



PESQUISA EM ARTES CÊNICAS EM TEMPOS DISTÓPICOS

Rupturas, distanciamentos e proximidades

Patrícia Fagundes
Mônica Fagundes Dantas
Andréa Moraes
Organização

PPGAC

PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO
EM ARTES CÊNICAS

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

PESQUISA EM ARTES CÊNICAS EM TEMPOS DISTÓPICOS

Rupturas, distanciamentos e proximidades

Patrícia Fagundes
Mônica Fagundes Dantas
Andréa Moraes
Organizadoras

Dr. José Jackson Silva
Desenvolvedor da Capa

Faísca Design Jr
Finalização da Capa

Textualiza Jr
Revisão de texto

Porto Alegre – RS, Brasil 2020



CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO

P474 Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos Distópicos: rupturas, distanciamentos e proximidades [livro eletrônico] / [organizado por] Patrícia Fagundes, Mônica Fagundes Dantas, Andréa Moraes. -- Porto Alegre: UFRGS, 2020.

Tipo de Suporte: Ebook


Formato Ebook: PDF

ISBN: 978-65-5973-024-7

1. Artes Cênicas. 2. Pesquisa. I. Fagundes, Patrícia. II. Dantas, Mônica Fagundes. III. Moraes, Andréa.

CDU 792:001.891

Elaborado por: Ana Cristina Griebler – CRB10/933




DIÁLOGOS DE REINVENÇÃO NAS ARTES CÊNICAS: Assombros tensionados no trânsito entre meios

Silvia Balestreri¹

Márcia Donadel²

¹ Professora do Departamento de Arte Dramática e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Doutora em Psicologia pelo Núcleo de Estudos da Subjetividade da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

² Artista da cena, pesquisadora, tradutora e professora, Doutora em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul/Doutorado Sanduíche CAPES - Coventry University, Reino Unido.



Vivemos um período ímpar na história recente da humanidade, acometida por uma pandemia, que, por um lado, testa nossa resistência a medidas de restrições que devem ser adotadas coletivamente, e por outro, mostra as graves limitações do sistema político-econômico, incapaz, na grande maioria dos países ocidentais, de se flexibilizar para dar suporte de sobrevivência digna à totalidade das populações. Isso, para dizer do modo mais simples possível, é um pouco da realidade que nos acomete nesse momento. Nossos corpos e nossas escritas estão marcados por muitas impossibilidades impostas ao nosso cotidiano mais banal. Essa tensão provoca a busca por uma existência além das respostas já conhecidas, e há uma demanda de mantermo-nos em processo artístico quando a realidade que se percebia como quase absoluta torna-se irreconhecível por conta da catástrofe e do trauma dela resultante. A fim de compreender essa situação tão extrema, Birman (2020) afirma:

O conceito de catástrofe remete diretamente para as linhas de força e de fuga que delineiam a constituição real do *mundo* na promoção da pandemia em causa, na sua efetiva multidimensionalidade. E o conceito de trauma, em contrapartida, reenvia para as coordenadas constitutivas do *sujeito*, que se inscreve no espaço real do mundo que foi colocado literalmente pelo avesso, isto é, pela *dor* e pelo *sufrimento*, que, como *dobras* ruidosas, modulam efetivamente os interstícios da experiência traumática, que incide de maneira singular sobre os indivíduos concretos. (Birman, 2020, p. 8, grifo do autor).

Mesmo com o vislumbre de um desafogo em que vacinas surgem para ir aos poucos atendendo às demandas desenhadas pelos governantes, ainda há um período de incerteza cuja duração não se pode prever. Nossa expectativa inicial era de que esse texto pudesse ser lido em poucos meses como uma reflexão sobre um período finito e suas repercussões. Porém, no cenário que se apresenta, poderemos rever esses pensamentos daqui a um tempo e ainda estarmos em uma situação limítrofe, mas com contornos redesenhados em novos arranjos a nos solicitarem mais e mais reinvenção.

Uma das restrições radicais em curso se refere à impossibilidade de realização de atividades de Artes Cênicas, tanto apresentações com presença de público quanto aulas – dos poucos desafogos de que temos notícia, com compartilhamento do mesmo espaço físico por artistas e público, estão as experiências de dança ou encenações no modo *drive-in* ou, mais rara e esporadicamente, em teatros com 20% de sua lotação. Artistas da cena, em praticamente todo o mundo, têm sido obrigados a se reinventarem, a migrarem em massa para outros meios, predominantemente audiovisuais, para continuarem criando, chegando ao público e, dentro de limites e com transformações e adaptações muito grandes, encontrarem seus públicos, mediados pelas transmissões via internet.

As saudades do contato direto e a ânsia pelo calor que o contato com as plateias

proporciona têm gerado angústia, melancolia e lamentos. É difícil sair de uma lógica da falta, de comparar o que não se tem agora com o que se tinha antes, para entrar em processos de criação de mundos com a realidade tal qual se apresenta nesse momento. Essa sensação de incômodo, que muitos caracterizam como um tipo de incompletude, as restrições de mobilidade e de aproximação física impactam o Brasil de forma relevante. Segundo Birman:

A interdição de toques, beijos e carícias, que se consubstanciam como proximidades corporais e que caracterizam o nosso *estilo de existência* nos registros éticos e *estéticos*, nos afeta bem mais do que aos indivíduos de países norteados pelas tradições anglo-saxônica, nórdica e asiática, onde o distanciamento corporal já estaria instituído cultural e socialmente há muito tempo nas histórias e nas mentalidades dessas diferentes tradições. (Birman, 2020 p. 81)


O lamento e a nostalgia de uma arte convivial (Dubatti, 2003) dão o tom das manifestações de muitos artistas e estudantes de Artes Cênicas, ainda que muitas criações estejam acontecendo, na medida em que verbas públicas destinadas a apoiar projetos artísticos estão sendo, pouco a pouco, direcionadas às produções em ambiente digital – isso para citar um dos modestos impulsionadores das novas criações. Nesse contexto, poderíamos falar de assombro, mas o que encontramos muitas vezes está mais próximo da melancolia.

Começamos a apelidar os arquivos que trocávamos durante a escrita desse texto de “assombros tensionados” devido ao material que estávamos elaborando: assombradas estávamos nós com as ideias que estavam surgindo, mas também vimos que essa denominação cabia bem para o estado não somente nosso, mas de muitos e muitas artistas nessa situação pandêmica. Constatamos, em seguida, que nosso assombro estava próximo daquele mencionado por Peter Pelbart, em seu livro mais recente, relativo à “guerra” interminável que se evidenciou nos anos recentes na macropolítica brasileira e que tem tornado, isso dizemos nós, ainda mais grave a precariedade das condições de sobrevivência na atual crise sanitária. Diz Peter:

Quando o passado crava suas garras sobre o dorso do presente, como nos últimos anos, não há como negá-lo: somos tomados de assalto pela evidência ancestral como se ela ferisse nossa mais elementar crença no mundo. É deste *assombro* que nasceu o presente livro (Pelbart, 2019, p. 9, grifo nosso)

Mais adiante, Peter diz também que “no limite, não se pode falar hoje da *vida* em geral sem certo assombro” (Pelbart, 2019, p. 15, grifo do autor). Pensando a biopolítica e a necropolítica, a partir de Foucault e Mbembe, o autor pergunta-se sobre o estatuto da vida nos dias atuais³.

³ Para aprofundamento da discussão e detalhamento das referências do autor, remetemos ao texto original, lembrando que foi escrito e publicado um pouco antes da pandemia do COVID-19.



Em Canclini (2008), por outro lado, encontramos uma abordagem do assombro que se mostrou útil ao que discutimos aqui. Segundo explica ele, “assombro” foi considerado por estudiosos de diferentes épocas – Platão, Jaspers, Latour – como a condição para o conhecimento. Canclini explica que, por décadas, as vanguardas artísticas mencionaram “assombro” para especificarem os efeitos estéticos proporcionados por suas obras, diferenciando-o dos efeitos causados pela tradição e pela indústria cultural e projetos de massa. Entretanto, acrescenta que “no momento em que as artes deixaram de chamar-se de vanguarda, cederam ao mercado, às galerias, aos editores e à publicidade a tarefa de provocar o assombro e atrair o público” (Canclini, 2008, p. 122). Ao que nos parece, ambos os tipos de assombro dizem respeito ao que estamos desenvolvendo. E vemos uma vantagem no assombro em relação à melancolia: trata-se, diferentemente desta, de um efeito ou reação que ativa os sentidos e acorda o corpo. Sem negarmos as agruras do momento, propomo-nos aqui a estabelecer um diálogo entre nós, com desdobramentos de nossas respectivas pesquisas, buscando nelas vieses de criação para momentos nos quais muitos obstáculos impedem o desenrolar da vida nos mesmos moldes de uma época anterior. Sabemos que vários de nossos pensamentos confluem, ou que conseguimos reconhecer, uma na outra, fluxos de ideias congruentes, ainda que partamos de lugares distintos, ou mesmo que os processos que nos interessam e envolvem guardem particularidades que ora nos distanciam e ora nos aproximam como autoras-criadoras.

Convocamos então para conversar conosco alguns aspectos da obra do artista italiano Carmelo Bene por um lado, e, por outro, discussões acerca da manifestação humana mediada pela tecnologia, considerada estremecedora da relação de convívio antes vivenciada. E, ainda, escavar a atual percepção de dissolução dos atributos e interações humanos, incluindo devires animal, vegetal ou mineral, com suas sensações, emoções e singularidades no acolhimento de fluxos criadores em Artes Cênicas através da interação digital.

A manifestação humana modificada quimicamente, mecanicamente e cirurgicamente integra e é acolhida nas interações cotidianas e artísticas de modo perceptível. No entanto, o contato humano através de interações digitais estremece a compreensão de artistas da cena sobre percepções acerca da criação, da coabitação e da conexão entre participantes em cena e no processo de criação. Essa percepção é visível naqueles artistas que não escolheram vivenciar essas interações como forma de expressão e sentem-se compelidos a abraçar algo que não faria parte de suas escolhas nem mesmo em um futuro próximo. Seremos nós artistas capazes de mover a compreensão dessas relações de um status de rompimento ou dissolução para um entendimento processual

e de pertencimento?

Se considerarmos a manifestação através de meios digitais como híbrida e dinâmica (Camilleri, 2015), como se colocar em flutuação da percepção desse trânsito e acolher fluxos criadores com as interferências de agentes/elementos/efeitos não-humanos? Seria o trânsito entre meios tão desconhecido, ceifador e estranho quanto tem parecido? Um funcionamento vivaz de criação entre meios pode nos fornecer algumas pistas e suscitar desterritorializações efervescentes, mesmo que assombrosas sob determinadas perspectivas.

Sobre a concepção de território e também de desterritorialização e reterritorialização, podemos recorrer a uma explanação do terapeuta-militante Felix Guattari, retomada por sua aliada brasileira, a psicanalista Suely Rolnik:


Os seres existentes se organizam segundo territórios que os delimitam e os articulam aos outros existentes e aos fluxos cósmicos. O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio do qual um sujeito se sente “em casa” (Guattari; Rolnik, 1993, p. 323)

E, no mesmo trecho, mais adiante, continua:

O território pode se desterritorializar, isto é, abrir-se; engajar-se numa linha de fuga e até sair de seu curso e se destruir. (...) A reterritorialização consistirá numa tentativa de recomposição de um território engajado num processo desterritorializante. (Guattari; Rolnik, 1993, p. 323).

Carmelo Bene foi um dos principais artistas italianos do século XX, tendo operado como ator e diretor de teatro, rádio e cinema. Escreveu dois romances e duas obras de poesia, além de vários ensaios. É difícil classificar suas obras em gêneros definidos. Foi aclamado por filósofos, jornalistas, artistas e público; conhecido por suas polêmicas, pela originalidade de sua obra e por ter sido uma figura pública bastante singular. A carreira de Bene se desenvolveu primordialmente na Itália, onde se apresentou em teatros de várias cidades desde sua estreia em 1959 até perto de sua morte, em março de 2002. No começo, se tornou rapidamente cultuado por um grupo seletivo de espectadores pertencentes à *intelligentsia* romana dos anos 1960, tendo ficado famoso após a premiação de seu primeiro longa-metragem em Veneza, em 1968 – fama continuada, mais tarde, pela sólida carreira teatral e pelos trabalhos e aparições que fez na TV, além das recorrentes polêmicas na mídia impressa.

Essa entrega e circulação por diferentes meios de criação e o modo como estabelecia relações entre diferentes atividades – apaixonado por esportes, Bene foi, em dado momento, cronista esportivo – nos pareceu inspiradora para pensar em criações no momento presente, uma afirmação da diferença entre esses meios e uma grande capacida-



de de criar em cada um deles. Ainda em relação a essa obra, vale dizer que um mesmo “motivo” – por exemplo, Hamlet, Pinóquio, etc. – era criado e recriado ao longo dos anos, em várias edições para o teatro, arte à qual mais se dedicou ao longo da vida, mas também criado e recriado em outros diferentes meios, como cinema, rádio e televisão.

Em sua diversificada obra, contam-se, além de romances que causaram boa impressão nos críticos, a reescritura de peças clássicas, alguns discos – *Manfred*, *Maiakovski*, *Hamlet Suite*, dentre outros –, obras para a televisão como *Otello*, *Un Amleto di Meno*, *Riccardo III*, etc., e mais de dez emissões radiofônicas, como *Amleto*, *Pinocchio* e *Salomé*, para citarmos algumas. A variedade de versões de uma “mesma” obra também se espalhava pelos diferentes meios em que inventou sua arte: assim, houve, por exemplo, além de recitais *Maiakovski*, versões de *Nostra Signora dei Turchi – Nossa Senhora dos Turcos* – em romance, encenação e filme. *Pinocchio de Collodi*, segundo Bene, foi publicado em livro, teve três edições como peça teatral e uma emissão radiofônica, além de projetos que não saíram do papel, dentre vários outros exemplos. Não se tratava de peça filmada, romance “adaptado”, ou de qualquer outro tipo de transposição direta de um veículo para outro, mas sempre de reinvenção da obra e do meio em que ela (re) nasce. O que Bene falou sobre fazer cinema serve para todas essas variações em sua obra: “Por quê não? Uma coisa, nós podemos escrevê-la, colocá-la em música, falá-la, bebê-la, tudo... E quando você comeu durante três anos, você pode beber um dia (...)” (Bene, 1977, p.125). Em um exemplo, segundo suas próprias palavras:

Começo a esboçar, duzentos metros acima da falésia, mar Jônico, o que mais tarde, ainda sem título, corresponderá a *Nostra Signora dei Turchi* [Nossa Senhora dos Turcos]. Na forma de um romance. Já disse em outro lugar que tudo o que é irrepresentável no teatro, portanto possível, transferido para a página escrita é impossível, não se abre para um possível. A página escrita é, no entanto, uma mera representação. (Bene, Dotto, 2008, p. 209, tradução nossa)⁴

Franco Quadri, em um texto intitulado *Do Teatro ao Rádio (Passando pelo Cinema)* analisa uma dessas “transposições” de uma obra para diferentes meios, no caso, a *Salomé* de Oscar Wilde segundo Bene, que, já sendo filme e peça, apareceu, em 1975, em emissão radiofônica. Quadri começa ressaltando a aparente impossibilidade de tal empresa, tendo em vista a importância do elemento visual nos espetáculos do artista. Aqui ressaltamos a extrapolação de um elemento como pista para pensar o trânsito de Carmelo Bene entre meios. Quadri diz que, na verdade, se deve falar mais de uma passagem do filme para o rádio do que da peça para o rádio, devido à ambientação e às

⁴ Comincio a stilare, duecento metri a picco sulla scogliera, mare Jonio, quello che poi, ancora senza titolo, corrisponderà a *Nostra Signora dei Turchi*. In forma di romanzo. Ho già detto altrove che tutto quanto è irrepresentabile a teatro, dunque possibile, trasferito sulla pagina scritta è impossibile, non si apre a un possibile. La pagina scritta è comunque mera rappresentazione.

soluções técnicas utilizadas nessa emissão. Ainda que falando em ‘transferência’ de um meio a outro, acaba por mostrar que se tratou, na verdade, de uma (re)invenção. Ele diz que Bene teve “sacações” geniais como diretor, e interveio apropriando-se totalmente do novo meio. Ressaltamos este trecho como pista para perceber como Bene parece agarrar-se a algo muito fugaz ou sutil, em um *insight*, talvez, que evasivamente escapa ou vaza entre fresas perfuradas pela insistência do olhar e da experimentação corporizada:

(...) trabalhando sobre o elemento sonoro, jogando com sobreposições de vozes, mudanças de tonalidades, sobreposições de diálogos, aproximações e afastamentos de microfones, com misturas absolutamente arbitrárias de músicas clássicas com canções populares. (...) Não se pode exatamente dizer que Carmelo Bene tenha feito uma leitura literária, é preciso dizer, pelo contrário, que ele venceu triunfalmente a aposta com o meio.⁵ (Quadri, 1995, p. 1493, tradução nossa)

Em outubro de 1973, Carmelo Bene parou de fazer cinema e retornou ao teatro com a segunda edição da peça *Nostra Signora dei Turchi*. Seu reconhecimento como cineasta ampliou o interesse por seu trabalho nos palcos e, como observa Manganaro (2015, s/p), “o gosto pela ‘velocidade’ que Bene manifesta no momento da montagem de seus filmes, as colorações e os cortes emprestados de seu próprio cinema serão igualmente experiências fortes para a constituição de seu teatro”. Nesse seu retorno, chegou aos grandes teatros (“porque agora me oferecem”) e intensificou suas experimentações sonoras com música, amplificação da voz e *playback*. Carmelo se perguntava por que se investe tanto, por exemplo, em iluminação, enquanto o elemento sonoro das peças quase não é trabalhado, enquanto quase não se experimenta em sonorização.


Ugo Volli, no prefácio ao livro *Nostra Signori dei Turchi*, escreveu o seguinte:

Acima de tudo, é importante sublinhar a relativa autonomia das três versões (literária, cinematográfica, teatral) de *Nostra Signora dei Turchi*, que merecem ser estudadas precisamente como um exemplo de uma intuição particular do “específico” fílmico, teatral e literário... (Volli, 1978, p. 4, tradução nossa)⁶

Há muitos outros exemplos que mostram Bene nesse trânsito entre meios e como pensava a arte em cada um deles. É famosa uma frase sua: “não se pode fazer teatro com teatro, não se pode fazer cinema com cinema, não se faz uma obra-prima, se é obra-prima”. De fato, Carmelo parecia estar sempre “em obra”, mesmo em suas apari-

⁵ (...) lavorando sull'elemento sonoro, giocando su sovrapposizioni di voci, su cambi di tonalità, su sovrapposizioni di dialoghi, su avvicinamenti e allontanamenti di microfoni, su commissioni di assoluta arbitrarietà di musiche classiche con canzonette. (...) Non si può proprio dire che Carmelo Bene abbia fatto una lettura letteraria, bisogna dire invece che la scommessa col mezzo è trionfalmente vinta.

⁶ Soprattutto è importante sottolineare l'autonomia relativa delle tre versioni (letteraria, cinematografica, teatrale) di *Nostra Signora dei Turchi*, che meriterebbero di essere studiate proprio come esempio di una intuzione particolare degli “specifici” fílmico, teatrale e letterario.



ções em programas de auditório televisivos, ou ainda em suas crônicas esportivas. Ao falar e ao agir, dava a impressão de estar acessando um outro plano de sensações e percepções. Não falava em modo cotidiano, mas dava a impressão de estar fazendo uma filosofia toda sua a partir do que via e das perguntas que lhe eram endereçadas.

Gilles Deleuze, escrevendo sobre alguns dos espetáculos de Bene, disse que ele retirava das peças os personagens que faziam poder – reis, rainhas e nobreza – para fazer aparecerem as virtualidades. A essa subtração dos elementos de poder, Deleuze (2010) chamou de “operação cirúrgica” muito precisa, uma crítica amorosa em cena. É nessas intensidades não intencionadas que Carmelo Bene ressoa algo de Nietzsche. E é inspirador também o fato de que suas ressonâncias, como diz Deleuze no mesmo ensaio, não se davam por filiação, mas por alianças. Não havia uma subalternidade a modos de proceder, de criar ou de pensar, um exercício livre, ainda que às vezes doloroso, de criação de problematização, de invenção de perguntas, mais que de devolução de respostas⁷.

Cabe perguntar por que recorremos a esse italiano que se dizia árabe para pensarmos a ação criadora em diferentes meios no momento atual. O fato de ser tema de pesquisa de uma de nós não é suficiente, não em meio à emergência, com cada vez mais força, das ideias decoloniais que tomam os debates e disputam uma mudança de percepção e de práticas mais que urgentes. Uma das respostas a essa indagação nos remete ao tipo de pensamento que essa obra porta, ao tipo de prática e experimentação às quais ela nos impele. Parece deflagrar um movimento de inquietação em estabelecer diálogos improváveis com coragem. A prática e a experimentação destacam-se nesse movimento de revisitação, fusão e (re)escritura, através de versões, edições, (re)invenção. A intensificação de experimentações, talvez mesmo após experimentação até o limite do tempo disponível e das alternativas que ainda se tem vontade e possibilidade de pensar, esse gosto pelas processualidades elásticas da experiência, irrompe vazamentos. Esse investimento acentuado de reinvenção da obra resulta em intensa experimentação no meio em que ela (re)nasce. As variações e “sacações” parecem estar ligadas às apostas com as virtualidades do meio. A aparente impossibilidade de uma ocupação – no sentido de habitar ou criar um novo território –, ligada à intensa experimentação esquia-se e circunda a impossibilidade, levando a uma extrapolação.

Trazendo ao diálogo o tipo de demanda atual de reinvenção, em coabitação digital, os fluxos criadores parecem mover-se:

Muda-se o foco para “práticas e performances” que negociam entre matéria e significado através de *atuantes* - independentemente do seu status humano. [...] Esses atuantes são (1) entidades materiais ou “materialidades”, que

⁷ Kastrup, incluindo o tempo e o coletivo nos estudos da cognição, propõe a aprendizagem como invenção de problemas, e não como sua solução (Kastrup, 1999).

“ – correspondem ao mundo material, coisas, e (sócio)materialidades não-dinâmicas”; (2) entidades imateriais ou “imaterialidades” que “incorporam o mundo dos pensamentos, imaginações, memórias, sentimentos, significado(s) compartilhados, conceitos, convenções sociais, ideologias, instintos e realidade virtual.”⁸ (Heike, 2006, p. 573 *apud* Camilleri, 2015, p. 114, tradução nossa).

A coabitação de Bene em diferentes meios está em como, pela extensa ou intensa experimentação, ele perfura as convenções já conhecidas e parece interpor o meio como atuante independentemente do seu status não-humano, entrando em processo de criação com ele – meio aqui entendido como mídia ou manifestação artística. Nos pensamentos citados por Camilleri (2015), dinâmicas híbridas possuem uma propensão de “criar conexões através de fluxos e processos entre os diferentes elementos e componentes, dessa forma servindo para ‘socializar materialidades’ e para ‘materializar imaterialidades’”⁹ (Camilleri, 2015, p. 114, tradução nossa). Esse entendimento das interações, como processuais e em relação de mútua interferência, transita por mediações “como uma assembleia, em relação com o meio e com a tecnologia” (Camilleri, 2015, p. 114, tradução nossa). Bene capta “vazamentos” dos movimentos entre meios e se agarra nas suas movências? O contínuo exercício experimental de coabitação em diferentes meios perfura as convenções já conhecidas e parece captar desdobramentos ligados a essa relação movente, independentemente do status não-humano. Parece tratar-se de aceitação e investimento vivaz na condição de atuante que o meio passa a ter. A percepção desses vazamentos parece fazer circular o processo de criação.

Possivelmente, a relação com a tecnologia vivenciada no momento atual, alinhada pelas ideias trazidas por Camilleri (2015), esteja nos colocando no lugar de entender melhor o trânsito entre meios tão fluido para Bene. Talvez a atual desterritorialização seja uma forma singular de compreender o funcionamento criador entre meios do artista.

Ao nos ser ceifada uma forma importante ou prenante de funcionar como medida sanitária urgente e de sobrevivência, estamos dispostos e com o foco no irrompimento da continuidade dos modos anteriores de convivência por uma propulsão tal qual a de buscar o ar para os pulmões. Os sentimentos em relação à pandemia mudaram e continuam mudando mês a mês, dia após dia. A tensão agora é sobre a vacina e a continuidade dos cuidados quando todo mundo já está exausto. Esse incômodo repleto de impossibilidades de reviver o reconhecível é circundar o improvável. O agora parece

⁸ Shifting the focus to “practices and performances” that negotiate between matter and meaning through “actants” - irrespective of their human status.[...] These actants are (1) material entities or “materialities”, which “represent the world of matter, things, and non-dynamic (socio)materialities”; and (2) immaterial entities or “immaterialities”, which “incorporate the world of thoughts, imaginations, memories, feelings, (shared) meaning(s), concepts, social conventions, ideologies, instincts, and [...] virtual reality”.

⁹ The propensity to engage links through flows and processes between the different elements and components, in this way serving to “socialize materialities” and to “materialize immaterialities”.



mais poroso para acolher algumas experimentações de Bene e seus modos de criar.

Estamos em uma situação limítrofe e incômoda em que a complexidade humana aberta a outro tipo de entorno se vê como um híbrido manifestado em corporizações mediadas, que borram as percepções reconhecíveis de coabitação e tridimensionalidade. Diferentes fronteiras entre corpo e interação não estão demarcados pela pele¹⁰, “nas fronteiras (por exemplo, entre humanos e não humanos), mas em caminhos, não em retenção, mas em vazamentos, não em estagnação, mas em movimentos de corpos, informações e partículas localizados em um sistema mais amplo”.¹¹ (Nayar, 2014, p. 10 apud Camilleri, 2015, p. 118). Tais movimentos perfuram a pele e provocam vazamentos, multiplicidades de relações e engajamentos.

No século XX, “‘performer’ e ‘humano’ se tornaram sinônimos e a manifestação do artista da cena estava entrelaçada com a sua humanidade. No entanto, as condições de intermedialidade interferem nas habilidades humanas e em percepções como de tridimensionalidade e coabitação, transformando a condição psicofísica em dinâmica e híbrida. Tal condição não se divorcia de sua interioridade, sensações e expressão, mas está permeada pelos atravessamentos urgentes de um mundo permeado por diferentes concepções de corpo e de interação impactados ou até condicionados pela tecnologia. No tocante ao espetáculo teatral, Isaacson (2013) ressalta a particularidade dessa relação:

É preciso reconhecer que a presença da tecnologia por si só não confere ao espetáculo um caráter intermedial, pois nem sempre há uma interferência mútua entre as imagens construídas pela performance e aquelas produzidas pela tecnologia. Na verdade, faz-se preciso pensar a intermedialidade como uma interação que desperta o espectador para um terceiro lugar que não é aquele criado pelo performer nem aquele da imagem construída pelo dispositivo tecnológico, mas aquele que emerge da relação desses dois. (Isaacson, 2013, p. 1-2)

Esse pensamento trazido para o momento corrente de convivência compulsória com o meio digital ampara a compreensão de que vazamentos criadores emergem da relação com o meio como atuante. Assim, os modos de fazer em Artes Cênicas estão expostos à criação de relações pregnantes com o meio, retornando às vistas dos modos que exercia Carmelo Bene, à transversalidade que experimentava, buscando outros criadores que também a experimentam ou experimentaram. Do ponto de vista mais visível, há diversos(as) artistas, mesmo pré-digitais, que transitaram por vários meios, por exem-

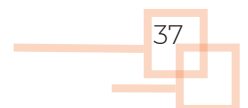
¹⁰ Para uma aproximação com muitos desdobramentos, numa abordagem bastante original, remetemos à tese de Lindsay Tarouco Gianuca, defendida em dezembro de 2020, no PPPGAC/UFRGS, acerca do tema “*Pele de Performer: pensamento poroso e carne expressiva*”.

¹¹ The human as a dynamic hybrid in critical post-humanist thought focuses not on borders [for example, between the human and non-human] but on conduits and pathways, not on containment but on leakages, not on stasis but on movements of bodies, information and particles all located within a larger system.

plo, para ficar em alianças facilmente identificáveis, Beckett e Artaud, com manifestações em escritos, encenações teatrais, cinema e rádio. Mas pensando em transversalidades radicais e desterritorializantes em solo brasileiro, podemos citar, apenas para começar, Estamira e Stella do Patrocínio que habitaram, a segunda muito duramente, territórios atravessados por linhas denominadas loucura e suas vizinhanças. Uma aliança – louca – com Carmelo Bene – se vislumbra pela radicalidade de terem sido todas e todos aqui citados, cada um e cada uma em seu tempo e territorialidades, obras-primas.

Mas e o que esses delírios artísticos nos dizem nesse momento, nós, sobreviventes em uma pandemia sob um governo que promove micro e macrofascismos? A ousadia de que falava Nietzsche (2011), ela que nos poderá fazer, mais do que sobreviventes, criadores e criadoras com o que está aí, a partir dos assombros e das tensões, ser obra, com os meios que estão dados ou com aqueles que também possam ser criados.

Os modos de interação por meio digital não possibilitam a mesma interação que se conhecia para fazer-se como já se fazia em Artes Cênicas. A discussão aponta para um perfurar do meio com experimentações e integrá-lo como atuante dinâmico e ativo para agarrar-se aos vazamentos criadores. Os excertos de falas de Carmelo Bene e desdobramentos acerca de suas movências por diferentes formas de expressão artística, que trazemos aqui pra inspirações diversas, explicam, exemplificam e inspiram a força ou necessidade de o invocarmos agora: ele criou e cavou sulcos, túneis subterrâneos ou muito visíveis na grandiosa cultura ocidental, esteve imerso nela, tinha uma erudição toda sua. E não teve pudor em destruí-la, a desconstruiu criando, apanhou impiedosamente da crítica impressa, se bateu com ela e continuou criando, criando, criando. Aparentemente dentro das instituições, cavou sempre um fora, o rizoma dos roedores, um *tuco-tuco* na praia. Essa força nos ajuda inclusive a invocar despudoradamente as forças que nos chegam em novas criações. Os caminhos e movimentos não ocorrem de forma estanque, apesar do momento de confinamento. O contínuo estado de desorientação desterritorializante e a busca incessante por reterritorialização, diante da impossibilidade de continuar como antes, convoca ao investimento no meio como atuante com a percepção ativa para vazamentos e movências abertos pela experimentação.





Referências

BENE, Carmelo; DOTTO, Giancarlo. **Vita di Carmelo Bene**. 3.ed. Milão: Bompiani, 2008 (1998).

BIRMAN, Joel. **O Trauma na Pandemia do Coronavírus**: suas dimensões políticas, econômicas, ecológicas, culturais, éticas e científicas. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

CANCLINI, Néstor García. **Leitores, espectadores e internautas**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

CAMILLERI, Frank. Of Hybrids and the Posthuman: performer training in the 21st century. **The Drama Review. New York University and the Massachusetts Institute of Technology**. v. 59, n. 3, 2015, p. 108-122.

DELEUZE, Gilles. Um manifesto de menos. Trad. Fátima Saadi. IN: _____. **Sobre o teatro**. Rio de Janeiro, Zahar, 2010.

DUBATTI, Jorge, **El convivio teatral**. Teoría y práctica de Teatro Comparado. Buenos Aires, Atuel, **2003**.

GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. 3.ed. Petrópolis: Vozes, 1993.

ISAACSON, Marta. Intermedialidade na criação cênica: ator e tecnologia.

Anais ABRACE, v. 14, n. 1, 2013.

Disponível em <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/2838/2975>. Acesso em dezembro de 2020.

QUADRI, Franco. Dal teatro alla radio (passando per il cinema). IN: BENE, Carmelo. **Opere**. Milão: Bompiani, 1995. pp. 1461-1465.

KASTRUP, Virginia. **A invenção de si e do mundo**: uma introdução do tempo de do coletivo no estudo da cognição. Campinas, SP: Papiurus, 1999.

MANGANARO, Jean-Paul. Aquele que penteia cometas. **Cena**, n.17, 2015.


NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PELBART, Peter Pál. **Ensaio do assombro**. São Paulo: n-1, 2019.

VOLLI, Ugo. Prefazione. IN: BENE, Carmelo. **Nostra Signora dei Turchi**. Milão: Sugar, 1978.

Para citar este artigo

BALESTRERI, Silvia; DONADEL, Márcia. Diálogos de reinvenção nas artes cênicas: assombros tensionados no trânsito entre meios. In: FAGUNDES, Patrícia; DANTAS, Mônica Fagundes; MORAES, Andréa (org.). **Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos Distópicos**: rupturas, distanciamentos e proximidades. Porto Alegre: PPGAC-UFRGS/Faísca Design Jr., 2020. Cap. 1. p. 27-39.



DIALOGUES OF REIVENTION IN PERFORMING ARTS: Remarks of astonishment and tension in intermedia creation¹


Silvia Balestreri²

Márcia Donadel³

¹ Translated by Joyce Nunes and translation revision by Dr. Márcia Donadel.

² Professor at Departamento de Arte Dramática and Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Ph.D. in Psychology at Núcleo de Estudos da Subjetividade, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

³ Performer, researcher, translator, and educator, Ph.D. in Performing Arts at Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul/Doctoral Internship at Coventry University, UK, CAPES Doctoral Internship Grant.



We live in such unprecedented times in the recent history of humankind, affected by a pandemic which, on the one hand, tests our resistance to measures of restrictions that must be adopted collectively, and on the other, reveals the serious limitations of the political-economic system which has been, in the vast majority of western countries, unable to support a decent survival for the population. This is the most direct way of expressing the reality that has affected us all at the present moment. Our bodies and our writings are marked by many impossibilities inflicted on our daily lives. This tension provokes the search for existence beyond the already known. Besides, artists urge remaining in artistic creation when reality becomes unrecognizable because of catastrophe and trauma. In order to understand this very extreme situation, Birman (2020, p. 8) states that:

The concept of catastrophe refers directly to the lines of force and flight that outline the real constitution of the world in the coronavirus pandemic, in its multidimensionality. The concept of trauma alters the coordinates which constitute the subject and are inscribed in the real space of the world. The world has, however, changed drastically through pain and suffering, which, like noisy *folds*, modulate the interstices of the traumatic experience, which has a unique effect on concrete individuals (Birman, 2020, p. 8, own translation, emphasis from the original).

Despite the comfort brought by vaccine campaigns, there is still uncertainty on how long this emergency period will last. We initially expected this text could be read in a few months as a reflection on the events of a moment in time and its repercussions. However, given the developments at the time of this writing, we are certain to review these insights in the near future while still facing a deep crisis. As time goes by, as the outlines of the crisis redesigned, new arrangements are required.

With the restrictions on performing face-to-face with an audience and the impossibility of in-person classes, the few presentations where performers and audience share the same physical space either take place in a drive-in format or have been burdened to work with a reduced 20% capacity. Performers from all over the world have been compelled to reimagine their art. They have pivoted live productions to be performed in other media, digital experiences such as live audio-visual performances, to continue creating and reaching the audience within the constraints, transformations and adaptations to online streaming.

The longing for the warm congregation in groups has generated anguish, melancholy and regrets. It is difficult to avoid the feeling of longing for times before the pandemic while engaging in creative processes. This feeling of discomfort, which many people portray as a type of incompleteness because of social isolation enormously impact Brazilian citizens. According to Birman (2020):

The prohibition of touching, kissing and caressing, and all bodily proximity which characterizes our style of existence in ethical and aesthetic records affects us much more than individuals in countries guided by Anglo-Saxon, Nordic and Asian traditions, where body distance is culturally and socially established for a long time (Birman, 2020 p. 81).

The pain of loss and the nostalgia for a convivial art (Dubatti, 2003) set the tone for the work of many artists and Performing Arts students. Several artists remain working, as public funds destined to support artistic projects are gradually admitting digital productions. However, these funds are insufficient. Within this context, astonishment and melancholy underlie the current events.

We referred the fragments of text that we exchanged, during this writing process, as “remarks of astonishment and tension” because of the content we were devising: not only did these words describe accurately how we felt, but they also fit well for the general picture during this pandemic. We found that our astonishment was close to that mentioned by the Hungarian-Brazilian philosopher Peter Pelbart, in his most recent book, on the never-ending “war” that has been evident in recent years in Brazilian macro-politics, and that has indeed aggravated the precarious survival conditions during the current health crisis. Pelbart (2019) states that:


When the past claws its way back into the present, as we have seen in recent years, there is no denying it: we are assaulted by an ancestral evidence that has hurt our most elementary belief in the world. It is from this *astonishment* that the present book was born. (Pelbart, 2019, p. 9, own translation/emphasis from the original)

Later on, he mentions that at the edge of the abyss, one cannot speak of today's life without a certain astonishment (Pelbart, 2019, p. 15). Thinking about biopolitics and necropolitics, based on Foucault's and Mbembe's thoughts, one wonders about the status of life on the present day⁴.

On the flip side, Canclini (2008) approaches astonishment in a contrasting way that also proved useful to what we have discussed. As he explains, *astonishment* is considered by scholars from different eras - Plato, Jaspers, Latour - as the condition for knowledge. He explains that, for decades, the artistic avant-garde movements mentioned *astonishment* to specify the aesthetic effects provided by their work, differentiating it from the effects caused by tradition, cultural industry, and mass projects. He adds, however, that at the moment art stopped self-referring as avant-garde, it allowed the market, the galleries, the editors and the advertising to cause astonishment and appeal to the audience” (Canclini, 2008, p. 122).

We believe that both definitions of the word astonishment refer to our reflections.

⁴ Further discussion and details on the author's references, refer to the original text, written and published shortly before the Covid-19 pandemic breakout.



Indeed, there is an advantage in the array of definitions previously described in relation to melancholy. Differently from the latter, astonishment is an effect or reaction that activates the senses and awakens the body. Without denying the challenges of the moment, we establish a dialogue between us and the developments of our respective researches, seeking lines of creation in times like these when obstacles prevent us from following the well-known path. We know that several of our thoughts converge, or that we recognize in each other flows of congruent ideas, even though our starting points are different. The processes that interest us and involve us have singularities that sometimes disengage us and at times bring us together as authors and creators.

We therefore called on some aspects of the work of the Italian artist Carmelo Bene, on the one hand, and, on the other, discussions about the human manifestation mediated by technology, considered mind-shifting with regard to previous experiences. We seek to understand the performers' current perception of human attributes and interactions as dissolving, including Deleuzean becoming-animal, becoming-vegetable or becoming-mineral, considering the underlying sensations, emotions and singularities, while performers experience creative flows through digital interaction.

The chemically, mechanically and surgically modified human manifestations integrate everyday life and are well perceived in artistic interactions. Nonetheless, human contact through digital experiences strains the artists' understanding about cohabitation and connection between participants in creation processes. The artists who did not choose to experience these interactions as a form of expression, the ones who are positive that digital interactions and intermedia creation would not be part of their choices for the immediate future, now feel compelled to. Are we, as artists, able to shift our comprehension of these experiences from breaking or dissolving to a progressive transformation process?

If we consider the human manifestation through digital media as hybrid and dynamic (Camilleri, 2015), how can we welcome these ever-changing creative flows with the interference of non-human agents/elements/effects? Is the intermedia creation as limited and strange as it has seemed to be? Lively and engaging intermedia creation provides us with some clues and gives rise to surprising and effervescent deterritorializations.


Territory, deterritorialization and reterritorialization are terms used by the militant-therapist Felix Guattari, taken up by his Brazilian ally, the psychoanalyst Suely Rolnik. Guattari and Rolnik (1993) explain that existing beings are organized according to territories that delimit and articulate them to other beings and cosmic flows. The territory can be related both to the lived space, and to the functioning system where an individual feels "at home" (Guattari; Rolnik, 1993, p. 323). Further on, they mention that the territory

can deterritorialize, which means to open up, engage in a flight line and even go off course and self-destroy. Reterritorialization is an attempt to recompose a territory that previously went through a deterritorializing process.

Carmelo Bene was one of the most important Italian artists of the 20th century, having worked as an actor and as a theatre, radio and cinema director. He wrote two novels, two works of poetry, and several essays. Philosophers, journalists, artists and the public celebrated his work. He was famous for being controversial and original. Bene's career developed primarily in Italy, where he performed in theatres across the country, from his debut in 1959 to his death in 2002. From the beginning, he was worshiped by a select group of spectators belonging to the Roman intelligentsia of the 1960s. He became famous after receiving an award for his first feature film in Venice in 1968 and later on, for his solid theatrical career, TV works, and appearances, in addition to recurring controversies.

The disposition to experiment in different media of creation and the way he established relationships between different activities – as he was passionate about sports, he became, at one point, a sports chronicler, for example –. He inspired us to look at intermedia creations in the present moment, when we consider the challenges he faced and his capacity to overcome them. He used the same “motive” – for example, Hamlet, Pinocchio, etc. – to create and recreate work over the years for the theatre, the art to which he dedicated most during his life. Still, he created performance works in different media, such as cinema, radio, and television.

He rewrote novels – that made a good impression on critics –, and besides them, he rewrote classics and recorded long plays, such as *Manfred*, *Maiakovski*, *Hamlet Suite*; TV shows, such as *Otello*, *Un Amleto di Meno*, *Riccardo III*, etc., and over 10 radio broadcasting shows, such as *Amleto*, *Pinocchio* and *Salomé*, to mention a few. The variety of versions of the “same” work spread through the different media in which he envisioned his art. In addition, he performed recitals such as *Maiakovski*, in addition to different versions of *Nostra Signora dei Turchi – Our Lady of the Turks* – a romance, a stage play and a film; and Collodi's *Pinocchio* by Bene, which became a book, three editions of a stage play, a radio show, and other projects that never got off the ground. He neither filmed a stage play, nor “adapted” a novel. There never was a direct transposition from one medium to the other. He always reinvented both the work and the environment in which it was (re)born. Bene's words about producing cinema can be mentioned to describe these variations: “Why not? We can write one thing, then put it in music, speak it, drink it, everything ... And what you've eaten for three years, you may drink one day (...)” (Bene,1977, p.125). As an example, we paraphrase his words:



I begin to sketch, two hundred meters above the cliff, the Ionian Sea, which later, still untitled, will correspond to *Nostra Signora dei Turchi* [Our Lady of the Turks] in the form of a novel. I have already said elsewhere that everything that is unrepresentable in the theatre, therefore possible, when transferred to the written page is impossible. The possibilities are not open. The written page is, however, a mere representation. (Bene, Dotto, 2008, p. 209, own translation)⁵

Franco Quadri, in a text entitled *Do Teatro ao Rádio (Passando pelo Cinema)*⁶ analyses one of these “rearrangements” of a work for a different medium, Oscar Wilde’s *Salomé* by Bene. This work had already been a film, a play, and in 1975, a radio show. Quadri emphasizes the apparent impossibility of such an achievement, considering the importance of visual elements in Bene’s performances.

We use this example to highlight the extrapolation of an element as a clue to think about Carmelo Bene’s intermedia movement. Quadri says that, in fact, its definition is closer to a movement from film to radio than from theatre to radio, due to the setting and the technical solutions used in the show. While speaking of “transitioning” from one medium to another, Quadri ends up revealing that it was, in fact, a (re)invention. He says that Bene had great insights as a director and explored the new medium entirely. We highlight this passage as a hint to perceive how Bene seems to cling to something very fleeting or subtle, an insight, perhaps, that evasively escapes or leaks between openings pierced by persistent looking and embodied experimentation:

(...) working on the sound element, playing with overlays of voices, changes of tones, overlays of dialogues, approaching and distancing microphones, with absolutely arbitrary mixtures of classical songs and popular songs. (...) It cannot be said exactly that Carmelo Bene did a literary reading. On the contrary, he triumphantly won the battle with the medium. (Quadri, 1995, p. 1493, own translation)⁷

In October 1973, Carmelo Bene stopped making films and returned to the theatre with the second edition of the play *Nostra Signora dei Turchi*. His recognition as a filmmaker broadened the general interest in his stage work and, as Manganaro (2015) observes, “the taste for the ‘speed’ that Bene manifests in the editing of his films; the colourings and cuts borrowed from his own cinema work are also powerful experiences for the constitution of his theatre work”. On his return to the big theatre houses (“because

⁵ Original in Italian: Comincio a stilare, duecento metri a picco sulla scogliera, mare Jonio, quello che poi, ancora senza titolo, corrisponderà a *Nostra Signora dei Turchi*. In forma di romanzo. Ho già detto altrove che tutto quanto è *irrappresentabile* a teatro, dunque possibile, trasferito sulla pagina scritta è *impossibile*, non si apre a un possibile. La pagina scritta è comunque mera rappresentazione.

⁶ *From the theatre to the radio (Going through cinema)*.

⁷ Original in Italian: (...) lavorando sull'elemento sonoro, giocando su sovrapposizioni di voci, su cambi di tonalità, su sovrapposizioni di dialoghi, su avvicinamenti e allontanamenti di microfoni, su comissioni di assoluta arbitrarietà di musiche classiche con canzonette. (...) Non si può proprio dire che Carmelo Bene abbia fatto una lettura letteraria, bisogna dire invece che la scommessa col mezzo è trionfalmente vinta.

they are now offered to me”), he intensified his sound experiments with music, voice amplification and playback. Bene wondered why there is so much investment in lighting, for example, while the sound element of the pieces is hardly worked on, and there is not much experience with it.

Ugo Volli, in the preface to the book *Nostra Signora dei Turchi*, wrote:

Above all, it is important to underline the relative autonomy of the three versions (literary, cinematographic, theatrical) of *Nostra Signora dei Turchi*, which deserve to be studied precisely as examples of a particular intuition of the filmic, theatrical and literary “specific issues” ... (Volli, 1978, p. 4, own translation)⁸


There are many other examples that show Bene in this intermedia movement and how he looked at art in each. One of his most famous quotes: “you can’t make theatre with theatre, you can’t make cinema with cinema, you don’t make a masterpiece, you are a masterpiece”. In fact, Bene always seemed to be “in creative motion”, either in his appearances on television talk shows, or in his sports chronicles. When speaking and acting, he gave the impression that he was accessing another dimension of sensations and perceptions. He did not speak in common language, he rather created his own philosophy based on what he saw and the questions that were addressed to him.

Gilles Deleuze, on some of Bene’s shows, mentioned that he removed from the plays the characters connected to power – such as kings, queens and nobility – to conjure virtualities. Deleuze (2010) called this subtraction of the elements of power a very precise “surgical operation”, a loving criticism on stage. Through these unintended intensities, Carmelo Bene resonates with Nietzsche. Likewise, it is such an inspiration that these resonances, as Deleuze asserts in the same essay, occur as alliances rather than affiliation. He observed no subordination to ways of proceeding, creating or thinking; in contrast, he observed a free exercise, however painful, of creating problematization, inventing questions, as opposed to returning answers⁹.

The reason we mention this Italian artist who used to self-declare Arab to look at present-time creative processes in different media is a question to be addressed. The fact that one of us has Carmelo Bene as research theme is one reason. However, considering the increasing impact of decolonial ideas, the debates dispute a change in perception and urgent practices. Another reason leads us to the type of thought that Bene’s work brings to mind, and his type of practice and experimentation. It reveals unrest and courage to establish

⁸ Original: Soprattutto è importante sottolineare l’autonomia relativa delle tre versioni (letteraria, cinematografica, teatrale) di *Nostra Signora dei Turchi*, che meriterebbero di essere studiate proprio come esempio di una intuizione particolare degli “specifici” filmico, teatrale e letterario.

⁹ Kastrup (1999) included time and collectiveness in cognition studies and proposes learning as invention of problems, rather than problem-solving.



unlikely dialogues. Practice and experimentation stand out in his movement of revisiting, merging and (re)writing through versions, editions, and (re)invention. The intensification of experiments to the limit of the available time and exceeding the alternatives one can devise reveal his taste for the elastic processes that experience breaks out, or “leakages”. The investment in reinventing the work results in intense experimentation in the medium in which it is (re)born. The variations and insights are linked to the experimentation with the virtualities of the medium. The apparent impossibility of an occupation – in the sense of inhabiting or creating new territory –, and the intense experimentation elude and surround the impossibility leading to an extrapolation.

Bearing in mind the current demand for artistic reinvention in digital cohabitation, creative flows seem to move:

Shifting the focus to “practices and performances” that negotiate between matter and meaning through “actants” - irrespective of their human status.[...] These actants are (1) material entities or “materialities”, which “represent the world of matter, things, and non-dynamic (socio)materialities”; and (2) immaterial entities or “immaterialities”, which “incorporate the world of thoughts, imaginations, memories, feelings, (shared) meaning(s), concepts, social conventions, ideologies, instincts, and [...] virtual reality (Heike, 2006, p. 573 *apud* Camilleri, 2015, p. 114).

The key to Bene’s cohabitation in different media is extensive or intensive experimentation. He pierces the well-known conventions and seems to interpose the medium as “actant”, regardless of its non-human status, entering into a process of creation with it – the medium and the media are here understood as artistic manifestation. In the thoughts cited by Camilleri (2015), hybrid dynamics have a propensity to “create connections through flows and processes between the different elements and components, thus serving to ‘socialize materialities’ and ‘materialize immaterialities” (Camilleri, 2015, p. 114). Interactions, as processes and mutual relation of interference, are mediated “as an assembly, in relation to the environment and technology” (Camilleri, 2015, p. 114). Does Bene take hold of the “leakages” from one medium to another and hold on to these movements? The continuous experimental exercise of cohabitation in different media pierces the well-known conventions and seems to capture the improvements of this moving relationship, regardless of non-human “actants”. It seems to be about acceptance and lively investment in the condition that the medium exerts. The perception of these “leakages” boosts the creation process.

The relationship with technology, considering the ideas examined by Camilleri (2015), helps us to understand Bene’s fluid movements in intermedia creation. The current deterritorialization is possibly a unique way of understanding his intermedia creative functioning.


When we are cut off an important or pregnant way of functioning because of an urgent health and survival measure, our disposition and focus are redirected to having back the previous ways of living together as urgently as catching a breath. The feelings about the pandemic have changed and continue to change, month by month, day after day. The tension now is on the vaccine and the continuity of care when everyone feels exhausted. This discomfort proves to be full of impossibilities to have our lives back and leads us to surrounding the improbable. The times we live now seem more porous to welcome some of Bene's experiments and his ways of creating.

Human complexity is already open to another type of environment, due to this borderline and uncomfortable situation. We may look at ourselves as hybrid in digital and embodied interactions and therefore blur previously recognizable perceptions of cohabitation and bodily three-dimensionality. Different boundaries between body and interaction are not constrained by the skin¹⁰, "the human as a dynamic hybrid in critical post-humanist thought focuses not on borders [for example, between the human and non-human] but on conduits and pathways, not on containment but on leakages, not on stasis but on movements of bodies, information and particles all located within a larger system." (Nayar, 2014, p. 10 *apud* Camilleri, 2015, p. 118). Such movements pierce the skin and cause leakages, or multiple relationships and engagements.

In the 20th century the performer's work was intertwined with his or her humanity. Currently, the conditions of intermediality interfere with human abilities and perceptions, such as bodily three-dimensionality and cohabitation, transforming the psychophysical condition into dynamic and hybrid. Such a condition is not divorced from its interiority, sensations and expression, it is imbued by the urgent crossing lines of a world with different conceptions of body and interaction affected or even conditioned by technology. Regarding the theatrical performance, Isaacson (2013) highlights the peculiarity of this relationship:

It is necessary to recognize that the presence of technology alone does not give the theatrical performance an intermedia feature, as there is not always a mutual interference between the images constructed by the performance and those produced by the technology. In fact, it is necessary to think of intermediality as an interaction that awakens the viewer to a third possibility that is not that created by the performer or that of the image constructed by the technological device, but one that emerges from the relationship. (Isaacson, 2013, p. 1-2, own translation)

The thought of compulsory coexistence with the digital media supports the understanding that creative leakages emerge from the relationship with the medium as an "actant". Therefore, the ways of doing in Performing Arts urge for significant relationships with the medium, as in Carmelo Bene's views and ways of doing, considering the



transversality he experienced.

There are several artists, including pre-digital ones, who have moved through various media, for example, the easily identifiable Beckett and Artaud, with works in writing, theatre, cinema and radio. In view of radical and deterritorializing transversalities on Brazilian soil, we may refer to Estamira and Stella do Patrocínio who inhabited, the latter very intensely, territories crossed by lines of madness and psychological conditions. A - crazy - alliance between Carmelo Bene and these artists can be observed through the radicality of having been, each and every one, in their time and territoriality, a masterpiece.

But what do these artistic delusions tell us at the present moment, when we are survivors in a pandemic under a government that promotes micro and macro-fascisms? The boldness that Nietzsche (2011) spoke of can turn us into more than survivors, creators with this context, from astonishment and tension, becoming work with the means that are given to us or with those that are created.

The modes of interaction through digital media do not allow the well-known in-person interaction in Performing Arts. This discussion points to a piercing of the medium through experimentation, integrating it as a dynamic and active “actant” and clinging to creative leakages. The excerpts from Carmelo Bene’s speeches and his movements through different artistic expression, mentioned here for inspiration, explain, exemplify, and encourage the strength or the need to invoke him now: he created and dug furrows, either underground tunnels or very visible pathways in the western culture he was immersed in; he had his own erudition. And he had no qualms in destroying it, he deconstructed it by creating it, he was mercilessly criticized by the press; he faced it head-on and continued creating, creating, creating. Apparently, he always dug an Outside inside the institutions, as the rhizome of rodents, as a tuco-tuco at the beach¹¹.

This strength helps us to shamelessly invoke the strength that comes to us in new creations. The paths and movements are not stiff, despite the confinement. The continuous state of deterritorializing disorientation and the incessant search for reterritorialization, given the impossibility of continuing as before, calls for investment in the medium as an “actant” with an active perception of leakages and movements opened by experimentation.

¹¹ Tuco-tuco is a wild rodent on the verge of extinction that digs underground dens in the sands of Brazilian southern beaches.

References

BENE, Carmelo; DOTTO, Giancarlo. **Vita di Carmelo Bene**. 3.ed. Milão: Bompiani, 2008 (1998).

BIRMAN, Joel. **O Trauma na Pandemia do Coronavírus**: suas dimensões políticas, econômicas, ecológicas, culturais, éticas e científicas. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

CANCLINI, Néstor García. **Leitores, espectadores e internautas**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

CAMILLERI, Frank. Of Hybrids and the Posthuman: performer training in the 21st century. **The Drama Review. New York University and the Massachusetts Institute of Technology**. v. 59, n. 3, 2015, p. 108-122.

DELEUZE, Gilles. Um manifesto de menos. Trad. Fátima Saadi. IN: _____. **Sobre o teatro**. Rio de Janeiro, Zahar, 2010.

DUBATTI, Jorge, **El convivio teatral**. Teoría y práctica de Teatro Comparado. Buenos Aires, Atuel, 2003.

GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. 3.ed. Petrópolis: Vozes, 1993.

ISSACSON, Marta. Intermedialidade na criação cênica: ator e tecnologia.

Anais ABRACE, v. 14, n. 1, 2013.

Disponível em <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/2838/2975>. Acesso em dezembro de 2020.

QUADRI, Franco. Dal teatro alla radio (passando per il cinema). IN: BENE, Carmelo. **Opere**. Milão: Bompiani, 1995. pp. 1461-1465.

KASTRUP, Virginia. **A invenção de si e do mundo**: uma introdução do tempo de do coletivo no estudo da cognição. Campinas, SP: Papirus, 1999.

MANGANARO, Jean-Paul. Aquele que penteia cometas. **Cena**, n.17, 2015.



NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PELBART, Peter Pál. **Ensaio do assombro**. São Paulo: n-1, 2019.

VOLI, Ugo. Prefazione. IN: BENE, Carmelo. **Nostra Signora dei Turchi**. Milão: Sugar, 1978.



How to quote this article

BALESTRERI, Silvia; DONADEL, Márcia. Diálogos de reinvenção nas artes cênicas: assombros tensionados no trânsito entre meios. In: FAGUNDES, Patrícia; DANTAS, Mônica Fagundes; MORAES, Andréa (org.). **Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos Distópicos**: rupturas, distanciamentos e proximidades. Porto Alegre: PPGAC-UFRGS/Faísca Design Jr., 2020. Cap. 1. p. 385-396.