

Uma proximidade re-coreografada — intimidade, tempos de isolamento e a performance de um-para-um

Re-choreographed closeness — intimacy, times of isolation and one-to-one performance

RAQUEL RODRIGUES MADEIRA

Universidade NOVA de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
ICNOVA — Instituto de Comunicação da NOVA, Portugal
raquel.rodrigues.madeira@gmail.com

CLÁUDIA MADEIRA

Universidade NOVA de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
ICNOVA — Instituto de Comunicação da NOVA, Portugal
claudiamadeira@fcs.unl.pt

Resumo

Da intimidade às interações sociais, as relações humanas, e as fronteiras e noções que as rodeiam, estão constantemente a ser alteradas e reformuladas. Fomos forçados a refletir sobre este aspecto durante a pandemia da Covid-19, que instalou um “estado de exceção” (Nancy 2020), que enfatizou o “processo inexorável de caotização da vida” (Gil 2018, 408), e que ocorreu à escala global.

Na esfera pública, assim como na esfera privada, os corpos foram reposicionados, obrigados a mover-se através de diferentes ritmos, “a abandonar o frenético e a aceleração” (Berardi 2020). Perante as medidas de “confinamento” que impunham pausa e distância, fomos re-coreografados, das dinâmicas sociais às relações pessoais e íntimas.

De que modo foram, nestes tempos, utilizadas as plataformas digitais, e de que forma o seu potencial discursivo e subversivo foi usado nas artes performativas para explorar a proximidade, a intimidade e o afeto?

Partindo destas questões, e considerando que as artes performativas estão enraizadas na corporeidade, na fisicalidade e na partilha espaço-temporal do evento espetacular (Fisher-Lichte 2019, 77), envolvendo interação e proximidade, esta apresentação centra-se em performances de um para um, que foram desenvolvidas durante os tempos de isolamento social.

A partir da análise de performances neste formato singular, para público de um espectador apenas, e da análise de entrevistas e conversas com artistas que trabalham neste campo, este artigo pretende salientar aspetos particulares sobre a utilização criativa de plataformas digitais nas artes performativas, e o seu papel no debate sobre interações íntimas, simulação e performatividade no digital.

Pretendemos observar de que forma as perspectivas levantadas por estes artistas e obras, contribuem para problematizar o impacto das tecnologias digitais, e podem operar na discussão de novos caminhos e olhares sobre as relações humanas na era da 'transição digital'.

performance de um para um | performance digital | pandemia covid-19 | proximidade | artes performativas

Palavras-chave

Abstract

From intimacy to social interactions, human relations and the boundaries and notions which surround them are constantly being changed and reformulated. We have been forced to reflect on this aspect during the Covid-19 pandemic, which has installed a "state of exception" (Nancy 2020), that emphasized the "process of inexorable chaotization of life" (Gil 2018, 408), which occurred on a global scale. Whether in the private or public sphere, bodies have been re-positioned, forced to move through different rhythms "to abandon frenetic and acceleration" (Berardi 2020). Faced with the 'lockdown' measures that imposed pause and distance, we have been re-choreographed, from social dynamics to personal and intimate relationships.

How were digital platforms used during these times, and how were their discursive and subversive potential used in performing arts to explore closeness, intimacy and affection?

Starting from these questions and considering that performing arts are rooted in the corporeality, physicality, and spatial-temporal sharing of the spectacular event (Fisher-Lichte 2019, 77), involving engagement and proximity, this presentation focuses on one-to-one performances that were developed during social isolation times.

From the analysis of performances in this singular format, one spectator's audience, and on the analysis of interviews and conversations with artists who work in this field, this paper intends to highlight particular aspects of the use of digital platforms in performing arts and their role in the debate concerning intimate interactions, simulation and performativity in the digital.

We intend to observe how the perspectives raised by these artists and these works contribute to problematizing the impact of digital technologies, and can operate in the discussion of new paths and insights into human relationships in the 'digital transition' era.

one-to-one performance | digital performance | covid-19 pandemic | closeness | performing arts

Keywords

Introdução

Da intimidade às interações sociais públicas, as relações humanas e as fronteiras e noções a elas inerentes, estão em constante reformulação. A convergência entre as esferas pública e privada aponta, como assinala Sennett (2003), para uma ‘tirania da intimidade’, que tornou o privado progressivamente mais público. Nesta conjuntura importa ainda ponderar, como a generalização do uso das novas tecnologias de informação e comunicação tem, por sua vez, vindo a reformular e a gerar novas formas de intimidade, algumas reproduzindo os mesmos estereótipos sociais, outras questionando-os reflexivamente, e ainda outras, talvez em maioria, criando ambiguidade através de novos debates e diálogos emancipatórios.

Fomos forçados a experienciar e a (auto)refletir sobre estes aspetos durante a pandemia da Covid-19, que instalou um “estado de exceção”, viral, biológica, cultural, e que, como perspectivou Jean Luc Nancy, “pandemizou” o quotidiano, que entrou subitamente em paragem um pouco por todo o mundo (Nancy 2020, 30).

O distanciamento físico e o isolamento social tornaram-se obrigatórios no quotidiano de grande parte da população a nível mundial, e a mobilidade dos corpos no espaço foi repensada e estruturada segundo regras, horários e circuitos restritos, de forma a evitar a proximidade, e assim, tentar obstar e parar o contágio. Inevitavelmente, o estar perto fisicamente ganhou uma conotação de perigo e risco extremo.

Em todas as interações humanas, e em diversos domínios, o espaço navegável da rede assumiu a dimensão de único espaço viável de encontro. Teletrabalho, encontros por videochamada, transações comerciais, espaços de reunião de trabalho, de lazer, de educação, distintas formas de utilização que colocaram o ambiente virtual da internet enquanto palco central da comunicação.

Esta “reterritorialização no digital”, na expressão de José Gil (2020, 10-11), reativou o debate em torno da utilização das novas tecnologias e de questões relacionadas com a monitorização, a vigilância e o controlo. Gil, refere mesmo a emergência de um “novo capitalismo numérico”, cuja condição essencial de funcionamento é a crescente “subjectividade digital”, e que impõe “indiscriminadamente a digitalização de todas as actividades” (2020, 10-11). No âmbito desta discussão, autores como Giorgio Agamben (2020a) e Byung-Chul Han (2020), refletiram ainda sobre o papel das medidas então implementadas na regulação dos espaços público e privado, assim como sobre o papel das tecnologias e meios de comunicação na promoção deste cenário. Neste sentido, Richard Sennett, equacionou o impacto dessas medidas num futuro próximo:

I’m not at all minimising the present pandemic, just saying that it has to be addressed without panicking, and that it presents an ‘opportunity’, if that is the right word, for exploitation. This is the just the prospect cities face today: rules of control over cities will outlast the pandemic. In particular, rules regulating public space, dictating social distance, dispersing crowds, will persist even after we have the medical means to suppress the disease. (Sennett 2020)

Paul B. Preciado resgatou a noção de ‘biopolítica’ de Michel Foucault¹, para refletir sobre as medidas governamentais assentes num discurso de maximização da vida das populações, questionando a sua legalidade, o carácter punitivo, e o seu impacto que se expande do território ao corpo individual (Preciado 2020, 164).

Por seu turno, Franco Berardi sublinhou o colapso do corpo colectivo, no sentido em que todos os corpos foram obrigados a parar e a desacelerar, a abandonar o frenético e a aceleração, perante “as convulsões do corpo planetário” (Berardi 2020, 37). Um contexto de reposicionamento dos corpos e dos seus movimentos, de imposição de novos ritmos, da esfera íntima às dinâmicas sociais, quase como um re-coreografar (uma re-coreografia), numa abordagem que pode ser ponderada a partir das noções de coreopolítica e coreopolícia, nos termos de André Lepecki (2013).

No campo das artes performativas, em que a participação e relação dos corpos é basilar e essencial, fez-se notar um forte impacto face às condições de constrangimento, e perante aquele universo de corpos distanciados, conectados pelo virtual, onde se procurou resistir através de uma proximidade imaginada.

De que forma foram utilizadas nas artes performativas e, durante este momento particular, as plataformas digitais e o seu cariz discursivo e subversivo, para explorar a proximidade, a intimidade e o afeto? Partindo desta questão central, e da pesquisa em torno da intensificação da experiência de proximidade e partilha, entre espectador e artista, debruçamo-nos sobre o formato de performance de “um-para-um”. Considerando que as artes performativas se ancoram na corporalidade e fisicalidade, na partilha espaço-temporal do evento espectacular (Fischer-Lichte 2019, 77), este formato, e a inerente proximidade que envolve, pode possibilitar a partilha íntima entre o público e os artistas, e o desenrolar de experiências sensorialmente intensas, que, como salienta Zerihan (2006, 14), podem enfatizar a compreensão e consciência acerca de nós mesmos, do outro, e do que nos rodeia. Este artigo foca-se na análise deste tipo específico de performances, desenvolvidas ao longo dos períodos de distanciamento social impostos pelas medidas restritivas de controlo da pandemia da covid-19.

A partir da análise de alguns exemplos de performances neste formato singular, no qual o público representa um espectador apenas, este artigo propõe problematizar aspectos particulares da utilização de plataformas digitais nas artes performativas, e o seu papel no debate sobre as interações íntimas, a simulação e a performatividade no digital.

Esta pesquisa pretende, deste modo, observar de que forma as abordagens propostas por estes artistas e obras, contribuem para a discussão sobre o impacto das novas tecnologias, e operam na identificação de novos caminhos e perspectivas sobre as relações humanas na era da ‘transição digital’.

1 Obra de Foucault *Surveiller et Punir: Naissance de la prison* (1975).

Performance de um-para-um, o íntimo e a intimidade

O termo Intimidade, é aqui utilizado para caracterizar as dinâmicas quer de relação, quer de reflexão que atravessam as performances em análise. Trata-se de um conceito volátil e interdependente de outros conceitos e noções, como o privado, a proximidade, o íntimo, ou mesmo o público. Valéria Radrigán (2021), discute o papel das novas tecnologias na nova ‘economia’ dos afetos, atualmente centrada na exibição da imagem e nas performatividades digitais, salientando a sua implicação na forma como entendemos o amor, a amizade, os afetos, o outro, etc. Neste sentido, perspectivando a intimidade enquanto construção relacional e social, também Bárbara Santos, uma reconhecida artista, ativista e socióloga, tem vindo a aprofundar nas suas obras e publicações, diversas dimensões em torno da intimidade, salientando por exemplo, como para algumas pessoas a intimidade pode representar um ambiente restritivo, lugar/causa de trauma, de silêncios, colocando em debate, as dinâmicas entre o público e o privado (Santos 2022, 248). Richard Sennett (2003), havia já alertado para o facto de o derrube das barreiras no contacto íntimo levar, ao contrário do que muitas vezes é esperado, a relações menos sociáveis, dolorosas e mesmo violentas.

Focando-se particularmente da noção de espaço privado, Herve Guay (2022), destaca a relação do que entendemos por intimidade, com a privatização dos comportamentos e dos espaços, e salienta como a transformação nas normas que socialmente operam nessas dimensões privadas, implicam na alteração da noção de intimidade, e as suas fronteiras. Guay (2022, 227), caracteriza o íntimo como aquilo que preferimos ‘guardar’ para nós próprios; ou que evitamos partilhar com os outros, um território que estabelece uma barreira que delimita algo e que diferencia o que está dentro e o que está fora.

Na conversa ‘encenada’ intitulada “Intimidade entre antípodas” Ana Pais e Daniel Tércio, refletem sobre a noção de intimidade como algo que se ‘manifesta’, que se revela, que borbulha, que flui para fora do corpo, sugerindo a imagem da intimidade como uma brecha, distinguindo-a do íntimo, que “reside e se esconde na camada profunda do ser” (2022, 63).

Como Rachel Zerihan e Maria Chatzichristodoulou (2012) propõem, a partir da análise da obra de Julia Kristeva, é importante refletirmos sobre o íntimo enquanto o mais profundo e singular da experiência humana. E, como destacam as autoras:

(...)it is also vital to consider ‘intimacy beyond its aesthetic manifestations and articulate its efficacy in igniting and responding to the social and the political, through the force of its personal affect. (Chatzichristodoulou and Zerihan 2012, 4)

É partindo desta perspectiva em torno do potencial reflexivo e operativo da proximidade ao outro e da intimidade, que refletem sobre a performance de um-para-um, enquanto experiência que pode enfatizar a compreensão quer do individual e íntimo, quer do colectivo e do que o constrói.

É possível identificar anteriormente no contexto português alguns projetos desenvolvidos para um espectador ou para um número muito reduzido de espectadores, como são exemplo: *Vou a Tua Casa* (2003), uma “trilogia teatral em forma de mapa-percurso” de Rogério Nuno Costa, “de que fazem parte os espetáculos *Vou a tua casa*, *No Caminho* e *Lado C* (este último podia chamar-se *Na Minha Casa*), onde o criador pretendeu abalar as convenções entre criador e espectador” (Madeira, 2007, 575); ou *Seres solitários* (1999) de Lúcia Sigalho; *Danças privadas* (2000) de Francisco Camacho; *Rua de Sentido Único* (2003), *Lar doce Lar* (2006) e *Entre o Céu e a Terra* (2021) de Mónica Calle; *Fiasco* (2004) de Nuno Ramalho; *Conversas Privadas* (2005) de Susana Chiocca; *Only You* (2011) de Dinis Machado; *Chérie, Chéri* (2016) e *Ensayos De Santidad* (2019) de Miguel Bonneville; *Na Rua / Em Casa*, (2021) de Miguel Moreira; ou ainda várias obras de Susana Mendes Silva, artista/investigadora que mapeou exaustivamente o desenvolvimento de projetos deste âmbito no contexto português, e que desenvolveu performances ancoradas na noção de encontro íntimo, como a autora prefere designar, e como são exemplo *A Bedtime Story* (2007), ou o projeto *Hóspede/Guest* (2011).

Susana Mendes Silva (2011, 5), analisou detalhadamente na sua tese de doutoramento a performance enquanto encontro íntimo, e, identifica neste formato para um espectador “um grau de cumplicidade, confiança mútua, privacidade, secretismo e generosidade entre ambos os participantes”, compondo através da partilha, ou outras formas de participação, e de um conjunto de sensações e percepções, uma experiência de intimidade e a proximidade entre artista e participante.

Segundo Prager [1995]:

Intimate experiences are the feelings and perceptions people have during and because of their intimate interactions (e.g., warmth, pleasure, affection). Intimate interactions, then, are composed of behaviours and experiences (...). Sharing can also be complementary. In this type of intimate interaction, partners engage in different kinds of participation. (Karen Prager [1995] cite by Silva 2011, 40)

Assim, e como conclui ainda Susana Mendes Silva:

(...) a questão da presença é fundadora porque, em primeiro lugar, a obra não existe sem a presença de outro. Tem que haver um encontro: o(a) artista e uma outra pessoa. Essa proximidade entre dois seres e a recusa de convenções teatrais tende a impossibilitar a figura tradicional do espectador. (2011, 171)

A percepção do espaço que nos rodeia é dinâmica, e vai sendo estabelecida na ação e experimentação. Esta percepção do espaço e do outro, envolve ao mesmo tempo uma relação esperada de distância íntima entre duas pessoas, e um eminente grau de proximidade, de tal modo que a presença pode impor-se, podendo mesmo tornar-se invasora, “pelo seu impacto sobre o sistema perceptivo”, como assinala Hall ([1966]1986,

137). Neste sentido, a experiência de um para um, pela proximidade e intensidade que propõe a partir do seu formato, pode tornar-se ambígua, e ter tanto de sedutor como de perturbador, ou como aponta Zerihan, “this can be a seductive/ scary/ liberating/ boring/ intimate prospect and an even more intensive experience” (2006, 3).

Na atualidade, e na análise proposta, a mediação pelas novas tecnologias tem também um importante papel, possibilitando uma intensa percepção do outro e da sua presença, e ainda que à distância, mantendo a proximidade e a interação íntima.

Na pesquisa em torno de performances neste formato, há que ter em consideração duas questões: por um lado, a complexidade do processo de investigação, fruto da proximidade relativamente ao objeto de análise, que aqui se esbate pela natureza subjetiva das experiências enquanto espectador-observador; por outro, o seu cariz privado e o número reduzido de espectadores, o que como assinala Silva (2011, 5), contribui para a inexistência de registos e para a escassez de documentação acerca deste tipo de abordagem performativa. Estes aspectos edificam uma lógica de opacidade em torno deste formato, quase confessional, e também por isso revestem de pertinência o mapeamento destas abordagens.

A pesquisa apresentada neste artigo parte da observação participante, ancorada nas experiências enquanto espectadoras/participantes de um conjunto de performances de um-para-um, desenvolvidas ou apresentadas em Portugal, a par da análise de documentação referente a estas obras, bem como de conversas, palestras e entrevistas com artistas que trabalharam no âmbito do formato analisado, como Janaína Leite, Miguel Bonneville e Sofia Dinger.

O artigo está estruturado de acordo com três particularidades identificadas, onde se destacam diferentes aspetos e características, em momentos e condições distintas, que ocorrem na conjuntura compreendida entre março de 2020, momento em que a OMS declarou a pandemia da Covid-19², e o segundo período de reabertura dos equipamentos culturais, teatros e instituições artísticas em Portugal.

O primeiro aspecto distinguido, centra-se nos processos de reativação de performances, já anteriormente apresentadas, e, enquadra-se no momento inicial em que é declarada a pandemia. Recorde-se que neste contexto, caracterizado por uma grande instabilidade e imprevisibilidade, foi em diversos países declarado estado de emergência³ e instituídas medidas de distanciamento físico e social, assim como confinamento obrigatório, que obrigaram a uma rápida readaptação dos modos de vida em sociedade.

No segundo ponto identificado, a análise incide sobre performances que foram desenvolvidas e apresentadas durante os períodos de confinamento e isolamento social, criações no e para o online, com o recurso às tecnologias digitais e aos espaços virtuais,

2 A 11 de março de 2020 a Organização Mundial de Saúde declarou a doença Covid-19 como pandemia, fruto da sua acelerada disseminação a nível global.

3 No dia 18 de março de 2020 foi declarado em Portugal o Estado de Emergência, e imposto um conjunto de medidas extraordinárias, com o objetivo de conter a propagação do então novo coronavírus.

quer enquanto ferramentas criativas, quer enquanto espaços de interação e apresentação.

O último prisma de análise, intitula-se Palcos Condicionados, e debruça-se sobre o período de reabertura dos equipamentos culturais, teatros e instituições artísticas em Portugal. Um momento de regresso à co-presença física, ainda bastante condicionado por regras de distanciamento físico e social, onde foram desenvolvidas propostas que abordam os condicionamentos espaciais instituídos e que refletem sobre a necessidade de proximidade, ao outro, aos outros.

1. Momento inicial e reativações

A paragem abrupta e o distanciamento radical impostos pela pandemia vieram reiterar as condições precárias e uma óbvia posição de vulnerabilidade das artes performativas. Face a este contexto, importa relembrar, e como assinalou Artaud, a força epidémica do teatro, nas suas palavras a “semelhança de ação entre a peste que mata sem destruir órgãos e o teatro que, sem matar, provoca no espírito não apenas de um indivíduo, mas de um povo, as mais misteriosas alterações“. As artes performativas atravessaram diversas pestes e epidemias, e como problematizou Artaud, “há no teatro, como na peste, algo de vitorioso e de vingativo ao mesmo tempo.” (Artaud, [1935] 2005, 22 — 23)

Diferentes intervenientes do tecido artístico articularam-se na exploração de possibilidades de mediação das práticas artísticas performativas, questionando a materialidade, a plasticidade, os modos e processos de criação, apresentação, perceção, participação e fruição. Identificou-se ainda um acesso sem precedentes aos arquivos digitais. A utilização das plataformas digitais teve um papel igualmente agregador permitindo conectar um grande número de pessoas e criar renovados espaços de diálogo entre espectadores, artistas, produtores, programadores, no debate de estratégias de reformulação e sobrevivência do campo cultural. Multiplicaram-se espectáculos em live-streaming ou gravados, dinamizados por artistas, teatros e outras instituições culturais, em páginas web ou através de plataformas como o Facebook, Instagram, Youtube, Zoom e Vimeo.

Ao longo do primeiro período de confinamento geral, e no âmbito do formato analisado, destaca-se a reativação de performances como são exemplo: *A Bedtime Story* (2020[2007]) de Susana Mendes da Silva, e *bela_adormecida* (2021 [2019]) de Diana de Sousa.



—

Figura 1

A bedtime story (2007), de Susana Mendes Silva

© Susana Mendes Silva

A Bedtime Story é uma performance mediada pela internet, criada em 2007 por Susana Mendes Silva, no âmbito do evento *Intimacy: across visceral and digital performance*, organizado em Londres. Esta performance foi reativada no final de março de 2020, num primeiro momento de confinamento obrigatório em Portugal. Como o título indica, trata-se de uma história de adormecer, que a artista conta ao espectador, através do Skype, FaceTime ou WhatsApp.

Como assinala Silva, as práticas artísticas de um para um questionam e remetem de diversos modos para situações do dia-a-dia, “onde a intimidade pode surgir: contar uma história, conhecer alguém, fazer uma pergunta, partilhar um segredo. Mas todas elas requerem uma presença: artista e participante estão juntos nessa situação” (2011, 5).

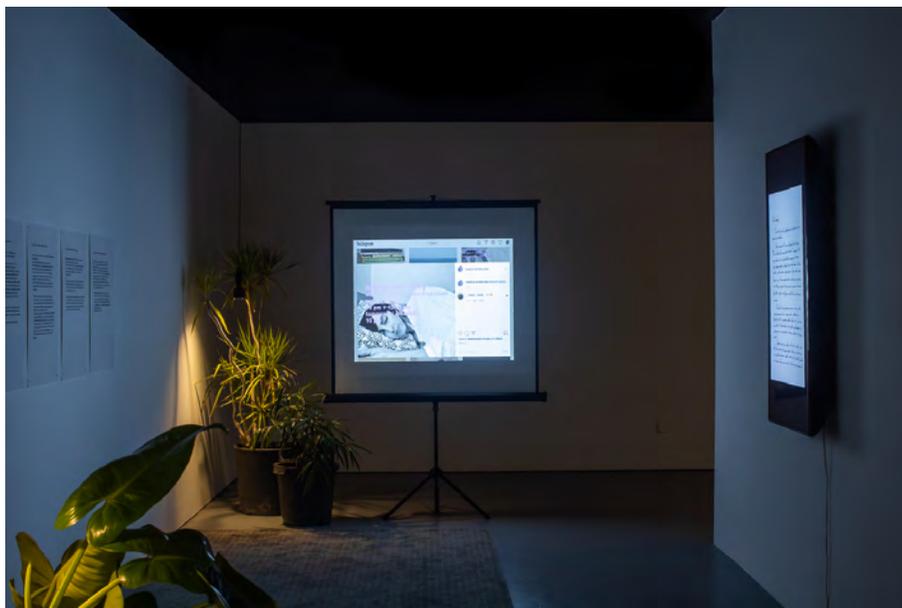
Na hora marcada, o espectador é generosamente embalado num movimento poético em direção ao imaginário criado pelas palavras da artista, num encontro que tem como mote uma história, e que se reveste de um inesperado grau de cumplicidade e sensação de proximidade.

Em *A Bedtime Story*, a presença ancorou-se na voz e no processo mútuo de escuta. Como sugere Hall (1986, 133), “a intensidade da voz é uma fonte corrente de informação acerca da distância que separa dois indivíduos”. O sussurrar, a suavidade da voz, os silêncios, e as respirações, mais do que materializar a presença, criaram aqui uma possibilidade de proximidade. Também Howell (1999, 158), reflete sobre o papel dos vários sentidos na construção, expressão e na percepção da performance, considerando importante analisar não só questões sobre a linguagem, o texto, o seu conteúdo e significados, mas também as questões e características relacionadas com a voz e sua implicação direta na ação.

De acordo com Han (2018, 87), “escutar não é um comportamento passivo”, implica a atenção, dádiva, a presença, e é uma ação que implica uma participação ativa. É no processo de escuta atenta, de percepção sensorial extremamente ativa, que permite acompanhar a história narrada e que simultaneamente abre vazios que a desintegram, que se edifica um lugar de sonho e imaginação, entre quem escuta e quem conta a escutar.

A reativação desta performance, deste sonho partilhado à distância, deu ainda lugar a uma instalação documental do processo, intitulada *A bedtime story [Covid-19]*, desenvolvida em julho de 2020 para a exposição *Fazer de casa labirinto* (2020), com curadoria de Ana Cristina Cachola e Sérgio Fazenda Rodrigues. Esta exposição colectiva transdisciplinar, exibida na Balcony, reuniu um conjunto de reflexões de vários artistas sobre as experiências vividas e projetos artísticos desenvolvidos durante o período inicial da pandemia da Covid-19, e o seu impacto nas noções de espaço público e privado.

bela_adormecida é um projeto iniciado em 2018 por Diana de Sousa, e que inclui a criação de um conjunto diferenciado de espectáculos, apresentados em diversos formatos e propondo diferentes possibilidades de interação com o espectador. Este projeto “conjuga o conto de tradição popular titular da ‘Bela Adormecida’ e a sua insidiosa ligação com a somnolia”, e “incide sobretudo na forma como a arte e a tecnologia



—

Figura 2

A bedtime story [Covid-19] (2020), de Susana Mendes
Silva | © Alípio Padilha

(‘surveillance art’) podem servir para os desmontar, desmascarar e subverter o poder.” (*bela_adormecida* [Excerto de Sinopse] 2019)

Em 2019 foi desenvolvida a versão duracional, em formato de um-para-um, online e presencial, apresentada pela primeira vez em julho de 2019 no âmbito do evento DES|OCUPAÇÃO no Atelier RE.AL, e posteriormente no Hostel Largo Residências.

Um quarto. Vemos algures um relógio despertador de mesa que toca todas as manhãs, sempre às sete. É meia-noite. Uma mulher, com uma peruca de cabelos pretos que lhe caem ligeiramente abaixo do queixo e lábios pintados de vermelho, dorme numa cama. Está pronta para ser visitada. (*bela_adormecida* [Excerto de Sinopse], Diana de Sousa, 2019)

Este formato constituiu-se como uma instalação performativa que ocorre em dois ambientes e momentos distintos: o primeiro no ambiente virtual da internet e o segundo no quarto de um hotel. No primeiro momento, em conversa num chat, a *bela adormecida* partilha com o participante um universo de ficção inspirado no conto tradicional, conduzindo o participante ao longo de uma fábula, e simultaneamente vai lançando questões sobre o toque, o desejo, a dor, etc. Na parte final da conversa surge o convite para o encontro, que consiste em passar uma noite com a *bela adormecida*, (entre as 00h e as 7h), e que só pode ser agendado online e por este meio.

É ao longo deste primeiro momento, através das questões e jogos simbólicos em torno de um imaginário de fantasia e exposição da intimidade, que a *bela adormecida* e o participante vão delineando um cenário para o seu futuro encontro. A distância temporal entre os dois momentos, torna-se parte integrante da experiência.

No dia e hora marcada, após serem explicadas as premissas e regras da performance, o espectador é conduzido pela rececionista de um hostel até ao quarto. O espectador pode ficar o tempo que quiser, pode sair quando entender, mas não pode voltar atrás. Neste encontro, a quietude e imobilidade da *bela-adormecida*, constituem um estado de ação profunda, carregado de símbolos e referências. Estes, a par da presença do olhar vigilante da câmara e do cenário criado, constituem uma malha complexa de múltiplos significados. O participante, perante este simulacro, esta proposta de aparente liberdade, é remetido constantemente para as suas próprias ações. Um limiar entre real e ficção, onde o participante oscila entre performer, espectador, observador e observado, papéis continuamente renegociados e equacionados, ao longo da performance.

A partir da reformulação do papel e do universo de uma personagem umbrática de um conto de fadas e da sua insidiosa ligação com a somnolia, esta performance utiliza diferentes meios e tecnologias, para criar sobreposição de propósitos e de sentidos, que remetem para a ambiguidade da realidade contemporânea da sociedade da vigilância e da transparência.

Em maio de 2020, esta performance foi reativada online através da plataforma Zoom, no contexto da programação Online do Largo Residências. Nesta reativação, a performance foi apresentada numa proposta de ‘encontro’, em formato online de um

para muitos, com a duração de algumas horas. Aqui a noção de proximidade foi enfatizada enquanto um momento de partilha à distância, mas, para além de uma forma exclusivamente virtual, perdeu-se o carácter duracional, assim como íntimo e privado que caracterizam a versão apresentada de um-para-um. Em Agosto de 2020, foi novamente apresentada em formato de um-para-um, online e presencial, retomando a sua forma inicial.

Em dezembro de 2021, Diana de Sousa desenvolveu uma nova versão online, intitulada *bela adormecida [CAM :: ON]*, com a duração de 7 h e apresentada através de streaming ao vivo na plataforma Twitch.tv. Nesta performance online, Diana de Sousa utiliza o universo dos videojogos e as possibilidades de interação com o espectador, que esta plataforma permite.

2. Performances de um-para-um desenvolvidas durante os períodos de confinamento, criações no e para o online

Como segundo aspecto assinalado destacam-se performances produzidas e apresentadas durante os períodos de distanciamento e confinamento obrigatórios, entre março de 2020 e abril de 2021, onde se identificam propostas desenvolvidas e apresentadas remotamente, com o recurso à internet e a plataformas de conexão online. Neste âmbito, salientam-se como exemplo *Camming 1x1* (2021) e *Camming 101 noites* (2021), de Janaína Leite. Estas performances, desenvolvidas durante o período de isolamento da artista no ano de 2021, exploram os processos e interações presentes nas plataformas de sexo virtual, assim como novas possibilidades de interação com o público desenvolvidas a partir da pesquisa em torno das dinâmicas íntimas online.

Janaína Leite, atriz, diretora artística, dramaturga e investigadora, que atualmente integra o projeto *Gesell*, e a criação da obra *Aquário*, foi também uma das artistas escolhidas para a criação de um trabalho inédito para a edição de 2023 do “Voices from the South” do Festival de Edimburgo. É uma das fundadoras do prestigiado Grupo XIX de Teatro de São Paulo e, enquanto criadora, tem trabalhado desde 2009 no campo do teatro documental e autobiográfico.

Caracterizada por um cariz documental, a obra de Janaína Leite, é pautada pela indagação das suas memórias pessoais, e, pela discussão das idealizações e construções culturais em torno do feminino. O seu percurso é marcado pela investigação, científica e artística, que nas suas obras são indissociáveis. Como a artista salienta, trata-se de “vivência e reflexão mobilizando-se mutuamente, e a ‘dramaturgia’, sendo o próprio movimento entre uma e outra, encontrando plasticidade nesse embate fértil entre teoria e prática” (Leite 2021, 336).

Partindo quer do inconsciente, quer do trauma, dos sonhos ou das pulsões viscerais, as suas obras apresentam-se ao espectador através de uma tessitura complexa, construída pelo entrançar de registos documentais, e questões e hipóteses que a artista vai

lançando, não só sobre a sua trajetória de vida, mas também a partir de experiências performativas que elabora, e com as quais interroga e desconstrói grandes chavões e problemáticas culturalmente enraizadas.

No que diz respeito aos processos criativos das performances em análise, identifica-se uma linha de continuidade com outras peças do seu repertório, como *Stabat Mater* (2019), uma premiada palestra-performance, desenvolvida a partir de um texto de Julia Kristeva. É com *Stabat Mater* (2019), que Janaína inicia uma pesquisa sobre as relações entre teatro e pornografia, e onde cruza temáticas aparentemente antagônicas, tais como, maternidade, sexualidade, gênero, desejo e violência, em busca de uma “profanação lúdica da pornografia” (que desenvolve a partir da noção de profanação proposta por Agamben. Em 2021, a artista transpõe esta pesquisa para a esfera virtual com o projeto *Ensaio Escopofílicos para uma História do Olho*, que inclui diversas experiências online.

A sua obra inscreve-se num conjunto de referências, desde *Meat Joy* (1963), de Carole Schneemann, ao trabalho da artista espanhola Angélica Liddell’s, e o seu conceito de “pornografia da alma”, assim como a abordagem de “ações” psicomágicas (1995/2016) de Alexandro Jodorowsky com a sua forma não convencional de terapia do trauma, e ainda a obra de Georges Bataille, particularmente a novela erótica *História do Olho* (1928).

Janaína Leite identifica a obscenidade enquanto elemento norteador das suas experiências e pesquisa, enquanto fio condutor do seu trabalho nas “suas travessias pelas sombras”, levando os temas abordados para além do expectável“ (Leite 2021, 354). É no encaixe deste universo do que ‘está para além’, do que ‘não é dito’, do obsceno enquanto ‘o que está fora de cena’, que a artista inicia uma pesquisa documental, ao longo de 101 noites como camgirl, num site de sexo virtual pago, que integra o processo criativo de *Camming 101 noites* e *Camming 1x1* (2021).

Camming — 101 noites (2021), apresenta-se com um formato palestra-performance online, composta pela sobreposição de interação em tempo real, excertos documentais e registos da pesquisa desenvolvida. Apresentada através da plataforma Zoom, explora diversas formas e dinâmicas de interação íntima online, conduzindo o espectador num universo de fantasia e sedução.

Excertos de conversas de chat, diálogos privados ou em grupo, vídeos, registos de conversas entre camgirls, diferentes materiais que vão sendo apresentados sempre preservando o caráter de anonimato dos participantes para criar uma “dramaturgia do real”, tal como Carol Martin a define, no sentido em que funde/mistura o pessoal, o social, o político e o histórico, numa proposta que faz colapsar as fronteiras entre real e ficção, criando até uma certa confusão e disrupção relativamente à autenticidade (2015, 10).

Neste sentido destaca-se, por exemplo, a parte final da peça, centrada no testemunho do momento paradoxalmente “romântico” e “afetivo” das despedidas, na última noite de Janaína na pesquisa na plataforma de sexo virtual, e onde pornografia se transforma em intimidade. No fim, as câmaras voltam a abrir-se em mosaico e o espectador é convidado a re-encenar a última cena dessa experiência vivenciada pela artista no

site pornográfico com os seus “clientes”, ouvir uma última música, um momento íntimo partilhado por todos, à distância, intensificado pelo contexto particular de confinamento vivenciado na altura.

Camming 1X1 (2021), por seu turno, retoma a experiência na sua dimensão de um para um, através de uma performance para um espectador, numa sessão individual via zoom. Aqui o elemento comum é a presença da persona, construída em *Conversas com o meu Pai* (2014), *Stabat Mater* (2019) e *Camming 101 noites* (2021), a mulher de máscara branca e lingerie como figurino, assim como o debate em torno da intimidade, erotismo e pornografia, temas que circulam entre estas peças.

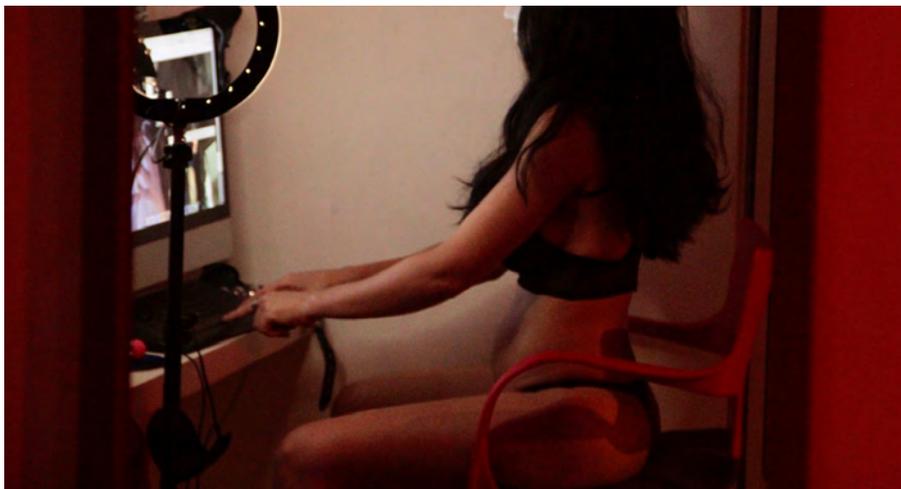
Entre o sexo e o afecto, entre objetificação e emoção, do mais explícito ao mais filosófico, e, assumindo a autora a centralidade da experiência ou a sua distância, a peça aborda de formas distintas a lógica dupla entre verdade e jogo que opera nas plataformas de sexo virtual.

Ali funciona um processo de simultânea presença ausência, constituindo um campo fértil para a partilha de segredos e fantasias, permitindo uma intimidade partilhada, quase como num registo “confessional”. Neste processo em que desejo e erotismo podem ser entendidos enquanto ferramentas criativas, identifica-se igualmente uma dramaturgia que expressa um ethos feminista, e que se inscreve naquilo que Ana Dubljević denomina de “the Feminist Pornscapes”, onde a arte pode representar “an erotic production, a practice of shared, embodied and collective enjoyment, of lust, passion, intervention, of longings beyond the borders.” (...) that “(...) works as a powerful micropolitical practice, the practice of living, attending and relating to other bodies” (Dubljević 2021, 18).

Embora exista uma base dramaturgica, construída de modo a simular um encontro com uma *camgirl* numa plataforma de sexo virtual, a performance é construída a partir da interação com o espectador, que tem um papel participante no desenrolar e na construção da experiência performativa. Uma vez mais, a tensão entre simulado/ real, acção/performance, ficção/documento, real/ficcional, é central nesta performance. Como salienta Rachel Zerihan:

One to One performance foregrounds subjective personal narratives that define — and seek to redefine — who we are, what we believe and how we act and re-act. (...) in One to One we are lifted out of the passive role of audience member and re-positioned into an activated state of witness or collaborator, or more subtly energized into ‘acting’ voyeur. (...) One to One performance format cultivates an especially intensive relationship in which an intimate exchange of dialogue between performer and spectator can take place. (Zerihan 2006, 1)

Nas performances em análise, Janaína Leite parte da sua pesquisa online, onde explora a relação íntima construída virtualmente com os utilizadores do website, onde é possível comunicar de um para muitos ou de um para um, transpondo estas dinâmicas para as propostas artísticas. Este processo permite uma imersão do público num



—
Figura 3
Camming 1x1 (2021), de Janaína Leite
© André Medeiros Martins

determinado ambiente meta-performativo (Madeira 2021; 2022), no sentido em que o espectador se torna participante e parte da obra, ativando ao nível emocional e racional as suas próprias vivências, experiências e referências que adiciona a um arquivo de imagens, sons e temas já constituídos, compondo uma dramaturgia em aberto. Essa imersão permite-lhe aceder, na própria relação com a obra, a um questionamento sobre as suas noções de identidade e intimidade, de sexualidade, erotismo e pornografia, que de alguma forma serão atualizadas para além do fim da performance, na sua própria vida.

O espectador é confrontado, simultaneamente, com o que está dentro e como que está fora da obra, ou seja, como posicionado frente a um espelho oblíquo, oscilante, que reflete a sociedade em que vive e ao mesmo tempo que a questiona a partir do seu íntimo.

Um aspecto igualmente enfatizado pelo formato em causa, e que, como sugerem Chatzichristodoulou e Zerihan (2012), distingue a performance de um-para-um de outros formatos:

(...) is their explicit staging of a troubled public versus private distinction. Because those performances and actions can take place at such a private or even hidden level, they carry an affirmation of intimacy and the allure that comes with it. (Chatzichristodoulou e Zerihan 2012, 221)

Como assinalam Lehmann e Primavesi (2015), é igualmente necessário reequacionar do ponto de vista dramático a utilização das plataformas virtuais, pois estas podem gerar “new possibilities to conceptualize spectating, viewing, witnessing, participating beyond the simple dichotomy of subject and object” (Lehmann e Primavesi 2015, 170).

Neste sentido, ao ampliar e diversificar as possibilidades de comunicação, que se apresentam nestas performances de forma mais ou menos direta, num jogo entre a exposição e o anonimato, que inclui a construção de personagens e um campo fértil para a fantasia e para revelar o que ‘não é dito’, estas plataformas proporcionam aqui a possibilidade de evasão do quotidiano para um lugar de experimentação e de intimidade com o outro, que não deixa de ser um lugar de autoconsciência. Aí parece ainda manifestar-se um efeito catalítico, que pode despoletar “um (novo) começo, uma iniciação, que desencadeia uma serie de reações inesperadas”, que implicam diretamente no processo de co-criação, no papel do espectador que se altera naquele momento, e que comportam o potencial de reflexão e transformação da sua perspetiva sobre a intimidade (Georgelou, Protopapa & Theodoridou 2017, 66).

3. Palcos condicionados

O terceiro aspecto assinalado, intitulado Palcos condicionados, debruça-se sobre os períodos de reabertura dos teatros, de regresso à co-presença física entre artistas e espectadores, onde, ainda que bastante condicionados por inúmeras convenções e regras de distanciamento, identificamos exemplos que convocam a reflexão sobre essas ‘condições ‘excepcionais’ de sociabilidade, e uma urgente necessidade de proximidade.

Neste âmbito distingue-se a performance *When all witnesses are gone* (2021), de Sofia Dinger. Esta performance, apresentada em Maio de 2021, é parte do projeto Peep Show, um ciclo desenvolvido pelo projeto Self Mistake com o intuito de “restituir ao espaço público relações íntimas e de proximidade”, e que inclui criações de dança e performance que aprofundam uma relação de intimidade entre os artistas e o público. Com a duração de aproximadamente de 1h e 30m, esta performance é um convite para dançar, “para uma festa de amanhã”, que acontece numa discoteca vazia (Musicbox), no centro da cidade, numa zona de diversão nocturna, que se encontrava naquele momento ainda encerrada.

Ao entrar na discoteca o participante é convidado a ocupar uma cadeira, no centro da sala, entre o bar e um pequeno palco. Um computador, uns *headphones* e uma luz estão numa pequena mesa junto à cadeira. Ao longo da performance, é também através da utilização destes dispositivos que a construção de um dueto vai ganhando forma. Uma festa, um ritual de encontro e de despedida, onde através da música, das palavras, da poesia, dos gestos, um jogo de perguntas e respostas toma lugar, transformando-se numa partilha intensa de lembranças profundamente íntimas e afectivas. ‘Se te pedir a ‘tua’ música, a música da tua vida?’, e é nesta dinâmica de partilha que se inicia uma dança a dois.

Jogos de luz e fumo criam diversos ambientes, naquele espaço amplo e agora vazio, cujos recantos vão sendo ocupados pela artista e pelas memórias partilhadas entre esta e o participante. O aparato do espaço, lugar associado a diversão em colectivo, de celebração ou de encontros com o desconhecido, recebe agora duas §

As temáticas da morte, do amor e do afecto são abordadas e são debatidas as noções de presença e de despedida, numa abordagem que ao propor a ativação de memórias, conduz a lugares de vulnerabilidade, com os quais raramente nos confrontamos nestes contextos. Ao longo da performance, a cada dança e através das propostas lançadas pela artista que, o espectador é convocado a ‘dar-se’ a ver, a dar-se a conhecer, a partilhar-se. A sua presença naquele momento é decisiva para o que acontece, a singularidade é determinante. Como assinala Sofia Dinger em entrevista⁴, há uma certa beleza no anonimato de um evento teatral para uma audiência de vários espectadores, estar com outras

4 Entrevista realizada com a artista sobre a performance *When all witnesses are gone* (2021- 2024) e sobre performance de um para um (Fevereiro 2024).



—
Figura 4
When all witnesses are gone (2021), de Sofia Dinger
© Anna Viotti

peças de forma coletiva “numa certa forma de viver o tempo”, mas que difere deste formato para um, em que “alguém escolhe estar sozinho ali, é uma ideia de fundo de partilha, tem uma certa forma de coragem e de ternura”. O encontro termina com uma despedida, que é idealizada e dançada a dois.

No momento de reabertura das salas de espectáculos, identificam-se ainda propostas desenvolvidas para micro-públicos, e que, embora não sejam apresentados para público de um espectador, comportam aspetos similares a esse formato, nomeadamente o propósito e intuito de proximidade. Disso são exemplo:

Gaveta (2020) um espetáculo de Joana Craveiro, que estreou em dezembro de 2020 na Biblioteca Municipal de Alcântara, no âmbito do Festival Inshadow. Nesta obra de cariz arquivístico, apresentada para um público de três espectadores, a artista questiona a memória, as formas de a fixar, e o seu “apagamento”, a partir do diálogo que constrói entre os seus arquivos pessoais e familiares e uma coleção de fotografias de desconhecidos.

Tempo para reflectir (2021), que estreou em maio de 2021 no Teatro Nacional D. Maria II, foi igualmente apresentada para um número muito reduzido de espectadores. Esta performance, de Ana Borralho e João Galante, consiste num dispositivo onde cada espectador, frente a um espelho, é conduzido por um intérprete e por um jogo de luzes, sobreposições e sombras numa experiência de hibridização do corpo. Um encontro consigo mesmo e com o outro, entre o reflexo e a reflexão.

E por fim, *Entre o Céu e a Terra* (2021), de Mónica Calle, apresentada na praia naturalista da Belavista em setembro de 2021, no âmbito da B.O.C.A (Biennial of Contemporary Arts). Desenvolvida a partir da obra de Fiama Hasse Pais Brandão, esta performance entre o mar e as dunas é apresentada por três atrizes – Mónica Calle, Mónica Garnel e Inês Vaz – que conduzem um conjunto de 3 espectadores ao longo de um percurso imersivo pela natureza. Uma proposta em site-specific, sobre as representações em torno do feminino, numa abordagem radical e poética.

Conclusão

A partir destas performances e da sua análise, compreende-se que a distância física e isolamento impostos ao longo do período pandémico, parecem ter mantido ou mesmo aumentado o interesse por performances de um para um, tornando-se estas igualmente um espaço possível de proximidade com os outros e encontro com universos desconhecidos. A pandemia trouxe desafios sociais e individuais que afectaram de forma transversal todos os domínios, colocando em debate também no campo das artes performativas novos desafios criativos, técnicos e estéticos. Neste contexto, as plataformas digitais e a sua exacerbada utilização, reacenderam o debate em torno do seu impacto, da esfera pública à esfera privada. A sua utilização nas performances analisadas, possibilitou não só o espaço de encontro, e mediação de uma reflexão sobre proximidade,

confiança e intimidade, como o surgimento de abordagens criativas a partir do seu uso, permitindo reequacionar o seu potencial na criação artística e a renovação das relações entre arte e tecnologia.

Numa era de debate e reposicionamento face à transição digital, e naquela conjuntura específica marcada pela instabilidade e distância, que um pouco por todo o mundo imperou, estas propostas artísticas representaram também lugares de resistência, de disrupção face às distâncias impostas, à solidão, ao isolamento, dando 'palco' à proximidade, a vias poéticas de encontro, dando a conhecer o outro.

Destaca-se como o formato em causa permite uma espécie particular de presença, seja nos primeiros momentos da pandemia, uma presença mediada pelas plataformas digitais onde, paradoxalmente, se disponibilizam, por vezes, informações sobre os locais domésticos dos participantes (que na presença física seriam impossíveis), configurando novos ambientes de partilha, seja nos espaços teatrais condicionados onde a distância é pensada para permitir partilha, para configurar novos focos de atenção. Em qualquer um destes casos há aqui uma experiência de vida, de partilha, de cumplicidade, própria do encontro, do “estar perto” (Costa & Silva 2022, 214).

Em conversas, entrevistas e seminários com artistas que trabalham com este formato, como Janaína Leite, Sofia Dinger e Miguel Bonneville, estes salientam a partir das suas experiências, como o formato em si pode despoletar experiências intensas e transformadoras, também para os próprios. Como destaca em entrevista Sofia Dinger (2024), “partes da nossa vulnerabilidade, a minha e a tua, podem ficar ali expostas de forma imediata.”

São as escolhas feitas em tempo real, que determinam o grau de proximidade experienciado, e embora seja o artista que prepara e delimita aquele momento, é o espectador e o modo como este participa, ao escolher como e o que partilha, até onde e o que quer expor, que determina o que cada performance pode ser.

A imprevisibilidade e a singularidade são elementos definidores deste formato, assim como a possibilidade de diálogo direto com o mundo e imaginário do espectador, do artista, entre as suas realidades. Cria-se nestas performances um espaço liminal, aberto pela curiosidade pelo outro, pela necessidade de partilha, onde tal como em qualquer encontro há cenário pré-preparado mas onde o imprevisível da vida ganha espaço para além do documentável. E, de algum modo a distância da tecnologia pode ser também uma via ainda a explorar para novas formas de proximidade para as artes performativas.

Agradecimentos

FCT (Fundação para a Ciência e a Tecnologia), no âmbito da Bolsa de doutoramento Ref. 2020.06202.BD.
DOI 10.54499/2020.06202.BD.

Referências

- Agamben, Giorgio. 2020a. “Contagio.” In *Sopa De Wuhan: Pensamiento Contemporáneo en Tiempos de Pandemias*, edited by Pablo Amadeo, 31-34. La Plata: Editorial Aspo.
- Agamben, Giorgio. 2020b. “La invención de una epidemia.” In *Sopa De Wuhan: Pensamiento Contemporáneo En Tiempos De Pandemias*, edited by Pablo Amadeo, 17-20. La Plata: Editorial Aspo.
- Artaud, Antonin. 2005. “O teatro e a peste.” Em *O Teatro e o seu Duplo*, 3a ed., 9-30. São Paulo: Martins Fontes Editora.
- Berardi, Franco “Bifo”. 2020. “Crónica de la psicodeflación.” In *Sopa De Wuhan: Pensamiento Contemporáneo En Tiempos De Pandemias*, edited by Pablo Amadeo, 35-54. La Plata: Editorial Aspo.
- Costa, Rogério Nuno, e Susana Mendes Silva. 2022. “All alone ain’t much fun so you’re looking for the thrill.” Em *Artes performativas e Intimidade*, editado por José Eduardo Silva, Filomena Louro, Teresa Mora e Tiago Porteiro, 201-222. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. <https://doi.org/10.14195/978-989-26-1954-5>.
- Chatzichristodoulou, Maria, and Rachel Zerihan, eds. 2012. *Intimacy Across Visceral and Digital Performance*. London: Palgrave Macmillan.
- Dubljević, Ana. 2021. *The Feminist Pornscapes*. Belgrade: Station Service for Contemporary Dance.
- Fernandes, Sílvia. 2020. “Atos de profanação”. *Sala Preta* 20 (1): 185-197. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v20i1p185-197>.
- Fischer-Lichte, Erika. 2019. *Estética do Performativo*. Tradução de Manuela Gomes. Lisboa: Orfeu Negro.
- Gil, José. 2018. *Caos e Ritmo*. Lisboa: Relógio D’Água Editores.
- _____. 2020. “A pandemia e o capitalismo numérico.” *Público*, 10-11.
- Georgelou, Konstantina, Efosini Protopapa, and Danae Theodoridou, eds. 2017. *The Practice of Dramaturgy: Working on Actions in Performance*. Amesterdam: Valiz.
- Guay, Hervé. 2022. “Documentary theatre and intimacy: hôtel-dieu’s aesthetics of consolation.” In *Artes performativas e Intimidade*, editado por José Eduardo Silva, Filomena Louro, Teresa Mora e Tiago Porteiro, 225-240. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. <https://doi.org/10.14195/978-989-26-1954-5>.
- Hall, Edward. 1986. *A Dimensão Oculta*. Lisboa: Relógio d’Água Editores.
- Han, Byung-Chul. 2014. *A Sociedade da Transparência*. Lisboa: Relógio D’Água.
- _____. 2018. *A Expulsão do Outro*. Lisboa: Relógio D’Água.
- _____. 2020. “La emergencia viral y el mundo de mañana.” In *Sopa De Wuhan: Pensamiento Contemporáneo En Tiempos De Pandemias*, edited by Pablo Amadeo, 97-112. La Plata: Editorial Aspo.
- Lehmann, Hans-Thies, and Patrick Primavesi. 2015. “Dramaturgy on shifting grounds.” In *The Routledge Companion to Dramaturgy*, edited by Magda Romanska, 169-172. London: Routledge.
- Leite, Janaina Fontes. 2014. “Autoescrituras performativas: do diário à cena. As teorias do autobiográfico como suporte para a reflexão sobre a cena contemporânea.” Dissertação de Mestrado em Teoria e Prática do Teatro, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/26479>.
- Leite, Janaina Fontes. 2021. “Ensaio sobre o feminino e a abjeção na ob-scena contemporânea.” Tese de Doutoramento, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. <https://doi.org/10.11606/T.27.2021.tde-31082021-212101>.
- Lepecki, André. 2013. “Coreo-política e Coreo-polícia.” *Ilha Revista De Antropologia* 13 (1,2): 41-60. <https://doi.org/10.5007/2175-8034.2011v13n1-2p41>.
- Pais, Ana, e Daniel Tércio. 2022. “Intimidade entre antípodas.” Em *Artes performativas e Intimidade — Coleção Olhares*, editado por José Eduardo Silva, Filomena Louro, Teresa Mora e Tiago Porteiro, 59-68. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. <https://doi.org/10.14195/978-989-26-1954-5>.
- Madeira, Cláudia. 2021. “Meta-hibridismo e a reativação dos arquivos da arte da performance portuguesa.” Em *Imagens & Arquivos Fotografias e Filmes*, coordenado por Teresa Mendes Flores, Sílvia Marcus de Souza

- Correa e Soraya Vasconcelos, 300-320. Lisboa: ICNOVA. <https://doi.org/10.34619/eg8k-sjem>.
- _____. 2022. "Body and Mind, and Vice-Versa, or the Continuing Performative Sexual Revolution in Portuguese Arts." *Arts* 11 (3): 60. <https://doi.org/10.3390/arts11030060>.
- _____. 2023. *Performance Art in Portugal*. London & New York: Routledge.
- Martin, Carol. 2015. *Theatre of the Real*. Studies in International Performance. London: Palgrave Macmillan.
- Nancy, Jean-Luc. 2020. "Excepción viral." En *Sopa De Wuhan: Pensamiento Contemporáneo En Tiempos De Pandemias*, editado por Pablo Amadeo, 29-30. La Plata: Editorial Aspo.
- Preciado, Paul B. 2020. "Aprendiendo del virus." En *Sopa De Wuhan: Pensamiento Contemporáneo En Tiempos De Pandemias*, editado por Pablo Amadeo, 163-184. La Plata: Editorial Aspo.
- Radrigán, Valéria. 2021. *Siento mariposas en el celular. Cuerpo, afecto y sexualidad en dating apps*. Chile: Oximoron.
- Santos, Bárbara. 2022. "Intimidade saqueada intimidade (re-)conquistada." Em *Artes performativas e Intimidade — Coleção Olhares*, editado por José Eduardo Silva, Filomena Louro, Teresa Mora e Tiago Porteiro, 241-260. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. <https://doi.org/10.14195/978-989-26-1954-5>.
- Sennett, Richard. 2003. *The Fall of Public Man: On the Social Psychology of Capitalism*. London: Penguin Books.
- _____. 2020. "How should we live? Density in post-pandemic cities." *Domus*. May 9, 2020. <https://www.domusweb.it/en/architecture/2020/05/09/how-should-we-live-density-in-post-pandemic-cities.html>.
- Silva, Susana Mendes. 2011. "A performance enquanto encontro íntimo." Tese de Doutoramento em Arte Contemporânea, Colégio das Artes, Universidade de Coimbra. <https://hdl.handle.net/10316/20284>.
- Zerihan, Rachel. 2006. "Intimate Inter-actions: Returning to the Body in One to One Performance." *Body, Space & Technology* 6 (1). <http://doi.org/10.16995/bst.174>.
- Zerihan, Rachel. 2009. *One to One Performance — A Study Room Guide on works devised for 'an audience of one*. LADA- Live Art Development Agency.

RAQUEL RODRIGUES MADEIRA

Raquel Rodrigues Madeira é investigadora do Instituto de Comunicação da NOVA (ICNOVA) — GI Performance e Cognição, e bailarina. Doutoranda em Ciências da Comunicação (especialidade Comunicação e Artes) na NOVA-FCSH, com o projeto de doutoramento intitulado “Da Internet para os palcos da Dança: participação, intermedialidade e novas colaborações entre o físico e o digital”, com apoio da FCT (Fundação para a Ciência e a Tecnologia), ref. 2020.06202.BD. Mestre em Artes Cénicas pela Universidade NOVA de Lisboa (NOVA-FCSH), e licenciada em Dança pela Escola Superior de Dança (ESD-IPL). Em 2021 foi distinguida com o *Prémio Estudar a Dança*, atribuído pela Direção Geral do Património Cultural, através do Museu Nacional do Teatro e da Dança. Co-editora da CRATERA, site do Grupo de Investigação Performance e Cognição do ICNOVA.

ORCID

[0000-0001-9961-3744](https://orcid.org/0000-0001-9961-3744)

CIÊNCIA ID

[B917-AF58-0386](https://ciencia.id/B917-AF58-0386)

Morada institucional

ICNOVA — Instituto de Comunicação da NOVA, Universidade Nova de Lisboa — Faculdade de Ciências Sociais e Humanas NOVA FCSH | Campus de Campolide - Colégio Almada Negreiros | Gabinete 348, 1099-032 Lisboa. Morada postal: Av. de Berna, 26 C, 1069-061 Lisboa, Portugal

CLÁUDIA MADEIRA

Cláudia Madeira é professora associada com agregação no Departamento de Ciências da Comunicação da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e vice-coordenadora do Grupo Performance & Cognição do ICNOVA. É corresponsável do cluster Performance Arte & Performatividade nas Artes (ICNOVA e IHA), e colaboradora do Centro de Estudos Teatrais (CET/FLUL) como investigadora no Grupo de Investigação em Teatro e Imagem. Concluiu o programa de pós-doutoramento, Arte Social, Arte Performativa? (2009-12) e o doutoramento em Sociologia sobre Híbridismo nas Artes Performativas em Portugal (2007), pelo Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa. Além de vários artigos sobre novas formas de híbridismo e performatividade nas artes, é autora de *Performance Art in Portugal* (Routledge, 2023); *Arte da Performance made in Portugal* (ICNOVA Ebook 2020); *Uma Aproximação à(s) histórias da performance portuguesa* (2020); “Práticas de Arquivo em Artes Performativas” (Imprensa da Universidade de Coimbra 2019); *Híbrido. Do mito ao Paradigma Invasor* (Mundos Sociais 2010) e *Novos Notáveis: Os programadores culturais* (Celta 2002). Leciona nos cursos de licenciatura e mestrado do Departamento de Ciências da Comunicação da NOVA FCSH.

ORCID

[0000-0003-2346-6885](https://orcid.org/0000-0003-2346-6885)

CIÊNCIA ID

[DB16-ABBD-9BFD](https://ciencia.id/DB16-ABBD-9BFD)

SCOPUS ID

[57191593167](https://scopus.com/57191593167)

Morada institucional

ICNOVA — Instituto de Comunicação da NOVA, Universidade Nova de Lisboa — Faculdade de Ciências Sociais e Humanas NOVA FCSH | Campus de Campolide - Colégio Almada Negreiros | Gabinete 348, 1099-032 Lisboa. Morada postal: Av. de Berna, 26 C, 1069-061 Lisboa, Portugal

Declaração de conflito de interesses

As autoras declaram não haver potenciais conflitos de interesse em relação à investigação, autoria e/ou publicação deste artigo.

Para citar este artigo

Madeira, Raquel, and Cláudia Madeira. 2024. Uma proximidade re-coreografada — intimidade, tempos de isolamento e a performance de um-para-um." *Revista de Comunicação e Linguagens* (60-61): 280-304. <https://doi.org/10.34619/x2tl-vhid>.

Recebido Received: 2024-02-29

Aceite Accepted: 2024-08-20

© Raquel Madeira, Cláudia Madeira. Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos da licença Creative Commons Attribution 4.0 (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>), que permite distribuir, remisturar, adaptar e desenvolver o material em qualquer meio ou formato, apenas para fins não comerciais e desde que seja atribuída a autoria.