performativo poéticas do ato, materialidade do encontro*. In: FABIÃO, Eleonora; LEPECKI, André (eds.). *Ações Eleonora Fabião*. Rio de Janeiro: Itaú Cultural, 2015. p. 258-268.

DESGRANGES, Flávio. *Teatralidade Tátil: alterações no ato do espectador*. Sala Preta Revista do PPG Artes Cênicas – ECA-USP. Vol. 8, 2008. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57346>>. Acesso em: 11 jan. 2021.

DONDIS, Donis A. *Sintaxe da Linguagem Visual*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

LAPEDRA, Ana Tereza Freitas de; ICHIKAWA, Elisa Yoshie. *Diálogos entre os conceitos de práticas cotidianas, territorialidade e territorialização*. RECSA - Revista Eletrônica de Ciências Sociais Aplicadas, v. 6, n. 2, jul-dez 2017. Garibaldi: Faculdade FISUL. p. 49-67.

LEONARDELLI, Patricia. *Teatralidade e Performatividade: espaços em devir, espaços do devir*. Revista Cena, n.10. Porto Alegre: UFRGS, 2011. p. 2-19.

NOË, Alva. *On what we see*. Pacific Philosophical Quarterly. University of Southern California and Blackwell Publishers Ltd., Oxford, UK and USA, 2002. p. 57-80.

SCHECHNER, Richard. *Performance Studies An introduction*. 2 ed. UK: Routledge, 2006.