



Processo de criação, pandemia e vaga-lumes

Camila Fersi

*Bailarina, pesquisadora e professora de dança formada em Artes Corporais pela UNICAMP/SP, mestre em Artes Cênicas pela mesma universidade e doutora em Artes na UERJ. Atuou em diversas Cias de dança e desde 2012 circula com seus próprios trabalhos pelo Brasil. O mais recente é o solo COISA e a organização da mostra de trabalhos artísticos, MONSTRA, ambos, desdobramentos do CAMPO ABERTO, projeto central deste artigo.
E-mail: camilafersi@gmail.com*

Resumo

Este artigo versa sobre o projeto Campo Aberto enquanto processo de criação, experiência de micropolítica ativa e de convívio social. A ação acontece mediada por dispositivos tecnológicos, articulando a simultaneidade dos ambientes reais e virtuais, e tem a dança como disparadora dos ânimos e as técnicas da improvisação e composição como plataformas de voo.

Palavras-chave: Dança; Micropolítica ativa; Processo criativo; Pandemia; Dramaturgia.

Abstract

This article deals with the Campo Aberto project as a creative process, an experience of active micropolitics and social interaction. The action takes place mediated by technological devices articulating the simultaneity of real and virtual environments. It has dance as a trigger for moods and improvisation and composition techniques as flight platforms.

Keywords: Dance; Active micropolitics; Creative process; Pandemic; Dramaturgy.

Outro mundo já está em construção. Ou, introdução

Este artigo trata do projeto Campo Aberto¹, plataforma virtual de encontros e convívios que instaurou um tempo/espço de prática livre de danças e apreciação de músicas, como táticas de potencializar a vida em tempos pandêmicos. Entre a experiência sensível e a experiência artística, o projeto operou enquanto processo de criação e produção de danças, experiência de micropolítica ativa e de convívio social. A ação aconteceu mediada por dispositivos tecnológicos articulando a simultaneidade dos ambientes reais e virtuais. Teve a dança como disparadora dos ânimos e as técnicas da improvisação e composição como plataformas de voo.

Em março de 2020, o coronavírus espalha-se pelo país, é o início da maior crise sanitária dos últimos 100 anos. As medidas de restrição para combatê-la começam a ser discutidas e vivenciamos um rigoroso isolamento social que viria a durar dois longos anos. Tais medidas, compreensíveis diante da tragédia, caíram verticalmente sobre o trabalho no campo das artes da cena – e da presença. Os artistas, presos na quarentena obrigatória, começaram a se dividir: parte deles decidiu parar as atividades, rejeitando as alternativas disponíveis; outros decidiram investir nas alternativas possíveis. Parecia o fundo do poço.

Diante desse cenário, o Campo Aberto focou o encontro, mesmo a distância, como possibilidade de produzir experiência sensível, aquela que fala da potência do corpo e da invenção. Um encontro entre pessoas, casas e câmeras, embaladas por uma *playlist*, deu a toada das sextas-feiras de muitas pessoas que viram naquela experiência a possibilidade de vivenciar outra maneira de existir naquele curto espaço de tempo.

Qualquer pessoa com internet e com o aplicativo Zoom instalado no computador ou no celular podia participar. O link para o encontro era disponibilizado no dia do evento, precisamente às 18h, nas redes sociais WhatsApp, Facebook e Instagram. Aos interessados não havia instruções de como fazer parte; havia as saudações de entrada, um aviso de que a experiência seria gravada e que todos tinham a opção de participar com a câmera desligada. Junto com o link para entrar na sala virtual, os participantes também recebiam o link para uma *playlist* surpresa, que funcionava como uma espécie de elo entre os participantes – uma frequência sonora sugerida e comum entre os espaços. Evidentemente, as pessoas poderiam optar por ouvir suas próprias músicas ou ficar em silêncio. As opções disponíveis no dispositivo Zoom também compunham o menu de escolhas: ligar microfone, colocar filtro na imagem, desligar a câmera, ligar duas câmeras, desligar a *playlist* sugerida, ouvir a rádio.

1
<https://www.youtube.com/c/CampoAberto>
https://www.instagram.com/campo_aberto/?hl=pt

Como quase todo início de ação, os instintos e intuições tomaram a frente numa proposição cheia de lacunas e incertezas, o que favoreceu uma experiência que se transformava a cada encontro. Estávamos nos primeiros dias de isolamento, havia uma certa suspensão no tempo, como se a qualquer momento fôssemos voltar ao normal (normal que, mais tarde, também passamos a problematizar). Havia certa novidade em estar tanto tempo em casa e havia também uma ingenuidade. Afinal, não se imaginava que aquele período fosse durar tanto tempo.

Enquanto propositora desta ação, reconheço seu início miúdo e nada ingênuo; ao propor um encontro para dançar e ouvir músicas, sei, muito bem, onde essas atividades reverberam; sei que tanto a dança quanto a música remexem as memórias, os sonhos e acabam por ativar a imaginação das pessoas; com isso, é inevitável que elas passem a invocar mais valor² a suas vidas.

2

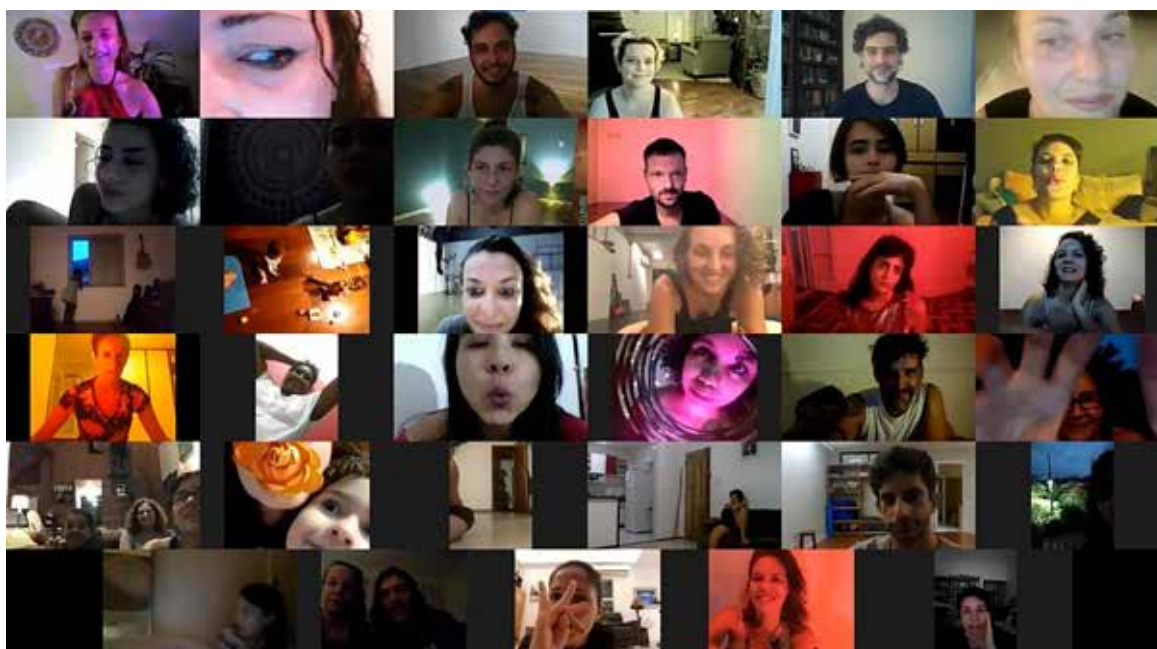
Importante ressaltar que essa busca por outros modos de existência se refere à vida e não é qualquer vida, não é estar vivo num canto de qualquer jeito, trata-se de vida com qualidade. A qualidade e o valor que estou enfatizando nesse artigo é a de viver experiências sensíveis, de experiências em arte, de radicalidade poética.

A ideia de chegar ao fundo do poço perambula pelo imaginário popular e vem sempre acompanhada de uma guinada. Geralmente, após chegarmos ao fundo do poço, nós nos reerguemos. Essa ideia é trabalhada filosoficamente no livro *O avesso do nihilismo – cartografias do esgotamento*, organizado por Peter Pál Pelbart (2016), em que ele afirma que, na história das sociedades, sempre que uma tragédia de grande escala acontece, temos a chance, também, de mudar o curso, de empreender uma grande mudança nos modos de vida. É como se não tivéssemos mais para onde olhar e precisássemos trocar o ponto de vista, modificar a maneira de ver, virar do avesso. Foi a partir dessa ideia de “virar do avesso” que me inspirei a investir nas atividades a distância e em seus modos remotos, dando chance para o que essa ambiência trouxesse de mudança para o ofício das artes presenciais. Foi o início de uma fase de alterações radicais nos modos de vida e nos modos de pesquisa e criação, em consequência de um fato também radical, desconhecido e sem precedentes para a minha geração.

Com essas mudanças, o corpo, nossa experiência sensória, passou a vivenciar o desconforto com o desconhecido. Diante do campo virtual, passamos a depender de – e a pagar por – ferramentas de que não precisávamos antes. Redes e conexões de internet de boa qualidade, dispositivos (computadores e celulares) potentes que garantissem a qualidade da experiência, espaço virtual (nuvem) para armazenar, registrar e documentar o que seria produzido. Houve, também, uma redefinição das ideias de espaço, ambiente e lugar, impactando, conseqüentemente, a noção de tempo (duração), tendo em vista a simultaneidade entre os ambientes virtuais e reais. Além disso, nesse período fomos assolados ininterruptamente por avalanches de notícias pandêmicas: milhares de mortes todos os dias, descalço do governo brasileiro com a vida dos cidadãos, impossibilidade

de continuar projetos e trabalhos já iniciados, falta de perspectiva da população, desânimo geral. Uma época de muito alerta e pouca oportunidade de ação. O clima de tristeza e medo se instalava diretamente em nossos corpos.

Num momento sem encontros, o Campo Aberto foi, justamente, uma plataforma de encontros, de afirmação de uma hora feliz e de celebração. Era hora de dançar e ouvir músicas. Nessa perspectiva, intuí uma duração inicial de, aproximadamente, quarenta minutos. Tal decisão se baseou na ideia de que essa atividade deveria ser rápida e “leve”, uma vez que tudo estava muito “pesado” e incerto. Havia, também, o apelo de que, em menos de uma hora, mobilizaríamos corpo, memória e história e, portanto, era imperdível.



Acervo Campo Aberto Instagram, print de tela, 2020.

Campo Aberto: tangências para outros mundos

Para acompanhar a experiência desses encontros que a cada sexta-feira crescia e se diversificava foi preciso buscar ecos, ressonâncias em teorias que pudessem conversar com a produção que o Campo Aberto ativou, da produção de si à produção de uma obra de dança. Assim, optei por um sobrevoo por distintas áreas do saber, tais como Arte, Biologia, Comunicação, Filosofia e Antropologia. Obviamente, essas leituras não foram feitas com um olhar especializado e tornou possível compreender a experiência também enquanto organismo, sistema, dispositivo, evento histórico e cultural. Assim,

foi imprescindível deslocar conceitos entre as áreas a fim de promover novas relações entre eles e afirmar que a arte/dança se nutre das coisas que estão no mundo. Com cuidado e sem preconceitos ou julgamentos, a abordagem desta investigação se apropriou das coisas (saberes, objetos, conceitos, imagens, fenômenos) e trabalhou (produziu) o seu recorte, sua dobra, seu avesso, criando, assim, outro significado.

Falamos no início do artigo em micropolítica ativa. A professora, psicanalista e crítica de arte Suely Rolnik (2021) diz que existe uma política de inconsciente dominante que atravessa toda nossa história, variando, apenas, suas formas de abuso da força vital de criação e cooperação. A autora nomeia esses poderes de “inconsciente colonial-capitalístico” ou ainda “inconsciente colonial-cafetinístico”. Para combater essas dominâncias, a autora trabalha a ideia de insurgência como tática e ação de ruptura com tais dominâncias e chama nossa atenção para o exercício da micropolítica ativa diária e para os modos como acontecem os deslocamentos entre as lógicas dominantes e as insurgências. O termo “micropolítica ativa” é trabalhado por Rolnik em seu livro mais recente, *Esferas da insurreição, notas para uma vida não cafetinada*, de 2021, embora a escavação desse termo e seus traçados de ações/pensamento já tivessem sido desenvolvidos em sua parceria com Félix Guattari [1930 – 1992] no livro *Cartografias do desejo*, de 1982. Trata-se de ação local, civil e possível; daquilo que reconhecemos que podemos fazer, embora todo o sistema macropolítico-social se esforce para desvalorizar e banalizar.

Sob uma perspectiva da macropolítica, temos adiante uma tarefa difícilíssima de tentar driblar esse regime “antropo-falo-ego-logo-cêntrico da cultura moderna” (Rolnik, 2021) e, segundo a autora, perdemos força ao não mudarmos essa perspectiva para uma escala menor, ao não investirmos nas micropolíticas ativas, uma vez que as macropolíticas, mesmo as de esquerda, estão comprometidas com o projeto neoliberal. Podemos afirmar, portanto, que a iniciativa da instauração do encontro de improvisação e composição, Campo Aberto, nasceu de uma micropolítica ativa, de um levante, de uma atitude de insubordinação e, ao mesmo tempo, de invenção e proposição de alternativa para seguirmos em grupo e com potência de imaginação.

Outro conceito que precisou de atenção foi o de dispositivo, palavra bastante usada em nossos tempos, ora associada aos dispositivos tecnológicos (celulares, computadores, câmeras), ora associada a procedimentos de trabalho nas artes cênicas. Neste texto, podemos pensar também o seu sentido filosófico e tecer relações com o Campo Aberto que também é um dispositivo e, no sentido foucaultiano, precisou de cuidado em seu manejo.

Como eu disse, o termo dispositivo é bastante usado nas artes da cena. Intuo que ele tenha sido apropriado por esse campo como metáfora de trabalho, ou seja, para se referir ao conjunto de práticas, procedimentos e ferramentas do trabalho do bailarino. No entanto, para esta pesquisa, que pensa a obra de dança entrecruzada no contexto político/social e que, portanto, implica pensar também as estruturas e mecanismos de poder para refletir sobre as práticas insurgentes e contra-coloniais que se levantam, foi preciso acessar o conceito de dispositivo situado, primeiro, nos estudos filosóficos de Michael Foucault e, posteriormente, nos estudos de Giorgio Agamben.

Ao sobrevoar os estudos de Foucault, percebemos que ele se dedicou profundamente a pensar as formas de controle, desde as mais antigas às sofisticações contemporâneas desses mecanismos. A versão contemporânea dos mecanismos de poder age no controle das vidas, na maneira como se deve viver (e morrer) e sobre quem deve viver (e morrer). Objetivamente, estamos falando sobre os corpos. O controle se dá sobre ou nos corpos – não sei o que é pior. Michel Foucault [1926-1984] foi professor e filósofo francês que, em determinada fase de seus estudos, chegou a um entendimento acerca das práticas discursivas e não-discursivas, criando o termo “dispositivo” (Foucault, 2010, p. 244). Giorgio Agamben [1942], filósofo italiano considerado foucaultiano, afirma que dispositivo é qualquer coisa capaz de “capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar gestos, condutas, opiniões e discursos” (Agamben, 2009, p. 40).

O ponto que nos interessa aqui é a virada do avesso que o autor propõe ao avançar seus estudos refletindo a respeito das possibilidades de desarticulá-lo ou subvertê-lo. Para tal, propõe outro conceito, o de profanação, como um contradispositivo, “que restitui ao uso comum o que foi separado e dividido” pelos dispositivos inseridos nos mecanismos dos jogos de poder (Agamben, 2009, p. 45). Segundo a hipótese de Agamben (2009), “dispositivo” é um termo técnico decisivo no pensamento de Foucault, sobretudo a partir da metade dos anos 1970, quando ele começa a se ocupar daquilo que chamava de “governabilidade” ou de “governo dos homens”. Para o autor, o último objetivo de Foucault foi investigar os modos concretos com que os dispositivos atuam nas relações, nos mecanismos e nos “jogos” de poder. Porém, ele nunca chegou a definir precisamente o termo.

Para pensar o Campo Aberto a partir dessas reflexões é preciso situá-lo: um lugar de encontro/prática, com duração estabelecida, porém dilatada, de acordo com os desejos daquela noite, acontecendo através de câmeras, com sugestão de trilha sonora comum a todos os participantes e com a linguagem da dança se sobressaindo

quantitativamente sobre outros movimentos de corpo. Podemos dizer ainda que o encontro estava vinculado ao aplicativo Zoom e às câmeras dos celulares e computadores. Dessa forma, quais eram as brechas por onde poderíamos subverter o funcionamento do dispositivo? E de que maneira?

Bem, começo a reflexão pensando que o encontro era aberto e permitia idas e vindas, entradas e saídas a qualquer momento. Não havia vínculos institucionais nem visibilidade oficial, ou seja, nossa imagem e nossa produção de danças ou performatividades não estavam sendo projetadas, por exemplo, pelo Sesc ou pelo Banco do Brasil. Nossas danças e performatividades estavam sendo vistas pelos participantes daquele encontro. Quem decidia entrar, decidia também agenciar sua prática, fosse ela assistir, dançar, interagir, fazer ginástica ou escutar músicas. Era preciso querer participar e a maneira de participar também podia ser escolhida.

Creio que essas brechas que permitiam escolhas já “profanavam” a possibilidade de orientação daquele dispositivo. Ou seja, havia certa autorização pelas próprias pessoas de fazerem o que precisassem durante o encontro. Da mesma maneira, podemos pensar sobre as câmeras que, de certa forma, invadem o espaço particular da casa. No Campo Aberto, a questão da câmera estava atrelada ao jogo de composição com o corpo e com a casa, portanto, o jogo era construir a composição em tempo real, implicando, nesse processo, escolha e decisão. A câmera enquanto dispositivo de captura da nossa existência em seu lugar mais íntimo podia ser também profanada pelo próprio jogo, pela brincadeira, na medida em que o improvisador escolhia o que era visto e como era visto, assim como o que era escondido também.

Em termos de dança, essas escolhas aconteciam em relação ao movimento e, claro, em relação ao nosso corpo. Os improvisadores mais ligados à linguagem das artes sabem que o trabalho de composição é justamente estar atento e presente na elaboração da sua composição e, naquele caso, não havia ninguém controlando ou, avaliando a composição. Talvez isso pudesse acontecer em certa medida pelos próprios improvisadores, uma vez que tudo era gravado, mas aí, se trata de outra situação – o controle de si por si mesmo e esse não foi nosso foco.

Considero prudente abriremos aqui uma brecha para ressalvas: provavelmente nem todos os participantes do Campo Aberto pensaram a respeito do risco que aquela prática poderia representar no sentido de orientar e pasteurizar gestos e movimentos, assim como nem todos cogitaram que a câmera poderia estar nos vigiando com a nossa permissão. Isso é um fato. E sobre esse fato eu não tenho controle. Contudo, posso afirmar que havia muitas pessoas cons-

cientes desse processo e já agindo contra ele. Um exemplo desse tipo de dinâmica foi a atitude de uma participante que escolheu deixar a câmera num plano geral, sem muita elaboração, para em seguida executar sua prática de exercícios de ginástica, sem se preocupar com ângulos, enquadramentos ou interações com as outras pessoas. Ora, essa pessoa escolheu o que era melhor para ela naquele dia. Talvez ela tenha decidido que precisava fazer exercícios, que aquele era um bom horário, a *playlist* era sempre boa e fazer exercícios junto daquele movimento era melhor do que fazer sozinha com suas próprias músicas. Esse é um dos muitos exemplos que pude observar.

Acreditando que a maior parte das pessoas estava escolhendo o melhor para sua vida naquela prática, e inspirada pela proposição de profanação e contradispositivo de Agamben, criei para o Campo Aberto o termo DisposiVivo. Esse termo foi inventado para acompanhar a insubordinação do Campo Aberto enquanto proposta que produz e incorpora conceitos e, ao mesmo tempo, promove suas atualizações. Ou seja, é uma prática que, como todas as outras, pode ser considerada um dispositivo, mas que ao incorporá-lo tem a capacidade também de modificá-lo, não ficando passiva ao seu funcionamento. Uma prática que, por ser um ambiente de simultaneidades, acaba por subverter os enquadramentos, as definições e seus funcionamentos, ora sendo encontro e convívio social, ora sendo espaço de pesquisa e criação artística. Uma prática em que cada participante decide o que é e que, por fim e paradoxalmente, se converte em espaço de reflexão sobre arte, vida e escrita. O Campo Aberto foi nosso disposiVivo prático de desativação e profanação dos mecanismos de controle e captura. Foi também o disposiVivo que se manteve aberto e ao mesmo tempo se dobrou em outras ações.

O último conceito que arrasto para esse artigo e que compõe seu título é Vaga-lumes. Em seu livro *Sobrevivência dos vaga-lumes*, o filósofo, historiador da arte, crítico de arte e professor Georges Didi-Huberman (1953) inicia sua reflexão a partir da obra cinematográfica de Pier Paolo Pasolini (1922 - 1975), que no início da década de 1970 produzia seu filme *As mil e uma noites na Eritreia*, país africano colonizado por italianos. Ali, segundo Didi-Huberman, tudo era vagalume, uma sequência incomparável de maravilhas diante da luminosidade e beleza dos povos encontrados. Porém, dois anos mais tarde, os ferozes projetores do neofascismo ofuscam tudo e Pasolini então deixa o povo desaparecer. “Os vagalumes, em tudo isso, não sofrem nada menos – metaforicamente, é evidente – que a sorte dos próprios povos expostos ao desaparecimento” (Didi-Huberman, 2014, p. 96).

Com essa breve contextualização, podemos tecer tramas com o Campo Aberto. Se no livro referido a discussão se volta para o fim da arte, aqui ela se volta para a importância de sua realização em

tempos de guerra, barbárie e pandemia no mundo. Venho tentando demonstrar através de reflexões, relatos, conversas, vídeos de danças e composições de dança (em contexto presencial), a importância e a relevância do projeto Campo Aberto e seus desdobramentos para o fortalecimento de um corpo social e artístico, ainda que pontual, durante o período pandêmico.

O projeto tratou, em primeira instância, de mobilizar os ânimos e ativar as potências do corpo ao possibilitar, em seu acontecimento, experiências sensíveis através da dança e da música. Se em condições normais da vida – sem pandemia, por exemplo – a dança, no senso comum, é entendida como diversão ou atividade para descansar e relaxar de outras atividades “mais sérias”, podemos imaginar a dificuldade de afirmar e, continuar afirmando, por dois anos, que o Campo Aberto estava, à sua maneira, promovendo saúde (mental e física), ao mesmo tempo em que estava ancorando uma vasta produção de danças que, hoje, já circulam pelo circuito das artes.

Passei a chamar os improvisadores que participaram do Campo Aberto de vaga-lumes, frisando suas luminosidades, suas delicadezas e suas resistências aos apagamentos, evocando, como disse De Freitas (2018), “sua força vital/sexual criadora”. O sistema antropofálico-capitalista em que vivemos, juntamente com o projeto neoliberal, tenta, de todas as formas, desencorajar iniciativas/atitudes como essa e também apagar esses focos de desejo por vida digna.

Rumos e MonStra

Em 27 de janeiro de 2021 começou outra fase. Um novo trânsito e rodízio entre participantes. Algumas pessoas permaneceram desde o início e foram transmutando seus desejos em relação à prática; outras perderam o interesse e não voltaram mais. Surgiram pessoas desconhecidas, encantadas com aquela possibilidade. Nesta fase, então, vivenciamos os desdobramentos impulsionados pela prática do Campo Aberto. A dedicação e a intensidade das relações com a pesquisa de improvisação e composição eram grandes e demandavam abrir espaço e tempo para mais perguntas: para onde queremos levar esse processo? Como se organizam os caminhos pessoais e os coletivos nesse sentido? O que fazer com os processos de pesquisa em arte que o Campo Aberto estava acordando?

Diante dessas perguntas, realizamos a primeira mostra de danças inspiradas pelo Campo Aberto, a *MonStra*³. O nome da mostra foi inspirado na etimologia da palavra MonStra com origem no latim, *monstrare*, que significa mostrar. Trazer a figura do monstro, da monstra, nos pareceu interessante para criar deslocamentos e tam-

3

<https://www.instagram.com/a.mostra.monstra/>
<https://amostramonstra.tumblr.com/>

bém cruzamentos entre a estranheza dessas figuras e as certezas que um lugar de danças pode carregar.

Essa ação foi realizada em modo remoto, e nesse mesmo ano realizamos quatro edições, tamanha era a demanda que o Campo Aberto provocava. Uma produção que envolveu a apresentação de 26 solos de dança, uma dança coletiva com nove pessoas, uma oficina de desenho e dança e uma palestra sobre agroecologia, dança e movimento, envolvendo 55 pessoas, entre artistas e equipe técnica. Sua invenção foi uma maneira de criar espaços para apresentação e circulação de artistas e seus trabalhos durante o período de isolamento social.

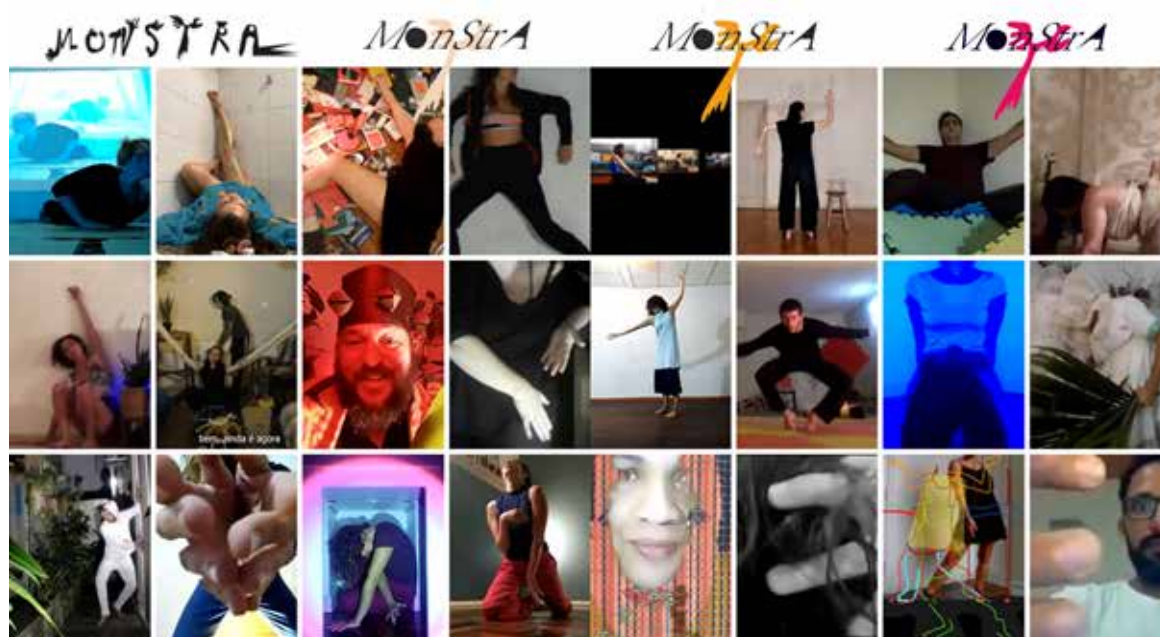
A MonStra foi criada para os aprofundamentos, para que a improvisação fosse ao encontro da composição e que desse encontro, fossem reveladas as dramaturgias das danças. Seu primeiro formato focava trabalhos em processo, porque não sabíamos ao certo como seria seu funcionamento e como manteríamos a conexão entre os seis artistas que compuseram a primeira edição.

Vamos visualizar essa dinâmica: eu pilotava o computador central, a sala virtual, e fazia a transmissão ao vivo para o canal de YouTube do CA. Também era responsável pelas músicas dos trabalhos (que deveriam sair do computador central) e por fechar as câmeras ao final dos trabalhos, nosso *blackout* virtual; os artistas, estavam em suas casas, lidando com todo turbilhão de emoções que antecedem uma apresentação e contando com que eu acertasse suas deixas de músicas e entradas e saídas.

Foi ousado esse movimento. As chances de dar errado eram altas e só me dei conta disso quando durante o primeiro ensaio geral. Apesar da experiência com outras mostras, nunca havia realizado uma edição remota – e estava lidando com condições precárias, sem técnico ou técnico. Fazer uma boa transmissão, por exemplo, exigia um técnico e outro programa que conectasse a minha sala ao YouTube. Isso fazia toda diferença. Ao observar outros trabalhos de grupos que possuíam apoio e técnicos em suas produções, era notável a qualidade da apresentação. Porém, nossa mostra era patrocinada por nós mesmos, era movimento de engajamento civil, de profissionais de dança e não de especialistas em tecnologia. Falamos durante toda essa pesquisa sobre a articulação entre o que queremos fazer e as condições para sua realização. Falamos também que era dessa articulação que a dramaturgia se expunha, então, apesar de reconhecer nosso amadorismo tecnológico, apostamos na dramaturgia insurgente, numa dramaturgia clandestina.

Os improvisadores, praticantes do Campo Aberto, foram convidados a apresentar improvisações solo, onde poderiam retomar estruturas já dançadas e trabalhar seus rearranjos, ou poderiam

seguir o fluxo improvisatório que a prática do Campo aberto impulsionava. A chamada para a primeira MonStra ficou assim: “Monstra é o lugar que inventamos para compartilhar processos artísticos ativados a partir do Campo Aberto. É uma MonStração de artes integradas, ao vivo e em modo virtual, que reflete o hibridismo das práticas artísticas na atualidade e incentiva sua continuidade”.



Montagem de fotos das MonStras 1, 2, 3 e 4.

Produzir a Monstra enfatizou a questão dos modos e maneiras de fazer, dentro e fora de cena. O que nos importava era o “como” que, simultaneamente, trazia junto o “quê”, o “onde” e o “quando”. Todas as edições estão disponíveis no canal do Campo Aberto – elas apresentam as produções de danças criadas nos anos de 2020 e 2021, em modo remoto. Cada edição, a seu modo, apresenta uma articulação entre as condições para a criação e a obra em si; é possível ver o clima se alterando a cada Monstra, revelando a duração da pandemia que chegou a dois anos inteiros. Muitas angústias nesse processo e muita insistência também. A MonStra é um documento videográfico desse momento histórico.

Com o fim do período pandêmico e início da transição para o modo presencial outra séria de mudanças entrou em curso: a (re) habitação dos teatros e o reestabelecimento dos encontros ao vivo. Para mim, não se trata de uma volta a esses lugares, trata-se da invenção de novas relações com eles, relação que atualiza a ideia sobre estes territórios.

O período que está em curso é decorrente, então, de um trânsito do modo remoto para o presencial. Momento bastante confuso de se viver e de se posicionar. A atividade que instaura esse período foi a apresentação do Campo Aberto na Ocupação do teatro Cacilda Becker: *Abril para as Danças*, no dia 29 de abril de 2022. (Data comemorativa do dia da dança). Nesse contexto presencial, o nome Campo Aberto já não cabia mais, porém, na falta de um outro nome que marcasse o surgimento de outra atividade, permaneceu Campo Aberto com o acréscimo da palavra “presencial”.



Foto de Gabi Weiser. Teatro Cacilda Becker/Rio de Janeiro. Abril, 2022.

A ideia inicial passou a ser então, tornar o campo híbrido, promovendo a convivência entre o modo remoto e o modo presencial. Ideia que logo se deparou com abismos e suas camadas gigantes, conversa para outro artigo. Mesmo assim, o movimento fluía nessa direção e a aposta nas misturas e entranhamentos entre mundos como possibilidade de arejamento e frescor para as próximas investidas no campo artístico já havia sido feita. Então, não houve aceleração para a criar nexos artísticos, pelo contrário, demorei-me no espaço/tempo fronteiro, entre uma coisa e outra, investindo na criação de mundos provisórios, de zonas temporárias de habitação. E, como disse Bardawil (2010), “inventar mundos leva tempo”.

Os desdobramentos estão em curso. O Campo Aberto inventou um mundo e com ele uma comunidade temporária que hoje desenvolve ações no campo presencial. A insistência nesse movimento nos levou a primeira MonStra presencial com apoio financeiro, contemplada pelo edital municipal de fomento à cultura carioca, o FOCA. Com esse investimento produzimos uma programação que investiu no trânsito de parte dos trabalhos desenvolvidos durante a pandemia para o campo presencial. Assim, nossa ação afirmou o lugar de criação fundado com as quatro Monstras remotas e investiu na continuidade dessas ações. A programação dessa Monstra mobilizou artistas da capital do Rio de Janeiro e da sua região serrana, de São Paulo e do Ceará, contribuindo para a circulação de seus trabalhos em outros contextos.

CULTURA / DE GRAÇA

Dança do virtual para o presencial

Após dois anos, espetáculo estreia em teatro

REGIANE JESUS
regiane.jesus@giz.org.br

Foram cem apresentações virtuais da mostra de dança Monstra até a chegada aos palcos. Nascido logo após o início da pandemia de Covid-19, o projeto idealizado pela bailarina Camila Fersi tem, finalmente, um encontro presencial com o público. Hoje, amanhã e nos próximos dias 11 e 12, sempre às 19h, o espetáculo acontece no Teatro Angel Vianna, que fica no Centro Coreográfico do Rio de Janeiro (Rua José Higino 115, Tijuca). Os ingressos para as apresentações são gratuitos, mas precisam ser retirados pela plataforma Symppla.

Diretora artística da mostra, Camila vive um novo momento ao montar o espetáculo pela primeira vez sem pensar através da perspectiva de uma tela.

— A versão presencial do Monstra é importante para a consolidação da retomada do nosso ofício em seu formato tradicional. Ficamos quase dois anos isolados e estamos vivendo este momento de retomada com alegria e expectativa do encontro olho no olho com o público. Foi interessante criar esse projeto, a partir da dança, da performance, da ação e da atitude em relação à câmera, mas agora é uma nova fase que começa — diz.

No momento atual, a



Re-traços. A apresentação de Ricardo Aparecido da Silva é um destaque da mostra, que está em cartaz na Tijuca



Angular. Gabriela Jung está no elenco da versão presencial de Monstra

mostra de dança disponibiliza para as pessoas com deficiência visual uma audiodescrição do espetáculo através de acesso disponibilizado por QR Code.

— Os recursos de acessibilidades são possibilidades poéticas. É como um enlace entre a estética e a ética, a vida e a arte. A audiodescrição tem o objetivo de proporcionar uma melhor comunicação — diz a bailarina e idealizadora do projeto.

Jornal *O Globo*. Junho, 2022.

A edição presencial foi muito importante para a reativação da cena de dança no Rio de Janeiro e fomos contempladas para fazer a próxima edição que será realizada agora em 2023. Estão todos convidados a sobrevoar esse acontecimento assim como acessar todos os materiais em vídeo que o Campo Aberto produziu, inclusive os que não foram citados neste artigo. O Campo Aberto e a MonStra foram espaços para a invenção e contação de outras histórias que, ao comporem o arquivo documental que esta pesquisa produziu, pode-

rão ser visitadas, estudadas e problematizadas em outros contextos. Ao invés de pensar que falta muita coisa, estou pensando que não falta nada, que os canais de acesso para tudo o que foi produzido foram apontados nesta escrita, basta haver vontade de acessá-los.

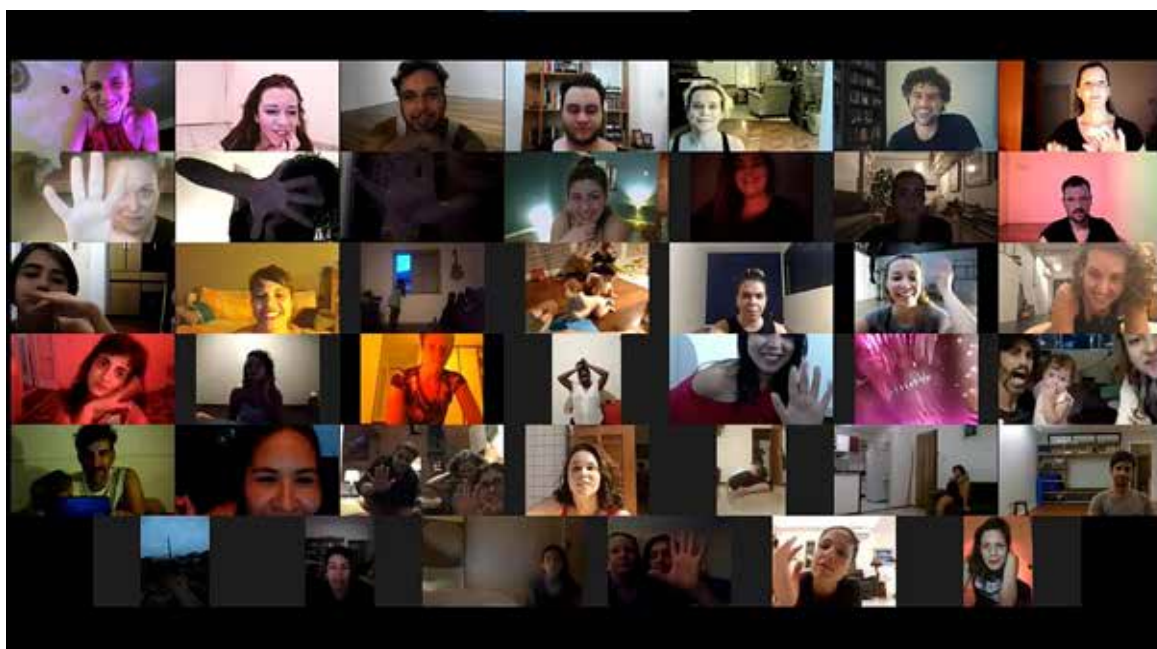
4
Trecho da música *Filme de terror*,
de Karina Buhr.

Até aqui chegamos. O texto, por ora, acaba. Contudo, segue vida e pesquisa afora.

“Ânimo, valentia e coragem!”⁴

5
Troquei a palavra “poema”,
como no original, por “dança”.

Que não passe um dia sem celebração da vida. “Um dança não salva o mundo. Mas salva o minuto. E isso é suficiente” (Campilho, 2015)⁵.



Acervo Campo Aberto Instagram, print de tela, 2020.

Referências:

- Agamben, G. *A comunidade que vem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- Agamben, G. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: editora Argos, 2009.
- Bardawil, A (Org.) *Tecido afetivo: por uma dramaturgia do encontro*. Fortaleza: Cia. da Arte Andanças, 2010.



Campilho, M. *Jóquei*. São Paulo: Editora 34, 2015.

De Freitas, A. S. Sobre “fim da arte”, “percepção digital” e vagalumes. *Texto Digital*, v. 14, n. 1, p. 40-51, 2018.

Didi-Huberman, G. Através dos desejos: fragmentos do que nos subleva. In: Didi-Huberman, G. (Org.). *Levantes*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

Didi-Huberman, G. *Sobrevivência dos Vaga-Lumes*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

Foucault, M. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2010.

Pelbart, P. P. *O Averso do Nihilismo – Cartografias do Esgotamento*. São Paulo: N-1 Edições, 2016.

Rolnik, S. e Guattari, F. *Cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 2007.

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