

Projeto Arte por Toda Parte

CARTAS PARA SUZANA

Brumadinho/ Minas Gerais

Reflexões teóricas sobre ações artísticas (im)possíveis na comunidade rural de Suzana

DOS SANTOS, Gyan Celah

Arte-educador do Teatro da Pedra

Mestrando do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas (PPGAC)
da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ)

São João del-Rei, 08 de dezembro de 2021

RESUMO

Neste ensaio busco de um modo cartográfico explanar um pouco sobre o desenvolvimento do Projeto Arte Por Toda Parte na Comunidade de Suzana, zona rural de Brumadinho, Minas Gerais. A forma escolhida para redação deste texto propõe por si mesma a ideia de reinvenção metodológica ao determinar suas próprias regras de formatação textual. O artigo se constitui por cinco capítulos cartas. Na primeira relato sobre a proposta de arte-educação levada no ano de 2021 e a relação construída até então no referido território. Na segunda carta anuncio uma futura proposta de intervenção artística rural através da elaboração de Poéticas Luminosas. Na correspondência seguinte explico as motivações dessa pretensão justificando o contexto social que atravessamos dissertando sobre a relação entre tecnologia, convívio, teatro e solidariedade. Na quarta carta conto sobre as influências e inspirações desse desejo, trazendo a fundamentação motora tanto da teoria que embasa uma almejada micro-utopia, quanto da prática que se pretende. Por fim, na quinta e última carta explano sobre a cartografia enquanto metodologia a ser inventada nesse processo, tomando como referência outros olhares cartográficos sobre processos criativos desenvolvidos no Teatro da Pedra.

PALAVRAS-CHAVE: Suzana, Teatro da Pedra, Poética Luminosa, Micro-utopia, Cartografia.

CARTA 1

SOBRE O QUE HOUVE ATÉ AGORA

- ENTRE NÓS E SUZANA

Suzana é o nome de uma pequena comunidade rural pertencente ao distrito de Piedade do Paraopeba, com cerca de 250 famílias. A essa região fui direcionado como arte-educador do projeto **Arte Por Toda Parte**, realizado há 15 anos pela agrupação Teatro da Pedra, sediada em São João del-Rei, mantendo um amplo raio de ações de cunho artístico e educacional em diferentes municípios de Minas Gerais, mas que apenas começava suas ações na região de Brumadinho, onde se situa o distrito.

Nesses quase três meses¹ que pude participar propondo oficinas teatrais nessa região alguns fatos evidenciaram dificuldades de engajamento com os moradores de Suzana. Na primeira aula que assisti às atividades propostas pela arte-educadora Priscila, a qual eu deveria substituir nas classes subsequentes, a turma estava com apenas três alunos, entre oito e nove anos. Entretanto, logo na seguinte semana, quando assumi efetivamente o grupo, já um dos meninos desistiu, argumentando outro compromisso que cruzava com o nosso horário. E na semana seguinte outro aluno deixou de ir. Restou apenas um aluno, o qual chamarei de D, que de um modo geral se manteve como âncora das atividades. Nesse período recebemos eventuais visitas de algumas outras crianças, mas apenas D manteve realmente constância.

A proposta pedagógica que trouxe, se executou entre finais de outubro e início de dezembro de 2021, e tinha como objetivo desenvolver a expressão dramática e a criatividade na criação de efeitos sonoros através da sensibilização auditiva, brincadeiras, canções e criação de experimentos sonoros dramáticos. Apesar da pouca

¹ Ingressei no projeto dia 08 de outubro e após duas semanas de reuniões pedagógicas nas quais se estabeleciam valiosas trocas de saberes práticos e teóricos junto aos demais integrantes do Arte por Toda Parte, fui pela primeira vez à Suzana em 25 de outubro de 2021. Desde então, mantivemos uma rotina de atividades em Suzana todas as segundas-feiras, junto a outros dois arte-educadores do projeto que desenvolvem oficinas nessa região. Frequentemente estes dois companheiros, Fernanda e Pablo, apoiam e participam das aulas que proponho nessa comunidade.

quantidade de alunos, foi notável o interesse crescente de D pelas atividades propostas e sua apropriação das dinâmicas de sensibilização sonora, demonstrando criatividade no desenvolvimento da expressão vocal. Assim, dadas as circunstâncias, avalio que tivemos um processo muito satisfatório com D.

As práticas culminaram no dia no dia 06 de dezembro, quando o grupo misto de crianças e adultos da Oficina de Teatro de Piedade, coordenado pela arte-educadora Fernanda, veio apresentar seu trabalho final² aos moradores de Suzana. Nesse dia compartilhamos também o experimento sonoro *Ouvindo Coisas*, criado juntamente com D e o arte-educador Pablo. Me pareceu um fechamento bonito e merecido para D, que ousou aventurar-se no mundo das artes, tanto pelo intercâmbio com o outro grupo da comunidade vizinha, quanto pela oportunidade de poder compartilhar com alguns membros de sua família e outros vizinhos convidados uma pequena parte de seu processo criativo.

Durante o processo, a questão do quórum reduzido foi um desafio que me impulsionou a buscar novas estratégias de articulação com pais e comunidade. Desde o princípio tentamos a cada ida estabelecer alianças com os moradores, visitando os poucos pontos de comércio, o posto de saúde, os correios e algumas abordagens mais diretas aos próprios moradores, intercambiando contatos telefônicos, enviando difusão do projeto e das oficinas locais. Entretanto, desde antes de minha chegada ao projeto, a equipe vinha encontrado dificuldade de mobilização da comunidade, barreiras essas que pude constatar pessoalmente após diversas investidas. No meu ponto de vista, há uma certa desconfiança ao desconhecido, uma resistência àqueles que possam interferir na ordem do lugar. Alguns moradores demonstraram maior abertura ao diálogo, colaboraram com a divulgação, e até compareceram à apresentação final. Já outros, não responderam mensagens, ou ainda, declararam sua reprovação às atividades de cunho

² Por coincidência, ou por obra do destino, um dos meninos de Piedade não foi à apresentação, gerando uma oportunidade para que D substitui-se neste dia o estudante faltante. A acolhida do grupo de Piedade foi excelente, bem como a adaptação de D ao processo já encaminhado por eles. Apenas realizamos o convite depois de conversar com o grupo e a arte-educadora responsável pela apresentação avaliar que se tratava de uma participação pontual, que demandava uma performance possível de D, uma vez que se tratava de um personagem relativamente simples e estaria recebendo suporte em cena caso precisasse.

teatral. Estes últimos, ainda que poucos, ressoaram várias questões daquilo que penso ser possível construir futuramente com eles.

CARTA 2

O QUE SE PRETENDE FAZER?

- UMA INTERVENÇÃO ARTÍSTICA *SITE SPECIFIC*

A peste toma imagens adormecidas, uma desordem latente e as leva de repente aos gestos mais extremos; o teatro também toma gestos e os esgota: assim como a peste, o teatro refaz o elo entre o que é e o que não é, entre a virtualidade do possível e o que existe na natureza materializada. (Artaud, 1993, p.23-24)

Antonin, o autor dessas palavras, acreditava que a função essencial do teatro podia ser comparada a um vírus. Tal como a peste enquanto tragédia necessária para expurgar a bola de pus moral instauradas no seio da sociedade, assim mesmo, o apelo artaudiano evoca um teatro que seja capaz de liquidar o edema da alma, ambos existem para vazar abscessos em tempos sombrios das civilizações. (ARTAUD, 1993, p.28). O

clamado artaudiano demanda a **verdade humana na arte**, a profundidade do ser atrás da máscara, a emergência de um novo teatro. Ele evoca a ruptura com tudo aquilo que é cristalizado nos modos tradicionais da dramatização. Assim, desdobramentos desse clamor ainda reverberam na cena contemporânea e têm incorporado ações de artistas cênicos, *performers* e pesquisadores que buscam novas alternativas de como viver a experiência teatral. Essas ações demandam **um olhar especial frente aos tempos pandêmicos que todavia atravessamos**.

A presente pesquisa propõe uma intervenção artística *site specific*³ com luzes e sombras na **Comunidade de Suzana**, refletindo sobre a repercussão

³ *Site specific* é um termo usado no campo das visuais e artes cênicas. Designa uma relação específica que acontece em ambivalência de tempo e espaço entre espectador e artista, incorporando a ambos à composição estética de um determinado território. Em sua essência adota à lugares não convencionais para sua realização, reconfigurando um microcosmo relacional que valoriza a paisagem, seja qual for, como parte constituinte da subjetivação.

dessa experiência na vida das pessoas participantes. O projeto consiste em elaborar, junto a vizinhança, **intervenções de teatro de sombras desde as janelas** de suas residências. Nessa proposta os próprios moradores serão os criadores da ação. Disponibilizarei uma pequena oficina para o grupo dando **apoio técnico e suporte criativo**, especialmente no que tange às questões de luz e sombra. A proposta criativa será desenvolvida pelos moradores que devem desenvolver e pôr em prática uma **Poética Luminosa**. O foco estará direcionado ao processo de desenvolvimento humano que pode emergir desde a experiência.

CARTA 3

POR QUE SE PRETENDE FAZER?

Primeiramente, nos concentraremos numa breve contextualização do imediato que urge dos dias **colapso sanitário mundial e sua relação com as criações cênicas**.

Estamos atravessando dias de peste. Não há dúvidas que a pandemia gerada pelo novo corona vírus, covid-19, tem resultado impactos profundos no modo de ser e de se comunicar da humanidade. Tratam-se de efeitos catalizadores de processos revolucionários da estrutura cultural da sociedade contemporânea. Jorge Dubatti, professor da área de História do Teatro Universal do curso de Artes da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires, elabora um paralelo reflexivo entre convívio e tecnovívio⁴, tema recorrente em suas pesquisas. Como um primeiro exemplo, atualizando a discussão no contexto da pandemia, pode-se trazer a edição extraordinária *“Artes Cênicas em Contingência”*, da revista da Universidade Veracruzana no México. O cenário abordado deflagra o quanto a larga restrição sanitária

⁴ Tecnovívio é um termo cunhado por Dubatti que se difere da reunião territorial de corpo presente, em presença física, sendo uma “atividade solitária ou em reunião desterritorializada através de recursos tecnológicos, em presença telemática que permite a subtração do corpo físico” DUBATTI, 2020, p.17-18 (tradução minha).

tem impedido a abertura dos espaços teatrais, bem como das aulas presenciais e demais experiências cênicas que convocam aglomerações. Assim, **o confinamento resultou numa debandada coletiva dos artistas aos recursos de convívio intermediado pelo novas ferramentas de comunicação tecnológica.**

Entretanto, na análise de Dubatti, a experiência artística presencial não compete com os meios de interação virtual, ao contrário, ambas podem e devem coexistir. Se por um lado a quarentena como medida restritiva ao contágio abre espaço para o **desenvolvimento do tecnovívio**, por outro, é pela própria restrição que se confirma o caráter convival do teatro, em outras palavras, trata-se de um ofício que tem na sua natureza **a relevância da presença física, das matérias corpóreas num mesmo espaço**. Para o autor, padecemos no momento de uma **abstinência de convívio**, sede essa que confirma a necessidade, intrinsecamente humana, do encontro com o outro:

A quarentena nos confirma que a base do acontecimento teatral está no convívio, no corpo e sua periculosidade de contágio, de aí a obrigatoriedade de sua brutal restrição. (...) A quarentena veio por em primeiro plano a relevância dos convívios em nossa existência. Antes, como a “carta roubada” de Poe, a tínhamos diante dos olhos, mas não a veíamos. A esta altura já todos experimentamos uma síndrome de abstinência convival. Se algo demonstra a quarentena é o fracasso e impotência do tecnovívio na substituição do convívio. (DUBATTI, 2020, p,17)

De outra parte, mas não distante da ideias de convívio abordadas até aqui, cabe agregar uma contextualização de outras filosofias sobre a sociedade e seus fenômenos líquidos. Já antes do mundo entrar nessa calamidade pública generalizada, de distanciamento social decretado, já estávamos cruzando outra ordem de disjunção global. A ideia de “**modernidade líquida**” é difundia na reflexão de **Zygmunt Bauman** sobre a realidade social contemporânea, colocando em dúvida, entre outras coisas, o sentido de viver em sociedade. Para o filósofo polonês a busca incessante de uma felicidade utópica seria o principal motor de uma lógica pautada pelo **consumo desenfreado** e o estabelecimento de **relações descartáveis**. Aqui a ideia de liquidez reflete justamente o caráter efêmero dado às organizações sociais que

transitam de um estado sólido, de larga duração e estabilidade, para um contexto fluido, no qual já não conseguem mais manter seu formato por longos períodos, resultando numa subjetivação cada vez mais calcada em valores voláteis. *“Em tempos líquidos, ninguém deixa de ser objeto de consumo a ser descartado.”* (SILVA, MENDES e ALVES, 2015, p.259). Assim a **individuação como estratégia de mercado desarticula progressivamente o sentido coletivo das ações políticas**. Nas palavras de Bauman:

Pouco se pode ganhar, embora se possa perder muito, quando se assume uma postura de solidariedade e, como resultado, reforçam-se os vínculos emocionais e a dedicação mútua. Todos os aspectos da situação (para designar apenas alguns, segundo a lista organizada por Vincent de Gaulejac: a individualização dos salários, a dispersão das reivindicações comuns, o abandono dos acordos coletivos e o enfraquecimento das “solidariedades específicas”) parecem militar contra a solidariedade comunal. Agora é cada um por si, com os gerentes recolhendo os ganhos de “produtividade” derivados daquilo que equivale a meter o “t” de solitário no lugar do “d” de solidário... (2009, p.217)

A partir dessas reflexões vem uma primeira pergunta: **que espaço há para solidariedades em uma sociedade de relações líquidas?** É interessante observar que

etimologicamente “solidariedade” deriva do latim *solidum* (totalidade, soma total, segurança) e *solidus* (sólido, maciço, inteiro). Considerando o trânsito de eras que nos atravessam, pode parecer que os rumos que nos esperam exigem que deixemos no esquecimento certos ideais arcaicos, como “solidariedade”, por exemplo. Nesse jogo da vida, a cancha da solidariedade parece cada vez menor - quase liquidada - ampliando o isolamento e a individualização. Como afirma Bauman *“para o dilema complexo, cheio de contradições, conhecido pelo nome de condição humana, não parece haver soluções simples, diretas, monotemáticas”* (2009, p.84).

O fato é que a situação global de isolamento social, das distâncias, da falta de solidariedades entre famílias, amigos e vizinhos, tudo isso me faz questionar como promover relações humanas mais sadias quando o convívio presencial é sinônimo de risco de vida. E como artista e educador, tampouco posso deixar de refletir qual o papel da arte diante dessa situação. Daí surgem perguntas que norteiam este projeto: **Como podemos (re)aproximarmos em tempos de avanços tecnológicos e distanciamentos sócias? Quais são as limitações e as soluções para gerar espaços de encontro artístico**

neste panorama? Como podemos articular pequenas comunidades de vizinhos no desenvolvimento de ações criativas que ressignifiquem suas relações? Em que medida pode ser a arte performática uma estratégia de intervenção eficaz em prol da integração social? Por mais utópico que pareça, conversas estéticas são urgentes e necessárias para a reinvenção da realidade.

CARTA 4

INFLUÊNCIAS & INSPIRAÇÕES

- FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICO-PRÁTICA DISPARADORA

Inicialmente é imperativo que nos aproximemos à ideia de arte e utopia. Tal movimento pode ser dado pela abordagem de Gilson Motta⁵. Suas pesquisas apontam para o poder revolucionário da criatividade. Neste viés, ele nos fala a respeito de **micro-utopias** como ações que possam fortalecer os vínculos entre participantes desde o fluir dos afetos, a recriação de laços sociais e de subjetividades, superando assim o espaço real insatisfatório, ainda que sejam em reduzidos e “efêmeros territórios de resistência” para ele “*as micro-utopias artísticas criam estratégias de proximidade*” (MOTTA, 2012, p.10). Inspirado nessas ideias, defendo que a importância social deste trabalho reside em dimensionar a contribuição de micro-utopias para a ressignificação de pequenos espaços urbanos, contribuindo para que as pessoas envolvidas contemplam novas formas de viver e compartilhar o mundo. Este argumento se completa nas palavras do pesquisador supracitado:

A suspensão do significado e sentido de um espaço habitual, conforme se dá nas intervenções urbanas, gera outro espaço, que possui, simultaneamente, um caráter utópico e um elemento político, visto serem espaços ideais de convivência, marcados pela harmonia social e

⁵ Artista cênico e pesquisador, professor da Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Federal do Rio de Janeiro UFRJ, onde coordena o Laboratório de Objetos Performáticos de Teatro de Animação.

também espaços de desejo, onde os laços sociais são reforçados e onde, a partir de um rompimento com um estado de coisas, a felicidade se faz possível. (MOTTA, 2012, p.13-14)

Também constitui parte essencial desta investigação o prisma da **performatividade da luz**. O avanço tecnológico das últimas décadas registram no âmbito artístico uma crescente relação entre luz e imagem. De fato, estudos apontam para o potencial autônomo da luz como possibilidade de narrativa performática, exemplo prático da investigação de Mirela Brandi, artista multimídia, diretora artística e designer de luz pela CityLit London. Sua pesquisa aponta para **potencialidade subjetiva da luz**, conduzindo a um caminho que merece investigação como elemento contribuinte às alternativas de transformação social: “*quando transformamos a fonte de luz e o modo como a utilizamos, alteramos o comportamento do que vemos, e, consequentemente, nossa percepção de mundo se modifica*” (BRANDI, 2015, p.48). Estas considerações são base para o trabalho que se pretende realizar com sombras. É válido relembrar o caráter indivisível entre luz e sombra e sua particular capacidade significativa de realidades: “*O teatro de sombras, que em sua essência apresenta uma dualidade, uma ambivalência, oferece um universo que, por analogia, nos remete a um processo mental que o ser humano realiza constantemente na vida cotidiana: o processo de semiotização da realidade*”⁶ (BADIOU, 2012, p.47).

O teatro de sombras é uma **área de interesse pessoal** que venho investigando empiricamente desde 2007, portanto marca minha trajetória tanto como diretor (*Grupo Cúmplice*⁷, 2007-2014, em Porto Alegre e *SOMOS Coletivo Artístico*⁸, 2015-2018, em Bogotá), quanto como professor de teatro em diversos espaços de ensino e aprendizagem. Este estudo tem interesse no potencial gerado no cruzamento do campo

⁶ Tradução minha: “*El teatro de sombras, que en su esencia presenta una dualidad, una ambivalencia, ofrece un universo que, por analogía, nos remite a un proceso mental que el ser humano realiza constantemente en la vida cotidiana: el proceso de semiotización de la realidad*”. Elyse Badiou é uma investigadora espanhola do campo do teatro de sombras. Em edição especial sobre o assunto, da Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas: Móin-Móin, a autora elabora uma ampla pesquisa do tema revisando a história dessa tradição milenar em diferentes culturas do mundo.

⁷ Ver respectivamente <http://grupocumplice.wix.com/site>

⁸ Ver <https://colectivoartistico3.wixsite.com/somos>

relacional e afetivo da performance com a **projeção de sombras**, que promove a abstração de “*qualidades estéticas, simbólicas e formais da imagem*” (FÁVERO, 2012, p.152). Será através desta linguagem híbrida que serão desenvolvidas as intervenções, criando diálogos de poéticas luminosas entre as janelas de conjuntos residenciais. O jogo de ritmos, intensidades, dimensões, texturas será alvo de reflexão no correr do processo empírico, correspondendo aos diferentes relacionamentos desenvolvidos com os performers de cada unidade habitacional. “*No teatro de sombras, a dramaturgia é inseparável da espacialidade*” (MOTTA, 2018, p. 269).

CRIANDO UMA ESTÉTICA RELACIONAL

Na contemporaneidade o francês **Nicolas Bourriaud** é um nome a ser citado quando o tema é arte e relações humanas, como podemos verificar em *Estética Relacional*, livro de sua autoria que difunde o termo por ele mesmo cunhado. Neste prisma, ele define estética relacional como uma “*teoria estética que consiste em julgar as obras de arte em função das relações inter-humanas que elas figuram, produzem ou criam*” (BOURRIAUD, 2009, p.151). Para o autor, crítico de arte e responsável pela curadoria de diversas bienais a nível mundial, a invenção de relações entre os sujeitos seria parte essencial desse fazer artístico e estar-juntos centraliza as discussões estéticas pretendidas:

Esse regime do encontro casual intensivo, elevado à potência de uma regra absoluta de civilização, acabou criando práticas artísticas correspondentes, isto é, dado pela intersubjetividade e tem como tema central o estar-juntos, o “encontro” entre observador e quadro, a elaboração coletiva do sentido. (BOURRIAUD, 2009, p.21)

Seu olhar se debruça sobre diferentes práticas criativas que esboçam certas utopias de proximidade surgindo como campo fértil para experimentações sociais, como um “*espaço parcialmente poupadão à uniformização dos comportamentos*” (ibidem, p.14). Assim, o olhar deste trabalho se dirige a analisar o potencial do fazer artístico enquanto criador de subjetividades e catalisador de vínculos.

CARTA 5

CAMINHOS DE AÇÃO

- UM MAPA PARA SER INVENTADO

Quando falamos em estética relacional estamos adotando um norte para os métodos e procedimentos desta investigação. Deste modo, se trata aqui de uma pesquisa-ação aplicada em contextos microssociais, buscando (re)pensar as relações humanas e propor alternativas artísticas em prol da melhoria do convívio social. Segundo o livro *Métodos de Pesquisa*, uma **pesquisa-ação** demanda um plano de ação do pesquisador na participação do problema investigado. Há uma previsão sistemática, que propõe a transformação de realidades. *“O objeto da pesquisa-ação é uma situação social situada em conjunto e não um conjunto de variáveis isoladas que se poderiam analisar independente do resto.”* (FONSECA, 2002, P.34-35 apud GERHARDT e SILVEIRA, 2009, p.40). Já o investigador deixa sua função observatória assumindo uma ação participativa:

“O pesquisador quanto participa na ação traz consigo uma série de conhecimentos que serão o substrato para a realização da sua análise reflexiva sobre a realidade e os elementos que a integram. A reflexão sobre a prática implica em modificações no conhecimento do pesquisador. (Ibidem)

Dubatti nos fala de **cartografias radicantes**. Sua ideia está centrada em ações micropolíticas que radiquem territórios. Sua ênfase, está em pensar o territorial, desde uma atitude radicante, ideia essa herdada de Bourriaud. O argentino defende que vivemos numa época onde devemos pensar em *“conjuntos de territorialidades, tendências, conexões entre fenômenos particulares que permitam desenhar/projetar uma cartografia radicante”*.

É dessa ideia de raiz que surge a micropoética, criada em “coordenadas singulares, irrepetíveis, únicas de traços diferentes” (DUBATTI, 2015, p.105). Aqui faremos portanto uma pesquisa-ação, uma intervenção rural: cartografaremos a criação coletiva de uma micropoética luminosa site specific, apostando no potencial da

cartografia, e sua ideia de transformação do território, ainda que de modo efêmero, desdobrando outros territórios (subjetivos e afetivos) nos nichos sociais com os quais devemos construir dita práxis na Comunidade de Suzana.

A cartografia parece, por definição, ser da natureza de uma pesquisa-ação. Segundo o professor Luciano Bedin da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (FACED/UFRGS), a cartografia é uma pragmática de pesquisa, “*um exercício ativo de operação sobre o mundo*” (COSTA, 2014, p.67). Trata-se um método de pesquisa que vem progressivamente sendo explorado e difundido especialmente no campo das ciências humanas e das artes. O termo se relaciona diretamente a processos de mapeamento. Originalmente “cartografar” deriva das áreas de estudo de terrenos e suas peculiaridades, como acontece na geografia, geologia, topografia etc. Quem cartografa realiza um levantamento de dados de determinado espaço e tempo, traduzindo essas informações (relevo, vegetação, fontes hídricas e minerais, e também do campo da política, como índices de pobreza, regiões de conflitos entre outros) em gráficos, dando assim origem aos mapas. No entanto, através da perspectiva de Deleuze e Guattari, a ideia é ampliada a estudos que extrapolam as noções exatas e concretas, ganhando destaque nas relações de subjetividade estabelecidas entre as pessoas e seus territórios de existência.

*Em uma varredura nos cinco volumes que compõem a edição brasileira de **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, publicado pelos autores em 1980, percebemos o quanto a cartografia – também chamada de esquizoanálise, pragmática e micropolítica – pode se apresentar enquanto uma prática singular de pesquisa e de análise. (...) O que os filósofos querem é pensar a realidade através de outros dispositivos que não os apresentados tradicionalmente pelos discursos científicos, valorizando aquilo que se passa nos intervalos e interstícios, entendendo-os como potencialmente formados e criadores de realidade. (Ibidem, p.69)*

O cartógrafo deve estar em movimento “*afetando e sendo afetado por aquilo que cartografa. O cartógrafo cartografa sempre o processo, nunca o fim*” (ibidem, p.69). E ele não pode anteceder o que lhe atravessará, tampouco poderia prever os desdobramentos dos encontros a serem vividos. Assim, a impossibilidade de uma neutralidade é evidente e na verdade, nem é almejada, há uma mistura do pesquisador com a pesquisa que é uma condição do processo. Podemos conferir um exemplo dessa

função cartográfica na dissertação de Mestrado de Juliano Felisatti Pereira, diretor do **Teatro da Pedra**, agrupação teatral de São João del-Rei, que promove há 15 anos o projeto **Arte Por Toda Parte**, no qual busco realizar a intervenção rural *site specific* já supracitada. No caso de Pereira, sua investigação abordou o processo de construção do Espetáculo Fado, entre abril de 2015 (início dos ensaios) até outubro de 2016, final da segunda temporada. Seu olhar entende arte e educação, não como processos distintos, e sua prática investigativa foge das chamadas ciências oficiais que possam oferecer saídas inalteráveis para as indagações/divagações. Lhe interessa nessa o pequeno e singular reconhecido e valorizado pelos que estão dentro do processo. Assim podemos perceber que nesse estudo, a postura de Pereira condiz com as noções sobre a cartografia e o cartógrafo que nos apresenta Costa. Uma cartografia precisa ser inventada e reinventada constantemente no processo de pesquisa.

Esta proposta exige o **encontro do pesquisador com o território**. Não se trata de um método que será aplicado, e sim de algo a ser “*experimentado e assumido enquanto uma atitude de pesquisa*” (COSTA, 2014, p.70). Ou ainda, nas palavras de Pereira “*a cartografia não se faz antes da viagem, mas se constrói nessa viagem*” (PEREIRA, 2017, p.100). Deste modo, como se pode perceber através dos autores, se propõe um método de investigação que **não se abrevia a métodos verificáveis e matemáticos**, pois envolve todo um campo já não restringido ao objetivo.

Que essa “experiência” seja fundamental à educação, mas não mensurável com resultados precisos ou testes de múltipla escolha, não verificáveis por teses passíveis de reaplicação, mas talvez encontrada em relatos, percepções, descrições, cartografia. E assim, vou navegando à deriva, num pensamento nômade. (PEREIRA, 2017, p.114)

Portanto, podemos aferir que as **formas de existir, sentir e compreender-se como parte de um tempo/espac**o é central nas intenções de pensar e agir desse investigador interessado nessa ideia de cartografia difundida por Deleuze e Guattari. Pereira se aproxima destes entre outros autores que auxiliam na compreensão de alguns conceitos na sua cartografia. Sua dissertação dá ênfases as ideias de “nomadismo”, “experiência”, “rizoma” e “potência”, conceitos que se articulam na compreensão de sua proposta cartográfica:

Essa pesquisa por desejo quer-se nômade, movimentando-se no rizoma, inventando uma cartografia ao encontro de potências e experiências.

Nômade no caminho do pesquisador, que foge das chamadas ciências oficiais que possam oferecer saídas estáveis, inalteráveis, homogêneas e eternas para as nossas indagações/divagações, como se fosse do nosso campo de pesquisa mensuráveis, os previsíveis, os controláveis, ciências estas que tratam do problema como obstáculos a serem ultrapassados. Não, não, é exatamente destes problemas que gostamos, do convívio com este problema e do conjunto de fluxos, devires que se apresentam, possibilidades. Heterogêneas e amorfas. Movendo por rizoma. (PEREIRA, 2017, p.15)

O caráter nômade do investigador cartógrafo deriva diretamente da dupla de filósofos supracitada. Nômade por definição é aquele que vive no espaço liso, sem fronteiras, sem cercas, sem clausuras. Assim o investigador movimenta-se no **rizoma**, inventando uma cartografia ao encontro de potências e experiências. Para entender em imagens, o movimento rizomático funciona como como os brotos de bambus de permeiam suas raízes pelo subterrâneo em linhas curvas diversas de onde simultaneamente brotam troncos aqui e acolá- diferindo da lógica axial, na qual de um eixo central de derivam seus demais feixes. A dificuldade de se exterminar um bioma de bambus se dá justamente pela característica rizomática de suas raízes, de não conseguir vizualizar sob o solo como se espalha o verde pelo terreno. Entender sua difusão subterrânea pode ajudar a entender ao que Pereira apresenta como enxergar escuros e vazios:

Penso que nessa cartografia que invento nessa dissertação, ao mover-me por rizoma, não é nem a síntese, nem a certeza que procuro. E ainda, por ser rizoma, o movimento não é de contraposições ou confrontos, mas de soma, mesmo na pluralidade: e... e... e... entendendo que mais pontos de vista sobre o tema não resultam na capacidade maior de ver o todo, de entender das constelações (para retornar à imagem que inventei no prólogo) mas, pelo contrário, resultam na possibilidade de enxergar mais escuros e vazios. (PEREIRA, 2017, p.33)

O elo que essa ideia de rizoma faz com o que falávamos a respeito de formas de existir, sentir articula-se diretamente a noção de **potência**, ou em outras palavras, o investigador que se move em rizoma é norteado pela busca do potencial vital. É em busca da água, da luz e do substrato terrestre que se move o bambu. O cartógrafo busca mapear as possibilidades de criar mais espaços para a vida, reconhece na circulação dos afetos de um determinado a potência para que haja vida, e da mesma forma há o reconhecimento das implicações desses afetos na sua própria vida e, ainda, daquilo que ele mesmo afeta nesse processo. Pereira fala disso no seu processo que o atravessou enquanto autor e diretor do processo criativo do espetáculo objeto de sua pesquisa, bem como de seu papel como investigador participativo.

Em Espinosa e Deleuze, potência tem a ver com a capacidade, a aptidão de ser afetado, ou melhor, preenchido por afecções e afetos Segundo Deleuze (2002, p.107)⁹ “O esforço para aumentar a potência de agir não

⁹ DELEUZE, G. **Espinosa**: filosofia prática. Tradução: Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo:

é pois separável de um esforço para elevar ao máximo o poder de ser afetado” (PEREIRA, 2017, p.16)

Na busca dessas potências do processo criativo foi que se definiram os **dispositivos** que permitiriam encontrá-las. As “*máquinas que fazem ver e falar*”¹⁰ escolhidas por Pereira foram diário de bordo, entrevistas e questionários. No seu texto, os fragmentos extraídos desses dispositivos se articulam na sua própria lógica, desobedecendo uma linha temporal ou conceitual pré-estabelecida. Trechos das entrevistas, dialogam com frações do diário de bordo ou ainda com as respostas do questionário. Ou seja, a dissertação em si é tramada nessa lógica errante rizomática, farejadora dos potenciais da criação artística.

Num paralelo entre a cartografia da criação do espetáculo Fado e o que busco propor à Suzana penso em quais dispositivos poderiam ajudar a entender as potências e afetos dessa comunidade. Num primeiro momento sigo a mesma intuição da pesquisa de Pereira, o **diário de bordo, o questionário e as entrevistas** seriam instrumentos norteadores para este começo. Por outro lado, sinto falta de algo que mova mais intensamente o campo do subjetivo, que dialogue com o a transição de eras que estamos vivendo. A **fotografia** surge como ideia pulsante, intuição latente para abordar as subjetividades presentes nesse território, e construir pontes entre nossa nova era tecnológica e as artes cênicas enquanto fenômeno de natureza efêmera e presencial. Trata-se de um novo caminho a ser adotado nessa aproximação que venho buscado construir com referida comunidade, um dispositivo que faça possível uma comunicação tecnovival para fins convivais. Optar pela fotografia para aproximar-se dos afetos de Suzana, nos vai requerer um posicionamento crítico sobre a mesma. Entender a fotografia como uma escrita de luz e sombras poderá é aproximar-se de conceitos fundamentais da iluminação, do enquadramento, tão caros a fotografia quanto ao teatro de sombras.

Escuta, 2002.

¹⁰ Definição de dispositivos segundo Deleuze (apud PEREIRA, 2017, p.13 apud KASTRUP, V.; BARROS, R. B. de. In: **Pistas do método da cartografia. Organização:** Eduardo Passos, Virgínia Kastrup, Liliana da Escóssia. Porto Alegre: Sulina, 2012 p,78).

Referências

- ARTAUD, Antonin. **O Teatro e Seu Duplo**, trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BADIOU, Maryse. Las sombras en la duplicidad del ser o no ser: una visión del mundo. **Móin-Móin-Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, v. 1, n. 09, p. 044-073, 2012.
- BAUMAN, Zygmunt. **A Arte da Vida**. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro, 2009.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.
- BRANDI, Mirella. A linguagem autônoma da luz como arte performativa: a alteração perceptiva através da luz e seu conteúdo narrativo. **Sala Preta**, v. 15, n. 2, p. 46-58, 2015.
- COSTA, Luciano Bedin da. Cartografia: uma outra forma de pesquisar. **Revista digital do LAV. Santa Maria, UFSM. Vol. 7, n. 2 (maio./ago. 2014), p. 65-76**, 2014.
- DUBATTI, Jorge. Entre el convivio y el tecnovivio: artes de pluralismo, convivencia y diversidad epistemológica. **Investigación Teatral: Revista de artes escénicas y performatividad**, v. 11, n. 18, p. 17-21, 2020
- DUBATTI, Jorge. Teatrología y Epistemología de las Ciencias del Arte: para una cartografía radicante. In: Pós: **Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG**. Belo Horizonte, v.5, n.10, p.p 94-111, 2015.
- FÁVERO, Alexandre. Dramaturgias da sombra. **Móin-Móin-Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, v. 1, n. 09, p. 146-163, 2012.
- FONSECA, J. J. S. **Metodologia da pesquisa científica**. Fortaleza: UEC, 2002. Apostila.
- GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo. **Métodos de pesquisa**. Plageder, 2009.
- MOTTA, Gilson Moraes. 11. Arte e utopia. **O Percevejo Online**, v. 4, n. 2, 2012.
- MOTTA, Gilson Moraes. Laboratório Objetos Performáticos: Das performances itinerantes ao teatro de sombras no campo expandido. **Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v. 2, n. 32, p. 258-278, 2018
- PEREIRA, Juliano Felisatti G. **Implicações entre teatro e educação na criação do espetáculo teatral “FADO”**. (Dissertação de Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de São João del-Rei, p.194. 2017.
- QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud: Teatro e Ritual**. Coimbra: Annablume. 2012
- SILVA, Rafael Bianchi; MENDES, Jéssica Paula Silva; ALVES, Rosieli dos Santos Lopes. O conceito de líquido em Zygmunt Bauman: Contemporaneidade e produção de subjetividade. **Athenea digital: revista de pensamiento e investigación social**, v. 15, n. 2, p.249-264, 2015.