



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**



NICOLLE SILVA MACHADO

**EXPERIÊNCIAS DESACATAM REFERÊNCIAS?
Poéticas problemáticas para a criação em teatro**

UBERLÂNDIA/MG

2020



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS



NICOLLE SILVA MACHADO

EXPERIÊNCIAS DESACATAM REFERÊNCIAS?
Poéticas problemáticas para a criação em teatro

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito para obtenção do título de mestre em artes cênicas.
Linha de Pesquisa: Estudos em artes cênicas – Poéticas e Linguagens da Cena.

Orientador: Profº Dr.º Narciso Lorangeira Telles da Silva.

UBERLÂNDIA/MG

2020

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

M149 Machado, Nicolle Silva, 1988-
2020 Experiências desacatam referências? [recurso eletrônico] : Poéticas problemáticas para a criação em teatro / Nicolle Silva Machado. - 2020.

Orientador: Narciso Telles.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em Artes Cênicas.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2020.726>
Inclui bibliografia.
Inclui ilustrações.

1. Teatro. I. Telles, Narciso, 1970-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Artes Cênicas. III. Título.

CDU: 792

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091

NICOLLE SILVA MACHADO

**EXPERIÊNCIAS DESACATAM REFERÊNCIAS?
Poéticas problemáticas para a criação em teatro**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito para obtenção do título de mestre em artes cênicas.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Juliana Soares Bom-tempo
Universidade Federal de Uberlândia/MG

Prof.^a Dr.^a Lucienne Guedes Fahrer
Universidade Estadual de Campinas/SP

Prof.^o Dr.^o Narciso Larangeira Telles da Silva (orientador)
Universidade Federal de Uberlândia/MG

Uberlândia, 2020.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1V - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
Telefone: (34) 3239-4522 - ppgac@iarte.ufu.br - www.iarte.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Artes Cênicas				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico				
Data:	04 de dezembro de 2020	Hora de início:	10h30	Hora de encerramento:	13:25
Matrícula do Discente:	11812ARC010				
Nome do Discente:	Nicolle Silva Machado				
Título do Trabalho:	Experiências desacatam referências? Poéticas problemáticas para a criação em teatro				
Área de concentração:	Artes Cênicas				
Linha de pesquisa:	Estudos em Artes Cênicas - Poéticas e Linguagens da cena				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	O artista cênico em desalinho				

Reuniu-se, através da plataforma digital Mconf, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, assim composta: Professores Doutores: Narciso Lorangeira Telles da Silva (IARTE/UFU), orientador(a) do(a) candidato(a), Juliana Soares Bom-Tempo (IARTE/UFU) e Lucienne Guedes Fahrer (UNICAMP).

Iniciando os trabalhos o(a) presidente da mesa, Dr. Narciso Lorangeira Telles da Silva, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato(a), agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovado(a).

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Narciso Larangeira Telles da Silva, Professor(a) do Magistério Superior**, em 04/12/2020, às 13:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Juliana Soares Bom Tempo, Professor(a) do Magistério Superior**, em 04/12/2020, às 13:29, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Lucienne Guedes Fahrer, Usuário Externo**, em 04/12/2020, às 13:29, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2427297** e o código CRC **1EB5F3E3**.

Dedico este trabalho a todos os que se foram durante a pandemia da covid-19 no Brasil, em especial ao professor Luiz Pazzini, um mestre apaixonado que germinou em mim e em tantos outros uma sede de vida que se realiza no teatro. Evoé!

AGRADECIMENTOS

Essa pesquisa não seria possível sem a fé dos meus companheiros de teatro. De todos os encontros, bons e ruins, é a crença de que cuidaremos juntos de nossas feridas que me mantém viva. Eu sou uma pessoa de teatro porque vocês assim me fizeram. Obrigada!

Agradeço aos meus pais, que sempre cuidadosos e vigilantes da minha felicidade, me ajudam a transportar cenários e ignoram todas as minhas implicâncias com risos.

Aos queridos amigos que levo dessa jornada: Juscelino e Ísis. Com eles os momentos felizes foram mais demorados e os de desalento mais breves. Contem comigo sempre!

Ao meu querido orientador, Narciso Telles, que acolheu meus momentos difíceis na pesquisa, me aconselhou artisticamente e me apresentou valiosos autores com quem espero seguir adiante na pesquisa das tábuas.

A todos os professores do Programa de pós-graduação da UFU, em especial à Juliana Bom-tempo, que me ajudou a dar “sentir” aos problemas aceitando a inquietação como força e não como falta. Levo para sempre sua franqueza e suas aulas com teto de céu.

À Fapema, instituição de fomento à pesquisa do meu amado Maranhão, que viabilizou a minha imersão nos estudos e a quem eu retribuo compartilhando com os artistas da terra tudo que construí.

Ao meu amor, que me constrói um pouco mais todos os dias, que me empurra a reagir quando eu ensaio perder a forças, que sofre as bem-vindas incertezas da arte comigo e que assobia com os olhos brilhantes na primeira fila. À Nádia.

À minha avó, que partiu recentemente e deixou um espetáculo inacabado em mim. Na ânsia de viver tudo, eu esqueci quanta vida poderia achar nela.

RESUMO

Os modos contemporâneos de criação cênica recriam técnicas e buscam forças nos materiais sensíveis de seus atuantes com vistas à uma cena cada vez mais pulsante. Esses processos lidam com jogos e exercícios que acionam repertórios e desejos para a criação, mas é possível estimular ambientes que disponibilizem os corpos à experiência e alcem as realidades do processo como maiores referentes? Essa pesquisa aborda aspectos práticos da criação em teatro, levantando problemas sobre as referências processuais e seu movimento de desfiguração ante a experiência dos atuantes. Pela via da investigação-criação, propõe atitudes férteis ao acontecimento, suspeitando de termos corriqueiros enquanto estabelece procedimentos para mapear problemas, referências, temáticas e circunscrever uma dramaturgia do processo de criação que se manifesta na cena borrando as convenções da representação teatral. Com etapas práticas de imersão em ateliês de criação em dois espetáculos: *Pacto* (2017) e *A Vagabunda* (2020), a pesquisa se desenvolve traçando relações entre os desejos para a criação, a experiência e as imagens que vão emergindo do processo criativo como encontro.

Palavra-chave: Experiência, Referência, Representação, Teatro Performativo, Encontro.

ABSTRACT

Contemporary modes of scenic creation recreate techniques and seek strength in the sensitive materials of its actors with a view to an increasingly pulsating scene. These processes deal with games and exercises that trigger repertoires and desires for creation, but is it possible to stimulate environments that make bodies available to experience and reach the realities of the process as major referents? This research addresses practical aspects of theater creation, raising problems about procedural references and their disfigurement movement in the face of the experience of the actors. Through investigation-creation, it proposes fertile attitudes to the event, suspecting common terms while establishing procedures for mapping problems, references, themes and circumscribing a dramaturgy of the creative process that manifests itself in the scene, blurring the conventions of theatrical representation. With practical steps of immersion in creative studios in two shows: *Pacto* (2017) and *A Vagabunda* (2020), the research develops tracing relationships between the desires for creation, the experience and the images that emerge from the creative process as an encounter.

Keywords: Experience, Reference, Performance, Performative Theater, Meeting.

LISTA DE FOTOS

Foto 1 Momento do registro processo Pacto 2017	27
Foto 2 Aquecimento/alongamento processo Pacto 2017	30
Foto 3 Atuante lendo enquanto se movimenta em cordas processo Pacto 2017	40
Foto 4 registro de um encontro Pacto 2017	46
Foto 5 Encontro/intervenção processo Pacto 2017	48
Foto 6 Encontro interdição Pacto 2017	53
Foto 7 Encontro inicial Pacto 2017	54
Foto 8 Corredores encontro Pacto 2017	58
Foto 9 Público-cenário-atuante Pacto 2017	59
Foto 10 Encontro painelção Pacto 2017	61
Foto 11 Encontro entrada festa Pacto 2017	63
Foto 12 É preciso lavrar mais fundo 2016	64
Foto 13 Abertura de processo Memórias em tempo de espera 2020	82
Foto 14 Processo Protocolo Pancadão em 2019	82
Foto 15 Foto colagem da artista Silvana Mendes	83
Foto 16 Ateliê Malandra – macumbaria cênica A Vagabunda 2020	89
Foto 17 Decadência da vedete	92
Foto 18 Carta Tarot Elisa Riemer	103
Foto 19 Santa voyer de milagre processo A vagabunda 2020	107

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Órbita do Ateliê. Autoria própria.	98
Figura 2 Mosaico de referências Nicolle para A vagabunda	102
Figura 3 QRcode 1º ateliê Múmia processo A Vagabunda	105
Figura 4 QRcode vídeo processo a A vagabunda 2020	117
Figura 5 QRcode pasta tentativas vagabundas 2020	118
Figura 6 QRcode fragmentos de cenas processo A vagabunda 2020	123

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 Escaleta pós fluxo	109
-----------------------------------	-----

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 O QUE PODE O CORPO NO ENCONTRO?	17
2.2 Praticando problemas: entre o que é ensinado e o instinto.....	30
2.3 Praticando problemas: por que tão cru?	35
2.4 Praticando problemas: O que é mais certo, autopunição ou autoconhecimento?	39
2.5 Praticando problemas: a polêmica existe porque a sociedade esconde as coisas?.....	44
3 EXPERIÊNCIAS COMPARTILHADAS SÃO EXPERIÊNCIAS PRATICADAS?	51
4 IMPLICÂNCIAS PODEM PRATICAR NOVAS PALAVRAS?	64
4.1 Lide com isso, abra um ateliê	65
4.2 Como se movem os Atuantes?	66
4.3 Para ensaiar-se em encontros	67
5 (PARÊNTESE) ENTRE O DESEJO E A EXPERIÊNCIA	72
6 DIREÇÃO, ENCENAÇÃO: TUDO QUE VALHA PARA CONTAGIAR DE PAIXÃO	81
6.1 Como escrever em si uma dramaturgia da experiência?	88
6.2 Procedimentos podem germinar quantos processos?.....	100
6.2.1 Para abrir um campo de possíveis a partir da temática.....	101
6.2.2 Problematizar para avançar.....	102
6.2.3 A improvisação como caçada	104
6.2.4 Programas que nos façam mais presentes no caminho.....	107
6.2.5 Conseguir fazer do processo um fluxo, e não um porto	108
6.2.6 Voltar o caminho também pode ser uma trilha.....	117
6.3 Para deixar a imagem se deslocar do processo.....	120
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS OU QUE CONSIDERAR QUANDO NÃO HÁ O QUE CONCLUIR?	129
REFERÊNCIAS	131

1 INTRODUÇÃO

Ao iniciar os registros para essa pesquisa, calculei que sua vontade havia se manifestado no ano de 2014, quando estudei Práticas de criação dramática¹ na Universidade Federal do Maranhão. Seguindo o rastro dessa memória durante o período de escrita da dissertação, percebo, no entanto, que uma distensão ocorreu muito antes – quando, no jardim de infância em uma peça do colégio, eu quis usar o meu pé machucado para ter uma tensão diferente das demais abelhas do espetáculo (não deu certo e fui coagida a existir como todas, fingindo que nada ocorria, mesmo tendo meu sapato direito do figurino substituído por uma sandália azul que denunciava que eu não me movia como as outras abelhas). Acolhidas as revoluções infantis, a verdade é que, há muito, suspeitava que o encontro do artista com seu material sensível no processo criação – que se apresentam aqui como expansão do desejo - tinha o potencial de dissolver as referências materiais prévias, costurando tensões que emergiam durante o processo e que, por uma suspensão nos fluxos de significação, desacatava moldes da representação teatral agindo e escrevendo-se no corpo como uma dramaturgia da experiência.

Isso, que se externava em mim como uma implicância à fixação de temas, textos, ações, imagens e relações para o espetáculo antes das experimentações corporais, me rendeu inúmeras divergências com colegas sobre o que seriam matérias válidas e éticas na criação, o que era realizável enquanto cena e qual eram os limites para que as investigações se mantivessem como processo artístico. Eu continuo não tendo fórmula para nenhuma dessas questões, entretanto, permaneço sentindo-me provocada; o que me faz insistir, a cada novo trabalho, na emergência do desejo não como uma forma de designar qual o melhor teatro, mas como um caminho para fazê-lo vivo.

Dessa forma, se faz necessário situar que o ponto de partida da pesquisa é de ordem prática e que os problemas que admito aqui foram, antes de tudo, uma crise que se enredou nas tábuas. Eu não tive alguma espécie de *insight*

¹ Na época, uma disciplina obrigatória no currículo da Licenciatura em Teatro na Universidade Federal do Maranhão; na ocasião ministrada pelo Professor Me. Luiz Pazzini (falecido em abril de 2020 em decorrência de complicações da Covid-19)

teorizante que se autorizaria melhor na sala, mas em indeterminado momento na sala me vi assombrada por experiências que intuía caminhos do fazer diferentes do que eu me via cumprindo. Como uma provocação, de fato. O problema da provocação é que, em certo ponto, se torna extenuante ignorá-la; então eu me movo sobre os momentos em que, no lugar de empreender energia repressiva, me expus ao que excitava. Entretanto, devo alertar que não há resolução naquilo que está se fazendo, e por se fazer – felizmente para nós, artistas. Porquanto, o que proponho é tão somente um movimento de escrita das intensidades enquanto os corpos pensam se movimentando, uma narrativa de como cheguei aos problemas – da criação – e de como os tenho comportado. Penso que esse exercício age diretamente nas possibilidades que preciso para continuar apaixonada na pesquisa da criação; que é, afinal, o motivo de todo o esforço.

É frutífero também ponderar que, antes de tudo, eu me reconheço como atriz. No início da pesquisa, eu tinha certeza de que era qualquer coisa distante de uma diretora de teatro. Agora, prestes a estrear o primeiro solo com o meu nome na direção², me sinto muito honrada em assumir que esse corpo abraça muito bem minhas teimosias. Entretanto, o faço retirando da sala tudo em que possa me segurar e propondo uma fissura no termo, algo que possa nos levar tanto a uma bifurcação como a uma fita de Möbius³. Se pensarmos a direção em teatro pelos pontos de atenção da direção de atores e da direção da cena, defendo que flertaremos com as instituições do provocador de atuantes e do encenador. Ao longo dessa escrita, descrevo como essas qualidades precisam se achar no processo para trabalhar em retroalimentação e encadeamento de produção. Não tenho formação técnica em direção e tampouco possuo muitos trabalhos nessa posição, então as ocasiões em que eu orientei atuantes e encenei aconteceram sempre com apetite para investigar a atriz que eu queria ser e para dar corpo ao teatro que sentia ser honesto fazer. Foram sempre relações bem horizontais onde eu tinha a necessidade de me pôr fazendo, estranhando também, ainda que não fosse para a cena no final e onde,

² Espetáculo *A vagabunda* – Revista de uma mulher só, pelo Grupo Xama Teatro de São Luís – MA, com atuação de Gisele Vasconcelos.

³ Superfície não orientável (com apenas um lado) proposta pelo matemático alemão August Möbius em 1858.

principalmente, me debrucei a produzir sentido sobre o que é indizível, sobre o que não cabe nas palavras e se expande da imagem: a poética da cena. Pensando com maior encanto, afirmo que me reconheço mais como uma pessoa de teatro – ou um corpo de cofo⁴ sem fundo, como eu gosto de rimar para seduzir os colegas.

No decorrer dessa escrita, em razão do momento político e das perspectivas de criação fomentada para as artes no Brasil, me encontro em uma agonia onde sinto que qualquer articulação que não venha do tato parece em vão. Por isso, parto aqui de ideias praticadas em processos teatrais que intervêm no meu caminho artístico, desde o ano de 2017 até 2020: *Pacto e A Vagabunda – revista de uma mulher só* – o primeiro um processo experimental independente e o segundo uma montagem profissional articulada com um Grupo. O primeiro resultou em duas apresentações e o segundo está em processo com estreia prevista para janeiro de 2021. Traço essa estratégia, a revisitação de um processo anterior e abertura de um novo ateliê, com vistas a investigar e germinar modos do fazer teatral que florescem do encontro na criação, e de como transfiguram o que se impõe prévio a ela. Portanto, inicio o registro da pesquisa e a dou por encerrada na mesma via de entendimento: a pele.

Começo, no capítulo 2, situando fazeres no recorte de um de ateliê teatral e designando os trajetos para, logo mais, descrever os passos iniciais do processo de 2017, levantar os termos que se reescreveram nele e dialogar com observações de efetividade da ação no decorrer da narração de encontros específicos do processo. Uma etapa onde vou duvidando de noções usuais da prática teatral para seguir uma metodologia de investigação-criação (PONS, 2013) que persegue problemas em lugar de enumerar soluções, experimentando tantos caminhos quanto possíveis para engendrar novas questões. Adoto essa atitude sobre o objeto em razão do movimento de pesquisa que vai se escrevendo enquanto age na criação cênica, do apontamento da experiência que toma corpo e texto na mesma intensidade, do distanciamento de uma

⁴ Cesto trançado de palha, em diferentes tamanhos, típico do interior do Maranhão, onde se transportam alimentos perecíveis – como peixe, farinha, caranguejo. É possível tecer um cofo rapidamente quando se adquire a habilidade, bem como se pode sair para a colheita, pescaria ou caçada sem ele e trançá-lo no local do acontecimento, conforme o tamanho do que precisará ser carregado.

reprodução mimética e das teorias que aparatam práticas enquanto as práticas se expandem em teorias:

La relación teoría-práctica se desenvuelve a modo de rizoma, ya que ambos se nutren en proceso. El conocimiento se ramifica y desenvuelve; la teoría lleva al estudio de la práctica, y la práctica devuelve la necesidad de nuevas referencias teóricas que cuestionen otros temas paralelos que no aparecen en las primeras hipótesis de trabajo. Las consecuencias de trabajar bajo estas premisas de movilidad, a través de manifestaciones de cuerpos en tránsito [...] (ibid., p. 13)

Sigo mapeando como essas qualidades fragmentam as referências iniciais e constroem cenas fundadas nas experiências do ateliê: uma culminância de encontros que resultou no experimento *Pacto*⁵, aberto e discutido no capítulo 3 por meio das ações e visualidades que ganharam a cena.

No capítulo 4 compartilho pensamentos que implicam à tensão de termos corriqueiros da prática teatral, propondo atitudes mais abertas a experimentação, ambientes não conformados com processos padronizados e modos de se posicionar na investigação para dar a ver a força criadora do atuante.

Avanço para o capítulo 5 abrindo um parêntese em forma narrativa, levantando pedras sobre uma crise de representação que se instalou no meu fazer teatral e motivou o encontro com uma poética problematizadora da relação criativa para a cena.

Por fim, no sexto e último capítulo dessa trilha de investigação-criação, exponho as engrenagens de um novo ateliê de criação. Agora com outros recursos, problemas e objetivos, organizo o trabalho em campos de possibilidades das referências, temática, problemas e dramaturgia, para então dar a ver como as cenas surgiram a partir de programas de improvisação.

⁵ O Pacto foi a culminância de um processo de criação ocorrido de agosto de 2017 a fevereiro de 2018, compartilhado nos dias 16 e 18 de fevereiro de 2018, no casarão Angelus Novus, localizado no beco Catarina Mina, Centro Histórico de São Luís. Foram duas apresentações com disponibilização de 30 lugares em cada uma.

2 O QUE PODE O CORPO NO ENCONTRO?

Na investigação de problemas e suspeitas de experiência foi que em agosto de 2017 e dezembro de 2019, eu me dedico a mapear tensões dos dois ateliês de criação em teatro citados que eu orientei. No primeiro haviam 11 artistas, com incursões em diferentes linguagens, para a construção de um trabalho sem filiação de grupo ou previsão de estreia; enquanto que, no segundo, há apenas uma atuante criando em retroalimentação com as outras frentes de produção do espetáculo. No primeiro ateliê, as propostas para os encontros eram minhas, mas as questões invadidas seriam de todos. Já no processo investigativo que se deu a partir de 2019 e permanece, a participante trabalhava problemas levantados por mim e colocados em programas de improvisação que eu enviava diariamente. Assim, não havia o planejamento de questões prévias para os encontros com ela, visto que essas surgiam progressivamente conforme a tensão dos recursos que tínhamos (referências, temática, desenho dramaturgico) com os achados do ateliê. Essas são descrições que farei em maiores detalhes no segundo momento da dissertação. Há nessas proposições uma aura que as distancia do que significava o treinamento de atores na minha trajetória - sistemática a que todos os participantes dos ateliês eram um tanto habituados devido às vivências em grupos teatrais diversos. André Carreira (2008), ao analisar algumas noções de grupos teatrais brasileiros acerca do treinamento no teatro, reúne cinco considerações que propõem discutir o que caracteriza a prática atualmente. Dentre elas, duas se interseccionam com o que eu distingo familiar:

- O treinamento continua se caracterizando pela execução de exercícios físicos. O que se modificou foi o propósito dessa atividade. Além do desenvolvimento de habilidades técnicas, os exercícios visam criar possibilidades concretas para a construção do espetáculo e também para o estabelecimento de um espaço coletivo. [...] - O treinamento como formação contínua encontra reverberações principalmente na manutenção de uma motivação pessoal para a continuidade da atividade teatral e na compreensão de como o teatro interfere na vida cotidiana. (p. 828-829)

Essa distinção funciona para mim na medida em que tangencia as causas e objetivos de um trabalho constante na rotina do atuante. Elejo o treinamento como rotina ou tática, podendo de ser tanto despretenso de sentido imediato

- com vistas a garantir uma prontidão psicofísica para qualquer trabalho cênico - como focado em uma qualidade ou requisito objetivo do papel; enquanto que, o **ateliê** deve incitar nos atuantes o processo de investigação de materialidades disponibilizadas com o objetivo de traçar a dramaturgia dessa aventura de exploração e das possíveis experiências nela atravessadas. O ateliê aqui estava diretamente comprometido em transmutar íntimos em coletivos para uma cena que se desvelaria na química do processo, que descobre os signos durante, nunca antes. Na trilha da criação, os signos estão nos processos da imagem, na forma em como somos afetados pelo que se dissipa e não somente por sua parcela significativa, por isso se torna impossível premeditar que signos seriam esses antes dos encontros que os revelam.

[...] são essas variáveis (que continuums? que devires?, que partículas?, que fluxos?, que modos de emissões e de conjugações?) que definem "regimes de signos". Não é o regime que remete a signos, é o signo que remete a determinado regime. É bem pouco provável, desde então, que o signo revele uma primazia da significância ou do significante. É, antes, o significante que remete a um regime particular de signos, e, provavelmente, não o mais importante, nem o mais aberto. A semiologia não pode ser senão um estudo dos regimes, de suas diferenças e de suas transformações. Signo não remete a nada de específico, a não ser a regimes onde entram as variáveis do desejo. (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 85)

É por isso que os ateliês não elegem noções a serem transmitidas, mas funcionam como violação do estabelecido, para que os signos explodam na violência do encontro e engendrem pensamento: outros modos de perceber e existir sobre a experiência. Então o que é possível selecionar são os problemas como matriz, para que haja criação em signos, porque é de tal forma que diferenciam, que se rebelam ao molde, que são experiência. Assim sendo, nos afastamos de um viés de significação como propulsora de movimento e inscrição de signos como parte de um sistema simbólico em prol da representação, para dar lugar a uma relação corporal onde a primazia é pelo afeto e não pelo reconhecimento; esse é desejo, mas "A questão é a seguinte: o que pode um corpo? De que afetos você é capaz? Experimente, mas é preciso muita prudência para experimentar" (DELEUZE; PARNET, 1998, p.75). Se na primeira ocasião da pesquisa eu tateava mais em dar voz às cruzeiras como trauma na realidade, no segundo ateliê eu buscava a medida da prudência nas urgências,

em ter um procedimento como corda para atravessar o caos enquanto a cena se transcrevia como uma dramaturgia da experiência.

Portanto, principio o movimento que aqui se enleia pelo seu fim. Não por seu final, temporal, mas pelo que constitui seus fins de existência: o acompanhamento dos processos criativos para a cena. Porquanto, a matéria poética que proponho é fluxo, e não porto. Pratico meu lugar artístico no mundo me esforçando para torcer o sensível do visível; o que implica me colocar em experimentação com as materialidades dadas para, delas, dar a ver outras presenças e, quiçá, habitar outras realidades.

Essa "oportunidade" cabe em poucas palavras: aprender a habitar melhor o mundo, em vez de tentar construí-lo a partir de uma idéia preconcebida da evolução histórica. Em outros termos, as obras já não perseguem a meta de formar realidades imaginárias ou utópicas, mas procuram constituir modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente, qualquer que seja a escala escolhida pelo artista. Althusser dizia que sempre se toma o trem do mundo em movimento; Deleuze, que "a grama pressiona no meio", e não por cima nem por baixo: o artista habita as circunstâncias dadas pelo presente para transformar o contexto de sua vida (sua relação com o mundo sensível ou conceituai) num universo duradouro. (BOURRIAUD, 2009, p. 17)

O que há de vir nunca está posto, foi nessa suspeita que elenquei como requisito ao prazer dessa pesquisa a organização desses encontros programados com espaços de compartilhamento em criação teatral – e no espaço eu proponho tratar de corpos e dos territórios que eles tomam e expandem. Esses espaços borbulham potencialidades, tendo em vista que são as dimensões do possível (DELEUZE, 2010), as delimitações férteis de acontecimentos. O espaço preexiste à realização e os corpos são os espaços por onde movem-se os desejos.

[...] um corpo que, embora possa ser pensado como dado, como objeto teorizável a ser olhado com distanciamento, pressupõe sempre outros corpos que estão por se constituir em tal ação, corpos que se dobram sobre si ao mesmo tempo em que interferem no ambiente à sua volta. Estamos falando de um corpo que não é apenas anteparo para as experiências proporcionadas pelos espaços onde atuamos, tampouco é um substrato somente biológico – um receptor de sentidos naturalmente dado e inquestionável –, em cima do qual se erguem, de forma separada e dissociável, os sistemas ditos artificiais, sociais e culturais, mas de um corpo enquanto fluxo sempre em vias de devir outra coisa, perseguindo linhas de fuga produtivas e experimentativas de aprendizagens múltiplas. De um corpo fendido, afinal. (MOSSI, 2015, p. 1548)

Para assumir o corpo como malha das intensidades, é necessário dissociá-lo da individualidade, percebê-lo como predecessor de qualquer coisa por vir, sem vício de objetivo, um plano de expressão, o corpo pleno sem órgãos (DELEUZE; GUATTARRI, 2010). São essas vigílias que diferenciam esses episódios de outros da minha trajetória em teatro. Agora, além dos poros desavisados, ponho olhos vívidos e renego as coincidências. Não apenas apaixonada, mas sobretudo, desconfiada: pesquisadora. Revisitando um estado de puberdade artística que repousa por sobre uma ingenuidade destemida, assumo o experimental como caminho ao mapeamento das urgências de criação, que não funcionam pelo acaso, mas como um encadeamento de desejos que logram potência de vida. Para dar consistência a esses atravessamentos que transcendem repertórios, poderia argumentar sobre obras que já se afirmam nesse espaço, entretanto, precisaria de um longo contato com seus atuantes para ter um pensamento sobre as forças criativas de cada um e, ainda assim, o faria de uma posição do fenômeno que não me satisfaz no momento. A bem da verdade, me interessava mais confessar do que registrar trajetórias, o que só poderia atingir a partir da abertura de um contágio pessoal, acompanhando as marcas sendo traçadas para, só então, decodificar os pontos de atração que reivindicarão os sentidos do que está se passando no ateliê de criação.

[...] o território é um plano, um campo do “ter” muito mais que um topos no qual “somos”. Eles constituem uma intrincada rede de materialidades e afetos que, apropriados de forma expressiva, findam por constituir corpos, paisagens, lugares para viver. Estes lugares não pré-existem; é preciso organizar um espaço limitado e traçar um contorno em torno de um centro frágil e incerto. Assim, os territórios se fazem por procedimentos expressivos; eles são constituídos ao mesmo tempo em que são produzidas ou selecionadas as qualidades expressivas que o compõem, formas que emergem do caos criando configurações, composições, sentidos. [...] esses processos de territorialização são a base ou o solo da arte: de qualquer coisa produzir uma matéria de expressão, num movimento do qual emergem marcas e assinaturas que não são constitutivas de um sujeito, mas de uma morada e de um estilo. No entanto, instalamo-nos em territórios para deles poder fugir, para traçar linhas de desterritorialização, abrir o território para que algo ou alguém entre ou então para que nós mesmos sejamos lançados para fora. (FERRACINI, 2014, pag. 221)

A perspectiva de tomar territórios é muito cara aos nossos ateliês na medida em que ela representa o tracejado dramaturgicamente ensaia prometer cena. Começamos a entender sobre o que é o nosso trabalho – ou, como eu prefiro,

sobre os “como” da obra – quando afloramos tanto uma tensão que criamos um marco de ação nesse comportamento, daí todos os demais são contagiados desses modos até que nada mais caiba e essa delimitação se explode para que a composição permaneça atrativa aos que a estão formando, para que se mantenha viva, interessante. Então algo fica prestes a acontecer novamente e uma nova tensão se apossa. Acredito que uma atenciosa regência desse fluxo é uma boa maneira de segurar a tensão dramática que vai se manifestando nos encontros. Observei, ao longo dos dois ateliês que cada fagulha tinha uma duração frutífera de combustão e que algum dos atuantes está sempre atento a isso, à premência de violentar o que se instaurou em um nível confortável. Nesse momento, havendo interferência do provocador ou não, eles se deixam provar por outras formas de expressão – por vezes mais tenras, por vezes perigosamente destituídas de limites. Como em um grupo de canibais a quem não interessa apenas comer, mas se alimentar do que estiver mais fresco. O mapeamento dessa potência de virada do acontecimento regeu diretamente a maneira como passei a lidar com o tempo na sala de trabalho. Hoje não são raras as vezes em que digo a alunos e colegas de trabalho que a marcação de uma ação na cena é o intervalo da vontade que ela tem de acontecer.

2.1 O arco-íris não existe, é uma projeção

07/08/2017. Onze pessoas foram convidadas para ler partes de um texto escrito em 2014⁶. Meu programa do dia era levantar problemas a partir de uma materialidade criada em um processo anterior sem, no entanto, aparata-los com posições descritivas e analíticas de concepção da obra. O texto de 2014 não foi escolhido ao acaso, assim fiz porque, na época, comecei a escrevê-lo a partir do *canto primeiro* do livro *Os Cantos de Maldoror*⁷, mas percebi que, conforme a criação com os atores avançava, essa inspiração era triturada, restando somente sua energia para a ação. Começo ali a desconfiar que não há, no performativo,

⁶ Ocasão na qual participei como atriz e dramaturgista do espetáculo Pacto Carmim, dirigido por Luciano Teixeira, em São Luís – MA.

⁷ Obra encontrada em 1969 e lançada em 1974 na Bélgica, escrita pelo poeta uruguaio Isidore Ducasse.

o que se ter como inspiração, mas como fagulhas⁸ que, em contato com o oxigênio do íntimo – do atuante – explodem novas representações. Então o texto escrito em 2014 não era sobre *Os Cantos*, mas fagulhado dele e transcrito dos corpos atuantes sobre o qual ele queimou. Essa desfiguração material e de sentido me interessava bastante, então o primeiro movimento do processo que culminou no Pacto foi colocar os atuantes em contato com esse material textual e registrar suas percepções imediatas em forma de problemas.

Sempre acreditei que o teatro resiste por se alimentar de problemas, que é pesquisa, tão sinuoso quanto, que só acontece na ordem da inquietação, do que range os dentes. Penso que foi isso que contribuiu diretamente para minha insistência na arte. Explico: se a cena teatral queima em torno de uma questão – ou de inúmeras – é porque foi iniciada em fagulhas de inquietação. Aquilo que se desenrola – ou se enleia ainda mais – no processo pode ser tão ou mais potente que o espetáculo, ao ponto de incendiar em um nível de problema que talvez não se repita nunca mais; mas que certamente será representado nos comportamentos espetaculares.

Aqui opto pela evidenciação do problema (processo), e não do conflito (cena), até em razão das possibilidades etimológicas do termo. Porque nesses momentos “pré” é quando mais temos liberdade para esgarçar buscas, em lugar de se pensar em alternativas para um arremate – falsos problemas, segundo a orientação da diferença deleuzeana. É porque se pode aventurar tantas e tantas soluções que germinam cada vez mais perguntas; e porque eu gosto disso, tratar de caminho e não somente de colisão.

Não se problematiza porque se acredita que há uma verdade oculta, encoberta, escondida. Não se desconfia de uma verdade que estaria no lugar de outra; esta outra mais autêntica do que aquela que a disfarça. Não se trata de buscar uma alternativa para a verdade. [...] simplesmente se problematiza porque a verdade é o próprio resultado da problematização. Enfim, se problematiza por pensar sempre em outra verdade que ainda não se sabe ao certo. A verdade, neste caso, vale pelo seu funcionamento, pela sua operacionalidade, pelo seu poder de interferir na própria realidade numa área específica do seu domínio. (SALES, 2014, p. 55-56)

⁸ Em 04 de junho de 2019, em conversa com Marco André Nunes sobre o processo criativo de Caranguejo Overdrive, exponho essa percepção sobre a desfiguração das referências no performativo e ele me conta que, apesar de o Caranguejo ter obras de Josué de Castro (*Geopolítica da fome* e o romance *Homem Caranguejo*) como referentes, ele não pode dizer que o espetáculo está baseado nessas ideias, já que o resultado de cena e do texto é um misto de debates, improvisos e elementos de toda natureza levados pelos membros da Cia. Ele me diz então que tudo que entra em contato criativo age assim, como fagulha.

É evidente que um trabalho coletivo abastecido de problemas caminhará ao sol de acordos, talvez utópicas ideias de solução e que, em seus momentos de materialidade, descortinará inevitáveis conflitos (psicológicos, éticos, filosóficos) inclinados ao binarismo. Mas, uma vez delimitado o eixo do trabalho no momento antecessor ao que se indicia cena. É necessário comentar os traços formulativos da pesquisa prática para o entendimento das proposições nos encontros com os atuantes. Saber porquê tomei esta, e não outra via, será fundamental para julgar se o caminho que transcrevo dá a ver suas experiências.

Tudo que compartilho é por meio do mapa que fiz em mim, das experiências que devo ter tido participando das experiências que os outros, porventura, tiveram. Da mesma forma, não analisei previamente cada atuante para abrigar suas diferenças, mas estive atenta ao que, juntos, eles produziam de diferente. Não pensei em exercícios individuais considerando trajetória ou características, mas fui maquinando programas conforme o que eles manifestavam no encontro antecessor. Se algo de suas relações, visivelmente, orientasse decisões no encontro, então sim poderiam – e deveriam – ser tensionadas. Saber de suas poses, preferências e consciências me interessava além do nosso horário assim com um namoro não se eterniza nu. Mas em precipitada medida, limitaria tanto quanto a vespa⁹ poderia não gozar se soubesse que a vagina da orquídea é uma flor. Por vezes, muita informação previne, impede a experiência e despotencializa o encontro.

Não houve seleção, tampouco convocatória, aqueles que lá estavam o fizeram por já terem conversado comigo em outras ocasiões sobre a minha vontade de pesquisa e manifestarem interesse. Eram companheiros de trabalhos passados, colegas da UFMA ou artistas com quem eu eventualmente convivía (gosto de dizer que são pessoas que, diferente do que fez Melchior quando aliciado por Moritz¹⁰, não perderam a oportunidade de passear, me deram a mão). O que posso apontar de padrão entre o grupo é que todos já tinham

⁹ “[...] a orquídea e a vespa macho que ela atrai, que ela intercepta, porque sua flor é portadora da imagem e do odor da vespa fêmea.” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 376)

¹⁰ Melchior e Moritz são personagens de *O despertar da primavera* (1891) do alemão Frank Wedekind. Aqui me refiro à cena em que os dois dialogam no cemitério, quando Moritz já está morto: “Eu não entendo como você pode ser tão ingênuo. Agora eu vejo a fraude, com tanta nitidez. **Dá a mão**, Melchior. Por que você foge de mim? Está com medo? Num segundo você vai ver você de lá de cima. Você vai ver que a sua vida é um pecado de omissão.”

alguma vivência artística e eram maiores de idade. Precisei agir assim por uma questão logística e legal: eu não estava disposta ao tempo de fazer seduções para a disponibilidade corporal, eu queria postergar as evasões, eu sabia dos riscos não assistidos que os encontros atraem (de forma que os atuantes deveriam ser capazes escolher sobre isso).

E foi de tal forma que nos reunimos, lemos coletivamente e anotamos questões a partir da manifestação voluntária dos presentes. Feito isso, expliquei a todos o meu plano de formular cada encontro baseado naqueles apontamentos; esclareci que não almejava ilustrar ou interpretar o que havia sido colocado por cada um, mas extrair elementos de cada frase para serem explorados, como fagulhas.

É preciso dizer que, das questões levantadas (e peço aqui o entendimento de uma questão que nem sempre é interrogativa, mas de ordem denegativa muitas vezes), elegi aqui algumas para descrição dos encontros referentes e exemplificação das ideias, no entanto, a duração do processo inteiro é material de análise, por isso as exponho agora com a devida autoria:

1. “Estrutura medieval, relação com a crueldade, animalidade, quase maldade.” - Tieta Macau
2. “Por que tão cru?” - Renato Guterres
3. “Uma Relação com um Divino que aparentemente é puro, mas não é.” - Juliana Rizzo
4. “Eu nunca acreditei no que me era passado, e como a gente é julgado quando fala que não acredita.” - Beatriz Chaves
5. “Há no nada a pureza dos teus olhos. Na tua boca a imundice desejanter dos que te beijam.” - Samuel Moreira
6. “As questões do ser humano quando ele tem que ter uma escolha entre o que é ensinado e o instinto. Entre a resposta e o irracional.” - Gabi Miguel
7. “A relação com o feminino não escapa dos estereótipos.” - Andressa Carvalho
8. “Uma filha anda pelada na frente do pai. Como é que a gente vai saber?” - Julia Martins
9. “Condicionado socialmente para não ceder ao cru.” - Jairiane Muniz

10. “A polêmica existe porque a sociedade esconde as coisas.” – Paulo Serejo
11. “Por cima de quantos cachorros a gente passa por dia?” - Nicolle Machado
12. “Você é assim, um expurgo da sociedade. O ser humano é mau. A gente só precisa de uma circunstância para mostrar essa maldade.” - Beatriz Chaves
13. “O que é irracional?” - Andressa Carvalho
14. “Até que ponto vai a minha inocência?” - Júlia Martins
15. “Quando se percebe, fica a ferida. Sempre caímos nas questões de certo e errado.” - Jairiane Muniz
16. “O que é mais certo: autopunição ou autoconhecimento?” - Paulo Serejo
17. “O arco-íris não existe, é uma projeção” - Nicolle Machado
18. “Saber que você tem a capacidade de desejar seu pai ou seu filho.” - Paulo Serejo

Desde que me percebi pensando em como fazer teatro tenho repetido três coisas: **é preciso estar disposto, é preciso estar atento, é preciso ser honesto**. Saturar o ouvido dos meus colegas e alunos com isso é uma forma de me alfinetar sobre a ética do meu trabalho. Tem sido assim há algum tempo e assim foi durante esse processo; convidando-os a esses preceitos, uma vez que não garanto e nem mensuro isso agora. São proposições metafóricas e técnicas, explico:

- Era preciso estar disposto, se abrir para o assalto às referências que trazemos do dia, do ano, da vida e, só então, a experiência aconteceria. Ao mesmo tempo, criação para mim é movimento, é corpo respirando e, por isso, nunca inerte. Para isso, aquecíamos nossos corpos sempre procurando o contato, mergulhando nos olhos, buscando algo que nos fizesse realmente chegar naquele espaço, suspender o tempo e enxergar aquelas pessoas como única alternativa de diálogo. Era preciso conectar com o nós-aqui-agora. Disposição é algo muito difícil se alcançar, só sabemos quanto ainda precisamos dela quando nos falta. Nos falta para chegar no horário, para achincalhar a moral em prol do prazer, para seguir no teatro quando é tão difícil sobreviver. Fora dela somos declamatórios e provisórios.

- Era preciso estar atento aos pedaços que podiam se unir ou rasgar de nós após aquela noite, para saber tratá-los. Simultaneamente, há o outro, o discurso, o espaço, a imagem:

[...] é preciso ir além da linguagem e criar uma imagem. Isto é, quando a linguagem atinge o limite, um limiar de intensidade, ela permite pensar alguma coisa que vem de fora, algo - visto ou ouvido - que Deleuze chama de imagem, visual ou sonora, e caracteriza como uma imagem pura, intensa, potente, singular, que, não sendo pessoal nem racional, dá acesso ao indefinido como intensidade pura: uma mulher, uma mão, uma boca etc. Assim, como a relação é sempre o mais importante em Deleuze, é preciso que a imagem pura permaneça em relação com a linguagem, isto é, com os nomes e as vozes, de modo a esvaziá-la. Se a imagem é uma maneira de esgotar o possível, é porque a energia da imagem é dissipadora, isto é, a imagem armazena uma energia potencial que ela detona ao se dissipar. (MACHADO In: DELEUZE, 2010, p. 19)

Perceber o que há de força expansora nas proposições é uma dádiva dos poros, porque não é uma decisão sobre o conteúdo, mas a descoberta de uma forma que discursa por si mesma, na existência, e que não dura muito tempo. Perceber 360° é uma questão de composição e continuidade. Fazer teatro é atenção das mais finas, limiar de vida ou morte, devemos treinar isso continuamente. Simultaneamente, é uma questão de coletividade, de saber existir com a potência do outro. Porque para mim não há erro quando todos decidem errar, mas há quando um insiste em se mostrar certo. Assim não tem escuta, não tem alquimia do tempo presente, é pedra esquentando no fogo. O desatento me parece sempre muito egoísta e cruel consigo, lhe falta vontade do outro.

- Era preciso estar honesto para ser atravessado, receber com verdade para garantir o afeto (não em um sentido amável), ou manifestar que tudo aquilo não fazia diferença alguma. Um atuante honesto com seus limites, tabus e desejos, evita os traumas, instiga seu provocador e não adultera o jogo – quando não há essa orientação. Estar honesto é, talvez, o melhor ângulo para saber o pedaço que o teatro toma da sua vida. Por essa via é possível revelar a disposição que se tem, em que se quer empregá-la e por quanto tempo aguentamos assim – ocasionalmente, ela se revela de tal forma que no outro dia já se abomina o acaso das artes. Da mesma forma, ser honesto desonera da cegueira, de se fingir que não ouve, de disfarçar que está cansado. Faz atento, faz generoso. O problema é que, muitas vezes, descobrir sua honestidade

implica ser violentado. Lhe faz pensar, mas dói bastante – talvez como uma dor que lateja no membro amputado. Eu torço sempre para que os meus colegas já convivam sem pudores com sua honestidade; e para que eu consiga aguentar a minha.

Observadas essas sugestões, nossos encontros, ocorridos duas vezes por semana, sempre à noite e durante seis meses, eram divididos em quatro momentos: disposição, experiência, acolhimento e registro individual no local – este penúltimo nem sempre ocorria, às vezes só precisávamos impor distância uns dos outros o mais rápido possível (e, ao dizer isso, não sofro por essa inconstância, não sinto os ateliês como proposições de métodos, mas como indisciplinados espaços que confluem com metodologias).

Foto 1: Momento do registro processo Pacto 2017



FONTE: arquivo próprio

O primeiro momento era então território de empenho: jogos de atenção, contato improvisação, negociação do espaço, alongamento em movimento e coletivo, dança pessoal, passo, pulo, corrida, grito, sussurro, urro, murro: tudo junto, tudo se sobrepondo e crescendo até que os olhos só procurem uns aos outros. E descansa fazendo, pausa estando. Água e banheiro são apelos do

corpo ou suportes de fuga? A água estava ali, suando convidativa, mas se estávamos envoltos, um minuto bebendo era um sabor perdido. Porém, se o tédio dominasse, um banheiro a dez minutos de caminhada seria bem-vindo. As saídas, aos poucos, se mostravam como termômetros do envolvimento no dia para mim.

No começo eu participava das proposições, estabelecia relação e adentrava no limite do que eu julgava seguro a eles. E esse era o problema (um dos). Um remorso que eu comecei a chamar de “**o problema dos olhos semicerrados**”. Não há atenção suficiente para captar o que está além do precário, por isso representa perigo deliberado a eles – em um âmbito físico e emocional. Não há envolvimento tal que se abone de informação, que se permita submergir na experiência daquela perspectiva, torna-se uma projeção do possível e eu me torno uma energia cautelosa, desprovida de fé; não sou matéria honesta aos meus companheiros, atrapalho o potencial deles. Não quero com isso dizer que um orientador de atividade é impedido de participação ativa e eficácia em um processo de criação, porém devo admitir que, para mim, não soava justo. Escolhi tomar as bordas, mas nem por isso deixei de ser parte criadora e criada.

Eu não pretendo aqui assegurar uma cronologia dos fatos para que o leitor visualize evoluções ou arremate de cenas. Eu quero falar de encontros e impregnar os conceitos que os fizeram persistir. Também não há uma prioridade descritiva, mas, sobretudo, uma emergência de pensar o atuante e seu processo mediante estímulos à emergência de um real que se manifesta como linha de fuga:

O grande erro, o único erro, seria acreditar que uma linha de fuga consiste em fugir da vida; a fuga para o imaginário ou para a arte. Fugir, porém, ao contrário, é produzir algo real, criar vida, encontrar uma arma. Em geral, é em um mesmo falso movimento que a vida é reduzida a alguma coisa de pessoal e que a obra deve encontrar seu fim em si mesma, seja como obra total, seja como obra em andamento, e que remete sempre a uma escritura da escritura. [...] As grandes aventuras geográficas da história são linhas de fuga, ou seja, longas caminhadas, a pé, a cavalo ou de barco: a dos hebreus no deserto, a de Genserico, o Vândalo, atravessando o Mediterrâneo, a dos nômades através da estepe, a longa caminhada dos chineses – é sempre sobre uma linha de fuga que se cria, não, é claro, porque se imagina ou se sonha, mas, ao contrário, porque se traça algo real, e compõe-se um plano de consistência. Fugir, mas fugindo, procurar uma arma. (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 40 e 110)

Nossos ateliês não se constituem como dimensões externas às realidades de seus participantes. Pelo contrário, existem como estímulo ao desejo em continuidade de criação e para que saibam lidar com essa emergência fora do seu espaço, criando procedimentos onde essa atitude apaixonada consigo se mantenha aprazível. O que constituímos é um movimento rival à autossabotagem, ao pressuposto de que suas experiências não são expressões válidas ou realizáveis. Para ilustra isso, ofereço imagens em palavras dos acontecidos desses processos que se intentam como experiência. Eu poderia fazer isso selecionando conceitos e práticas contemporâneas já estabelecidas, no entanto, prefiro mapear um processo nosso porque tenho mania de pegar em tudo. Eu não sei falar com as mãos no bolso, tampouco conseguiria escrever – e crer nisso – pairando sobre corpos que eu não toquei. Destarte, eu quero resumir o que já foi dito sobre os encontros do primeiro ateliê:

1. Estimulados por três sugestões;
2. Compostos por quatro momentos – cujo primeiro trazia intensidade, foco na energia por meio de interação entre os atuantes, valorizava ininterrupta e tencionava pôr todos os sentidos na mesma dimensão espaço-temporal;
3. Estive como partícipe até certo ponto – que vou situar logo mais – para adiante me aceitar como provocadora/tutora.

Eis o plano para desorganizar as referências: preparar um encontro – ou mais – para cada questão levantada. Ali não me interessava responder a nada, mas extrair elementos de cada formulação e disponibiliza-los em processo. Eu queria mapear o fluxo de criação no esgarçar da referência, o que se germinava de diferença: “A flor pode vir a ser real. O perfume também. E com isso podemos atravessar muros. Rindo, inclusive, de suas pedras históricas” (BRAGA, 2014, p. 64). A cada encontro, em lugar de fazer a imagem das “pedras históricas” da nossa interpretação, nos colocávamos em contato com texturas, gostos, cheiros dessas pedras - de inocência, de sexo, de cru, de pai, de filho, de bêbado. Ali sentíamos ao que aquele contato movia e nos deixávamos ir, se assim conseguíssemos – entendendo que o não também é afeto e substância de reação que engendra outros tratamentos. De forma que não se tratava de distribuir papéis e explorar essas ações e relações para uma imagem de verdade, mas de se colocar em toque com fagulhas – concretas ou não – e perceber que potências e relações entre os atuantes elas criavam. Então o casal

que se beija o faz porque, em determinado encontro, surgiu esse desejo. Bem como o que se estapeia convergiu para essa realização. A relação se funda nas pulsões de realização dos nossos desejos e a cena se constrói de nossas experiências.

Naquele momento elegi fagulhar um texto, mas agora penso que poderia ser uma pedra que eu topasse no caminho para o encontro ou a bituca do cigarro que eu fumei. É claro que a aura do referente conduz, mas ela é triturada conforme a expomos à crueza de seus átomos, a dissecamos em problemas precipitados, sem compromisso com a integridade do todo ou da realidade de onde a extraímos. O que se cria está muito além e aquém. Dessa forma não há fidelidade de inspiração ou compromisso de fronteiras entre linguagens, mas um movimento expansivo, produção do que se usa. Processos performativos me parecem ser muito mais expirados do que inspirados.

2.2 Praticando problemas: entre o que é ensinado e o instinto

Em 14/08/2017. Nosso segundo encontro, já que eu considero o levantamento das questões que direcionam essa investigação como o primeiro.

Ao chegarmos, pedi que se colocassem em duplas e conversassem para alongar. Porém, deveria ser um diálogo sem fala e haviam regras: quando um estava falando, o outro se daria a ouvir com o máximo de abdicção que lhe fosse possível, como se concordasse e acompanhasse a formulação de cada palavra (ao contrário daquela expressão sobre burros que abaixam as orelhas, era preciso estar muito atento ao que o outro “falava” porque se deixar mover era a reação imprescindível ao exercício). Na prática, um utilizava o corpo do outro para executar um movimento, ao passo que o outro respondia da mesma forma quando o primeiro se calava.



FONTE: arquivo próprio

Abdicar significava privar-se, mas não abandonar-se. Então, a quem estava ouvindo não cabia completar o movimento (falar), mas sustentá-lo se assim fosse preciso (concordar). E assim o que era conversa, logo tornou-se discussão. Os silêncios foram dando lugar a um fluxo que aumentava em velocidade e intensidade conforme eu lhes lembrava de não discordar. O problema aqui era algo como o instinto. Me parece que nem sempre o que é ensinado é o assimilado, então reagir torna-se a sobrevivência, como o que eu passei a ver com a permanência daquela proposição: uma dança de mínimas lutas, frases dando lugar às interjeições pela emergência em falar. Então eu inseri uma música, uma letra bem peculiar e um ritmo bem apelativo a possíveis lembranças:

Se o Espírito de Deus se move em mim
Eu danço como o Rei Davi
Eu danço, eu danço
Eu danço como o rei Davi
Se o Espírito de Deus se move em mim
Eu pulo como o Rei Davi
Eu pulo, eu pulo
Eu pulo como o rei Davi
Se o Espírito de Deus se move em mim

Eu grito como o Rei Davi
 Eu grito, eu grito
 Eu grito como o rei Davi
 Eu danço, eu pulo
 Eu grito como o rei Davi
 Eu danço, eu pulo
 Eu grito como o rei Davi¹¹

Por vezes, pedia que eles ignorassem os imperativos da música, que estivessem atentos às suas conversas. Isso parecia complicado, então eu aumentava o volume mais e mais. Por vezes eu pedia a eles que se entregassem ao ritmo, mas que permanecessem ainda atentos às palavras de suas conversas, então eu mudava o arranjo tocado mais e mais. Por vezes, eu pedia que eles aproveitassem os apelos cantados, mas que não abandonassem seu diálogo, então eu fui retirando o som e eles começaram a cantar; obedecer como ideia própria, que germina outras formas de comunicação. Eu não intervi, aquele era o nosso encontro e não o meu laboratório de química. Eu queria isso, eu gostava disso. Aconteceu que de suas bocas passaram a sair melodias e palavras que nem sempre estavam na música exaustivamente tocada. Isso enquanto seus corpos insistiam, exaustos, num debate acalorado, já bem difícil de ser distinguido na massa, numa profusão de corpos-vozes manifestando direito à polifonia. Depois eu voltei à música e disse que eles podiam fazer o que quisessem, que se divertissem. Eu brinquei também, dançamos, demos as mãos e cantamos outras glórias para o Rei David. O fato é que foi um intenso aquecimento.

Rebelados, domados, não sei, era a hora do segundo momento. Fazer tribal, estar tribal, ser tribal. Tribal. Eram essas as sugestões do dia. À primeira vista pode parecer um estímulo à visualidade, e eu acredito que eles tomaram assim imediatamente, mas a duração perfura a definição e na repetição – dos programas, não do gesto – a crescente diferença se impõe para que permaneçam. Uma mesma sintomática se expandindo até fazer novas doenças – ou paixões, como prefere Mnoucknine:

¹¹ Letra da música “Rei Davi” composição Humberto Mello / Paulinho Makuko, Disponível em: <https://www.letras.mus.br/3-palavrinhas/rei-davi/>, utilizada em 11 ritmos diferentes no encontro em questão: infantil (3 palavrinhas), remix (Charles Ferville e Mara Maravilha), sertanejo (Edson e Hudson), axé (Banda restituição), rock (Banda LML), eletrônico (Aline Nascimento) funk (MC Rogério), samba (Diante do trono), soul (intérprete desconhecido), instrumental e rap (Ateliê – Totó e Carlos).

A arte do ator é arte do sintoma. É a arte de apresentar os sintomas das paixões, dos sentimentos: empalidecer, corar, tremer. Os atores orientais sabem disso. Para a mesma paixão, exatamente o mesmo sintoma. Só que nunca é exatamente a mesma paixão. Ela é sempre colorida com um segundo sentimento, ou um terceiro. O medo diante de um tigre não é o mesmo que a gente sente ao lado de uma cobra ou perto de um crocodilo, ou aquele que o amante pode sentir diante de sua amada. (2011, 81)

Então logo tornou-se algo sobre o território – sobre ter, perder, expandir. Juntos, eles deveriam tribalizar o espaço que dispunham e os corpos que tivessem. Assim, sem muitos roteiros ou detalhamentos, eu sempre lhes dizia que era o que eles entenderam que era – dessa forma eu alimentava o imprevisível dos encontros e garantia aquele pulsar do fazer que advém na confusão de sentido. O que se seguiu foi uma busca de deslocamento, planos comuns, interações dentro de um padrão, como uma batalha coreografada; me ocorrendo instantaneamente a representação de um ritual indígena.

Alguém propôs e o grupo achou uma unidade, se abrindo de tempos em tempos a novas proposições, líderes e vítimas. Schechner (1987), ao descrever exercícios de “comer” que propunha em algumas oficinas no anos 70, relembra um apontamento de Philip Slater acerca do que a repetição dava a ver nesses casos: “Lo que resulta particularmente preciso del ataque (al jefe) es la variedad de temas fantásticos asociados con él: temas de asesinato grupal, de canibalismo, de orgía.” (ibid., p.105). Era também uma empreitada de desordenar o que se impunha no visual, se resolvia; fazer emergir o que está nas camadas – mas nem se sabe ainda – dar visibilidade ao desejo. De maneira que passei a distribuir verbos, dar ação ao adjetivo: adorar tribal, morder tribal, beijar tribal, punir tribal, comer tribal, devorar tribal. Sucessivamente, o que era partitura comum voltou-se como força de ataque a quem não conseguia se proteger, um banquete canibal. Me ocorre agora que essa tomada de território agencia forças ético-políticas, gestando novos modos de vida, necessários às demandas de dominação. Aqui eu gostaria de acionar BHABHA (1998) em sua análise da força colonizadora para pensar esses movimentos que emergem dos ritos de expansão:

Do ponto de vista do colonizador, apaixonado pela posse ilimitada, despovoada, o problema da verdade se transforma na difícil questão política e psíquica de limite e território: *Digam-nos por que vocês, os nativos, estão aí*. Etimologicamente instável, “território” deriva tanto de terra como de terrere (amedrontar), de onde territorium, “um lugar do

qual as pessoas são expulsas pelo medo". A demanda colonialista pela narrativa carrega, dentro dela, seu reverso ameaçador: *Digam-nos por que nós estamos aqui*. E esse eco que revela que o outro lado da autoridade narcísica pode ser a paranoia do poder, um desejo de "legitimação" frente a um processo de diferenciação cultural que torna problemático fixar os objetos nativos do poder colonial como os "outros" moralizados da verdade. (p. 47)

É por isso que uns ativam mais voracidade de experiência, querem resolver a nação e fincar placa de propriedade, ter o domínio da narração para definir, ter controle dos enunciados para jogar o que esperam jogar. Permitem-se mais animais pelo cair de convenções que o processo – e o espaço do processo – artístico libera; enquanto outros são invadidos para revelar o inconsciente, seja a serviço da aceitação, reação ou ataque, até que surja a massa.

Ali me parecia que uma rápida caça era organizada e, no que eu vi como um tomar do corpo do outro, eles se distribuíam para fazer da ação uma oportunidade de desbravamento - cancelada por uma animalidade que "tribal" parecia permitir. Eu não escolhi essa palavra ao acaso. Sei dos equívocos que ela pode ordenar enquanto clichês imagéticos, no entanto, isso me instiga tanto quanto seu potencial de indicar lideranças, resistências, vontades de pertencimento e energias conflitantes.

Eu não queria partir de uma matriz comportamental para delinear cena, mas deixar a palavra confundir, se estressar em ações até que só restassem atrações, fricções e rejeições de uns com os outros. Quando eu sugeria punir tribal, por exemplo, eles se procuravam, se elegiam, ainda que eu não tivesse dito nada sobre fazer no outro, e estabeleciam uma relação de prazer e tortura ali que me interessava muito. Não eram os movimentos em prol de uma unidade significativa que me abriam os olhos (eles poderiam tentar *skinheads* ou *hippies*), mas como eles se desesperavam para atribuir identidade e função quando estas não estão dadas.

O – bom – problema é que a cada nova sugestão, esse esquema precisa ser refeito entre deles e isso exaure tanto quanto deslocar-se por um espaço limitado em repetição não justificada exaure a paciência. Chega o momento em que uma nova tribo é gerada: diferente de qualquer existência prévia e fruto da matéria desse desgaste. Eu estava atenta a como cada um se mostrava comendo, adorando, beijando enquanto interação e necessidade de sobreviver.

O núcleo é: o que o subjetivo lhe permite, faz agir e admitir? É preciso tempo para isso, por isso repeti muitas vezes as mesmas sugestões em proposições diferentes e encontros distintos. Eu estava dedicada a procurar as simpatias e repulsas que eles desmascaravam, eu queria esticar esse potencial para criar cenas partindo do desejo.

Eu sou; eu dou; eu tomo; eu me tomo de uma sensação única, avassaladora e que me invade. Por vezes desconfortável, por outras prazerosas, me entrego, me levo, eu sou. Sou Deus, sou virgem, sou caça, fechando e abrindo portas do meu corpo para quem ousasse entrar. Uma luta onde não haveria vencedor. Dormi, mordi, beijei, estranhei, sorri e me permiti ser amassado por corpos que nem sabia quem eram, mas sentia e gostava. Um conhecer como se já conhecesse há muito tempo. Não hesitar. Se permitir. Ser, apenas ser.¹²

Essa pesquisa parece andar mais coerente levantando sempre perguntas do que concluindo respostas. Desse dia foi possível notar quem dedicava maior atenção a quem, quem era ignorado por quem, quem se descobria antipatizado por quem, quem mais tinha simpatia pela fala, quem ruborizava ao sorrir, quem iria embora primeiro. Nada posso ter como certo, uma vez só posso supor entre as relações que faço das minhas percepções, das partilhas de sensações advindas (acolhimento) e dos registros de cada um. Mas essas eram as pistas que eu tinha e foram elas que descortinaram cada encontro subsequente.

2.3 Praticando problemas: por que tão cru?

Em 02/09/2017. Este encontro foi o que mais adiei abrir. E o faço ainda sem querer, mas pela suspeita de que se me ativesse apenas nele, alimentaria os problemas dessa pesquisa. Não é caso de posse por ter achado o gesto ideal, mas de aceitar e me aceitar como estímulo ao que aconteceu.

O texto que deu origem às questões desse processo cita brevemente uma relação com bebida alcóolica: “Cheguei com as minhas pernas e uma garrafa de conhaque na mão, sem fôlego, assim como quem corre do futuro [...] porque tão ébrio quanto tolo, a cabeça pesa”¹³. Isso foi o suficiente para caminhadas trôpegas e vozes arrastadas quando falávamos sobre um estar ébrio. O

¹² Caderno de Artista do atuante Samuel Moreira, em 14/08/2017.

¹³ Fragmento do texto Pacto Carmim escrito por mim em 2014, p.05.

personagem bêbado sempre me casou horror. Uma projeção de ânsias e euforias impostas sobre um estar que nunca será seu; a menos que você injete isso a tal ponto que a química converta o representado em representante. Se a questão era a lembrança – estado seu ou emprestado – achei por bem dar-lhes outra em que se apoiar.

O primeiro ponto foi desterritorializar os movimentos. Não iríamos usar textos para nada, mas eu gostaria de ver como ele – há sempre um texto impregnado – se comportaria por baixo da água, em densidade diferente, então fomos à piscina. Andar, pular, rodar, correr, cair para parar. Não era sobre ser água, mas sentir água. Tudo na experiência é sobre o sentir.

requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (BONDÍA, 2002, p. 24)

Estar ébrio é sobre ser líquido, não? Sentimos comandos repetitivos e corpos inebriados, exaustos.

À beira, várias garrafas de vinho. Sempre que parássemos, eles poderiam beber se quisessem. Depois empurrar, carregar, puxar. Algo que já demandava um cuidar além de si. Ao poucos as coisas tenderam à dificuldade. Eles bebiam cada vez mais, paravam sem o comando, falavam, riam, faziam graça e empurravam, carregavam, puxavam cada vez menos como uma tarefa e mais como um atentado. Ficamos bastante tempo nisso, ao ponto que já lhes interessavam mais as garrafas e o riso do que eu dizendo o que quer que fosse. Então nós brincamos. Mortos-vivos: ao apagar da lanterna, todos submergiam. Ao acender, todos emergiam. Tosse, olhos injetados, soluços e mais goles sem pedido algum. Tínhamos ali 6 atuantes no processo, os demais saíram ao longo dos encontros anteriores – por motivos que eu nunca poderei garantir ao certo, mas o ponto em comum na explicação que me davam era não conseguir se dar para que a experiência acontecesse.

Dentre esses, uma não bebeu o que tinha disponível. Essa reclamava constantemente da violência empregada pelos outros nas ações. Beber não era obrigatório, era possibilidade. A gênese do encontro é tão forte que o controle é

submetido ao desejo. Se houve um padrão nesse processo, foi a minha surpresa com a forma como as coisas ocorriam pela vagueza da sugestão.

Nos encontros anteriores já havíamos conhecido a nudez de cada um. Em um deles, onde curiosamente não houve nenhuma sugestão para a nudez, houve além disso, uma relação erótica - os atuantes se dispuseram em proximidade segundo os estímulos: alguém que você admira, alguém que você tem curiosidade, alguém que você tem reservas. Então cada um deles tinha alguém para explorar e poderia ser explorado também por uma ou mais pessoas. Nesse exercício aconteceu a nudez entre a maioria e relações positivas (SCHECHNER, 1987) entre três atuantes ao ponto que os demais pararam para assistir e as coisas ficaram bem estranhas. Duas atuantes, uma delas estava entre os três, saíram do processo no dia seguinte. O convite “desfaçam-se” nos acompanhou durante todos os encontros, ecoando a cada pausa e fomentando o desfazer de roupas, distrações, julgamentos, moderações, cobiças:

Ser capaz de pararse quieta, desnuda, y experimentar tus sentimientos respecto a tu cuerpo es una manera fantástica de renunciar a la máscara. Cuando ya no eres lo que quisieras ser, sino “lo que eres” inequívocamente. Con frecuencia, hasta que una actriz pueda realmente dejarse llevar, rendirse y experimentar su desnudez física frente a otros –esto es, su vergüenza, o cualquier cosa positiva o negativa que sienta– no podrá nunca comprender la desnudez psíquica, sino que pondrá alguna clase de vestimenta psíquica entre ella misma y la expresión de sus sentimientos. (MACINTOSH apud SCHECHNER, 1987, p. 72-73)

Desfazer-se é livrar-se de algo? O que você tira quando não enxerga mais o que há para tirar? Parece que aos poucos eles deixaram de se desfazer de para desfazerem-se, desorganizarem-se.

Voltando ao dia em questão, enquanto estávamos na piscina, as roupas se tornaram o mais fácil de ser removido. Eu penso agora que desfazer é tão do impossível quanto desrepresentar. Bom, mas o caso é que, naquele dia, não havia “desfaçam-se”, não havia coisa outra que não estar no líquido querendo o líquido. Entretanto, parece que a cada gole eles gritavam para si mesmos: “desfaçam-se”! Foram-se roupas e quaisquer limites do corpo alheio.

O acolhimento seria ainda na água, com a chance de mastigar alguma coisa antes de engolir. Eu lhes disse que tínhamos uvas e que todo ritual me parecia implicar fartura, seja do corpo, seja da alma. Disse que eles poderiam oferecer alimento aos outros, mas que se reconhecessem, agradecessem e que

fizessem sem o olhar. Pois bem. Ao que parece, a vontade deles de alimento e agradecimento era também de fusão. De mistura, de liquidez tal qual que o que era uva foi troca de fluídos. Bocas, mãos, peitos, pernas, sexos. A gente se alimenta para gozar? Do que você se desfaz pelo outro? Em quem você se desfaz?

Um corpo solto, sem rumo. Uma noite sem explicação, de vários sentidos uma EXPLOSÃO. Explosão de mim, para mim, por nós. Deu medo, pois era uma completa perda de sentido, não exercia mais uma força habitual, a minha consciência aos poucos ia se perdendo. A fluidez da minha não consciência se misturava a da água que imprimia sobre meu corpo sensações não convencionais. Foi estranho e agonizante para mim não ter tanto controle sobre meu corpo, que por mais que em minha mente eu dizia que não queria e procurava entender o que se passava ali, o meu corpo ali continuava, parado, totalmente imóvel, como se agisse por si só, através dos estímulos externos. E por mais que aquilo se tornasse agonizante, dava medo, foi uma das melhores sensações que já senti, não consigo encontrar palavras que definam o que acontecia em meu corpo aquele momento.

¹⁴

Risco. O risco da experiência é uma questão de mortes. E as mortes em vida traumatizam, roubam potência de vida. Eu queria parar e eu queria ver. Dois atuantes, que eu sabia serem amigos há bastante tempo, me chamaram atenção. Em nenhum contato prévio eles demonstraram desejo sexual, ao contrário, sempre comentavam como o toque mais íntimo era estranho, desconfortável entre eles. Mas ali parecia que todo o agora renegava qualquer antes. Uma relação que só existe porque aconteceu o desejo, a experiência de brotar o desejo. Um evento, um corpo sem órgãos para pensar:

O homem é enfermo porque é mal construído. É preciso desnudá-lo para raspar esse animalúnculo que o corrói mortalmente, deus e juntamente com deus os seus órgãos. Pois, amarrem-me se quiserem, mas não existe coisa mais inútil que um órgão. Quando tiverem conseguido fazer um corpo sem órgãos, então o terão libertado dos seus automatismos e devolvido sua verdadeira liberdade. Então o terão ensinado a dançar às avessas como no delírio dos bailes populares e esse avesso será seu verdadeiro lugar. (ARTAUD, 1983, p. 153)

Uma disponibilização que colhe experiência. É fenômeno que não está ali por algo, que não se sabe o que é porque é irreconhecível, irreferenciável, mas se tem clareza do que não é. Não logra significar, não se associa, não quer identificar, é imagem da pulsão que faz vivo. É do Entre. A experiência deles de

¹⁴ Caderno de Artista do atuante Samuel Moreira, em 02/09/2017.

epifania para o corpo do outro, bem como a de constrangimento no resto do processo, essa sim me interessava e seria matriz do contato entre eles nas cenas – costuradas a partir daquela qualidade.

O estado das coisas líquidas nos acompanhou durante muito tempo, precisou ir para a cena. E foi naquele dia que eu decidi mudar de posição no processo.

2.4 Praticando problemas: O que é mais certo, autopunição ou autoconhecimento?

Em 11/09/2017. O saber me parece ter um lugar distinto da informação. Mas em que ponto se pode dizer que sabemos de algo? Sabemos ou estamos sempre em vias de reconhecer? Eu sei que gosto que me beijem no pescoço, por quê? Até que nível esse saber é verdade? Eu gosto dos lábios, da língua, do jogo de velocidade-intensidade ou da sensação que isso me causa? E, caso seja a sensação, é mais certo afirmar que gosto do beijo ou do meu pescoço (voltamos à questão do entre não ser, mas o que opera, o que pode)? É por isso, e pelo véu colonizador que muitas vezes escondem, que eu desconfio das identidades. Elas podem enganar a tal ponto de nos roubar o direito ao prazer das coisas.

O saber que me constrói a partir da experiência é de tal poder que extrapola os sentidos para ditar futuros. É certo que a experiência, que não é nem o beijo nem o pescoço, mas o produto do campo de forças que esse choque abre, não aconteceria sem a existência dos polos. DELEUZE (2010) ao exemplificar algumas representatividades no teatro como reprodução de poderes, analisa as operações de amputação que Carmelo Bene exerce na cena para implicar outros modos de existência que não sejam alegorias da dominação:

[...] a fragmentação "é indispensável se não se quiser cair na representação... Isolar as partes. Torná-las independentes a fim de lhes dar uma nova dependência". Desconectá-las em prol de uma nova conexão. A fragmentação é o primeiro passo para uma despotencialização do espaço, por via local. (p. 93)

Diligentes para o fato de que o termo representação citado acima não carrega a mesma noção da representação teatral que tratamos nesse estudo, o apontamento deleuziano em questão, sobre o movimento de fragmentação que

se dá em um contexto de instituições representativas (a língua, a figura dos reis, o erudito, etc), nos serve à medida em que defende que o esforço de tornar as coisas reconhecíveis pode contribuir para a imposição dos clichês e cristalização de identidades que distanciam o teatro da minoração (minorias não em sentido quantitativo, mas no que tange aos desvios de modelo e acesso à direitos); reproduzindo *status* e deixando passar o há de possível (de brotamentos) em uma cena que poderia implicar pelo desejo de existir, pelo que há de vir, e não apenas pelo conflito entre o que está. É por esta razão que os ateliês fragmentam unidades formalizadas, convidando movimentos a outras densidades ou esvaziando palavras.

Foto 3Atuante lendo enquanto se movimenta em cordas processo Pacto 2017



FONTE: Arquivo próprio

Somos cientes de nossas filiações, mas ao fragmentar esses pontos como agentes em imanência, nunca controlaremos o potencial do encontro porque o meio e a subjetividade (que não são, respectivamente, nem o outro nem eu) é que determinam os marcos de outra realidade, seja aprazível ou traumática. Foi para descamar esses níveis de verdade e conhecimento, e para desorganizar sistemas de realidades, que nos encontramos naquele dia.

Ao longo dos primeiros encontros, senti que os ambientes de descoberta que se formavam entre os atuantes tendiam a certa curiosidade erótica, a um cessar de barreiras que todos disponibilizavam e que atraía interesse dos demais. Eles tinham caminhos no corpo do outro que pareciam ser familiares à suas referências de agradáveis sensações. Uma atuante deslizava seu nariz delicadamente pelo corpo de outra com visível prazer e dedicação. Não que eu ache isso errado ou menos potente, apenas pensei em dar mais subsídios a essa trajetória, repetir para, talvez, provocar diferença:

Nenhum outro procedimento será tão "típico" do teatro pós-dramático quanto o da repetição. Empregado de forma extrema em trabalhos teatrais de Tadeusz Kantor e de Heiner Goebbels e em balés de William Forsythe [...] Na repetição agressiva e recusada a demanda do divertimento superficial mediante o consumo passivo de estímulos: em vez de variedade que mata o tempo, esforço da visão para tornar o tempo perceptível]. Por trás da ira se reconhece a busca de contato *real*, ainda que segundo o mote "O soco é contato". (LEHMANN, 2007, p. 309)

Um primeiro momento de bastão ritmado no chão com música cantada por eles até que não existisse música, mas somente a qualidade do ritmo, da presença desse caminho de um para o outro, da comunicação que não precisa do olhar anunciador, porém fala de si com o que o outro vê. "Fluxos nascem de olhares, fluxos nascem de dispositivos, fluxos nascem de deixar ir".¹⁵ Eu queria a conversão de som externo em som interno, eu queria a função que convulsiona entre a necessidade de cuidar de si, porém ter que se informar sobre o outro ou ninguém jamais sairá dali. Eu não sabia que sentimento eles estavam produzindo com relação aos companheiros, mas tinha certeza do que acumulavam com relação a mim. Bufadas, olhos cansados, bocas torcidas, saídas para um ar e pausas sem me dizer nada. Fantasiei eles se reunindo em acordo mudo e partindo para me enfiar bastões em todos os orifícios enquanto eu repetia "lá vai uma, lá vai duas, três pombinhas a voar. Uma é minha, dois é tua, a outra é de quem apanhar".

Bom, o caso é que quando atingimos certo grau de um exercício, é preciso se desgarrar de um objetivo de execução para entender o que se revela na insistência. Na atividade acima, o que ia se instalando na frustração e ultimatoss silenciosos entre eles se mostrou mais vigoroso em termos de comunicação do

¹⁵ Caderno de Artista da atuante Tieta Macau, em 11/09/2017.

que eu esperava que fosse pela demanda de sincronização na atividade. Me conformei então com um certo nível de sucesso em prol da continuidade do encontro naquele dia – aquele ar de enfado poderia ser usado também, o encenador não é um oportunista nato? A questão é que o bastão parecia ainda pulsar nas mãos e pés nervosos deles. Então eu solicitei duplas e pedi que se dispusessem frontalmente ao outro, cada dupla compondo um pedaço de círculo no espaço. Eu disse “conhecer ao outro”. Primeiro com o olhar. Depois de certo tempo, os atuantes da parte externa da roda deveriam avançar uma posição à direita. Conhecer com as mãos, com o olfato, com os pés, como o tato, com o paladar. Sim, a redundância de instrumentos foi intencional. Quando alguém confuso sobre ser boca ou paladar quis esclarecer, fui exata como sempre: “é que o vocês entenderam que é”.

É curioso como o tempo transforma algo bom em insuportável. Nunca pude assistir tão de perto ao ditado “tudo que é bom enjoa” se efetivando. A energia da sugestão parece também contribuir no sentido de estimular a coragem ou consentir a cautela. Penso que os dois casos dão a ver o desejo: “Concentração é a base de tudo. Não aguento mais sentir com a boca e me sentir beijada ou lambida. Hoje a sensação dominante foi o medo e de certo modo o desconforto. Talvez hoje foi próximo de uma tortura.”¹⁶

Tivemos vários encontros girando em torno dessa questão. Não foram raras as vezes em que eles ameaçaram vomitar – uma delas fazia. Certo dia um deles chegou ao encontro e disparou “hoje eu não vou lambar ninguém!” Sorri satisfeita. Talvez fosse mais potente deixa-lo repudiar isso em cena com o corpo explicitamente do que insistir em um trabalho que o fizesse “acostumar” com a afetação. O que quero aqui não é sobre mascarar sentimentos que borbulham nos processos criativos (como já presenciei muitos artistas fazendo em prol do ilusionismo para o público), não é sobre refinar o falsário. É sobre pôr lupa a cada desejo produzido entre pessoas, estar atento caçando essas fagulhas, deixar isso correr e criar em cima dessa força física e psíquica que requisita espaços, signos, corpos. É sobre estressar tantos possíveis quanto aguentarmos para que então nos movamos. Porque quando um atuante chega todo dia no mesmo horário para lambar o outro, ele realiza tantas trajetórias quanto sua

¹⁶ Caderno de artista da atuante Júlia Martins, em 11/09/2017.

língua consiga até não poder mais mexê-la, está cansado. No outro dia ele cumpre novamente por percursos que lhe pareçam mais aprazíveis. Até que lambe pelos mais suportáveis. Até que só lambe. Chega, lambe, vomita, vai embora. É o mesmo corpo, já cheirou, beijou, mordeu, volta a cheirar, e assim ficaria. Está esgotado:

O cansado não dispõe mais de qualquer possibilidade (subjéctiva) - não pode, portanto, realizar a mínima possibilidade (objectiva). Mas esta permanece, porque nunca se realiza todo o possível; ele é até mesmo criado à medida que é realizado. O cansado apenas esgotou a realização, enquanto o esgotado esgota todo o possível. O cansado não pode mais realizar, mas o esgotado não pode mais possibilitar. (DELEUZE, 2010, p. 67)

Então como transformar o sobreviver no gestar novos modos de existir?

Tínhamos no processo duas atuantes que se relacionavam amorosamente e viviam juntas. Me instigou saber como se daria essa maneira de conhecimento entre elas ali, fora do espaço e tempo que já dedicavam a isso em suas relações conjugais. Por isso, frequentemente pedia que elas ficassem juntas – assim como fui fixando alguns pares entre os outros para essa proposição conforme os estados que se apontavam. Bom, mas o caso é que entre elas não ocorria o nojo – ao menos não visivelmente – mas um desenrolar incomum de exploração: línguas nos olhos, dedos nos dentes, pés nos cabelos. Formas de sentir em deformidade. Me vinha a sensação de que elas estavam travando um acordo de invasão consentida, extremamente íntimo até para elas: “Sentidos – Bases – corpos monstros. Sem forma. A forma é feita com os outros corpos. Preservação depende do sentido. Quanto resolvemos seguir só para proteger a nós mesmos? O quanto usamos o outro? Quanto pensamos no outro?”¹⁷

Eu penso agora que conhecer é muito violento, saber das coisas dói, nenhuma realidade pode ser reorganizada a pedidos. Nós somos empurrados, puxados, carregados nisso. Aos poucos, o tesão pelo desconhecido se transmuta em repulsa pela rotina. Pensando sobre isso parece um pouco como os engulhos que dou cada vez que sinto o cheiro de fígado, iguaria que minha mãe muito me obrigou a comer na infância. Poderíamos fazer uma cena

¹⁷ Caderno de artista da atuante Tieta Macau, em 11/09/2017.

retratando ou estimulando essa lembrança? Quem sabe levar os *crushs*¹⁸ sexuais dos atuentes para vê-los em cena realizando-se com paixão? Sim, o teatro documentário¹⁹ e biodrama²⁰ trabalham nisso para acessar o real. Entretanto, foi para ver o processo nos atravessando com sua própria experiência, sabotando assim natimortas representações de um sentir, fluindo vontade, que – poucos de nós – resistimos até o final.

2.5 Praticando problemas: a polêmica existe porque a sociedade esconde as coisas?

Em 25/10/2017. Há um tempo conversávamos nos momentos de acolhimento sobre o peso de existir. O aspecto líquido dos fatos também nos colocava em alerta: fluídos frágeis, como se o chão ou tapete pudessem sumir com todo o nosso suor e lágrimas. Não foram raras as vezes em que nos questionamos sobre a insistência em dar oportunidade às experiências. Parecia que cada novo encontro nos esfregava na cara a hipótese de que não era seguro provocar o real:

A essa altura, resistíamos em quatro pessoas, as mesmas que seguiriam até o dia em que o processo seria dado como encerrado. Vários pedaços já haviam se descolado, palavras e frases incorporadas à uma ideia de trabalho a ser compartilhado, muito choro, risos, machucados e a certeza de que estávamos cansados.

Ao longo dos últimos encontros, reservamos alguns momentos para tecer uma espécie de armadura de lã vermelha, algo onde pudéssemos enganchar materialidades dos imediatos que emergiam durante o processo: nossos desejos, medos, repulsas, frustrações. Coisas que habitualmente, em prol de uma sanidade relacional, tendíamos a camuflar, mas que, ali, cutucávamos muito e que, pela admissão de suas existências, nos pesavam cada vez mais. O plano era dedicar um encontro à materialização desse peso. Evidenciar para

¹⁸ Palavra de origem inglesa utilizada como gíria para se referir a alguém por quem temos atração.

¹⁹ Peter Weiss (1916-1982) inaugura o termo teatro documentário com a escrita de O Interrogatório, em 1965, baseada em depoimentos reais acontecidos no Tribunal de Auschwitz.

²⁰ Termo desenvolvido por Vivi Tellas, em 2002, para designar um teatro que trata das narrativas do cotidiano, sobre pessoas vivas, com seus autores.

esvaziar, desfazer-se. Então, naquela noite finalizamos essa veste que recobria da cabeça aos pés com uma rede. Um ajudando na roupa do outro enquanto conversámos sobre os acontecidos até ali, rindo, reclamando, lembrando dos que se foram, conjecturando porquês e, eventualmente, confessando – era o nosso momento da disposição daquele encontro.

Frequentemente eu anotava algo ou escrevia a partir do olhar sobre a mão que tecia preocupada com o que viria, sobre o suspiro ou riso no canto que alguém soltava. Posteriormente, quando alguém me questionava sobre inspirações para texto e cenas, eu respondia apenas que não havia escrito nada, mas sim transcrito o Pacto. Transcrevi em um nível que não se conforma no textual, transcrevi nos materiais que pediram existência em cena, transcrevi nos signos que saltam as camadas do visual; transcrevi no som da garganta, da sirene ensurdecidora e da caixa de som repetitiva; transcrevi na luz que perturba a necessidade de enxergar; transcrevi nos espaços sufocantes, quentes, gosmentos, cheirando a café, fedidos a sexo; transcrevi nas esperas escuras cortadas de raios vermelhos; transcrevi nas presenças daquele que machuca, daquele que controla, daquele que não para; no convite à ativa-passividade que está no Entre, a quem só basta ter um rosto para representar. Transcrevi em letras, imagens e ar o que, do processo deles, se fez visível no meu processo; esse ao qual cabia articular os invisíveis. Fiz de mim o mapa e transcrevi o que eu passei a chamar de dramaturgia da experiência.

Naquele momento tecíamos linhas a mais nessa dramaturgia. A proposta de experiência desse processo não se obriga a literalidade, não quer explicar sentimentos originários, tampouco sabe de pronto como fazer para que a experiência aconteça porque:

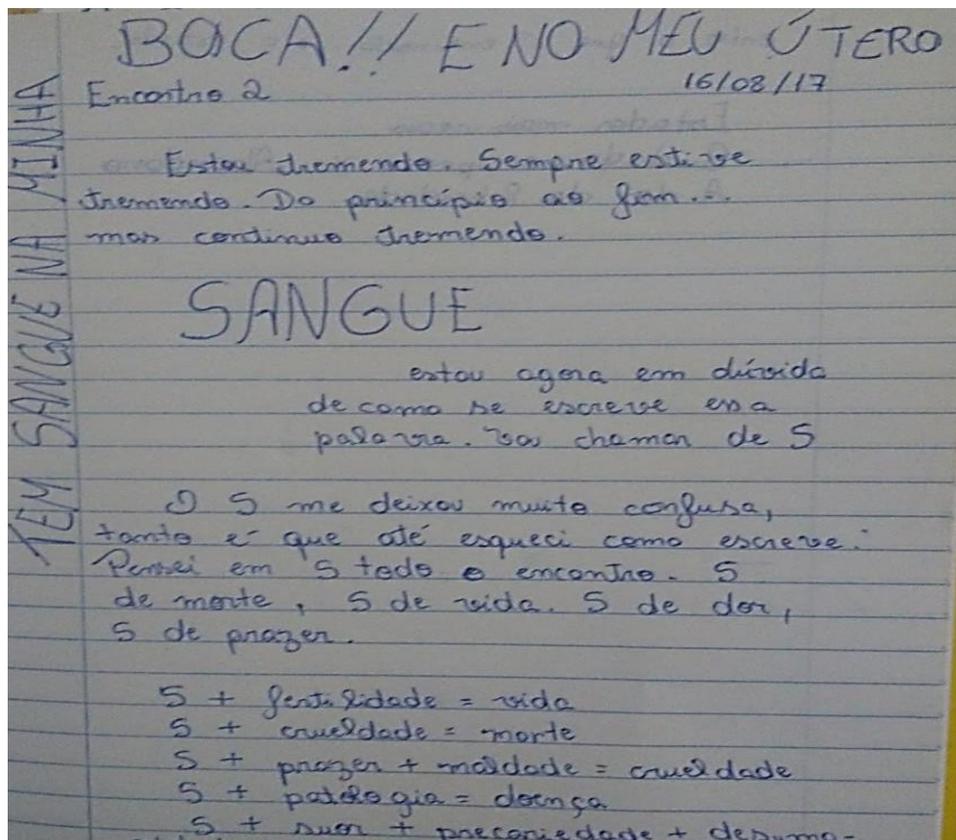
La experiencia siempre tiene algo de imprevisible (de lo que no se puede ver de antemano, de lo que no está ya visto de antemano), de impredecible (de lo que no se puede decir de antemano, de lo que no está ya dicho), de imprescriptible (de lo que no se puede escribir de antemano, de lo que no está escrito). La experiencia siempre tiene algo de incertidumbre. (BONDIA, 2016, p.31)

Não sabe, sequer, se o acontecimento poderá ser vinculado ao problema que lhe estimulou. Repito: as questões são fagulhas. A direção do vento prospecta cenários onde é possível de intervir no fogo, no entanto, é da palha o poder de difusão e toxidade da fumaça. Lidamos com quem respira, não há como

se antever fidelidade a um estado. Às vezes um encontro só se agarra a núcleos para deixar que algo aconteça. No caso em questão: o peso, os poros, o líquido, o desfazer, as palavras permitidas no processo confrontadas com as convenções da rua.

Depois de discutirmos o que estaria por baixo da “armadura” – ao que acordamos que seriam os mesmos shorts e tops que colheram o suor de todas as noites – fomos ao terraço encher balões vermelhos com uma quantidade de água que possibilitasse a amarração nas linhas vermelhas sobre o corpo. Vermelho. Lã vermelha, balões vermelhos. Esse trabalho é sobre paixão. O vermelho parecia sempre presente a operar em diferentes gradações em nossos corpos suados. Era sangue que corria em emergência, às vezes mais denso, por vezes mais fino. Esse trabalho é sobre sangue, sobre vê-lo para se ter certeza da vida.

Foto 4 registro de um encontro Pacto 2017



FONTE: Caderno de artista da atuante Juliana Rizzo, em 16/08/2017

Conforme íamos juntos amarrando as bexigas pesadas nas linhas, inclusive no rosto, os atuantes oralizavam sobre como esse acúmulo ia tornando mais difícil. Então o segundo momento já estava ocorrendo ali, naquele depositar no corpo do outro, que se relacionava muito com os exercícios de peso e abandono que fizemos ao longo das noites, mas agora como uma transmissão de energia borbulhante, como pústulas de catapora que se transmitem no contato. Uma infecção, uns espectadores-performers do outro no outro. Não havia definição do número de balões, o momento de parar era o limite de sustentação de quem os recebia. O atuante que concluiu essa etapa primeiro não conseguiu ajudar os demais, era impossível sentar e ele pedia a todo instante para sairmos porque temia não conseguir completar o programa. Até o momento em que ele esperou num canto, mudo e de olhos fechados, tentando aplacar com as mãos o peso daquelas existências que lhe castigavam no momento.

Em seguida, saímos à rua. O programa era deslocar-se até um lugar que eles costumassem ir para que fizessem algo familiar também (dentre as possibilidades que levantamos, eles optaram por ir a um bar no centro histórico para tomar uma cerveja juntos) e, a partir dali, comunicarem-se – entre si e com os outros – apenas com os textos que havíamos construído e trabalhado; em um movimento livre de acionamento. Conforme esse processo externo começasse, eles poderiam se desfazer do que quisessem ao longo do programa. Assim, eles se deslocaram do casarão rumo ao bar escolhido e conseguiram – seguindo o plano de utilizar somente os nossos textos – uma mesa em um espaço com relativa ocupação de pessoas, isso enquanto a água ia escorrendo por suas pernas e formando poças por entre as cadeiras e calçada. Pediram uma cerveja e eu fiquei admirada de como seus corpos exigiam além das convenções fonéticas. A todo momento pessoas se aproximavam da mesa que eles ocupavam para verificar o que estava acontecendo. Ao que eles respondiam com o vocabulário – vocal e gestual – que aderiram naquela noite. Aos poucos algumas pessoas, creio que percebendo que de tempos em tempos eles estouravam uma daquelas bolas presas ao corpo, aproximaram-se para conversar e se desfazer do peso por eles. Riram, dialogaram, falaram alto, brindaram, tomaram um litro de cerveja, um deles urinou e, quando só se viam retalhos vermelhos molhados, eles pagaram e foram embora.

Foto 5 Encontro/intervenção processo Pacto 2017



FONTE: arquivo próprio

Para nós, mais um encontro despontando no território de experiências que a submissão ao real abria. O peso, em vermelho, marcando a pele, o líquido entrando e saindo nos poros. Entretanto, sabíamos que, por mais que essa ação externa funcionasse como um ateliê à nossa perseguição da experiência, logo que essa vontade ganhou a rua, ela transmitiu no entre seus autores e espectadores, delimitando um território no tempo presente, agenciando afetos e dialogando com as percepções estéticas que se encontram nos estudos da performance, nesse caso, especificamente, nas características das intervenções urbanas:

Ao abordar a cidade não como cenografia, mas como dramaturgia, realiza-se uma intervenção para dentro do olhar do outro: um chamado à teatralidade com fim de instaurar diferentes comportamentos entre os usuários. O que se pretende é atuar diretamente sobre os sentidos para produzir neste espaço um jogo que reordena momentaneamente os procedimentos. (CARREIRA, 2012, p. 08)

O que, para além das interferências na paisagem, impõe uma ruptura nos padrões de ordem do local e, ainda que expresse práticas cotidianas, opera de

forma tática na reorganização dos signos convencionados. De todo modo, afora as conceituações mais fundas e análise direta das práticas performativas em espaços urbanos como recurso de criação, há tempos nutro simpatia por ações nesse sentido com um caminho de fissura na representação e gatilho da experiência. Nesse processo, além da inserção do Programa (FABIÃO, 2013)²¹ em encontros externos, fiz algumas proposições de deriva (FABIÃO, 2013)²² e invasão no espaço (CARREIRA, 2012)²³. Tais práticas, além dos encontros que se valem de uma realidade do atuante no aqui-agora – e não do personagem – dão a ver o caráter performativo do processo, bem como culminam em uma apresentação que se desamarra das convenções dramáticas e ilusionistas e que opera mais no sentido de um compartilhamento de sensações para a experiência dos presentes do que como fábula.

Ainda assim, insisto para o olhar sobre o “como”, em rebelião aos encerramentos do “o quê”. A este estudo interessa muito mais os rastros que se deixam no caminho criativo para forjar termos do Entre, jogando com as palavras e abrindo pústulas, do que a vestimenta de um conceito para se defender em tal. Não saímos à rua para performar e verificar a eficácia da ação no processo criativo, não. Saímos à rua para encontrar a tensão no jogo de representação que o cotidiano impõe - generalizando comportamentos e carimbando identidades para atender aos moldes capitalistas; saímos com uma não-lógica de recursos aceitos para a vida em sociedade, sabotando as convenções por meio do convencional; saímos para fissurar uma realidade com a ânsia de quem intervém na paisagem necessita; saímos unicamente para nos desfazermos no presente em ser, fazer e mostrar o feito. E foi por isso que, dentre outras coisas nessa trajetória, nos vimos fazendo performance como

²¹ “[...]programa é motor de experimentação porque a prática do programa cria corpo e relações entre corpos; deflagra negociações de pertencimento; ativa circulações afetivas impensáveis antes da formulação e execução do programa. Programa é motor de experimentação psicofísica e política. Ou, para citar palavra cara ao projeto político e teórico de Hanna Arendt, programas são iniciativas.” (p.04)

²² “Pertencer, fazer parte, estar em estado criativo, com escuta dilatada. A Deriva deslocada para a criação teatral na rua, para o Teatro de Invasão, para a cidade como dramaturgia, parece-nos um procedimento bem atraente, de múltiplas possibilidades e desdobramentos, ainda mais quando correlacionada com as pistas dos Programas Performativos que poderão ampliar o campo de experiência do ator em curso de pesquisa criativa, abrindo a ele novas rotas com “outras temporalidades, materialidades, metafisicalidades, experimentando mudanças de hábitos psicofísicos, registro de raciocínios e circulações energéticas; acessado dimensões pessoais, políticas e relacionais” (p.08)”

²³ “a noção de invasão não se relacionaria com uma cena que apenas se impõe ao espaço de convivência, se não que penetra as tramas fundamentais da cidade convocando os transeuntes a ser parte da construção do discurso cênico.” (p. 09)

experiência, criando a partir de um trauma na representação. SANCHEZ (2012) ao acionar Pierre Bordieu (1930-2002) para introduzir o histórico do real no teatro contemporâneo, faz divisas entre termos que ajudam na compreensão desta pesquisa quando me refiro ao *real, representação e realidade*:

Lo real sería aquello que resquebraja la ilusión en cualquiera de sus niveles, aquello que provoca la experiencia amarga en el ámbito literario y el conocimiento científico en el ámbito sociológico. Pero lo real escapa a la representación: toda representación lo es siempre de una ilusión, más o menos compartida, a la que denominamos realidad. (p. 46)

Ainda que muito resumida, essa inferência entre os campos nos serve bastante porque visa trabalhar os termos no espaço relacional do teatro. Como não é intento dessa investigação problematizar o real fora dos registros dos ateliês, nos limitaremos às suas explosões nas experiências de criação. Sobretudo, o que nos concerne não é a primazia de um real que não represente, mas sim uma convocação ao desejo sobre as realidades que podem ser representadas, bem como no modo como elas se impõem como referências.

As incursões no espaço urbano anteriormente citadas constituem-se como um campo de pesquisa vigoroso e extenso no que se refere ao seu uso enquanto propulsor de criação, transformando inteiramente as noções materiais do ateliê e forças da criação como encontro, uma vez que, se a adotássemos como rotina, teríamos participantes indeterminados sempre. Portanto, o programa é citado, mas não se constitui como rotina dos nossos ateliês em virtude dos desdobramentos espaciais que a inclusão da rua como argumento criador acarretaria. Desta forma, na ocasião citada, a rua é eleita como passarela das visualidades criadas, como fricção entre o ato de compor um estado e de como ele se modifica ao ser espiado enquanto estranhamento da paisagem. Contudo, delimitar os ateliês com participantes pré-estabelecidos, em espaços que possibilitassem a maturação de interações entre o mesmo grupo foi uma escolha a partir desse encontro; já que o principal era não perder de vista o trabalho do atuante na pesquisa.

3 EXPERIÊNCIAS COMPARTILHADAS SÃO EXPERIÊNCIAS PRATICADAS?

Minha pesquisa tem sido muito mais movimento do que resoluções. Daí, no pensamento que venho movendo sobre a prática, fazendo alardes e suposições, percebo que não há o que ser provado na escrita ou nas provocações artísticas. Assim como o teatro só pode ser prova viva do que quer que seja: é viva porque é relacional, aberrante, singular, acontece no Entre, se representa no seu próprio movimento de existir – e resistir:

La representación que se niega a sí misma, pero que se ofrece como alternativa a la realidad decepcionante, hace posible la aparición de lo real, en los pliegues, en los huecos momentáneamente abiertos entre el objeto y su imagen y, sobre todo, entre la imagen y a materialidad – orgânica - que la sustenta. (SANCHEZ, 2012, p. 162)

Eu creio que o que se manifesta nessas investidas de irrupção do real não se sustenta efetivamente como desmonte da representação, ou um domínio da imagem do pensamento tão professo que seja capaz de subvertê-la (pois isso já não prescindiria a consciência?); mas sim uma suspensão das realidades majoritárias que moralizam a ação, como uma rebelião que explode nessa relação: um modo iconoclasta do atuante. De maneira que eu prefiro apostar no processo como escritor de uma experiência que faz perfurar a realidade, um espaço acolhedor dessas potências do desejo que não suportam muito tempo represados e, assim, contaminam a cena de vivacidade. Portanto, trata-se mais de descamar para entender o que foge à representação, do que afirmar um caminho para a não-representação. Essa pesquisa é um desconformar das palavras praticadas nos processos criativos para, em negação, germinar fazeres descolonizados das referências; sabotagem que me parece só ser possível com menos processos de sentido e mais experiência.

O ponto comum entre todos os objetos que classificamos como "obra de arte" reside em sua faculdade de produzir o sentido da existência humana (de indicar trajetórias possíveis) dentro desse caos que é a realidade. E é em nome dessa definição que a arte contemporânea - em bloco - é hoje desacreditada, geralmente por aqueles que vêem no conceito de "sentido" uma noção preexistente à ação humana. Uma pilha de papel, para eles, não poderia entrar na categoria das obras de arte, porque consideram o sentido como uma entidade preestabelecida que ultrapassa os contatos sociais e as construções coletivas. Eles não querem enxergar que o universo é apenas um caos ao qual os Homens contrapõem verbo e formas. Eles querem um sentido já pronto (e sua

moral transcendente), uma origem capaz de garantir esse sentido (uma ordem a ser reencontrada) e regras codificadas (depressa, a pintura!). (BOURRIAUD, 2009, p. 74)

A referenciação não comporta o sentido. Por mais que nos agarremos em tentativas de representar isso que muitas vezes identificamos por “inspirações”, os processos criativos por definição colocam esses materiais como o que são: pistas da caçada, onde o caminho não será jamais o mesmo porque já deixamos nossas pegadas. Então, se a trilha de encontros sai de um texto e nos leva a uma pilha de papel ou a uma engenhoca que cospe fogo, todas permanecerão sendo polos do mapa: essenciais porque dali se emite a relação, porém nada se não houver o que se dissipe deles onde estão. Quando inspiramos algo, puxamos rumo ao peito para produzir energia, porém toda inspiração denota uma expiração do gás carbônico em excesso no sangue para dar como saudável esse processo biológico denominado de ventilação. Quando movemos um processo criativo, estamos sempre fazendo uso de uma referência, alimentando um sistema de produção que vai pondo de pé a obra enquanto expira o que muda em nós. Não há como se manter inerte a esse processo de troca. Expiramos experiência e vamos inspirando novas referências delas. Para atender a um suposto sentido preestabelecido, teríamos que excluir do processo essa maquinaria complexa que é o corpo, que transmuta materiais em variáveis; então não haveria o que se chamar de processo criativo, seriam apenas as verdades das coisas. Ainda assim, estou ciente de que é importante nessa investigação de processos visualizar como as proposições destrinchadas são possibilidades de cena e seguram um encadeamento que se sustente em tal forma. Tive um mórbido desejo em não dizer. Uma resistência em revelar como funcionaram as nossas representações de experiência. Contudo, é preciso desapegar para não se fechar às novas referências e, cada vez que eu penso nessa retomada, enxergo mais problemas – meus companheiros preferidos de criação e pesquisa. De tal forma que, entendendo que a maioria dos que, porventura, se depararão com essa escrita não viram ou chegarão a ver nosso compartilhamento público do processo iniciado em 2017, ofereço-lhes descrições para que signifiquem, se isto for vital à fruição.

Foto 6 Encontro interdição Pacto 2017



FONTE: arquivo próprio

A primeira coisa a confessar sobre a apresentação²⁴ é que eu nunca trabalhei com tantos objetos. E isso me incomodou. Resisti o quanto pude a toda aquela parafernália de coisas, impliquei com suas interferências e disse que, se não fossem usados a todo momento e falassem tanto quanto os corpos, não precisavam estar ali. Fui vencida pelo apelo dos signos que cada objeto utilizado nas experiências e projetado a partir delas se tornou. Entendi que eles poderiam apenas ocupar o canto da sala e já estariam contando algo sobre os acontecimentos. Então apenas me rendi ao pêndulo humano revestido com redes e iluminado por estrobos de led que nos deixavam enjoados e provocavam a fechar os olhos.

²⁴ Apresentação para compartilhamento do processo iniciado em 2017, acontecida no começo de 2018, que chamamos de Pacto – corpos sujos e santos.

Foto 7 Encontro inicial Pacto 2017



FONTE: arquivo próprio

Resisti à gangorra; à mesa vazada que cercava um corpo suspenso por roldana; à cadeira de escritório; às máscaras: neutra, negra e de águia; à gravata, capacete e faixas de corredor (maratonista); à sirene ensurdecadora; ao giroflex; aos balanços; aos balões vermelhos; aos espetos; às mangueiras de água; às uvas, pipoca, cerveja e vinho; às onze versões de *Rei Davi*; às cuecas e calcinhas suadas, ao cheiro delas; às panelas; à fita de segurança; à iluminação vermelha persistente que ficava cada vez mais forte.

Depois é preciso dizer que, apesar de termos um texto – que não foi ensaiado, mas acordado para a apresentação – e um encadeamento dele, as propostas de cena onde as palavras existiam não se esforçavam para criar uma lógica entre o dito e o feito. Do mesmo modo que também não havia regra para não fazê-la. Todas as visualidades eram compartilhamentos de sensações experimentadas, assim como o texto foi resultante e não causa.

A discussão sobre a interdependência do texto e da encenação como um todo não é nova. No teatro contemporâneo, muitas vezes o personagem, a ação dramática ou mesmo uma perspectiva épica na dramaturgia já não são essenciais para se “produzir teatro”, elevando

aí a importância da encenação; o teatro contemporâneo já assimilou elementos performativos e ressaltou como dramaturgias os elementos sonoros, as sensações e todos os elementos materializados, tão importantes quanto as palavras, frente à recepção da obra de arte. O texto dramático, muito comumente composto de vários tipos de textos, como por exemplo depoimentos, adaptações de romances, contos, poemas, manifestos, entre outros, não é, necessariamente, o centro do espetáculo. (FAHRER, 2016, p. 92)

Os elementos coexistiam em constante diferença e aproximação e funcionavam conforme os sentidos de quem os presenciava. Assim os atores iam lidando com eles sem intento de sentido uniformizado, nem entre eles nem para o público.

Quanto aos personagens, me pareceu traidor defini-los sem a imprevisibilidade do encontro. Então deixei que o público escolhesse que papéis os atores designariam: aquele que controla, aquele que não para, aquele que machuca. Funções que não estavam atreladas ao texto que cada um havia escolhido, mas a uma posição a ser ocupada e ações a serem repetidas. Um professor muito querido me alertou, após a primeira apresentação, sobre a visível tensão entre os atores ante a possibilidade de ser escolhido como “aquele que não para”; que quem se safava respirava aliviado sem cerimônias, ao passo que o eleito para o papel ria e lamentava da mesma maneira. Ele me disse eles deveriam estar prontos, saber disfarçar esse desconforto e encarar o que viria. Naquela ocasião eu apenas ouvi e agradei a contribuição, como gosto de fazer sempre, e fui para casa ruminar o recebido. Hoje eu tenho uma opinião sobre isso. Ocorre que eu nunca solicitei aos atores uma postura inabalável diante do medo, pelo contrário, sempre os provocava para deixarem sair, reclamarem, assumir como estavam mesmo que isso representasse dizer que não topariam algo. Então acho justo que eles se mostrem temerosos ao inesperado, mas penetráveis ao risco. Eles sabiam que “aquele que não para” seria balançado em um pêndulo, perseguido em uma rede suspensa, alçado pelos pulsos em uma roldana; que talvez doesse, que era impossível prever. Mesmo assim eles estavam lá, dispostos ao inesperado, atentos aos riscos, honestos ao que sentiam. Eu penso que prontidão é diferente do inalterável. É como eu, que tenho pavor de altura, me tremo inteira para ajeitar um refletor na vara de luz, mas quase sempre me submeto às aventuras no alto. A projeção da experiência me move e mesmo que eu feche os olhos no começo, me faço

pronta, presente. Talvez isso não seja tecnicamente virtuoso, mas é uma poética do tempo presente, do mostrar fazendo (FÉRAL, 2015).

Estávamos sempre determinando coisas dos encontros remotamente, pelo celular, assim como era essa a via de questionamentos a mim e comunicações de saída do processo. Sinto que todos falamos pouco e digitamos muito durante esse período, então quis dar essa distância de decisão e opinião ao público também. Ao chegarem, deviam votar – via um sistema de SMS²⁵ e voto online anônimo que disponibilizamos – para determinar o destino dos atuantes naquele dia e manifestar o que quisessem na projeção nos momentos em que ela estivesse aberta.

Sobre as ações, elas seguiam os programas a partir das funções que o público determinasse a cada atuante e não tinham um tempo disciplinado para serem desenvolvidas. Assim como o texto poderia ser repetido e acionado fora do acordado entre eles. Essas nuances operavam também para que não houvesse rigor de movimento ou partitura corporal, os atuantes deveriam se valer das pulsões de suas vontades para estar em cada relação.

O processo de Pacto pra mim foi uma coisa única. Era algo que me tirava do total lugar de conforto e me desafiava a reconhecer e ultrapassar todos os meus limites. Talvez o desejo que eu mais tive durante o processo acho que foi a insegurança, porque tinham coisas que eram muito tabus pra mim, que eu acabei tendo que vencê-las. Eu acabei encontrando uma maneira de saber lidar com meu corpo, com o meu desejo, com a minha aparência e, de certa forma, o Pacto contribui muito pra isso: o meu processo de como visualizar o meu fazer artístico. Então isso contribui de uma forma muito positiva pra mim. O modo de criação do Pacto é interessante porque é tudo dividido por estação, por encontro e tudo pautado a partir do nosso primeiro encontro, onde a gente conversava sobre o que o texto nos trazia, que impressões o texto nos trazia. Então cada encontro era pautado nas nossas próprias experiências. E isso é interessante porque a gente vai descobrindo cada coisa que a gente de certa forma não imaginava. Eu fui surpreendido a cada encontro, eu sempre perguntava “mas o porquê disso” “mas precisava ser desse jeito” e a gente vai sendo colocado num local onde a gente precisa se reinventar. E estar confortável às vezes é muito mais confortável. Não no sentido de estar acomodado, mas de sentir prazer de fazer, porque a gente quebra com as nossas expectativas. E a minha experiência nesse processo todo foi a mais rica possível porque eu consegui me reconhecer de uma forma muito íntima, não só eu como as pessoas que estavam comigo. Então a troca de energia que a gente teve foi surreal. Eu já conhecia, eu era amigo das pessoas que estavam em cena comigo, que participaram desse processo comigo. Mas a gente foi colocado em outro campo, um outro processo de se conhecer e se desafiar. Então aí quando a gente parte pra cena, na verdade para uma

²⁵ *Sendsteps*, adquirido em <https://www.sendsteps.com/pt-br/>

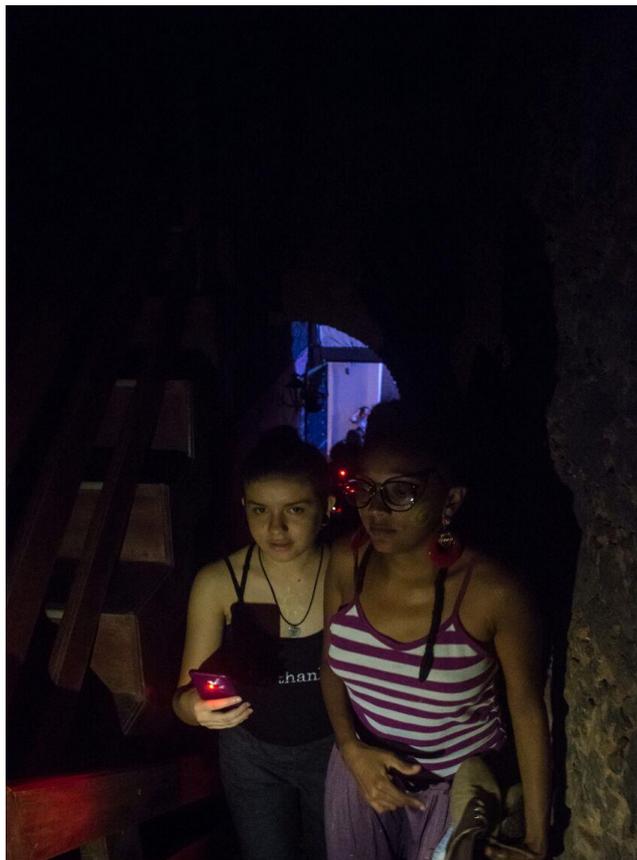
experimentação aberta, a gente vai conseguindo associar e reconhecer muitos pontos do que vivenciamos em cada estação, em cada encontro. E é rico porque ainda assim, nessa grande experimentação a gente tinha uma nova experiência que...sempre foi maravilhoso. A gente nunca sabia o que iria acontecer. Conversando com uns amigos que foram assistir, que foram vivenciar, participar do nosso encontro aberto, eles relataram muitas coisas que, de certa forma, eram as mesmas angústias que eu tinha e as mesmas inquietações quando eu participava dos processos. E aí acaba sendo muito rico porque a gente coloca o público pra vivenciar coisas que nós vivenciamos anteriormente. E é uma energia completamente louca porque vivenciar com pessoas durante meses uma coisa que a gente já se conhecia, já se relacionava e depois ter que se relacionar também com outras pessoas distintas e tentar causar as mesmas sensações era sempre muito rico.²⁶

Para concluir essa tentativa de transmitir imagens, quero me deter em alguns caminhos da cena, no sentido de lhes contaminar com nossa forma de pensamento. Cada cena era intitulada como encontro em nosso programa. A apresentação só poderia se iniciar quando não houvesse mais luz do sol e o local²⁷ ficasse entregue ao escuro. Tivemos diversos encontros com a privação ou precariedade do ver, então essa foi a primeira sensação a ser compartilhada. O público, na entrada, tinha as lanternas de seus celulares cobertos com filtros vermelhos e assim poderiam se deslocar, acompanhando a cor que se espalhava no breu e que seria a tônica daquele momento. Entre cada encontro, havia um som de sirene que era acionado para informar a todos que podiam se deslocar de espaço – enquanto isso, eles aguardavam nos corredores escurecidos. Os encontros ocorriam em diferentes espaços, impelindo o público a ir do primeiro piso ao térreo e retornar sem uma lógica de localização dos cômodos. Tal qual perduramos muitas vezes sem saber o que ocorreria e onde deveríamos começar, reclamando que aquele caminho não era o menor, não tinha sentido, incomodados com a repetição fora de ordem; na ânsia do territorializar e temor da experiência. Aquela corredor eram nossos momentos entre um encontro e outro, o impulso de desistir e a vontade de sentir mais.

²⁶ Depoimento Samuel Moreira em 2019 sobre o processo do Pacto em 2017

²⁷ Casarão Angelus Novus, no beco Catarina Mina, Praia Grande - Centro Histórico de São Luís – MA.

Foto 8 Corredores encontro Pacto 2017



FONTE: arquivo próprio

Ao tocar da primeira sirene, e depois da votação anônima, exibíamos três arquétipos escritos durante o processo, que não constavam no texto dos atuantes, para que três pessoas se manifestassem publicamente a ocuparem esses lugares:

- Aquele que tudo sobrevoa, mata a cobra e lambe o bico: recebia a máscara de águia;
- Aquele que está embaixo da cama e de vez em quando canta uma canção de ninar para que não nos esqueçamos de rezar: recebia a máscara negra.
- Aquele que está entre o empurrado e o esmagado. Só quer papel higiênico folha dupla: recebia a máscara neutra.

Foto 9 Público-cenário-atuante Pacto 2017



FONTE: arquivo próprio

Cada um desses, além de receber as máscaras, passava a ocupar um lugar diferente, distinto do restante do público, compondo a imagem de cada encontro, tornando-se cenário vivo. Eles eram nossas posições quando ocupávamos o lugar de bibelôs dos encontros. Quando tomados da vida besta²⁸, só sabíamos julgar legislar sobre as mesmas coisas sem tesão, para durar mais e sentir menos dor, e assim ir roubando potência de cada corpo e espaço.

Os atuantes estavam sempre cercados dos ajudantes: homens de cuecas, meias brancas nos pés, e meias translúcidas no rosto, desfigurando-os. Entre o nu e a calça, não aguçáveis por quem são, mas pelo que podem. Esses eram pessoas próximas a nós, que acompanharam a trajetória dos encontros de

²⁸[...] café sem cafeína, cerveja sem álcool, sexo sem sexo, guerra sem baixas, política sem política. É a realidade virtualizada. [...] é esse rebaixamento global da existência, é essa depreciação da vida, é sua redução à vida nua, à sobrevida, é esse estágio último do niilismo contemporâneo. (PELBART, 2007, p. 61)

longe, por meio de conversas comigo e com os atuantes sempre quando nos encontrávamos, e que ajudaram nas instalações para as apresentações²⁹. Eram amigos, cenário e contrarregras, e não poderiam ser outros.

Em dado momento, no encontro 4³⁰, havia uma festa. O que indicava o seu início eram as mangueiras de água jorrando no piso – o que fez quem estava sentado se levantar, a troca do vermelho por *neón*, e os ajudantes estourando os balões que continham uma mistura gosmenta de amido de milho com água e cuecas e calcinhas usadas por todos os envolvidos na realização dos encontros do Pacto. Para nós, o gozo era uma festa. Essa era a experiência que queríamos partilhar. Lá estavam presentes os líquidos ralos e densos que nos acompanharam; as marcas nos corpos que só se podiam ver com os olhos da experiência³¹, o cheiro de sexo. A festa insistia na mesma canção³² e tomava o tempo de se acabarem todas as bebidas e aperitivos oferecidos. O público – a maior parte deles - utilizou os balanços que estavam dispostos na sala, dançou e bebeu tudo que havia disponível:

El teatro de confrontación, como en *Paradise Now* del Living Theater, usa el espacio del teatro ortodoxo para fines no ortodoxos. Muchas escenas locales o confrontaciones tienen lugar tanto en el escenario como en la sala. A menudo se invierten los usos tradicionales del escenario y de la sala. El objetivo del teatro de confrontación es provocar al público para que participe, o por lo menos hacer que la gente se sienta incómoda por no participar. El teatro de confrontación es una forma de transición que depende mucho de una actitud de *épater le bourgeois* y de una necesidad entre la burguesía de experimentar el sufrimiento como un alivio para su culpa. (SCHECHNER, 1987, p. 36)

Durante esse momento os atuantes poderiam beber, conversar, comer, estar como quisessem, até que fossem alertados pela sirene para o próximo encontro. Onde não havia o vermelho, o público deveria se guiar por suas lanternas (com os filtros de luz vermelhos colocados na entrada) em direção ao barulho de metais que vinha do térreo.

Os atuantes já estavam no salão e tinham as partes que habitualmente podem ser usadas para fazer sexo cobertas por painéis enquanto exerciam

²⁹Ocorridas nos dias 16 e 18/02/2018.

³⁰O Pacto era dividido em 6 encontros (cenas) em que se davam em diferentes espaços do casarão Angelus Novus, em São Luís.

³¹Pinturas neon visíveis apenas na luz negra.

³²Música *Rei Davi* em diferentes arranjos.

colisões, típicas dessa relação, uns com os outros. Apenas o barulho de painelas no escuro, aos poucos as pessoas se aproximavam e precisavam permanecer próximas para que o encontro fosse visível.

Foto 10 Encontro panelaço Pacto 2017



FONTE: arquivo próprio

Precisávamos levar a experiência da pulsão sexual ao Pacto, mas precisávamos também admitir tudo que nos impede a realização. Ao mesmo tempo, a realidade do regime político brasileiro nos colocava em um sem amanhã que estávamos sempre levantando nos encontros. Então levamos o sexo, a rejeição, as verdades que não têm o direito de existir. Nesse mesmo espaço, depois de um tempo do “panelaço”, com chamamos, alguém saía até uma das três áreas que continham um grande balão vermelho (aqueles gigantes do tipo que se usam para colocar bombons em festas infantis) e falava o texto já combinado entre nós alguns dias antes. Depois ele só repetia e repetia até que um dos contrarregras ia até lá, estourava o balão (que continham individualmente: balas, café em pó e flores) e lhe interditava com a fita se

segurança. Depois ele permanecia falando, ainda que não conseguisse porque estava atado e amordaçado. Uma coisa interessante é que, nos dois dias, algumas pessoas do público foram até eles e lhes soltaram. Depois disso eles saíam correndo para o piso superior, onde seria o último encontro. Aquele compartilhamento ocorria por aproximadamente uma hora e meia.

Acredito que a força do desejo era experimentar, vivenciar, desafiar a mim por toda uma concepção que eu tinha de teatro, de encenação... a força estava nesse romper e nesse questionamento e desafio se era possível de fato. Quando eu recorro a teóricos relacionados ao teatro, eu diria que seria pós dramático, com dose do teatro ritualístico e uma pitada generosa da exaustão física. Mas quando eu busco através de minha experiência livre dessas fronteiras, eu identifico um processo pautado no aqui e agora, da experiência, do rompimento da capa, da máscara do personagem. É o ator ali e seus limites, e como os rompimentos dele pontencializam a cena, criando experiência única a cada vez executado. Particularmente, eu sou um ator que gosta de desafios físicos, de fato vou aos meus limites, acredito que meu corpo fale muito mais por mim do que qualquer frase que eu diga, apesar de eu amar textos, o teatro da palavra. A minha experiência foi de vivenciar o processo de um espetáculo que a imagem fala tanto quanto textos verborrágicos, ver cenas de cada da fala e ver que a ação não precisa tá ligada ao texto, mas fala tanto quanto ele. Foi de fato uma experiência muito nova, os encontros eram de uma certa forma quebras de paradigmas entre os atuantes, a disposição dos mesmos. "É preciso estar disposto" e acredito que isso foi compartilhado com o público, disposição, inquietações, desconfortos que tínhamos em relação a alguns temas... a gente vivenciou isso, nos infectamos e infectamos o público. O que o público fez com isso? Não não sei. Mas já me falaram que já se masturbaram. Achei forte, mas não temos controle do que o público levará. A cena era política e ele se excitou, a leitura que faço é que algumas pessoas sentem prazer em ver o Brasil fudido.³³

Há ainda outros encontros da apresentação sobre os quais poderia dissecar a força criativa, contudo, creio que bastam essas imagens para evidenciar como cada experiência foi tratada para a cena. O que se primava não era a literalidade das experiências, isso seria até muito complicado logisticamente, mas um compartilhamento honesto de como as representávamos por meio do que foi afetado de nós.

³³ Depoimento Renato Guterres em 2019 sobre o processo do Pacto de 2017

Foto 11 Encontro entrada festa Pacto 2017



FONTE: arquivo próprio

Chamo atenção para o fato de que não promulgamos um esfacelamento dramático na cena, bem como não somos vigilantes dos processos de representação no espetáculo. Há sempre um resto que representa sem controle, o que difere é o relacional, pois cada pele oferece uma porosidade. Não há como garantir uma pureza antirepresentação porque qualquer processo de expectativa é um processo que desagua em tradução. O ambiente espetacular, apenas em sua existência, é de toda sorte de sentidos. O atuante, em presença com o público, representa e é vetor de inúmeras representações. A simples expectativa do acontecimento espetacular opera forças de representação em todas as partes envolvidas. O que essa pesquisa tensiona são os meios, os combustíveis que fazem a cena viva. E creio que nesse caminho, temos muito para que olhar. Não se trata, como eu tenho repetido sempre, de pensar a experiência e emergência do real como um processo novo com vistas de retirar o teatro do teatro. Procedimentos similares acontecem de todas as formas há muito tempo nos grupos teatrais e laboratórios do audiovisual, borrando as fronteiras arte-vida - que alguns insistem em visualizar - e proporcionando experiências que lhe valerão muito além de um trabalho. Para além dos juízos e fins, eu creio que nós precisamos conversar sobre isso.

4 IMPLICÂNCIAS PODEM PRATICAR NOVAS PALAVRAS?

Pulverizei enquanto pude minhas ambições de criação e atuação nos trabalhos em que estive presente ao longo desse período de caça sobre como fazer um pacto com a paixão nos meus processos de criação artística – a que me cabia talvez fosse a de morte, já que não foram raras as vezes em que me advertiram a não “matar ninguém” nessa busca.

Foto 12 É preciso lavrar mais fundo 2016



FONTE: Andressa Passos fotografia

Mas eu permanecia anunciado que estava viva, porque eu já tinha entendido que não se tratava de alcança-la [ela, a paixão], mas de fazê-la saber que eu estava aberta ao seu ímpeto. De toda forma, as atividades experimentais e comerciais nas quais eu me envolvia periodicamente já não eram suficientes ao meu desejo de pesquisa. Passei a confabular possibilidades.

Eu tenho essa implicância com as palavras que beira a obsessão, como já disse. Não acho que terminologias possam encomendar criações, mas acredito que encontrá-las enquanto se trabalha pode ser eficaz para evitar os

jargões. Não pode ser um jogo de detetive – suspeito que isso só funcione mesmo para lustrar o ego - mas quando os termos vão se sugerindo ao longo da pesquisa, você consegue decidir o que vai considerar em meio a tudo que se oferece. Então não se trata de aguçar os sentidos, mas de ser astuto para intuir imagens deles; é uma questão metodológica. Em cada trabalho, as implicações que sinto se transportam às minhas escolhas de como tratarei do que fazemos. Então frequentemente eu penso sobre a etimologia das palavras para me reconhecer no momento.

4.1 Lide com isso, abra um ateliê

Primeiro eu planejei abrir um **laboratório** que desse aparato espacial e material à criação entre os participantes. Porém, logo tomei cisma da palavra. A imagem de ambiente controlado do experimento parecia cercear a experiência:

Sin un experimento tiene que ser homogéneo, es decir, tiene que significar lo mismo para que todos los que lo leen, una experiencia es siempre singular, es decir, para cada cual la suya³⁴. [...] Si un experimento tiene que ser repetible, es decir, tiene que significar lo mismo em cada una de sus ocurrencias, una experiencia es, por definición, irrepetible³⁵. [...] Un experimento siempre se produce "en general". Sin embargo, si la experiencia es para cada cual la suya o, lo que es lo mismo, en cada caso outra o, lo que es lo mismo, siempre singular, entonces la experiencia es plural³⁶ [...] la experiencia produce la pluralidade. Y la mantiene como pluralidade. (BONDIA, 2016, p. 27-29)

E de tal forma, ainda que eu aceitasse um laboratório sem o sê-lo, a aura da palavra poderia nos conduzir ao experimento. O laboratório me remetia à ativa atividade, observação delimitada, doses de aplicação, controle do externo para preservar o interno. Ao passo que eu só queria o choque corpo/objeto em sua potência de realidade, não feita, mas se fazendo. Foi assim que optei pelo **ateliê**. Na fé de um lugar consciente dos materiais, mas não arbitrário de seus usos, sem metas de aplicação, que abrisse à pausa e a continuidade conforme o corpo

³⁴ Principio de singularid (BONDIA, 2016)

³⁵ Principio de irrepetibilidad (BONDIA, 2016)

³⁶ Principio de pluralidad (BONDIA, 2016)

desejasse, que espreitasse o ambiente e compusesse na diferença, que não fosse seduzido pela equalização de grupo.

4.2 Como se movem os Atuantes?

Os verdadeiros atores vivem o instante, sem falsificá-lo. A longo prazo, a atuação deles se torna tão transparente que vira a própria vida. Afinal de contas, atuar não é trapacear. Parece que há um público para os trapaceiros, mas eu não faço parte dele. Eu tento nunca escolhê-lo. (MNOUCHKINE, 2011, p. 19)

Esta pesquisa me impele a não conseguir lidar com um termo que privilegia o significado para ação, de forma não me sentia confortável em tratar meus colegas de investigação por **intérpretes**. Também não nos encontrávamos no substantivo que, em sua origem, nos chama de farsantes e resume o artista em função do desempenhar papéis; assim sendo, aceito o **ator** para me situar historicamente e na referência daqueles que não reivindicam outros nomes, mas não concordo em me referir assim, depois de tantos açoites do real, os meus companheiros desse processo. Da mesma forma, para além da antipatia com o estrangeirismo, afirmo que não perdemos a aura do teatro, temos lidado com seus elementos constituintes todos os dias e queremos assim porque nos interessa torcê-los ao máximo para força-los a novos signos, então aceito se nos entenderem como **performers** - por mim podem nos compreender até como químicos - mas aviso que, nessas linhas, eu evitarei. Destarte, me sobra o **atuador**, substantivo que me parece por placa de função e relógio de ponto no peito do artista, um compromisso produtor:

Na ação eficiente, o corpo se transforma num corpo produtivo e a consciência numa consciência capaz da reflexão necessária ao trato com eventos, visto que corpo e consciência estão imbricados um no outro. Toda atividade abstrata e simbólica tem uma base material incorporada ao mundo de atuação do agente. (BOYER, 2008, p. 31)

Entretanto, simpatizo com seu apelo ao agir, percepção, remodelação dos estímulos e articulação com o real (BOYER, 2008) do mesmo modo que antipatizo ao seu caráter de exercedor. Penso que talvez, se lhe dermos movimento (quase um gerúndio mal conjugado) e um pouco de antropofagia – para que as coisas não fiquem chatas – lhe aproximamos de um devir, de um

estado entre movimentar-se a ser e nunca sê-lo porque antes é humano; uma potência do vir a ser, uma produção desejan-te:

[...] homem e natureza não são como dois termos postos um em face do outro, mesmo se tomados numa relação de causação, de compreensão ou de expressão (causa-efeito, sujeito-objeto etc.), mas são uma só e mesma realidade essencial do produtor e do produto. A produção como processo excede todas as categorias ideais e forma um ciclo ao qual o desejo se relaciona como princípio imanente.[...] O corpo sem órgãos se assenta sobre a produção desejan-te, e a atrai, apropria-se dela. As máquinas-órgãos engancham-se nele como num colete de esgrima ou como medalhas sobre o traje de um lutador que, ao andar, as faz balançar. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 15 e 24)

Proponho então que os respeitemos como **atuantes**: artistas vulneráveis à subjetividade alheia para então sofrer as suas; que faz contato com os materiais como o desejo guiar, sem o compromisso de alcançar uma proposta uniforme. Que está criando e profanando o que é criado no ateliê, tendo os elementos cênicos desprotegidos à mercê de sua promiscuidade, – adoro esse termo para acolher nossa transgressão e transdisciplinaridade histórica – num movimento contínuo e aberrante que organiza novas vontades de criação. Defendo de tal modo também porque o processo é um espetáculo quando os colegas nos espreitam assistindo e o espetáculo é mais um processo pelo qual nos submetemos e sobre o qual não sabemos o que movimentará para o seguinte, é dinâmico, é o inacabado infindável. É por isso que sempre ao me referir aos participantes dessa pesquisa, uso o termo **atuantes**.

4.3 Para ensaiar-se em encontros

O movimento seguinte foi considerar a ética da entrega. O costumeiro **ensaio** me entalava porque parecia requerer de nós certo poder no tempo que não dispúnhamos: um a partir do passado com vistas a um aceitável futuro. Não me refiro aqui ao ensaio foucaultiano da experiência de problematização - desse eu persigo a paixão do ensaiar-me enquanto aqui transcrevo:

Poder-se-ia dizer , talvez, que o ensaio é uma atitude existencial, um modo de lidar com a realidade, uma maneira de habitar o mundo, mais do que um gênero da escrita. Poder-se-ia dizer , talvez, que o ensaio é o escrito precipitado de uma atitude existencial que, obviamente, mostra enormes variações históricas, contextuais e, portanto, subjetivas. Poder-se-ia dizer, talvez, que o ensaio é uma determinada operação no pensamento, na escrita e na vida, que se realiza de diferentes modos em diferentes épocas, em diferentes contextos e por

diferentes pessoas. Poder-se-ia dizer, talvez, que o ensaio é o modo experimental do pensamento, o modo experimental de uma escrita que ainda pretende ser uma escrita pensante, pensativa, que ainda se produz como uma escrita que dá o que pensar; e o modo experimental, por último, da vida, de uma forma de vida que não renuncia a uma constante reflexão sobre si mesma, a uma permanente metamorfose. (BONDÍA, 2004, p. 32, tradução nossa)

Se o ensaiar-se é fluxo de um comprometimento em produzir, gostaria de entender como chegamos ao ensaio mediado pela limitação, ao que persegue o tom ideal para assim conseguir repeti-lo, conservá-lo. Por vezes me detenho recapitulando meus processos para descobrir quando os ensaios se tornaram circuitos iniciados pelo confronto de nossas agendas e finalizados pelo horário do ônibus. Tenho a impressão de que ganhamos – nós, de artes cênicas- a licença do gênero literário com um projeto transgressor só para depois encaretar o termo. Tucanamos³⁷ o ensaio:

Fui à quadra da Império Serrano. Sentei na mesa, botaram uma cervejinha, e fiquei esperando o início do ensaio. Os caras dançaram, namoraram, beberam, cantaram até as quatro da manhã, e nada de ensaio! Aí fiquei putó! Porra, carioca é foda! Me faz ficar aqui a noite inteira, esperando uma porra de um ensaio e não tem nada; só nego-beleza dançando! Voltei outra vez lá pra ver o tal do ensaio. A mesma coisa. Aí decidi perguntar quando era o ensaio e me responderam: “Mas é isso que chama ensaio!”. “Isso não é um ensaio”, retruquei. “Ué, a gente chama isso de ensaio” [risos]. Ensaio, eu pensava, é repetição. (HADDAD, 2009, p. 208)

Amir Haddad conta, na mesma entrevista, que mudou sua noção do ensaio e que hoje pratica seus ensaios teatrais como os de uma escola de samba porque “[...] o ator, numa sala fechada, não consegue trabalhar os conteúdos, entender sua sensualidade, sua liberdade, seu tesão.” (ibid., p. 209). Como não consigo forjar uma relação apazível entre o ensaio da experiência e esse em que frequentemente caímos pela demanda de melhoramento, penso em agir de outra maneira que não seja uma repetição programada do passado. A possibilidade de escolha de uma estrutura a ser testada ao êxito me soava também como experimento e inspirava homogeneização, um desperdício de novas potências de existir e, portanto, criar. Nesse processo parece que estávamos sempre num entre porque não havia planejamento de continuidade dos acontecimentos anteriores, do mesmo modo que era inevitável zerar a

³⁷ Tucanar é um verbo criado pelo jornalista José Simão, colunista da Folha de São Paulo, em 2001, e incorporado às gírias brasileiras para apontar quando o sentido de algo é trapaceado, desviado de seu real significado.

experiência passada. Então retocar um prévio para produzir um além me soava demagogo demais. Eu gostava quando alguém dizia “hoje o trabalho será...”, mas ainda me incomodava com a sugestiva obrigação. Então a despedida rotineira “no próximo **encontro**” tornava-se sistemática e definia por mim. Aos poucos, o termo ingênuo de se comprometer com o outro – o incontrolável, antropofágico: encontro – foi se revelando mais fendido à experiência:

Nesses encontros, pela lei natural que os conduz, deixamos parte de nós com o outro e recebemos um outro tanto. Uma simbiose em que nem um nem outro permanece o mesmo. Devoração antropofágica. A planta suga da terra o seu alimento, assim como a criança suga do seio da mãe a sua existência. Muda a planta, muda a terra. Muda a criança, muda a mãe. Parte de nós sempre fica com os outros e dos outros sempre carregamos algo. (SALES, 2014, p. 306)

Eu me convencia, a cada desavença com os termos e suas projeções de efetivação, que a minha pesquisa consistia em mapear intensidades, não em antecipá-las e, assim, viciá-las. Mas fui me convencendo disso enquanto fazia, o que trabalhou para aguçar minha disponibilidade. Então, que fosse nos bons e maus encontros, em sua imprevisibilidade de potências, a provocação dos máximos que fazem emergir presença; que elas fossem valorizadas. O não poder ver, dizer ou escrever a experiência no prévio ao seu acontecimento, é essencial para entendermos o estado das coisas se criando. Não há como, em presença da experiência e do objeto real, dar de pronto definição. Para se dar sentido a algo, é preciso primeiro haver, existir: presença antes do dar-se conta do que está presente, e de que precisa significar para sobreviver. Há um estado imanente nesse entre que eu acredito chocar-se ao desejo, algo cujo impulso é existir e do qual a representação não dá conta:

Ao propor um afastamento das formas convencionais de representação e uma proximidade aos estados de vivência, de implicações éticas, de movimentos na qualidade de vida, alguns processos artísticos começam a explorar caminhos que parecem deixá-los perto, uma vez mais, de experiências rituais. (CABALLERO, 2016, p. 58)

O atuante, ao rebelar-se ao mimetismo textual a às realidades que ele toma como descaradamente externas de si, luta ingloriosamente em prol de uma exclusividade de autoria; que os processos de subjetivação já desmoronam na concepção. Lembro com exatidão do dia em que, quando criança, me dei conta de que respirava. Não entendia como meu corpo havia me enganado por tanto

tempo. Como eu lembrava a todo instante de fazer algo do qual sequer haviam me contado? Passei dias incomodada com aquela imposição. Dias prendendo a respiração e variando a intensidade das lufadas, testando. Dias achando que respirar era um castigo, porque respirar demais ou de menos, tudo era um dever. Eu não conseguia mais esquecer que precisava respirar! Quem determinou tal necessidade não se deu conta do quanto exaustivo cumprir isso sem parar, a vida toda, pode ser? A obrigação vigilante estava me tirando o prazer de não ter que ser consciente para fazer. Com oito anos eu não precisei de muito mais para entender que isso só podia dar em morte. Comecei a achar que a morte era um esgotamento do respirar, uma desistência de consciência sobre isso e uma libertação por assumir de que o corpo não aguenta mais³⁸. Tempos depois me dei conta de que minha revolta não era com o respirar, mas com a consciência sobre isso. Porque uma vez que a revelação vem, toda a sorte de dúvidas sobre o sentido e necessidade disso me assolava em significando e atribuía valor ao ato de respirar. Meu problema não era com o desejo de existir que se atualizava em respirar; era com a pressa em representação dessa presença para vacinar-se contra o entre. Erika Fischer-Lichte (2013), ao analisar transgressões do real-ficcional nas tensões entre os corpos dos atores e espaço da cena contemporânea, dialoga com Victor Turner – assim como o faz Ileana Caballero (2016) - para evidenciar esse estado liminar da percepção:

A dinâmica do processo perceptivo ganha novos contornos a cada novo deslocamento. Ela perde seu caráter aleatório para delimitar um objetivo, ou então, ao contrário, cessa de perseguir um objetivo para tornar-se desgovernada, caótica. [...] o que é que se passa no momento do deslocamento, isto é, no momento exato em que a ordem de percepção que existia até então é perturbada mas em que a outra ordem ainda não foi estabelecida: esse momento de passagem da ordem de presença à ordem de representação ou inversamente? Aparece um estado de instabilidade. Ele transporta o sujeito perceptor entre duas ordens em um estado intermediário. Desta forma, o sujeito perceptor encontra-se num umbral – o umbral que informa e marca a passagem de uma ordem a outra. (LICHTÉ, 2013, p. 21)

Meu problema não é o ator ser obrigado a respirar, é abrir mão desse acontecimento para julgar se é mais ou menos eficaz conter ou forçar a

³⁸ “Somos como personagens de Beckett, para os quais já é difícil andar de bicicleta, depois difícil andar, depois difícil simplesmente se arrastar e depois difícil de permanecer sentado. Mesmo nas situações cada vez mais elementares que exigem cada vez menos esforço, o corpo não agüenta mais. Tudo se passa como se ele não pudesse mais agir, não pudesse mais responder. O corpo é aquele que não agüenta mais.” (LAPOUJADE in PELBART, 2007, p. 62)

respiração para representar o tesão que sente por seu companheiro. Meu problema é ele ficar chamando voluntariamente as “intrusas” para decidir e desperdiçar a chance se sentir esse fluxo de respiração único que brotará quando ele apenas se deixar implicar com os estímulos do parceiro. Meu problema é ele desperdiçar essa energia de gozo e de morte em favor de se tapear, abrir mão do sentir para dar o sentido que vai lhe conferir mais fidelidade à coisa. Meu problema é essa urgência pela representação do que se julga estar dado, com esse comprometimento de anunciar e ilustrar as experiências em lugar de se permitir vivê-las. Me parece, nessa via, que o artista se recusa ao saber da experiência e rouba do público o direito de pensar. A essa animosidade que se instaurou no meu fazer e não sossegou até convidar atuantes para se exporem aos entres, reconheci como um desejo de rastrear os processos criativos em suas experiências. Porque são nelas que acontecem os bons encontros - aqueles onde somos capazes de reagir ao poder da dominação em prol do poder da ação - e quando acontecem os momentos de síncope, de suspensão do reconhecível:

El choque de la ficción llamada realidad con lo real es indisociable del tránsito del cuerpo animado al cuerpo detenido, convertido en pura materia. Lo real no es la materia, lo real es el límite, el conflicto no solventado entre la vida -proceso psíquico- y el estado inerte -proceso material-. En ese límite se abre un hueco, un hueco que se resiste a la representación. (SANCHEZ, 2012, p. 173)

Esses espaços de passagem que dão a ver o real – inidentificáveis, irrepresentáveis e incompreensíveis – transfigurando as realidades prévias e permeando a criação com os afetos de seus criadores são os que me interessam como poética de um teatro desejante.

5 (PARÊNTESE) ENTRE O DESEJO E A EXPERIÊNCIA

Ao longo do meu caminho intervindo pelas artes, primeiro nas organizações de produção³⁹ e depois produzindo, há um momento (por volta de 2013⁴⁰) em que me vejo tensionando as relações entre esse ser atriz e fazer teatro. Isso me aguçava cada vez mais às poéticas e me colocava na cena em perspectiva relacional, porém a considero importante porque evidencia um estágio em que o esforço de interlocução para o ilusionismo e fidelidade a um discurso unívoco extrapola o meu tédio para me doer em ânsia. Então virar o pescoço à performance foi animador. Me agradava sobremaneira o aqui-agora que emergia na realidade por meio do performer e desorganizava o sistema de códigos das relações, violentando a lógica do espaço e germinando significados tridimensionais; numa espécie de suspensão da representação, como se a efetivação desta fosse momentaneamente prejudicada pelo deslocamento do “o quê”, “onde”, “como” e “quem”. Mas eu fazia performance querendo criar teatro. Porque o que eu buscava era um teatro que soubesse se valer desses elementos sem perder seu território:

Entretanto, se há uma arte que se beneficiou das aquisições da performance, é certamente o teatro, dado que ele adotou alguns dos elementos fundadores que abalaram o gênero (transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo à uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia...). Todos esses elementos, que inscrevem uma performatividade cênica, hoje tornada freqüente na maior parte das cenas teatrais do ocidente (Estados Unidos, Países-Baixos, Bélgica, Alemanha, Itália, Reino Unido em particular), constituem as características daquilo a que gostaria de chamar de “teatro performativo”. (FERÁL, 2015, p. 114)

Uma forma borrada de participantes banquetecendo sem a preocupação em anunciar linguagens; que valorizasse o que se tinha presente, substituindo a representação das ausências pela presentificação dos afetos:

A encenação performativa, nesse sentido, vai buscar justamente se libertar da construção da unidade, do discurso homogêneo e do sentido articulador. Ela procurará se deixar atravessar por sentidos, por linhas

³⁹ Trabalhos em produção de festivais artísticos, shows, um programa de rádio e campanhas de comunicação.

⁴⁰ Período em que eu cursava Licenciatura em teatro na Universidade Federal do Maranhão.

de força, por heterogeneidades materiais, discursivas e de linguagens. Ao invés da "produção de sentido", busca-se, como na performance, a "produção de presença", ao invés da "organização simbólica", da "homogeneização dos materiais" ou da amarração de um sentido, emergem "pedaços de sentido", possibilidades tateantes de significação, postas em movimento e em contato, por ação do diretor. Ele, então, funcionaria mais como um operador de fluxos erráticos, um "presentificador" de "pedaços de representação", um produtor de uma rede de motivos cênicos diversos. (ARAUJO, 2008, p. 187-188)

Um teatro descompromissado das convenções que parasse de sacralizar os elementos e soubesse profaná-los – ou descartá-los - em prol da experiência:

Com o termo performativo pode-se, talvez, ressaltar mais o aparecimento das presenças em tensões do atador, em narrativas mostradas como constelações, ou seja, algo menos normativo no aspecto composicional, menos representacional, sugerindo de maneira mais contundente uma recepção não necessariamente coletivizada, pretensamente homogeneizada, mais evidenciada por pontos de atração e à escolha de cada um. As expressões performativas podem enfatizar mais os processos "entre" linguagens, "contaminados" por materiais diversos da atuação, ou mesmo de outros elementos, cênicos e diferentes desses. (BRAGA, 2014, p. 57)

Mas experiência de quem? Primeiro eu fui arrogante – ou ingênua - o suficiente para acreditar que a anarquia dos elementos pudesse conduzir a um colapso nos sistemas de identificação para representação de quem vê. E talvez até possa, mas eu penso que, a menos que eu me transforme em uma célula do espectador, nunca terei como assegurar isso (a bem da verdade, eu não tenho como garantir essa efetividade sobre nenhuma propriedade alheia, só posso mesmo é hipotetizar. Por isso, é preciso enfatizar: fui fazendo um caminho dos afetos em mim). O fato é que eu ia me desgarrando das coisas que precisava "achar que sentia" porque eu achava que seria bem mais divertido descobrir como senti-las. Eu ia dizendo aos colegas nos ensaios que não tinha essa coisa de "na hora eu faço", o momento de estar era ali agora para que então pudéssemos estar cada vez mais. E como eu ficava irritada quando narravam a cena acontecendo sem acontecer: "aqui vocês travam uma luta e vão perdendo as roupas até estarem nus". Parecia que as cinco vezes em que havíamos tentado já havia resolvido a quantidade de cólera que devíamos ter do outro; só que não havia, visto que ainda não a tínhamos. E assim os incômodos me despertavam de que o meu problema residia muito mais no fazer do que no produto do mostrar porque eu ficava teimando que cuidássemos de toda a busca como uma apresentação: "Uma das principais características desse teatro é que

ele coloca em jogo o processo sendo feito, processo esse que tem maior importância do que a produção final. Mesmo que essa seja meticulosamente programada e ritmada [...] (FERÁL, 2015, p. 130).

Nessa esteira do processo-obra, comecei a duvidar dos motivos. Então meu descontentamento chegou à maneira como se compunham as cenas, com o que eu acreditava ser dar potência ao falso. Porque eu julgava que preferíamos ser covardes insistindo nas simulações emotivas, em detrimento da pulsão à vontade, desperdiçando o abrir do acontecimento. Eu acreditava que estar na sala de ensaio agarrado a uma referência para agir era a pior traição ao livre arbítrio. Então, durante os ensaios eu corria em busca do empurrão que desequilibrava e entregava ao chão em dor, do olhar que atraísse para o beijo. Meus colegas frequentemente me pediam contenção e protestavam “isso não é teatro”! Daí se tornou uma questão de apetites – meu problema me encurralava e se esgarçava ainda mais. Que beijos ou tapas eram esses que tinham o dever de existir? Me sussurravam como simulacros, trapaceiros, contraventores do interesse. Amaldiçoei as forças dessa pesquisa muitas vezes. Porque eu ia me apresentar nos eventos (eventualmente cenas para crianças, feiras de livros muitas vezes) e já não conseguia conter o ânimo. Um ímpeto que, se eu não tivesse, teria me encaixado em mais papéis rentáveis, certamente. Mas eu confesso que adorava ignorar as marcas enquanto sonhava com Artaud:

É preciso acreditar num sentido da vida renovado pelo teatro, onde o homem impavidamente tornar-se o senhor daquilo que ainda não é, e o faz nascer. E tudo o que não nasceu pode vir a nascer, contanto, que não nos contentemos em permanecer simples órgãos de registro. (2006, p. 8)

Recusava com Kantor:

De fato Kantor tira do ator o “papel”, ele lhe recusa o poder e o direito de exprimir, ele o introduz num processo, numa prática, ele o encarrega de intervir. O ator não é mais um imitador, não é mais mestre em ilusão e em psicologia, mas um ser em sua presença imediata e sua realidade concreta, um viajante vindo a nós. Kantor não gosta da palavra “ator” que conserva bafio de ilusionismo teatral e de interpretação. O ator tradicional interpreta uma ação previamente definida por um texto dramático. (BABLET, 2008, p. 19)

Renunciava com Grotowski:

Se permitirem que o seu corpo procure o que é íntimo, o que fez, faz, deseja fazer na intimidade (em vez de realizar a imagem da recordação evocada anteriormente nos pensamentos), ele procura: toco alguém,

seguro a respiração, algo se detém dentro de mim, sim, sim, nisso há sempre o encontro, sempre o Outro...e então aparece aquilo que chamamos de impulsos. (2001, p. 206)

Eu ia me debatendo com os meios e propósitos enquanto verificava teorias e percebia que não se tratava de fazer teatro ao estilo de um ou de outro, mas de assumir o infecto que deles emanava, um sim ao contágio, ao experienciar-se. Apenas me colocava atenta para não assumir isso já pensando na vacina, definindo cada apresentação como experimento “uma parte definida y secuenciada de um método o de um caminho seguro e assegurado hacia um modelo prescriptivo de formación” (BONDIA, 2016, p. 25), mas me expondo antes delas, num devir experimental:

As pessoas vinham falar comigo, me traziam o livro do Schechner: “Olha, foi aqui que você se baseou? Aquele *environmental theate*, né?” Ou o do Grotowski: “É aqui que você se baseia? O que é que tem de Brecht no seu espetáculo?”. Eu não queria nada; só estava o que eu queria. Não estava seguindo uma tendência, mas as pessoas tinham necessidade de enquadrar o que eu fazia. Só que eu não me filiava a nenhum partido político, nem nada. Buscava minha linguagem. Por isso falavam que era experimental. (HADDAD In TELLES; LIGIERO, 2009, p. 194)

Daí eu pedi muitos tapas nos ensaios, me orgulhei de muitos hematomas (“fazer teatro dói”, eu defendia) e quase fui expulsa da minha relação amorosa enquanto me atinava que eu torcia o nariz à mímese, porém o núcleo do ranço residia mesmo era na referência:

Quando falamos em representação, estamos na maior parte dos casos nos referindo a um objeto que contém um grau reconhecível de referencialidade. Refletir sobre a referencialidade envolve, por sua vez, o reconhecimento da existência no objeto ou no campo de observação de códigos e convenções sócio-culturais. (BONFITTO, 2009, p. 90)

Então, eu gostaria de propor a partir daqui alguns gatilhos transdisciplinares para considerarmos os termos nas relações de criação para teatro; mais no sentido de estabelecer uma relação consequente do que de desautorizá-los. Pois bem, enquanto a referência subtende um processo de comprometimento com uma realidade, a representação caminha na esteira de uma projeção imagética, de uma demanda de realização. A referência pode ser o objeto real: que se torna referência quando eleito a ser referenciado - onde há que se manter alusões dentro dos “códigos e convenções” para garantir a referenciação; ou representado – onde está ao sabor dos processos de sentido

e significação, contaminados pela subjetividade. Por sua vez, a representação jamais comportará o objeto real, seu referente, porque, em seu processo de realização, já é substância de diferenciação, coisa outra, portanto. Sobre uma perspectiva da linguagem, eu diria que a referência está para o acordo assim como a representação está para a ética⁴¹ e as forças entrelugares onde essas tentativas se encontram e ficam suspensas porque não conseguem outra coisa senão impulsos, afirmam descamando, desprendem-se de uma lógica estratificada de representação mental à priori.

A representação associada a um símbolo deve ser diferenciada da sua referência e do seu sentido. Se a referência de um símbolo é um objeto empírico passível de ser percebido, a representação que tenho dele é uma imagem interna decorrente da memória de impressões sensíveis que tive e de ações, tanto internas quanto externas, executadas por mim. Essa imagem é geralmente embebida em sentimentos; a clareza das suas partes separadas é variada e oscilante. Nem sempre a mesma representação é associada ao mesmo sentido, nem mesmo para a mesma pessoa. A representação é subjetiva: a representação de uma pessoa não é a mesma que a de outra. Apenas isso já deixa claro que há uma multiplicidade de representações associadas ao mesmo sentido. (FREGE, 2011, p. 24)

Forjo esse caminho para situar quando, para mim, a crise da representação materializou-se como uma crise de referência. É preciso esclarecer que, no momento em que me dei conta que as ações no processo criativo baseavam-se na representação de referências extrínsecas ao tempo presente, foi que eu quis duelar com o que eu nomeei de “intrusas”. O ponto nevrálgico é que, quanto mais eu buscava o nosso autorreferencial processual para o desaguar em real, mais eu concluía ser uma luta inglória. Se “Não é que o corpo tenha memória. Ele é memória” (GROTOWSKI, 2001, p. 173), me parecia que, a menos que eu trabalhasse com zigotos, era impossível extirpar apoios preliminares àquela realidade. E nem mesmo assim, já que estou cada vez mais convencida de que movimento é pensamento e pensamento é corpo – de sorte que, a convocatória de células diploides também estava descartada. O fato é que eu julgava ridícula a ideia de que se pudesse partir de um nada ou preparar um vazio – onde a delimitação do espaço para então se afirmar vazio

⁴¹ Eis, pois, o que é a Ética, isto é, uma tipologia dos modos de existência imanentes, substitui a Moral, a qual relaciona sempre a existência a valores transcendentos. A moral é o julgamento de Deus, o sistema de Julgamento. Mas a Ética desarticula o sistema do julgamento. A oposição dos valores (Bem/Mal) é substituída pela diferença qualitativa dos modos de existência (bom/mau). (DELEUZE, 2002, p. 29)

já alerta para uma existência e, no caso do esvaziamento, uma ex-presença⁴². Ou seja, eu precisava aceitar esse “corpo-vida” (GROTOWSKI, 2001), logo, imbricado de referências. Contudo, eu ainda podia sabotar suas representações dando-lhes oportunidades de acontecer por outra realidade; não no sentido de ir contra as referências existentes, mas provocando-as à mutação. E foi assim que eu cheguei à experiência.

Como eu já sugeri, acho por demais utópica a ideia de que possamos dar experiências a alguém. E não é que eu tenha resistência às utopias, até costume levar meu trabalho em um fluxo que se inicia nos impossíveis para se descamar em inesperados possíveis. Creio que assim conservamos a alquimia do teatro. Mas o caso é que a experiência pode ser tão intangível quando nos passa (BONDIA, 2002), que é frágil lhe garantir acontecimento e, portanto, origem exata. Talvez seja mais sensato dizer que convidamos pessoas e estimulamos experiências. As palavras são perigosas...é por isso exploraremos aqui a experiência mais no seu entre potencial e consequências, e menos na certeza e mensuração. Dito isso, eu continuava nos ensaios e oficinas importunando a paciência de colegas, diretores e alunos à guisa da minha obsessão por paixão:

[...] al pasar por mí o en mí, deja una huella, una marca, um rastro, uma herida. De ahí que el sujeto da la experiencia no sea, en principio, un sujeto activo, un agente de su propia experiencia, sino um sujeto paciente, passional” (BONDIA, 2016, p. 17)

Se eu não acreditava ser possível me/lhes esvaziar da vida pré-agora, eu queria ajudar a expirar novas referências, para infectar os circuitos habituais de associação, identificação e significação; assaltar as representações imediatas que levam ao fingir. Para isso eu não enxergava receita ou um processo criativo na prateleira a ser empregado, dada essa matéria que respira e representa sem controle. Mas haviam pistas de negação que, em eliminação, sugeriam máxima aproximação. Eu fui querer saber então o que impedia a experiência, Jorge Larrosa Bondía (2002) foi o primeiro a me ajudar: “[...] uma sociedade constituída sob o signo da informação é uma sociedade na qual a experiência é impossível” (p.22); “[...] excesso de opinião [...] a obsessão pela opinião também anula nossas possibilidades de experiência” (p.22); “a experiência é cada vez mais

⁴² Exemplo baseado no Axioma do conjunto vazio, presente na Teoria de Conjuntos de Zermelo, publicada em 1908 pelo alemão Ernst Zermelo.

rara, por falta de tempo [...] a velocidade e o que ela provoca, a falta de silêncio e de memória, são também inimigas mortais da experiência.” (p. 23); “a experiência é cada vez mais rara por excesso de trabalho [...] A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção [...]” (p.23-24).

Após me informar sobre o que impossibilitava a experiência, na esperança de entender como ser disponível a ela, eu questionei sua conexão com a vontade, sua autoridade sobre o desejo que, para mim, eram fagulhas do acontecimento, matrizes desse entre a referência e a representação.

La experiencia no se hace, sino que se padece. La experiencia, por tanto, no es intencional, no depende de mis intenciones, de mi voluntad, no depende de que yo quiera hacer (o padecer) una experiencia. La experiencia no está del lado de la acción, o de la práctica, o de la técnica, sino del lado de la pasión. Por eso la experiencia es atención, escucha, apertura, disponibilidad, sensibilidad, vulnerabilidad, ex/posición. (BONDIA, 2016, p. 36)

Minha reação imediata foi paralisar com a caneta na boca. Eu, que estava pensando para uma oficina próxima no grupo de teatro estudantil onde eu pesquisava a docência⁴³, quis ligar para anunciar o impedimento. Não o fiz, porém me senti desmascarada. Precisei retomar o fluxo do entendimento para perseverar. Ora, eu pretendia a manifestação da vontade para acender o desejo que pressionasse ao acontecimento, estimulando a experiência - que não está feita, mas se fazendo -, abrindo um real que apresenta afetos, desorganiza referências e suspende a representação; potencializando o sentir, borrando cena em arte-vida. Deleuze (2018), em suas críticas a partir de Nietzsche, me conduziu a uma digressão no caminho: “[...] uma força que se relaciona com outra força. Sob este aspecto, a força se chama vontade. A vontade (vontade de potência) é o elemento diferencial da força. ” (p. 16). “[...] a vontade de potência é “a forma afetiva primitiva”, aquela da qual derivam todos os outros sentimentos. ” (p. 83). Quando esse o jogo de forças que opera em expansão e domínio começou a se mostrar para mim como competência do acontecimento, entrei em contato com a atualização do termo para atender às molas da sociedade do signo e do valor, a *capitalística*:

⁴³ Grupo de teatro com alunos do ensino médio do Liceu Maranhense, 2017.

Se o desejo produz, ele produz real. Se o desejo é produtor, ele só pode sê-lo na realidade, e de realidade. O desejo é esse conjunto de sínteses passivas que maquinam os objetos parciais, os fluxos e os corpos, e que funcionam como unidades de produção. O real decorre disso, é o resultado das sínteses passivas do desejo como autoprodução do inconsciente. Nada falta ao desejo, não lhe falta o seu objeto. É o sujeito, sobretudo, que falta ao desejo, ou é ao desejo que falta sujeito fixo; só há sujeito fixo pela repressão (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 43)

O ponto é que eu suspeitava que, sob o véu das representações, era a vontade e o rio de Heráclito que singularizavam, faziam o inédito. Se Nietzsche já refutava as ideias socráticas e platônicas do desejo como falta, postulando *vontade de potência* como força do existir, da ordem do criar, em um contexto de recalque cristão, Deleuze e Guattari (2010) o refinam aos modos de vida capitalista e nos põem em face de um desejo que, para além da vontade em efetivar-se, não tem alvo, quer se experimentar, não se interpretar:

A tese da esquizoanálise é simples: o desejo é máquina, síntese de máquinas, agenciamento maquínico — máquinas desejantes. O desejo é da ordem da produção; toda produção é ao mesmo tempo desejante e social. Portanto, censuramos a psicanálise por ter esmagado esta ordem da produção, por tê-la revertido à ordem da representação. Longe de ser a audácia da psicanálise, a ideia de representação inconsciente marca, desde o início, sua falência ou sua renúncia: um inconsciente que não mais produz, mas que se limita a acreditar. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 390)

Esse percurso para o entendimento sobre o que eu tomava por vontade, em vez de afastar da experiência, me fez persegui-la ainda mais. Ocorre que, nunca considerei o ter vontade como escolha, ato maquinado, mas como uma força que impele projeção. Deleuze (2018) coloca a vontade de potência como uma paixão que se transmuta em desejo respondendo aos estímulos exteriores e resiste ao julgamento porque é impossível estancar sua existência. Não há, para ele, voluntariedade nesse processo, mas reatividade de um querer empurrado por essa força interior que não dá tempo à moral ou legitimação identitária. Era esse movimento de exposição sem ordem de intenção, ao qual eu denominava de vontade e que Bondía (2016) considera paixão, que eu ansiava como fagulha de rearranjo do real. Dimensão que, tal qual o desejo, nunca está plena e se reorganiza da produção. A experiência então não consiste na ação desempenhada pelo atuante, mas na reprodução de intensidades que seu desejo faz sobre ela, produzindo diferença:

Toda a produção desejante é esmagada, submetida às exigências da representação, aos jogos sombrios do representante e do

representado na representação. Aí está o essencial: a reprodução do desejo é substituída por uma simples representação, tanto no processo de cura quanto na teoria. O inconsciente produtivo é substituído por um inconsciente que sabe apenas exprimir-se — e exprimir-se no mito, na tragédia, no sonho. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 77)

Convém então, a partir daqui, fundirmos a vontade no desejo e, conscientes de que sua potência em si mesmo já é disponibilidade à experiência – não como garantia de chegada, mas como sim ao devir experimentar-se - retomarmos a questão da experiência no entendimento de que se o desejo produz real e a experiência se abre ao real, a experiência nos acontece agenciando desejos e, por conseguinte, produzindo real:

La experiencia se abre a lo real como singular. Es decir, como acontecimiento. Pero que la experiencia se abre a lo real como singular quiere decir, también:

- Que no sabe, ni puede, ni quiere identificarlo (lo singular es lo que desborda cualquier identidad, cualquier identificación, lo singular es precisamente lo inidentificable), - Que no sabe, ni puede, ni quiere representarlo (lo singular es lo que no es más que su presencia, que su presentación, es decir, lo que desborda cualquier representación, lo que no representa nada, lo singular es precisamente lo irrepresentable), - Que no sabe, ni puede, ni quiere comprenderlo (lo singular es lo que desborda cualquier inteligibilidad, lo que está siempre más allá de cualquier comprensión, lo incomprendible). (BONDÍA, 2016, p. 29)

A tônica do singular é uma ordem da diferença. E quanto mais eu teimava identificar, mais eu descobria que eram os “como” os emergentes do real. Quanto mais eu achava mimetizar, mais as forças do desejo se rebelavam desiguais. Quanto mais precisava esclarecer, mais os colapsos do “não sei” violavam, pensavam, criavam. Perceber a experiência como plano de um acontecimento que sabota as praxes da representação foi a maneira mais atrativa que me chegou para a ideia de uma composição do presente. E, como tal, quis pensar cada um como máquina desejante massificada pela repressão, não generalizado, não individualizado, rosnando no entre vida e morte que lhe dá potência de existir. Foi assim que eu intuí que precisava conhecer uma epistemologia dos entres.

Meu esboço sofreu alguns desvios conceituais: desregrar o desejo para encontrar a experiência, que age contaminando as referências e sabota a representação. Só que é preciso estar dentro para sabotar. Eu precisava entrar em um “como”.

6 DIREÇÃO, ENCENAÇÃO: TUDO QUE VALHA PARA CONTAGIAR DE PAIXÃO

*É preciso que os senhores estejam atentos
 Nesse café concerto saltarão mulheres
 que rasgaram seus tempos.
 Mas não desaponte por projetar o ideal,
 acolha se na penumbra elas fraquejam,
 não julgue mal.
 Sob estas luzes elas foram amanhã,
 da mesma forma, quando eu sorrir assim,
 serei a sua anfitriã.
 Acostume-se desde já com o meu bailar
 que troca de ancas, de fala e de sambas
 no tom do humor de quem chegar.
 Falo na frente, canto o verso, viro confesso avesso.
 Nos escombros sou estrela, faço danço no tropeço.
 Me chame Gigi, Luz, Virgínia, Carmem, mulher, vedete...
 Persiga os ecos que reclamam nesses corpos à flor da pele
 Mas, por favor, não desencante quando eu só puder ser
 Gisele.⁴⁴*

O curso da pesquisa acadêmica que acompanha um processo artístico é incerto. Justamente porque caminha à sombra de um objeto instável, ele pode ter sua rota modificada conforme os afetos do pesquisador; é mais paixão do que garantia. Creio que foi isso que me ocorreu, e de uma forma que afrontava tanto a minha honestidade como criadora em teatro que foi preciso parar para reconhecer tudo o que me atravessa no momento em que eu estava produzindo um espaço para a experiência quando ela já acontecia diariamente no meu contorcionismo temporal para conciliar a pesquisa do mestrado com os trabalhos em outros espaços em que eu estava envolvida. Parecia que organizar um ateliê para encontros de criação era a tentativa de perseguir a experiência para tratá-la como um fenômeno quando, ao mesmo tempo, eu estava envolvida em outros dois trabalhos, em posições diferentes, mas onde recorrentemente acionava tudo aquilo que tenho exposto aqui. Dado que hoje já é impossível dissociar todas essas implicâncias da minha prática e, como os colegas têm me aceitado

⁴⁴ Verso Commere A vagabunda. Autoria própria.

– e me demandado - assim, eu suspeito que esses campos de existência já sejam o ateliê que eu necessito.

Em dezembro de 2019 eu era uma pessoa de teatro trabalhando em todos os turnos, estava na assistência de direção no processo do espetáculo Memórias em tempo de espera⁴⁵ (assumindo a co-direção do trabalho logo depois);

Foto 13 Abertura de processo Memórias em tempo de espera 2020



FONTE: arquivo próprio

Era dramaturgista e atuante em Protocolo Pancadão⁴⁶.

Foto 14 Processo Protocolo Pancadão em 2019

⁴⁵ Espetáculo do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho, de São Luís do Maranhão, com estreia adiada para 2021

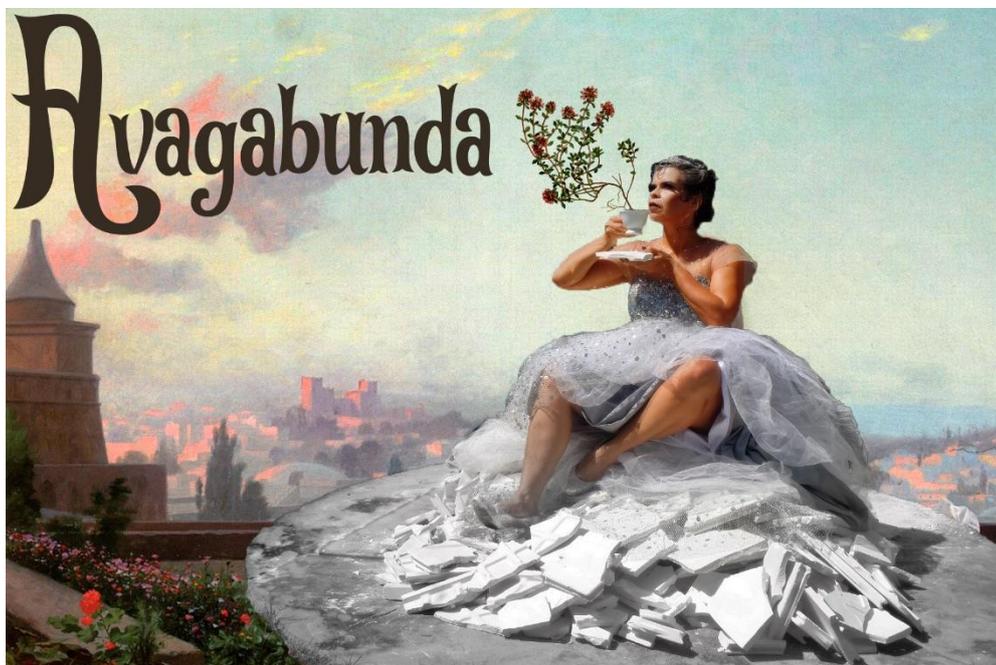
⁴⁶ Espetáculo da e Poli.cia de Teatro, de São Luís do Maranhão, com estreia adiada para 2021



FONTE: Arquivo próprio

E estava começando as pesquisas para a direção de *A vagabunda*⁴⁷.

Foto 15 Foto colagem da artista Silvana Mendes



FONTE: Arquivo Xama Teatro

⁴⁷ *A Vagabunda* – Revista de uma mulher só (só que não) do grupo Xama Teatro, de São Luís do Maranhão, com estreia adiada para 2021

Porém, quando a pandemia da covid-19 interrompeu todas as nossas atividades presenciais – março de 2020 – houve um choque, um apagão de possibilidades nos dois primeiros trabalhos que eu havia começado (Memórias em tempo de espera e Protocolo Pancadão), uma vez que toda a nossa criação – incluindo visualidades da cena e dramaturgia – se dava de maneira colaborativa, e muitas vezes sem discussões organizadas, nos ensaios e ateliê. Logo, esses processos foram bruscamente interrompidos e, ainda que tenham havido diversas tentativas de mantê-los à distância, os participantes estavam com todas as energias voltadas para a sobrevivência, fato compartilhado e apoiado por mim. Por outro lado, eu havia acabado de iniciar a investigação prática para a direção e escrita de “A vagabunda” e precisava, de todo modo por uma questão de paixão e finanças, pensar mecanismos de sobrevivência do processo. Deste modo, eu e Gisele Vasconcelos⁴⁸ – atuante do solo A Vagabunda – agindo imediatamente para reorganizar os meios de criação, acabamos por encontrar um novo espetáculo. Um arquejar que resultou na entrada de mais de 30 artistas e técnicos⁴⁹ congregados em uma montagem que dependia da saúde nacional para estrear. Era, sobretudo, um voto de fé. Dessa forma, optei pelo trabalho de criação em “A Vagabunda” como campo do segundo ateliê de criação previsto como etapa prática dessa pesquisa.

Esse trabalho teve como ressonâncias para a revelação do tema: sonhos, cartas de tarô e leitura de um romance. O que dizer do sonho que acordou no meio da noite a nossa atriz-contadora-bruxa do grupo Xama, Renata Figueiredo? Nesse sonho era eu quem estava primeiro plano, vestida com roupa dos anos 20, fazendo números musicais, em um formato do tipo cinema mundo, onde aparecia ainda meu marido

⁴⁸ Gisele é atriz do grupo Xama Teatro e professora da Universidade Federal do Maranhão. Tendo sido, inclusive, minha professora na graduação em Teatro.

⁴⁹ Ficha Técnica do espetáculo - Concepção e Atuação: Gisele Vasconcelos; Encenação: Nicolle Machado; Dramaturgia: Nicolle Machado, Gisele Vasconcelos e Nádia Ethel; Dramaturgista: Igor Nascimento; Equipe de Cena: Nádia Ethel, Nicolle Machado e Júlia Martins; Designer de Luz: Arlynda Hunter; Assistente de Cenografia: Adara Vasconcelos; Figurino: Cláudio Vasconcelos; Figurino múmia: Demodê; Coreografia Vedete: Hélio Martins; Macumbaria cênica: Tieta Macau; Projeção de vídeos e mapping: Etevaldo Trajano; Assistente de Produção e Bruxaria: Renata Figueiredo; Produção: Nádia Ethel, Júlia Martins e Gisele Vasconcelos; Foto e Arte Colagem: Silvana Mendes; Filmagem e Registro Fotográfico: Nicolle Machado; Edição Vídeo Catarse: Carolina Libério; Vídeo Teaser: Rafaela Gonçalves; Publicidade e Marketing: Décimo Quarto Andar; Coordenação da Pesquisa: Gisele Vasconcelos; Pesquisadora de Iniciação Científica: Júlia Martins; Produção Musical e arranjos: Rui Mário; Músicas Autorais: Didã; Letra canção Vedete: Lúcia Santos; Composições de domínio público: Chiquinha Gonzaga; Preparação Vocal: Gustavo Correia; Fonoaudiólogo: Fábio Abreu; Gravação e masterização: estúdio Base SLZ - Cid Campelo; Banda Vagabunda: Gisele Vasconcelos (voz), Aline Oliveira (violão), Nize Cavalcanti (percuteria), Sofia Cabral e Karolline Figueiredo (trombone), Sarah (sax), Thaynara Oliveira (violino), Mellanie Carolina (baixo), Rui Mário (sanfona e piano); Equipe de montagem: Jonas Reis e Diones Caldas; Realização: Xama Teatro; Instituições de Ensino e Pesquisa: UFMA, PPGAC-UNIRIO, FAPEMA.

que me oferecia flores, em uma atmosfera bem estilo ao europeu, de fins do séc. XIX. Era apenas um sonho bonito, só que não. Ele começou a fazer sentido quando relaciono o sonho com a leitura despreziosa do livro que escolhi para ler nas férias: *A Vagabunda*, de Gabrielle Colette. Por que escolhi esse livro? Primeiro porque queria um livro escrito por uma mulher, que não fosse um livro de teatro, e naquela Coleção Imortais da Literatura Universal, que fica na prateleira da casa da minha avó, de 52 volumes, constavam apenas dois títulos escritos por mulheres. O título também foi bem convidativo, já me inquietava o xingamento VAGABUNDA voltado para artistas do Brasil de 2018. Vai dar peça! Falei alto depois de ler as quatro primeiras páginas daquele romance que fala da artista genial oculta que criava obras assinadas pelo marido, se divorcia e como dançarina de music hall consegue seu próprio sustento. A busca pela independência afetiva e econômica e o encontro com novos amores configura o enredo dessa obra literária. Turnê ou amor? A obra inspirou a nossa peça e abriu cortinas para as vedetes do teatro de revista no Brasil. O livro e o sonho anunciaram a temática da mulher artista do início do século XX e seus enfrentamentos na vida e na arte. Essa mistura de espiritualidade e materialidade ajudam a compor o espetáculo montando as primeiras esferas do processo.⁵⁰

Portanto, partir desse momento, tenho como veículo essa montagem teatral ainda em processo para subsidiar a investigação de problemas em processos criativos da cena. A montagem desse trabalho, diferente do *Pacto* no primeiro ateliê, tem como maior intenção a estreia como espetáculo. Por esse motivo há muitas zonas de criação ocorrendo atreladas, cujo acompanhamento de todas as poéticas demandaria uma pesquisa dedicada somente a essa investigação. Isto posto, priorizo expor aqui as forças do processo que transgridem as referências se abrindo em visualidades aberrantes à palavra: a trilha do processo criativo da atuante que movimenta a encenação. Dessa forma, se no primeiro ateliê optei pela descrição de todos os problemas fagulha e compartilhamento de alguns encontros, agora me deterei no processo de encenação que se principiou na problematização com a atuante mas foi reorganizado dando a ver novos procedimentos no ateliê; expondo mais o que ficou dessa forma de criar e como as referências dos encontros seguiram por outras vias de materialização para a cena.

Até meados do século XIX a função do diretor no teatro orbitava sobre uma lógica de fidelidade do espetáculo à autoria textual. Isso implica dizer que cabia a quem ocupasse essa posição a organização do movimento dos atores e elementos da montagem com vistas à execução das indicações dramáticas

⁵⁰ Depoimento de Gisele Vasconcelos em podcast sobre a dramaturgia do espetáculo para o Sesc Maranhão.

– já que a própria noção de dramaturgia da época se concentrava na feitura de um texto. No início do século XX, entretanto, os registros de obras teatrais ocidentais passam a apontar, de forma mais detalhada, para a reivindicação de uma nova autoria da Obra. Esse processo, citado por ROUBINE (1982, p.147) como “surgimento do encenador” marca uma recondução do fazer cênico que, aliado ao desenvolvimento tecnológico e à expansão das fronteiras geográficas no processo da criação teatral⁵¹, promulga a existência de tudo que está em cena como significante:

[...] pelo fato de anunciar a rejeição da ortodoxia em matéria de encenação, o direito do encenador de sustentar um discurso diferente daquele da celebração da obra-prima. A direção não é mais (ou não é mais apenas) a arte de fazer com que um texto admirável (que é preciso admirar) emita coloridos reflexos, como uma pedra preciosa; mas é a arte de colocar esse texto numa determinada perspectiva; dizer a respeito dele algo que ele não diz, pelo menos explicitamente; de expô-lo não mais apenas à admiração, mas também à reflexão do espectador. (ibid., p. 39)

Nessa esteira, o conceito de encenador expandiu os domínios do diretor para a produção de sentido no espetáculo, não lhe restringindo mais ao técnico ensaísta e, muitas vezes, lhe alçando ao *status* de inventor da obra. ABREU (2004), ao traçar um breve histórico do processo colaborativo, situa esse momento no teatro brasileiro:

Durante os anos 1980, a aventura de chegar a uma criação coletiva que se pudesse contrapor ao sistema funcionalista vigente pareceu esgotar-se dentro de suas próprias contradições. Por sua vez o diretor assumiu de vez o papel de condutor do processo da criação teatral, substituindo, muitas vezes, o dramaturgo como geômetra das ações e pensador do corpo de valores éticos e estéticos do espetáculo. Ao contrário do que possa parecer, este foi um momento bastante rico para a cena brasileira. O diretor não se resumia mais a simples montador de textos. Libertos da servidão à escrita do dramaturgo, os encenadores tornaram-se os verdadeiros criadores do espetáculo, fazendo avançar a pesquisa cênica a limites até então inexplorados. Quando não criavam os próprios textos onde se assentavam os espetáculos, apropriavam-se da dramaturgia de autores clássicos ou contemporâneos como suporte para sua criação, remodelando, cortando, fundindo cenas, muitas vezes dando outra configuração ao

⁵¹ Hoje em dia os encenadores, os atores, as companhias circulam pelo mundo afora. O fenômeno acentuou-se, mas não é propriamente novo: em 1912, Craig foi à Moscou trabalhar com o elenco de Stanislavski numa montagem de *Hamelet*; um pouco mais tarde, em 1923, Stanislavski realizou uma excursão aos Estados Unidos que ali deixou vestígios duradouros. É notória a importância que teve para Artaud a revelação do teatro de Bali, cujas apresentações ele viu por ocasião da Exposição Colonial realizada em Paris em 1931. Ao longo de uma *tournee* memorável, em 1955, a ópera de Pequim ofuscou a Europa; e em 1962, Grotowski foi estudar *in loco* a arte e a técnica dos atores chineses. (ROUBINE, 1982, p. 148-149)

trabalho original do dramaturgo. Resultados belíssimos, originais e contundentes foram criados a partir da arquitetura cênica. (p. 03)

Eu não creio que hoje, em razão dos desdobramentos poéticos que todos os elementos e agentes da cena confabulam para o todo, ainda se possa eleger este ou aquele como autor do espetáculo, mas opino que esse acender do diretor de teatro na busca do direito à criação contribuiu na centelha de outras instâncias da representação, tendo, inclusive, concorrido para o borramento da autoria entre todos os que participam na Obra; uma vez que a encenação, tanto em processo (construindo enunciados) como no encontro (mediando sentidos) requisita fruição em cada elemento, bem como o adensamento do discurso.

Em *A Vagabunda*, eu lido com o processo da encenação em duas frentes que se retroalimentam: fazer a imagem implicar e ajudar a atuante a ter prazer com o efeito do que ela nos dá de si. Para isso, eu conduzo a direção da atuante como um movimento de articulação da sua reação aos elementos da cena com os deslocamentos da imagem que se manifestam na arquitetura cênica. Por isso é que há momentos em que nós priorizamos encontrar desenhos expressivos do espetáculo como um todo para só depois investigar com mais afinco a gestualidade da atuante na relação. Não quero com isso defender uma separação conceitual sobre o que é um diretor e um encenador, pois acredito que as poéticas contemporâneas já extravasaram as divisas das funções; o que ocorre é que faço essa abordagem em *A Vagabunda* (bem distante do que fazia no *Pacto*) por entender que nesse processo é necessário encontrar as dilatações na geometria da cena para conseguir identificar os dispositivos de atuação que as potencializem. Então, se em alguns momentos uma epifania visual se revela em cinco minutos de improvisação, por vezes passamos dias em detalhes do olhar para alcançar essa medida. Eu penso que essas repetições, que são as minhas provocações aos códigos de atuação intrínsecos na *Gisele* e convites à autocrítica, não excluem a sua autoria no processo. Creio que o que se opera é justamente o inverso: estimulamos uma abertura ainda maior dos sentidos da peça quando a atuante abre mão de um repertório de ações para se prontificar a cumprir objetivos. Assim, vai se expondo uma presença que não mascara suas reações ao inesperado e se permite gozar seus desejos ao máximo no decorrer do caminho. Segundo ARAUJO (2008):

O diretor, por mais que estimule o ator a trazer todo e qualquer tipo de proposição, sem nada lhe censurar, funciona também como um pólo crítico *a posteriori* daquilo que é levantado em sala de ensaio. Ao mesmo tempo em que necessita ser cúmplice do "despudor" criativo do atuante, cabe-lhe analisar e selecionar o que é trazido nos ensaios com uma reserva de distanciamento. Ele precisa, ainda, por um lado, identificar as dificuldades ou travas de cada um dos atores em relação à temática do projeto, auxiliando-os na dissolução desses bloqueios, e simultaneamente, por outro lado, servir como barreira ou "bloqueio" para grande parte do material produzido. No processo de montagem, essa ação do diretor sobre os atores, e destes sobre aquele, criam fricções e dobras, cujas eventuais contradições só vêm a fortalecer a dinâmica dos ensaios. Ambos os pólos se motivam todo o tempo, não cabendo ao encenador o papel - comumente a ele associado - de estimulador-mor; [...] talvez pudéssemos afirmar que a vocação da encenação, hoje, não seja a de "figurar um texto ou de organizar um espetáculo, mas de ser uma crítica em ato da significação. [...] Tanto quanto construção, a teatralidade é interrogação do sentido". A encenação, portanto, apresentaria tanto um caráter sinestésico e de instauração de experiência, quanto de ativação do viés crítico e de autoquestionamento. Encenar é também, nessa perspectiva, colocar em questão o próprio ato de encenar. (p. 195)

No processo de *A Vagabunda* os questionamentos e críticas que a Gisele tece em relação às proposições são determinantes para que o nosso trabalho se mantenha em colaboração, uma vez que assim eu posso perceber quando estou insistindo em coisas que só atendem às minhas inclinações. Ao mesmo tempo, cabe a mim lhe fazer ver quando há um excesso que suja a improvisação, que não será fértil por falta de objetivo. Isso nem sempre é um processo pacífico, mas nós duas sabemos que se não encontrarmos um vetor comum para criar, logo vamos nos sobrecarregar mutuamente com o esforço de evoluir aquilo que não entendemos a razão; além de que ambas ficaremos frustradas: ela por não se contaminar das minhas paixões e eu por ver a energia se esvaindo na alienação.

6.1 Como escrever em si uma dramaturgia da experiência?

O primeiro ponto de atenção metodológico no processo de encenação *A Vagabunda* é a composição da dramaturgia como fluxo de tensão que, só entre a investigação prática, é que é capaz de se rascunhar como texto. De forma que consideramos que pode existir um texto como materialidade resultante em nosso processo, mas que o primordial é construir o fio de atração e condução entre

corpos e discursos, o que nem sempre demanda a indicação textual de tudo que é criado.

*A revista de prestígio reza bem toda a cartilha
 Chamam sempre o bom malandro pra bater o seu sambinha
 Só que hoje é pro embaraço, só mulher sai da coxia
 Mas não venha com os ovários pra exigir a sua fatia
 Essa ideia não prospera, nem vagina é garantia.
 Nasça o corpo que tiver, sai da alma a valentia
 Tem que vir sagaz malandra pra essa vida de vigília
 Trabalha toda serventia, ajuda, prospera e desfaz magia
 Morreu Maria mulher e floresceu a encantaria
 Salve Maria Navalha, Sê bem-vinda pomba-gira!⁵²*

Foto 16 Ateliê Malandra – macumbaria cênica A Vagabunda 2020



FONTE: Arquivo próprio

Se no *Pacto* os programas eram confabulados para que entrássemos em contato com diversas materialidades sem a obrigação de amarrar um sentido

⁵² Verso para a Malandra em A vagabunda. Autoria própria.

entre os problemas, em *A Vagabunda* os problemas iam surgindo ao final de cada encontro e se costurando nos programas de improvisação seguintes.

Agora eu tinha uma situação bem diferente da citada no início dessa pesquisa, fui convidada a dirigir e escrever um trabalho que já tinha extensa linha de pesquisa histórica e uma temática definida: a luta das mulheres artistas, especificamente as do Teatro de Revista⁵³ brasileiro (e resolvi que o faria exatamente nessa ordem: dirigir o que já tinha para escrever além do que existia. Porque eu nunca consegui escrever nada que me animasse para o teatro sentada em uma mesa). Há muitos distanciamentos entre os dois ateliês (*Pacto* e *A Vagabunda*), porém o que se destaca na experiência do segundo é que a poética se manteve mesmo em se tratando de um trabalho que já chegou à minhas mãos com muitas referências delimitadas. Se antes essa fixação me incitaria desconfiança, agora em meio à vivência, é um fato que muito me estimula, dada a constatação de que os processos experimentais têm um lugar potente em variadas estéticas, basta que eles sejam organizados e registrados para que a produção seja condizente com o ritmo que a montagem demanda. Sendo assim, minha primeira ação foi estudar todas as referências documentais e literárias reunidas – e outras que eu adicionei – antes de abrir o ateliê conjugado, já que se tratava de um trabalho com o viés histórico muito forte. Fiz anotações e fichamentos, mas planejava só começar a rascunhar o texto a partir do que ocorresse diariamente no processo com a atuante (nos encontramos geralmente pela manhã, de segunda à sexta, para 4h de trabalho, às vezes mais).

A Vagabunda tinha temática, mas carecia de dramaturgia, para que nós intentássemos tudo aquilo que não está na boca, que desloca o sentido da imagem de forma imensurável: a cena. “Como força para partir uma carta mágica me alertou: mulheres que torre precisaram se jogar.”⁵⁴ Foi na Torre como carta do tarot que eu intui o primeiro problema para os encontros. Mulheres que rasgaram seus tempos, saltaram da segurança, vedetes que dançaram sobre

⁵³ O Teatro de revista brasileiro ocorre a partir de 1859 no Rio de Janeiro inspirado no teatro de *voudeville* francês. Com tom parodioso, enredo em quadros e personagens tipo, lança importantes vedetes, cômicos e bailarinas até meados do século XX.

⁵⁴ Fragmento do texto dramaturgico em processo

escombros. Então uma das primeiras ações foi criar obstáculos a uma dança⁵⁵ que a atuante já praticava há um tempo em sua pesquisa pessoal para o espetáculo. Ela dançava sobre objetos e os organizava em uma mesa lateral que se assemelhava a um camarim. Ao passo que a dança ocorria, eu pedia que ela inserisse referências que estavam presentes em nossas pesquisas, mas que ali deveriam entrar como energia para mover e não como figura para mímese; dentre elas estavam: uma múmia, uma serpente e a Monga⁵⁶. Essa investigação transcorreu por cinco dias e deu corpo ao primeiro fluxo de tensão do espetáculo: uma mulher que pulava do alto de um incêndio, ficava soterrada e sobrevivia afastando os inimigos como uma serpente até que se dava conta de seu poder de domar o fálico e de sentir prazer sozinha. Essa era a primeira metamorfose da nossa vedete, uma personagem ainda sem nome ou história verossímil. Algo que deve ser considerado nos encontros desse novo ateliê é que eu não os organizei em momentos como fiz com o primeiro. Essa foi uma decisão tomada logo na primeira semana de investigação. Gisele carrega em seu corpo uma memória de quase 30 anos em carreira artística e imersão em variadas linguagens, marca que imediatamente se mostrou na **disposição, atenção e honestidade** que ela acionava rapidamente quando a prática se iniciava. De modo que, a maioria do tempo que tínhamos juntas era dedicado a programas de improvisação. Penso que essa é uma questão para todos os que trabalham em diferentes processos artísticos: ter consciência de que o que é necessário para acender atuantes de um trabalho talvez não se aplique aos que integram os outros. Comigo ocorria de focar na **disposição e honestidade** no processo do *Memórias* – em decorrência de uma demanda de concentração e integração do elenco, pois havia níveis de energia muito díspares entre os atuantes, o que dificultava o envolvimento; sempre chamar atenção para a importância do **registro** em *Protocolo* – se os atuantes eram muito dispostos e atentos, em contrapartida deixavam muitas coisas se perderem por não terem disciplina de pensar sobre os acontecidos; e apurar a [esperança de] **experiência** em A

⁵⁵ Dança do fiado – partituras em movimento de pontos do bordado que a atuante desenvolveu quando estava em pesquisa de pós-doutorado na Unirio.

⁵⁶ Mulher que se transforma em gorila em um número circense que perdura até hoje em parques de diversões.

Vagabunda – posto que a maior dificuldade da atuante era lidar com o risco de se expor, de ter suas camadas revistadas.

Foto 17 Decadência da vedete



FONTE: Arquivo próprio

Ao começar a etapa conjunta para o espetáculo, recebi da atuante um pequeno texto em estilo de colagem cujo encadeamento acenava ser o ponto de partida dramaturgico do trabalho. O que havia ali era algo semelhante a um fichamento do livro *A vagabunda*, da autora Gabrielle Colette⁵⁷ com alguns outros enxertos de textos julgados interessantes para a temática e organizados como falas de personagens para um monólogo. O li com atenção, porém muito mais atenta ao que havia de fagulha do que com vistas a desenvolvê-lo para ser “aplicado” como cena. O caminho que atiza a minha investigação artística é o da experiência, o do risco, o do encontro, e não há o que ser gozado como tal em face da formalização prematura do que eu considero uma das mais complexas instâncias da criação: a palavra.

Qual o problema de estudar ativamente o texto teatral levando o papel com o texto para a cena? O mesmo problema que teria um caçador ao

⁵⁷ Sidonie Gabrielle Colette foi uma artista francesa do século XX, grande influência da moda e comportamento feminino, que viveu por anos tendo seus livros assinados pelo marido até separar-se e reivindicar a autoria de suas obras.

levar o manual para a caçada. [...] Às vezes, será no acaso que tudo se resolverá, e para que o acaso resulte como ação será preciso estar atento. A caçada não é um ensaio, não é repetição. É território de descoberta e de invenção. Um papel na mão, longe de ser uma tábua de salvação num momento inseguro, pode significar perder, para sempre, a cena que existiria se a atenção estivesse no todo, disposta ao jogo. Num estudo, não se trata de cumprir um roteiro fielmente, mas de ter uma atitude fiel com o roteiro. E pode não dar certo. Mas pode ser que dê certo. Quanto ao texto, o dramaturgo sabe o que escreveu, sabe a maneira como organizou as ações. Os atores, portanto, não precisam realizar aquilo que o texto já contém, que o dramaturgo já sabe e já fez. O dramaturgo não precisa ficar assinalando cada parte de seu texto como “feita”. O que todos querem é voar sobre o que já existia antes. (FAHRER, 2016, p. 172 e 173)

Então, segundo as minhas inclinações também, ter um texto no início do ateliê é ter uma referência como qualquer outra materialidade e que, portanto, deve ser problematizada. No entanto, eu creio que, se há intuito de alça-lo como divisas de trajeto, o que resta a fazer é tão somente rasga-lo no primeiro improviso na esperança de assim, talvez, encontrarmos alguma tensão que impila a mover. Parafraseando Tatiana Motta Lima (2004), eu penso que o processo logra paixão quando a fome é tanta que não premedita a caça; quando se consegue abrir um espaço de busca que precisa ser alimentado, não premiado, que gera cada vez mais atenção no jogo e urgência, afinal, todos sabemos bem que estamos ali para “comer” algo - creio que mais no sentido antropofágico do ritual do que pela necessidade biológica - que estamos à caça da cena.

Resta ao caçador experiente um conjunto de modos de fazer e não fazer, mas, sobretudo, uma fome de caça e uma percepção – aguda – de si mesmo/ambiente, ou de si mesmo no ambiente, ou de um estar no mundo, onde instabilidade, risco, desafio, aventura substituem – ou convivem com – uma vontade de estabilidade – sei quem sou – e segurança, paz de espírito e fixidez – sei onde estou. (LIMA, 2004, p. 36)

Isso posto, para além desse estado presente do caçador, eu proponho que entremos no ateliê como quem se aventura por uma trilha. Andar o melhor que pudermos pela vereda incerta que temos; quando superar um caminho arredo pode ser mais empolgante do que desfrutar da vista na chegada.

Todo esse arcabouço de materiais sobre os quais pretendemos ter alguma expressão no trabalho artístico delimitam a nossa temática. Descobrir qual seja ela pode acontecer antes ou somente após um longo processo de

organização das referências. De toda forma, o que eu gostaria de apontar é que ter uma temática não supõe ter uma dramaturgia. E afirmo isso com o aporte de uma das noções contemporâneas que regem essa pesquisa acerca de como se constrói a dramaturgia de um trabalho em teatro:

Ao falar de dramaturgia e não de texto, podemos pensar em um espaço intermediário entre os três fatores que compõem o fenômeno cênico: o teatro, a atuação e o drama. O teatro é o lugar do espectador (espaço social ou de representação); a atuação ('performance') é o lugar dos atores (espaço expressivo ou dinâmico); o drama é o lugar da ação, codificável ou não em um texto (espaço formal ou de construção). Assim, podemos então descobrir como em distintas épocas e em diferentes contextos, de cada lugar, esses fatores foram submetidos à crítica e à transformação. Também podemos entender que a dramaturgia ocupa um lugar entre esses três fatores, ou melhor, nenhum lugar. É um espaço de mediação. (SANCHEZ, 2011, p. 01, tradução nossa)

Enquanto a temática aciona o desejo de expressão, a dramaturgia descobre atrações e distensões em linguagem por onde caminha a temática. Ocasionalmente, há o risco de cairmos em uma postura impositiva dos nossos interesses e não construir com a realidade, e até com nossos próprios colegas de cena, algo que frutifique o trabalho quando no encontro com o público. Eu penso que tal atitude é uma armadilha que pode levar ao panfletário e a algo que eu considero arrogante: a tentativa de legislar sobre a recepção.

Com ateliês que aconteceram conjugados à distância em virtude da necessidade de afastamento da equipe— dramaturgia, texto, produção e encenação/direção – é preciso evidenciar que as zonas se estabeleceram não pelo cumprimento de uma ordem de criação, mas por um estilo de retroalimentação para o avanço em cada área. Isso significa dizer que tudo permanece em movimento e discussão até a apresentação do espetáculo (e, por certo, posteriormente a ela também). O que pode ser dividido por etapas são os procedimentos levantados para manter a energia do processo em cada poética. É nesse sentido que identifico a temática como primeiro passo tangível de *A vagabunda* e que, a partir dela, apresento um caminho para a criação individual ou coletiva. Partindo de uma dedução que teve início na experimentação de “problemas” para transfigurar as referências do processo e dar a ver o que há de experiência na criação como encontro, existo agora em um ateliê com dispositivos totalmente diversos do primeiro. E faço isso porque o que me instiga

à pesquisa, sobretudo, não é propor métodos com noções de eficiência para a criação cênica, mas mapear tantos caminhos quantos for possível para fazer emergir processos pulsantes, do desejo, e uma cena vívida, de carne.

Uma das atitudes que considero perigosa no que tange à criação é, também, convencionar um texto como uma dramaturgia. Por vezes, a descoberta da temática motiva a escritura como forma de se eleger um guia no processo. Dessa forma, o material que se tem é tratado como a dramaturgia do trabalho e, por vezes, faz escapar a verdadeira tensão dramática que não está, mas vai se fazendo na mediação. De acordo com SANCHEZ (2019):

A dramaturgia não está necessariamente relacionada à escrita. Além disso, quando uma dramaturgia é fixada em um texto, de certa forma, ela está traindo o meio a que serve. A dramaturgia pode ser algo invisível e é algo que escritores, diretores, coreógrafos, atrizes, arquitetos, professores podem fazer. Dramaturgia pode ser algo como desenhar no tempo ou desenhar no ar. Se desenha no tempo ou no ar porque se pretende que esse desenho chegue a se efetivar em corpos vivos. Mas deve ser um desenho que não detenha esses corpos, que os faça andar. (2019, p. 01)

O texto, para nós, é uma materialidade desse movimentar, que surge com a necessidade de dar palavras às tensões. Ele pode tanto ser apenas um roteiro de ações como pode nem existir. No caso de *A Vagabunda*, nós optamos por traçar uma escaleta⁵⁸ conforme as improvisações aconteciam no ateliê. Isso foi feito com vistas a mapear a dramaturgia que ia se erguendo para, assim, seguir com a encenação. Mas é preciso dizer que tal modo foi um desvio no planejamento inicial, um desvio que reorganizou o ritmo do nosso processo, mas que eu acredito que proporcionou um trabalho de dimensões muito maiores do que havíamos previsto. Em março de 2020, enquanto perseguíamos as fagulhas das referências iniciais que tínhamos no ateliê, precisamos suspender as atividades em virtude das medidas de isolamento social propostas diante do rápido avanço da pandemia da covid-19 no Brasil. No curto período que tivemos, no entanto, considero que germinamos o fluxo mais importante das 2h de espetáculo que se desenrolaram posteriormente. Não havia mais certeza alguma após o irrompimento do caos sanitário, econômico e social, mas era certo que a

⁵⁸ A escaleta é uma forma de estruturação do roteiro de forma sequencial, dando a ver a ligação entre cenas e ambientes. É comumente utilizada no cinema como instrumento prévio à escrita do roteiro.

potência daquela mulher se transformando violentamente de múmia para serpente até chegar a um robô fazia parte da nossa dramaturgia.

Com nossos encontros no ateliê suspensos por tempo indeterminado, eu e a Gisele concordamos que a única coisa que poderíamos fazer no período de afastamento seria abrir o processo com o intuito de recebermos contribuições nas ideias do que seria a nossa dramaturgia; uma vez que o plano inicial era que essa descoberta seguisse na sala de trabalho simultânea à investigação corporal, com vistas a ser um processo todo encaminhado na investigação-criação. Hoje, acredito que mantivemos a metodologia, já que todas as decisões de montagem e produção permaneceram ao sabor daquilo que ia se descortinando como poética do trabalho. O caso é que elegemos a investigação dramática como ação factível naquele contexto porque também percebemos que, encontrando esse propulsor, seria possível elaborar uma forma de criação a ser explorada pela Gisele no isolamento. Além disso, o pequeno texto inicial apresentado a mim no início do ateliê não nos convencia como formalização da nossa temática. O que ele continha era uma sequência de vontades de fala da atriz, o que limitava os espaços de pensamento, criava muitos palanques e poucas atmosferas propícias à abertura de sentidos do trabalho. Daí a necessidade de construir uma dramaturgia após o enfoque temático, de caminhar em um fluxo que fizesse mais provocações do que afirmações. A dramaturgia pode demandar a escritura de um texto, porém, para nós, não é ele. Dito isso, se pode supor que eliminamos o incauto texto dos passos seguintes. Mas pelo contrário, o transformamos em 47 páginas de um novo escrito, em formato de colagem, com todas as referências que conseguíamos significar em palavras, interligadas com versos meus escritos para a ocasião.

Feito isso, nos reunimos com alguns artistas parceiros⁵⁹ e colocamos à disposição deles todo o material organizado. Sabíamos que, nem de longe, aquelas seriam as palavras ditas do que tivéssemos a dizer em nossa cena, mas, já que haveriam olhares externos sobre o nosso desejo, nada mais proveitoso do que lhes oferecer tudo na esperança de que alguma coisa conseguisse lhes infectar. Não farei aqui mais considerações sobre a investigação dramática que resultou em uma escaleta do pensamento conjunto e movimento do corpo

⁵⁹ Outros integrantes do Grupo Xama teatro e a artista argentina Nádía Ethel.

atuante, não necessariamente nessa ordem, mas direi que, antes dela ser tida como algo plausível de execução no campo material, nos dedicamos a mais de 60h de reuniões virtuais e mais de 319 *gigabytes* de vídeos-experimentos em um processo que teve Igor Nascimento⁶⁰ como dramaturgista, Gisele Vasconcelos, Nádía Ethel⁶¹ e eu como dramaturgas.

Ao longo da minha formação artística, presenciei e estive em alguns processos com colegas e grupos teatrais que elegiam a tessitura dramaturgica – seja esta tida como texto ou não – como etapa pré-requisito à experimentação corporal que objetivasse um espetáculo. Longe de querer convencer sobre uma pretensa melhor ordem do fazer cênico, eu quero dizer que, com o decorrer dessa pesquisa, tenho estado cada vez mais segura em opinar que ter uma dramaturgia não é ter as cenas do espetáculo. Qualquer que seja a lógica escolhida para encaminhar a criação, o tracejado dramaturgico não deve ser portador de resoluções, mas sim provocador do ateliê. Uma dramaturgia que fecha rouba o prazer de trilhar a cena; um texto que molda perde o que emerge da relação, da vontade de dizer ou fazer algo. Eu tenho pensado que a temática e as referências são as fagulhas que seduzem a levantar, ao passo que a dramaturgia é a descoberta de que, em toda essa vontade, pode existir uma cena. Distribuindo essa ideia no processo do nosso ateliê, eu diria que cada força é como um vértice orbitado por nossos desejos, que tangencia uma forma e delimita um espaço de possibilidades.

⁶⁰ Escritor maranhense integrante do grupo Xama Teatro e doutorando em Artes da Cena pela Unicamp.

⁶¹ Artista Argentina residente em São Luís e mestranda de Artes Cênicas pela UFMA.

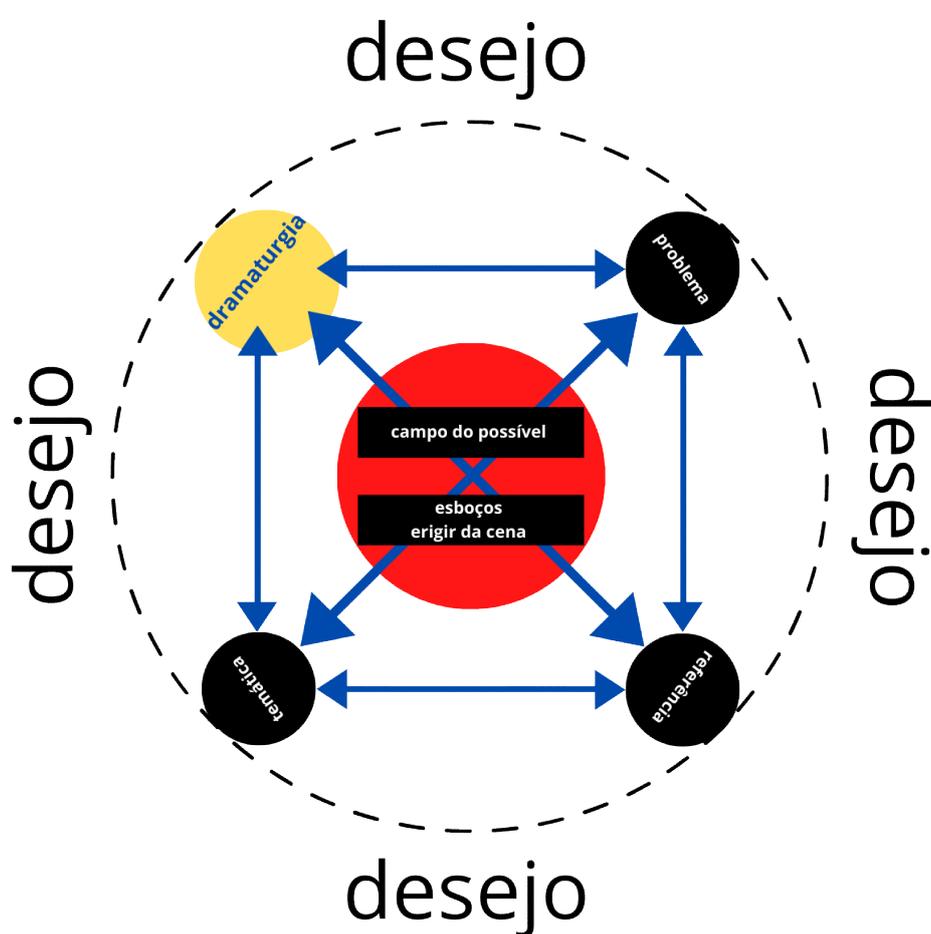


Figura 1 Órbita do Ateliê. Autoria própria.

O que eu quero dizer é que cada ponto em nossa investigação é um encontro de tensões, de um mundo de materialidades e afetos. E, não importa de que ponto se parta, esse campo delimitado por eles é que forma o espaço da possibilidade, é daí que a cena pode acontecer; sendo cada ponto desses

diretamente afetado pelo movimento dos nossos desejos, que podem se transformar ao sabor de novos interesses. Vejamos, Em *A Vagabunda* as minhas referências surgiram da tensão de lembranças (conversas com a família) com materialidades onde eu conseguia ligar a via histórica com algo que me atraísse como imagem (as Amazonas guerreiras, por exemplo). A temática, por sua vez, foi o encontro do sonho que chegou à Gisele, junto ao pressentimento que ela teve ao ler *A Vagabunda* e à demanda de pesquisa do seu pós-doutorado (porque não estou me referindo aqui a um encontro de duas vias de sentido, mas mais a uma encruzilhada). Já os problemas se descortinaram para mim a partir da tensão entre as referências que nos alimentavam – inclusive as que surgiam no meio do processo – e as ações que se desenrolavam no ateliê. A dramaturgia, no entanto, é um encontro multibifurcado, cuja dimensão precisaria ser acompanhada em cada artista que interfere no processo e sob o conhecimento de que ela é parte impregnante de onde se efetiva a ação; porém, tratando da minha experiência, eu diria que ela é o espaço de todos os encontros com a experiência da criação, ela é forma e processo ao mesmo tempo. É importante ressaltar que não há nessa ideia o objetivo de persuadir à aplicação de uma sequência, hierarquia ou perspectiva “mais adequada” em detrimento de outras, pois acredito que, qualquer que seja o ponto de partida eleito, essas zonas vão se apresentando no processo. A evidenciação de suas potências serve muito mais a uma atitude porosa de criação do que à limitação de seus indicativos como etapa. Em *A Vagabunda*, por exemplo, escolhemos compor simultaneamente o jogo de elementos que persegue o indizível – o que eu considero como marca da encenação – e as articulações do discurso que se amarram nas cenas – para mim, tensões da dramaturgia. Assim fizemos muito mais por hábitos e inclinações à criação conjugada que eu e a Gisele tínhamos do que por escolha prévia de métodos para o processo.

Para que o mapa transcrito a partir de agora faça sentido como produção do corpo, era necessário identificar as zonas que exercem atração sobre tudo o que se move nesse processo. O importante, ao considerar que o que está sendo criado encontra-se sempre em estado de imanência com outras forças, é dar densidade aos desejos dos criadores, e não interpretação. Considerar como cada vértice demanda nas suas experiências e, nunca menosprezar o que é expirado. Assim sendo, retomando as zonas de encontro, identificamos em *A*

Vagabunda o desejo a partir do encontro com um livro, que se tornou a primeira referência e inspirou uma temática; que, por sua vez, atraía cada vez mais referências até se problematizar ao ponto das tensões, dando a ver a dramaturgia desse encontro; essa, organizada em formato de escaleta, provocava improvisações; que, ao insistirem em inglorias repetições e com objetivos cada vez mais inteligíveis, ganhavam tons de cena. À primeira vista o caminho pode ser confuso e parecer distante das problematizações do ateliê de 2017, contudo, chamo atenção para um fenômeno constante, que eu percebo como maior força da experiência em um trabalho artístico: como as referências iniciais são desfiguradas em elementos que não se conformam com uma só via de sentido. Esse é processo de criação de *A Vagabunda*.

6.2 Procedimentos podem germinar quantos processos?

Me parece pouco coerente a ideia de que se possa enquadrar forças diferentes nas mesmas regras quando lidamos com uma matéria que vive porque troca, respira. Para dizer o mínimo, me soa como cerceador um mesmo método para corpos em mutação constante. É por isso eu não acredito que possam haver processos de prateleira, mas defendo a importância de serem erguidos procedimentos para que se tenha um modo de revelar o novo nas formas convencionadas, um proceder que possa ser copiado e possibilite o mapeamento das tensões dos processos e não que se ocupe de negar o que surge. Eu identifico nessa pesquisa o procedimento como um caminho contrário à padronização, um modo de lidar com as coisas que vai se organizando na experiência, e não que se fixa para tê-la. Semelhante ao movimento que Deleuze e Guattari dão a ver em *Kafka Para uma literatura menor*: “somente a expressão nos dá o procedimento” (1977, p.25) porque eles o colocam sempre no plano da experiência, expondo o procedimento que se fez e não o que seja um procedimento. Quando destrinchamos o ateliê, não estamos ditando uma forma de fazer teatro, mas propondo a desconfiguração de formas pela vida da problematização, o que provoca modos de agir diante do que nos afeta. É um movimento de variação dos prévios (referências) e convencionados (respostas

cabais), um convite à prosmiscuidade dos referentes, que explode porque abandona a moralização e se abre à relação com tudo que se põe em desejo no ateliê. A experiência desacata a referência porque procede a ela de uma forma desmontada, pois do contrário não haveria encontro, não seria produção.

Abordar um processo de criação é tratar de experiência, portanto, de propriedade única. Decerto é romântico esse apelo à unicidade, mas enquanto a paixão queimar, eu insistirei que cada movimento artístico impulsiona um processo de criação diferente e imensurável, basta apurar a escuta para que se perceba. Então, ao pensar caminhos de criação para um trabalho, é proveitoso considerar os desejos e potências de quem está conosco. Se abrir às expectativas do outro e, sobretudo, não subjugar o que pode aquele corpo. Conhecer teorias, experimentar métodos e apoiar convicções é imprescindível e dá densidade ao nosso olhar criador, posto que somos memória não de só um fazer, mas de todos aqueles que nos afetaram. Porém, tal como só Brecht fez teatro brechtiano, nossa criação é o tato em outro espaço, “para cada cual la suya” (BONDIA, 2016). Eu creio que o melhor processo é aquele que alimenta a vontade de fazer mais no dia seguinte. Chegar a formas e exercícios é consequente. Não penso que hajam receitas, mas que seria bom ter uma bula para a prudência.

6.2.1 Para abrir um campo de possíveis a partir da temática

Em *A vagabunda*, a partir de um recorte temático, acumulamos referências que poderiam despontar no trabalho. O que é imprescindível para o ateliê é materializar o tema seja em textos, objetos, filmes, músicas ou qualquer outra coisa. Não é um momento de julgar, mas de deixar entrar o que se intui. Tudo pode ser fagulha. Até algo que nos detenha na rua, quando somos atraídos por uma imagem que se relaciona com nossos interesses, pode ser força de criação. A calma é fundamental para estar atento: ler, assistir, fazer anotações, se alimentar de sentidos, porém não perder a oportunidade de reagir por se obrigar a começar o ateliê prático apenas mediante a formalização das referências em significados. O corpo comunga e constrói com tudo que entra em contato conosco porque ele É memória. E o melhor de tudo isso é que ele consegue selecionar o que mais nos afeta. Em nosso processo, deixamos à

autocrítica, é que se consegue colocar em jogo o que está estabelecido e até o que julgamos satisfatoriamente informado: “A problematização se dá sempre e relação às verdades que se tem” (SALES, 2014, p.58.) Eu creio que o teatro se alimenta de problemas e, se não há problema, incômodo, aquela tensão que enruguece as têmporas, então não há pesquisa. E eu penso que a montagem teatral é sempre uma pesquisa. Como eu já disse, um dos primeiros problemas que surgiu em *A vagabunda* foi intuído de uma carta do tarot (uma das referências presentes), a torre. “Saltar da torre e sangrar ou aceitar e morrer?” .

Foto 18 Carta Tarot Elisa Riemer



FONTE: Arquivo Xama Teatro

6.2.3 A improvisação como caçada

A partir do problema advindo, pensei em uma forma sistemática de investiga-lo. Essa “caça” pode ocorrer tanto de maneira literal, quanto fragmentada ou com materiais que possibilitem abstrações de sentidos. Para isso, tracei um programa de improvisação. Chamo atenção nesse momento, para uma trilha diferente do primeiro ateliê. Se, naquela ocasião, elencamos todos os problemas no início do trabalho, desta vez eu preferi problematizar conforme as coisas se delineavam no ateliê. Isso é algo que eu sinto como uma atitude de espreita:

[...] no espreitar, outra forma de pensar a temporalidade está em jogo: observa-se, olha-se atentamente, indaga-se. O verbo espreitar aparece na relação com o momento presente, na relação com o ambiente no qual se está. O olhar que espreita não tem certezas prévias, ele se organiza a partir das pistas encontradas (e diversas a cada dia), trabalha com as circunstâncias e as diferenças. (LIMA. 2004, p. 38)

E mesmo que ela tenha me exigido noites insones em vigília (literalmente, já que todas as tardes eu assistia aos vídeos das improvisações matutinas para criar, à noite, o programa da manhã seguinte), acredito que foi a posição mais honesta. Uma vez que, de forma distinta do primeiro ateliê, agora todos os problemas eram verbalizados por mim, eu temia supor uma escrita de cena que ainda não existia, e cujo disparador seria apenas o meu olhar. Em vista disso, preferi acompanhar o movimento da atuante no tratamento dos programas, dia a dia, para colocar em problema o que foi gerado de força e não apenas a referência. Dessa forma eu sentia que estávamos juntas em cena, que provocávamos juntas. Acontecia também de o programa anterior lubrificar o seguinte. Despontava uma narrativa.

A narrativa é que vai determinar quem é o narrador, ou que tipo de pensamento ele tem; ele não é um personagem, não completamente. A narrativa não julga, tenta não explicar, mas abre campos de imaginação e pensamento. Portanto, o narrador não julga o que narra, embora tenha escolhido narrar aquilo. A narrativa transita entre o passado, o presente e o futuro. A narrativa não é necessariamente bela, por princípio, não quer a beleza, mas pode alcançá-la, talvez. A experiência da narrativa de uma experiência importante acontece de maneira externa ao narrador, diante do outro, que é ouvinte e espectador; não acontece “dentro” do narrador, em seus sentimentos,

nele sozinho, subjetivamente. O narrador coloca-se em estado de jogo com sua narrativa, processa esse jogo de imagens, palavra, memória e experiência, para que o outro, o ouvinte e espectador, passe a jogar também. A narrativa não é uma situação, é experiência narrada. O narrador (re)vive a experiência quando narra, vivencia (de novo) o que conta, quando conta. O narrador não narra as palavras, narra as imagens com as palavras também. A narrativa será tanto melhor quando mais gerar perguntas em quem a ouve... (FAHRER, 2006, p. 10 -11)

Um exemplo de como a referência se fragmenta nesse processo pode ser observado quando, a partir do primeiro problema em *A vagabunda*, nós chegamos ao gesso como objeto, à ação de estar soterrada para, posteriormente, a de se desenterrar e dançar sobre os escombros (que era uma imagem da torre, do tarot, caída). O que eu quero dizer é que é plausível esgarçar o problema tanto experimentado apenas uma palavra dele (saltar, por exemplo), como criando imagens consequentes. Foi também dessa forma que nós descobrimos que o número do sarcófago⁶³ que dispúnhamos entre as referências iniciais se recriava em nossa cena como uma múmia sobrevivente de um incêndio.



Figura 3 QRcode 1º ateliê Múmia processo A Vagabunda

FONTE: <https://www.qrcodefacil.com/>

⁶³ Apresentação *Reve d'Egypte* de Gabrielle Colette e Missy (a marquesa de Belbeuf) no Moulin Rouge

O objetivo da problematização para a improvisação não é resolver algo, mas compor forças que abram a uma nova experiência do presente. SALES (2014), ao pensar o ensaio como maquinaria do devir, aciona Foucault para dar a ver a fruição da atitude problematizadora – como já citado anteriormente, opto aqui em substituir a palavra **ensaio** por **ateliê**, por suspeitar que o termo dito a esmo hoje no teatro não faz jus à afirmação processual:

Não se trata de fazer teoria ou de construir sistemas, mas de intensificar a existência através da problematização dos acontecimentos presentes, tendo em vista um uso possível da liberdade. Sendo assim, a problematização coloca em questão o que se é e o mundo em que se vive. Quando Foucault trata do tema da sexualidade não é para definir o sexo e as condutas sexuais, mas para pensar a maneira como cada indivíduo convive com os seus prazeres, constrói suas experiências de vida e expressa as suas escolhas em meio a jogos de verdade. (p. 58)

Ao adotar uma atitude problemática, nesse processo de *A Vagabunda* – que tem a maioria de suas referências em contextos históricos desiguais normalizados à época – o que objetivamos não é desvendar as engrenagens das ideias de um passado, mas colocar essas posições em atrito com a atualidade, com os modos de vida sobre o qual nós podemos exalar atitude, produzir pensamento e, assim, dismantelar a autoridade do que se foi: expor nu o fato para desmembra-lo em encontros com o possível do presente.

Esses programas iam sendo seguidos pela atuante, em isolamento, e alimentavam a estruturação dramática. É preciso dizer que o fato da Gisele ser um ateliê vivo, criar em uma urgência de vida que acumula linguagens, é fator determinante para o andamento do trabalho. Quando eu lhe enviava um programa, não especificava regras de ambiente ou elementos, mas ela sempre os seguia experimentando relações com figurino e objetos. Sem tanta premeditação, ela lançava mão de tudo que existisse no caminho, como os restos de obra (gesso) de um vizinho ou o vestido de 15 anos da sua filha que se tornou um sonho de sucesso da personagem. Gisele é tão aberta que se torna violenta; não julga o que pode e por isso acumula tantas linguagens, sua poética é a da atração, cada vez ficando mais densa: uma artista gravitacional.

Em reuniões conjuntas decidíamos pontos a serem mais explorados e assim, traçamos a primeira escaleta do processo. Foi uma forma sugerida pelo Igor para dar sequência às nossas suspeitas de cenas. Ela foi um instrumento

para congregar e organizar as visualizações da equipe em um ritmo de espetáculo. Foi só então que eu voltei ao ateliê presencial com a Gisele, onde seguíamos agora novos programas com base na estrutura criada.

6.2.4 Programas que nos façam mais presentes no caminho

A cada programa, nós relacionávamos o que havia sido utilizado na improvisação e traçávamos relações com a nossa temática. É fundamental identificar aproximações entre as ações e deixar borbulhar as novas referências que saltam da escrita do corpo. Em *A Vagabunda*, uma corda na primeira semana de trabalho foi relacionada à dança das serpentes da vedete Luz del Fuego⁶⁴ e às ataduras da múmia.

É preciso estar atento para o fato de que a improvisação pode ou não ter uma proposta de cena. Por vezes, fica apenas a energia de uma situação criada. No nosso caso, a corda não ficou na cena, mas deu potência para a execução de uma dança de guerra com mãos livres entre o gesso. De improvisações similares foi que chegamos à dramaturgia de um casamento, a um banho em cena e a visualidades como um castiçal de velas fazendo as vezes de coroa e

Foto 19 Santa voyer de milagre processo A vagabunda 2020

um armário como hospício.

⁶⁴ Dora Vivacqua (1917 a 1967). Artista do Teatro de Revista brasileiro famosa por seu número com serpentes.



FONTE: Arquivo próprio

6.2.5 Conseguir fazer do processo um fluxo, e não um porto

Em dado momento, ao sentir que tínhamos um longo material que, se não fosse organizado deixaria passar os momentos mais fortes dos programas, reorganizamos a escaleta selecionando imagens das improvisações. Esse trabalho foi conjunto com a equipe de dramaturgia, onde eu e a Gisele apresentávamos nossas decisões do ateliê e discutíamos com os outros o que era preciso abrir mão. Um trabalho minucioso e penoso, posto que tudo o que estávamos construindo era tão só o expirar de nossos desejos. Contudo, a carta da morte⁶⁵ nos dizia que era chegada a hora de abandonar o indispensável para que o barco pudesse seguir viagem. E assim fizemos. Chamei esse momento de fluxo, como algo que só se estabelece após a violência do encontro. Eu e a Gisele, rio; Igor e Nádia, braço de mar⁶⁶. Se dão ao encontro porque querem

⁶⁵ Arcano 13 do Tarot. Gisele costuma consultar as cartas e o oráculo Ching para se guiar durante seus processos criativos.

⁶⁶ Os rios se encontram com o mar o tempo inteiro, é um fluxo natural. Porém, em determinadas épocas do ano (equinócio) e sob influência das mudanças de fases da lua, o nível de água marinha sobe e invade a

chegar a lugares mais distantes, mas isso não impede que briguem por sua natureza.

Quadro 1 Escaleta pós fluxo

sequência	nome	descrição
A SANTA DAMA DO CAOS		
1		Do alto estática equilibrando uma vela na cabeça a santa ordena a reconstrução da torre do caos. Seus espirros e tosses podem botar tudo a perder. Cada espirro é um raio. Cada obediência lhe desperta comichões em corta-jaca. A ordenação da torre não para, precisa acontecer pra canção sair, pro prazer acontecer. Goza com a última peça e se irrita com a presença das pessoas.
2		Trânsito para Gigi em música da santa (Fendas de Luz)
3		Estava tudo pronto, era o dia do seu letreiro, Gigi e grande elenco. Com o caos toda a equipe vazou e ela ficou lá para reconstruir tudo só. Teve oportunidade de morrer e não morreu. Saiu justo na hora do incêndio. Foi a santa. Ainda há resquícios de fumaça mas ela não sente gosto e nem cheiro de nada, só desgosto. Ela desenterra coisas e vê o que dá pra aproveitar. Monta mesa, pé do camarim, abajur.

foz dos rios. Com isso, ocorre um violento encontro de correntes fluviais com a maré oceânica que promove grandes ondas e mistura de águas por áreas extensas.

4		<p>Abajur é Crítica cretina em discurso de desencorajamento. “Já passou da hora de desistir”.</p> <p>Ela persiste: “Eu colo, remendo e conserto quantas vezes for preciso.”</p>
5		<p>Copla de prólogo com a Comère: É preciso que os senhores estejam atentos. Nesse café concerto saltarão mulheres que rasgaram seus tempos.</p>
6		<p>Gigi volta a pilha de escombros: “você estão querendo que eu desenterte as mortas?” Ela se acha capaz de fazer os reparos, afinal a vida de casada foi uma escola de remendos. Encontra o lustre, sobe na escada e faz a montagem de luz enquanto rememora a juventude em colégio de freira (alusão ao número da freira de Luz del fuego)</p>
7		<p>quando vê todo o trabalho que está por vir pensa que devia ter acreditado nas cartas da tia e deseja estar em outro lugar. Como feitiço a cigana gira e desastrosamente transporta Gigi para o momento do incêndio.</p>
<p>MÚMIA É ELEITA RAINHA DO CARNAVAL</p>		
8		<p>Gigi salta da torre para se salvar e fica soterrada.</p>

9		<p>Desperta como múmia em pleno carnaval repleta de desejo (pantomima com legendas de cinema mudo)</p>
10		<p>A fantasia de múmia faz sucesso no baile de carnaval e Gigi é eleita rainha e se joga na folia. “empurra a carrocinha” alusão à virgínia lane. “É louca, imoral, exibicionista.”</p>
11		<p>No Baile é assediada, reclama, dá virote, ameaça com capoeira. O baile foi sitiado, faz a trincheira, curto na luz, tem inimigos de todos os lados, se defende com um pedaço de escombro, se protege pela barreira, sente o impulso da serpente. Dança da serpente. Ninguém a controla. É presa e amarrada na cadeira ginecológica.</p>
		<p>Pais, família e sociedade encontram a Gigi histérica no baile sitiado, a criticam e a levam para o médico. (crítica cretina: vagabunda! Estamos há três dias lhe procurando. A família toda está se afastando você, tudo por esse capricho de ser artista. O médico saberá o que fazer)</p>
		<p>Presa na cadeira ginecológica recebe tratamentos para controle da histeria. Doutor: ela precisa de um marido. Aceita casar mas o nome no letreiro deve ser maior do que a mulher das cobras. (há uma pista de não vai aceitar tão fácil)</p>
12		<p>Está em casa arrumando a penteadeira (que também é uma ação de arrumar o espetáculo) acha a campainha, sapato e espelho. monta a penteadeira e fala do pintor que rouba suas obras e a impede de ser uma artista. Planeja sair só depois que ele a enxotou de casa para receber a senhora não sei quem. (Pantomima vou sair)</p>

13		Ele a impede e a prende: “Anda na linha”
14		Gigi canta o tango Vedete: no começo não preço. Vai para o aquário e reclama do enclausuramento para a santa, fica cética.
15		Gigi enclausurada (referência às mulheres fichadas). “Ele tinha um único pensamento: que eu levantasse voo como artista e que me tornasse mais que ele... Vou nomeá-los se quiser! Se eu não sair daqui, vou nomeá-los...eu só queria voltar pra minha casa.”
16		A frase disparadora “Eu queria” traz a cigana novamente. A cigana se atrapalha e transporta Gigi para o hospício, casa de alienados.
17		Gigi no hospício recebe tratamentos violentos. Choques, curtos, camisa de força. De louca, fera a Bela. (número da Monga). Volta ao “normal” está pronta para voltar ao lar.

18		<p>Mulher Robô volta ao lar. Desfile hipnótico. Pane no sistema, se disfarça com roupas masculinas. (pista de malandra) “Não voltei naquela noite e nem na seguinte”. “Vão ter coragem de impedir um homem de sair só?”.</p>
19		<p>No camarim, lancha pós show. É divorciada, ganha seu próprio sustento como vedete, chamam-na feminista, sapatão, sapatilha, faz abortos e greve, não quer dançar nua. Culpam-na pela separação, vive só, ignora a solidão. não ama mais.</p>
		<p>Comêere arruma o cenário. Copla do Amor</p>
20		<p>2º amor. se esquiva, se encanta, prepara o jantar. Ele quer perturbar a paz que Gigi conquistou. Se apaixonou, mulherzinha foi e mulherzinha volta a ser.</p>
21		<p>Bolero da vagabunda. (número com velas)</p>

22		<p>Turnê ou o amor? Vai pra turnê. para lugares decadentes . apresenta números caricatos. obrigada a se apresentar nos piores lugares. esse país não a merece. deseja ser artista de cinema</p>
23		<p>decide partir. batalha muito pra ter sucesso. O quê que a Gigi tem? (ref Dorival, nada é o bastante vedete exportação) Recebe o convite para ir para Hollywod. Assina contrato, teste do sofá, jornada intensa. 14hs de trabalho, decora o texto em inglês.</p>
24		<p>faz sucesso no exterior. show apoteótico Abre alas</p>
25		<p>Entreato O sucesso veio. Banho de roupa, de turnê. Passagem de tempo: decadência.</p>
26		<p>“As drogas, elas simplesmente apareciam no meu camarim”... “Não sei o que me impede de”....</p>

27		<p>Maria Navalha impede o suicídio da Gigi, lhe dá proteção em lugar um tanto canalha, foge da polícia e parte pro samba.</p>
28		<p>Gigi tá limpa, veste o vestido da estrela, renasce e pendura o letreiro.</p>
		<p>Comèere - Copla da mulher</p>
29		<p>Gigi renasce Menina Faceira. Na plateia o novo amor. Desta vez uma mulher. Um novo amor que quer lhe bancar. Ela recusa e acredita no seu retorno aos palcos e que conseguirá se manter sozinha.</p>
30		<p>Seu sucesso não se sustenta pois está velha. Pede emprego, olha o que eu sei fazer. Dá tudo que tem.</p>
31		<p>Recomeça de baixo. show pequenininho. revista de uma mulher só. letreiro não acende. falha som, luz, tudo dá curto. fiquei pronta cedo demais.</p>

FONTE: Arquivo Xama Teatro

Decidido por onde iríamos trilhar, eu e a Gisele voltamos juntas ao ateliê com a promessa de tentar repetir alguns momentos dos programas e experimentar algumas ideias que eu havia inserido baseadas nas relações entre as improvisações ocorridas e as nossas referências. Embora houvésssemos colocado as propostas em sequência como o andamento do espetáculo, há sempre um resto de problema em mim. Eu desconfiava que essa ordem premeditava um fio condutor baseado na primeira referência do trabalho – o livro *A vagabunda*, de Gabrielle Colette – e isso me incomodava porque sentia que, desde os programas solos da Gisele, estávamos sempre tentando encaixar o que era produzido na narrativa literária. Ao meu ver, isso viciava a improvisação porque o enredo do livro estava impregnado em nós e havia sempre, na atuante, uma tentativa de conformar o que era feito com uma demanda de sequenciamento dessa obra para comunicação do seu texto. Se um dia eu senti o *problema dos olhos semicerrados*, que opera em um não-lugar pouco prático para a tomada de decisões prudentes, agora eu tinha os sentidos tão vigilantes que pressionava a atuante a agir com uma inconsciência que eu não sabia instrumentalizar.

Havíamos feito um programa na semana anterior, intitulado de “paredes caídas”, que eu havia gostado muito porque na ocasião a atuante não havia se valido de nenhuma indicação espacial ou falas do livro *A vagabunda*. Vi uma cena se propondo ali no constrangimento de extremos, de forma tão violenta que perfurava o absurdo com o real. Um exagero que, por se tentar persistir no máximo, não dá conta e se esfarela na exposição da atuante tal como ela é. Tão revirado que dá a ver a carne. Era, sem dúvida, o programa que mais havia me afetado e eu tinha certeza que vários aspectos dele já se punham de pé como uma cena. Eu não sabia o que a Gisele iria falar nem como começaria a peça, mas tive a revelação naquele dia de como o encontro de *A Vagabunda* com o público acabaria.

Foi por essa razão que eu propus a ela que criássemos o espetáculo de trás para frente. Dessa forma, em lugar de instaurar novos problemas para programas de improvisação, nós seguíamos o programa já feito, com alguns enxertos, para, após findá-lo, pensar de que cena ele havia resultado. Então, no dia seguinte, tentávamos improvisar esse fragmento, sempre aproveitando elementos de tudo que estava se construindo durante todo o tempo de

investigação. A lógica de não maquinar a sucessão entre cena (que eu acreditava estar de conluio com o livro), mas sim o que lhe havia dado origem, criou um campo de atração que não se preocupava mais com a órbita literária. Foi assim que encontramos um casamento, uma trincheira de batalha, um discurso presidencial, uma múmia que é eleita rainha do carnaval e a Gigi, nossa personagem encontro de todas as referências que acumulamos na trilha.



Figura 4 QRcode vídeo processo a A vagabunda 2020

FONTE: <https://www.qrcodefacil.com/>

6.2.6 Voltar o caminho também pode ser uma trilha

Após essa trilha retrógrada que se mostrou como a virada da nossa dramaturgia, nós dividimos o fluxo criado em 3 blocos, cuja fronteira entre um e outro era entrada da personagem em uma nova energia para ação. Por exemplo: no bloco 1 havia uma energia precária da apatia, do desolamento de ter sempre que consertar; no bloco 2 era a energia da urgência, do transbordar até que a tentativa de manter isso paralisasse; por último, o bloco 3 era a energia da

sobrevivência, de fazer o que for preciso para manter o fio de vida que restava mesmo sem amanhã. Assim, passamos a batalhar pela repetição – e que, por assim tentar, ia se distinguindo sempre – agora na ordem crescente dos blocos. Devo dizer que o bloco 2 parecia uma encenação impossível e o nos deixou exaustas, colocando em dúvida a própria validade do ritmo que tínhamos empregado ao bloco.

Durante essas tentativas vagabundas, como chamamos, fizemos um esboço de texto livre a partir da vontade de criar uma narrativa entre as ações do programa. Esse foi o momento de formalizar personagens e situações até entre as coisas mais irreconhecíveis das nossas improvisações. É aquela investida de lubrificar as ações até elas sejam fluxo e deslizem como uma narrativa, seja na escrita do corpo ou mesmo com falas articuladas.



Figura 5 QRcode pasta tentativas vagabundas 2020

FONTE: <https://www.qrcodefacil.com/>

Os esboços são os emissários da montagem. Junto aos esforços de texto ou roteiro de ações, é preciso deixar entrar os esboços de cenário, figurino, luz, etc. Em A Vagabunda não houve separação entre essas escolhas, tudo se dava ao mesmo tempo, uma vez que todos os elementos aconteciam para atender às

demandas das improvisações. Eu não gosto quando um elemento é refinado, projetado para ser “bonito em cena”, e nós termos que “encaixar” ele na improvisação, creio que assim não há investigação do desejo. Então as coisas iam sendo experimentadas e aquelas que mais tensionavam as improvisações eram as que ficavam e que seriam recriadas pela equipe. O que ocorreu foi um trabalho conjugado de adequação desses elementos às nossas expectativas pois, uma vez que era selecionado o que permaneceria para a cena, entrava em ação o trabalho de design de som, luz e figurino, para dar técnica ao experimental. Era sempre um movimento endógeno e que, até agora não se pode dizer acabado, já que não são raras as vezes em que solicitamos mudanças conforme resignificamos as coisas no ateliê.

Não creio que possamos chamar esse momento de última etapa, dada a simpatia que temos por tratar o espetáculo como obra em processo, entretanto, é necessário amarrar o que se desenrolou nas improvisações. E isso compreende deixar ir o que se perdeu, admitir quando algo não funciona naquele momento – inclusive desapegar do que é escrito ou dito no ateliê – e não desprezar o que surge em prol de se resguardar em uma segurança, mesmo quando as coisas já estão “encaminhadas” como espetáculo. Eu creio que agir assim seria renunciar à paixão, ceder à *vida besta*. O temor às mudanças é orgânico, mas se conformar é tóxico. Acredito que, se há um processo certo, este é aquele que dá prazer e potência de vida e não o que promete acabar mais rápido. A investigação é criação, se atropelar é perder a oportunidade. Estar atento para o que há de força na tentativa de realização do programa e não afoito à sua conclusão como mérito de algo. Fazer do mapa um enigma que vai descobrindo ponto a ponto novos problemas, eis o combustível. Eu penso que para o corpo é impossível repetir, mas a esperança de criar dispositivos para reviver momentos é o que faz tudo ser inesperado na cena. Em *A Vagabunda* nós perseguimos o prazer do trajeto, e não as marcas.

Ainda que já se tenha composto uma cena a partir das atrações e repulsões manifestadas, é sempre momento de dar voz a problemas que façam esse fluxo avançar, por isso é pertinente voltar ao programa de improvisações quando o prazer começa a se perder na formalização. O que se expira como um processo criativo da experiência é estar poroso aos objetos e textos que vão borbulhando do inesperado. Então aí, talvez ninguém precise injetar algo para

substanciar o trabalho porque a experiência da investigação já é o acontecimento que vale uma peça.

6.3 Para deixar a imagem se deslocar do processo

*Foi parida a poucos berros para ser gentil mocinha.
 Encomenda patriarcal que prosseguirá a rotina.
 Cumprir bem o que se espera e saber fingir quietinha.
 Se for mãe, daremos flores, nossa maior rainha,
 se nascer mulher de novo “fecha essas pernas, menina”!
 Peço um pouco de distância para que vejam a criação.
 Toda a sorte de fatores conheceu ao dizer não.
 Aplicaram aqui métodos que o sistema põe à mão:
 vigilância, censura, castigos, inspeção,
 interrogatório, surra, abuso, proibição,
 assédio, mentiras, falso amor e reclusão.
 Um robô ou uma fêmea? Tanto faz se der tesão.⁶⁷*

A *Vagabunda* é uma jornada que tem como fio condutor a revista impossível da Gigi, nossa vedete ficcional descoberta durante o processo de montagem. O espetáculo tem uma forma híbrida entre o experimental, fragmentos de uma representação exageradamente espetacular e uma atuante que performa até o seu limite; se vale de técnicas clássicas levadas ao absurdo para que assim culminem em uma quebra violenta com o fortuito. É um solo onde tudo que está em cena é construído para problematizar “o que mais pode acontecer?” – o que engendra verdadeiras armadilhas no palco – e onde o maior desafio da Gisele é não mascarar essa tensão. Nós escrevemos ao mesmo tempo em que trabalhamos com o corpo para a cena, é um caminho de escrita que só dá frutos se nós seguimos com a investigação de achar a cena. Então levamos isso para o papel, improvisamos novamente, mudamos cena e mudamos texto... é um processo que se retroalimenta o tempo inteiro porque é nesse entre que se rascunham os esboços: que figurino é esse? Que ação o completa e desfaz? Se eu tiver que sintetizar, eu direi que *A Vagabunda* é um espetáculo que reage às qualidades que vão se mostrando: texto, cenário, iluminação...e é essa a tônica de atuação que eu procuro estimular: que desejo

⁶⁷ Verso para Maria Robô em *A vagabunda*. Autoria própria.

eu sinto ao me deparar com isso, que reação eu produzo desse encontro? Ainda que nós tenhamos instituído uma estrutura de narração, de atuação, o mais importante em tê-la é para semear: como eu me relaciono com a iminência do desmoronar? Porque, ainda que tenhamos idealizado, nenhum de nós tem como premeditar a disposição das pedras que serão quebradas ou se os pingos de vela cairão no rosto ou nos braços da atuante. É um espetáculo que tem um apelo histórico muito forte, mas que não segue uma cronologia. A historicidade afronta a vida da Gigi que, ao sobreviver a um incêndio incorpora todas, mas continua estando só.

O meu primeiro grande susto ao pensar caminhos para a encenação de *A vagabunda*, foi me dar conta de que a ideia da Gisele era fazer um espetáculo de Revista, mas que eu só teria uma atriz para dar conta de uma estrutura que se popularizou por um jogo de números e quadros com numeroso elenco. Esse era o primeiro problema, um bom problema – como eu gosto de dizer – daquele tipo que precisa criar vínculos com as referências certas para que se mantenha de pé. Então eu disse à Gisele, no nosso segundo encontro criativo, que o maior desaforo daquele trabalho é que ele era a revista de uma mulher só. Isso implicava dizer que, além de desaforar um gênero majoritariamente roteirizado e produzido pelo olhar masculino, a tônica daquele espetáculo seria “revistar” a luta de várias mulheres por meio da experiência de uma mulher que está sempre só (a Gigi personagem e a Gisele em cena), mas que por ser afligida pelas mesmas iniquidades que sabotam várias mulheres há séculos, jamais será a voz de uma só. E falando assim talvez pareça que a nossa “Gigi” veio fácil, mas pelo contrário, foi parida “a muitos berros” depois de longas horas de reuniões, estranhos programas de trabalho prático e muitos *drives online* abarrotados de vídeos de improvisações.

Quando a carta da torre saiu pra mim em jogo de tarô logo no início do processo da pesquisa e montagem de *A Vagabunda*, eu sabia que eu tinha que deixar pra trás algumas noções e práticas construídas anteriormente e que teria que me abrir para novas experiências, que poderiam, inclusive colocar em suspenso modos de criação, vínculos e referências. Essa abertura necessária para a escuta me levou ao encontro de uma prática criativa intensa e que exige de mim, uma atriz de carreira - como tu costumava falar - o desnudamento, a reviravolta em mim mesma, a escrita autoral do corpo e da cena, a exploração das possibilidades expressivas do canto, da fala e da dança... essas inúmeras experiências de ex-posição me levam a uma prática de desmoronamento e edificação, de um eterno levantar e cair a partir da posição posta em estado de risco. Penso que para esse estado de

reviravolta, exige-se muito do trabalho do corpo em sua potência com uma grande quantidade de energia. Essa é uma preocupação pra mim, como posso me jogar no chão, dançar nos escombros (pedaços de gesso), alterar estados vocais, sem me machucar, sabendo que no dia seguinte terei que estar lá, com as minhas armas, na sala de ensaio ou na apresentação com disposição para o jogo, para a improvisação. Vejo o modo de criação proposto para a montagem de *A Vagabunda*, como um gatilho, que por disparadores pode atingir alvos diversos. Que disparadores são esses? Quais provocações que me fizeram agir? Com quais elementos me jogo para a construção dos experimentos? As provocações para a cena, eu recebia por mensagens de wat, geralmente na noite ou na madrugada anterior a experimentação em sala de ensaio. Com o nome de Programa, ou simplesmente com palavras jogadas em mensagens de texto, os gatilhos vinham de diversas formas, como ações simples e cotidianas (“se maquiagem e vestir algo bem chique”); movimentações no espaço (caminhar sobre os escombros); exploração de sons de objetos (trabalhar a sonoridade desses escombros); de figurinos (tentar vestir o vestido entrando por baixo, com ele suspenso, transitar disso para a camisa de força) ou como sequências de ações (deitar sobre os escombros, afundar neles, abrir espaço porém deixando o contorno do corpo). Muitas vezes o programa continha sequência de ações e eu fazia uma leitura dessas instruções, preparava o ambiente, objetos, luz, figurino, câmera, maquiagem e executava o programa com a exploração das potências intuitivas, corpóreo-vocais, usando como referências experiências já gravadas no meu corpo e outras que passo a conhecer naquele instante. Sinto que a posição de estar dentro, construindo de forma conjugada a dramaturgia, com pesquisa de naturezas diversas: bibliografias, filmes, fotografias, conversas, memórias e lembranças pessoais, me prepara em termos de conteúdos e práticas para explorar os programas propostos. A pergunta que te fazia pelo wat “o que eu faço amanhã?” revela a qualidade de surpresa, do desconhecido, eu, nós nunca saberemos o que seremos/faremos no amanhã, e nunca repetíamos um programa... Quando tu me enviavas os disparadores do programa, nem você e nem eu sabíamos o que poderíamos encontrar. Para mim a dupla surpresa: Uma, a de ler palavras dispostas em mensagens de texto, links ou arquivos de word que ordenadas ou desordenadas, metafóricas ou descritivas, impossíveis ou facilmente possíveis de serem feitas, eram, para mim como gatilhos disparadores de ações, imagens, textos e sonoridades. Outra, a de ver meu corpo propor formas inusitadas e inesperadas, em sala de ensaio, como resposta ao programa do dia.⁶⁸

Talvez o encenador seja um grande oportunista, um minucioso sempre atento às conversas mais despretensiosas e aos gestos mais triviais dos atuantes para saber quando é potente usá-los. Eu tinha uma intuição de que entre tantas referências históricas e teóricas, faltava no jogo o corpo do agora, da carne. Aquela presença que invade a narrativa para nos deixar ver o que todo o esforço de ser espetacular causa a ela. A reação da Gisele como encontro com a gente e não como história. Ela nos dizia que a vida dela não dava uma peça,

⁶⁸ Depoimento Gisele Vasconcelos em 2020 para mim

creio que às vezes por entender o nosso bisbilhotar – a bem da verdade, muitas vezes indiscreto – como uma tentativa de torna-la a temática do trabalho. Mas não era isso. Todo o afincado era sobre fazer a Gisele ter um encontro com as vedetes da trama. Porque um encontro não é sobre narrar uma jornada pairando por ela, mas sobre provocar as coisas a acontecerem, confrontar as urgências da atriz com o que se se suspeita das referências. Dessa forma, um novo corpo se ergue, uma existência que não pretende esconder o que borbulha da atriz para ver melhor a personagem, mas que leva essas faíscas a pontos de incêndio de autocrítica; que sabe aproveitar o fato para evocar o sensível, promovendo um “encaixe” que dá vida a alguém que não é uma placa do que se foi, mas força tangível do encontro entre elas.



Figura 6 QRcode fragmentos de cenas processo A vagabunda 2020⁶⁹

FONTE: <https://www.qrcodefacil.com/>

Fica um pouco das vedetes na Gisele e Gisele prestes a explodir nas vedetes. Há uma tensão, a sensação de algo está sempre prestes a acontecer.

⁶⁹ O vídeo em questão faz parte de uma campanha de financiamento ocorria entre os meses de julho a setembro de 2020, durante o isolamento social decorrente da pandemia da Covid-19. Sua inserção aqui se dá apenas para visualização de alguns elementos em processo.

É para isso que todo o resto (tudo que há na cena além da atuante) funciona. E nós – a equipe – não assistimos, prefiro dizer que fomos *voyers* desse encontro, porque havia muito desejo em testemunha-lo, e foi muito gostoso vê-lo se realizando em diferentes formas pelo trabalho de cada um da equipe. Eu não sei se a vida da Gisele dá uma peça, mas tenho certeza que a capacidade dela de reagir com honestidade a tantos problemas diferentes e de organizar suas expectativas artísticas com tudo que é premente dizer, faz um bom dossiê de atuação contemporânea. Eu gosto de pensar que é isso o visível do invisível, o que é tangível nesse caminho e o que seria menos presunçoso apontar como uma experiência para além de mim.

Então, como eu dizia, nós provocamos as coisas. É por isso que o nosso cenário não é, mas vai se tornando conforme os objetivos da cena. E tudo funciona por uma dinâmica da reação. No início do trabalho prático presencial, março de 2020, eu e a Gisele falamos sobre o movimento da peça ser como dançar nos escombros. Então eu achei que tudo poderia funcionar acompanhando a tentativa de fazer isso acontecer, não a formatação de uma dança virtuosa ou técnica que a realizasse, mas o que há de potente em estar sempre tentando. Essa é a Gigi, alguém que precisa estar sempre tentando e que as circunstâncias a colocam sempre precisando consertar/equilibrar. Eu sei que muitas vezes é impossível se manter de pé sobre algo que nunca se comporta de maneira igual, então sabia que as nossas marcas viriam das reações com essa instabilidade. Dessa forma, o desequilíbrio de um movimento pode ser, cenicamente, um atentado à vida; a precariedade que dançar sobre o gesso quebrado causa faz vir a Vedete dando a ver o tipo de coisas a qual era submetida; a agonia de ficar presa em um armário pequeno limita as possibilidades de movimento e transforma a voz, faz ver e ouvir os cativeiros familiares. A encenação da vagabunda é dar materialidade a essas tensões. É processo e forma, estressa ações até que algo se desloque da imagem.

É que a imagem não se define pelo sublime de seu conteúdo, mas por sua forma, isto é, por sua “tensão interna” ou pela força que ela mobiliza para fazer o vazio ou furar buracos, desfazer as ligações das palavras, secar o suor das vozes, para se liberar da memória e da razão, pequena imagem alógica, amnésica, quase afásica, tanto permanecendo no vazio, tanto tremendo no aberto. A imagem não é um objeto, mas um “processo”. (DELEUZE, 2010, p. 72).

Como quando a silhueta da Gisele dançando atrás do abajur, sem cabeça, fagulhou a existência de um personagem sem feição, sempre mascarado que faz um arquétipo social e vocifera as cretinices normalizadas.

A Gigi é a emissária do mito. A que será atravessada por todas as nossas referências numa infundável lista de provações. É quem revela que cada mulher é uma caixa pandora, aberta automaticamente quando nascemos. E, afora a metáfora, é quem põe em evidência o absurdo que poderia ser a vida de qualquer mulher do século XX.

Ao visualizar todo o material referente de *A Vagabunda*, é compreensível supor um movimento de acúmulo que vai demandando espaço em cena para se mostrar. Entretanto, a minha experiência como dramaturga e encenadora da peça tem sido justamente contrária a isso. Ela é, por contraste, um esforço de desapego, como se eu tivesse esperanças de que algo se projetasse na amputação. DELEUZE (2010, p. 29), ao evidenciar o teatro crítico de Carmelo Bene, defende que “O homem de teatro não é mais autor, ator ou encenador. É um operador.”, ao que eu discordo por implicância à palavra operador, que eu acho simplista e esvaziada de resposta, no entanto, sua lógica da subtração do que está posto para fazer brotar corpos anexais que recodificam a cena, me parece algo pertinente quando se está implicado em convenções da autoria (ibid., p. 29): “[...] que faz nascer e proliferar algo de inesperado, como numa prótese: amputação de Romeu e crescimento gigantesco de Mercúcio, um dentro do outro. É um teatro de uma precisão cirúrgica.”

Me ocorre uma força similar em todos os momentos que eu sinto que o rigor histórico remonta uma representatividade demasiada do privilégio; ou quando o excesso de palavras e elementos subjagam a mediação; ou quando o que é dito e feito requisitam um “entendimento” do público – cujo parâmetro de entendimento nós é quem supomos – para prosseguir. Considero isso instrumentos de poder que, uma vez impostos de tal maneira, retiram o teatro de sua função.

“A arte não é uma forma de poder, ela só é isto quando deixa de ser arte e começa a se tornar demagogia.” A arte está submetida a muitos poderes, mas não é uma forma de poder. Pouco importa que o Ator-Autor-Encenador tenha ascendência e se comporte, quando necessário, de forma autoritária, muito autoritária. Seria a autoridade de uma variação perpétua, em oposição ao poder ou ao despotismo do invariante. Seria a autoridade, a autonomia do gago, daquele que

conquistou o direito de gaguejar, em oposição ao "falar bem" maior. E, claro, são sempre grandes os riscos de que a minoria resulte novamente em maioria, refaça um padrão (quando a arte recomeça a se tornar demagogia ...). É preciso que a própria variação não deixe de variar, quer dizer, que ela passe efetivamente por novos caminhos sempre inesperados. (DELEUZE, 2010, p.60)

Destarte, minhas convicções, quer sejam como dramaturga ou encenadora, sempre advogam pela força da imagem. Quando a tentativa de impregnar um significado à cena subestima a cognição do encontro, o que acontece é um discurso de autoridade "eu quero que você entenda que isso é... eu quero que você saiba que a cena trata de...". Sempre me pergunto até que ponto a nossa necessidade de comunicar o que nos inspira em nossos trabalhos pode sabotar o quão grande seria se nos fizéssemos mais acessíveis pelo sentir e não pelo sentido. E ao falar assim, não estou defendendo um esforço de abstração (o que me soa igualmente distanciador), mas chamando atenção aos meios de poder que circunstancializam o vínculo com a obra.

É por isso que em *A vagabunda* a autocrítica é muito cara para mim no sentido de pensar as cenas não por uma orientação do que eu quero que o público entenda, mas pela esperança de como eu quero que eles estejam. Porque calar para que essa imagem se calce em outros sentidos, se desloque de nós, muitas vezes é o maior ato de fé que podemos ter na obra. É assim que eu trato a minha relação entre a dramaturgia e a encenação, problematizando os meus caprichos.

De todas as formas, do caminho das referências à cena em *A vagabunda*, vão despontando visualidades que catalisam muitas representações do processo. Esse é um movimento que adensa na relação com os elementos e dá ao conjunto uma vontade de emancipação, que fica de pé por si própria na relação da geometria cênica. É a isso que me refiro quando digo "fazer a imagem implicar", é sobre isso que trato quando situo a encenação e a direção de atores em um espetáculo. Essa perfuração da forma ocorre justamente de um movimento amorfo das materialidades de cena. Por exemplo, placas de gesso são materiais construtores, promessas de edificações. Ao lidarmos com esse material em cena, no entanto, ele se mostra demasiadamente frágil diante do peso de um só o corpo. Então, conforme a atuante segue existindo por ele (pisando, sentando, dançando, deitando...) tudo vai se deteriorando até o pó,

concorrendo também para a precariedade das ações, já que seus pedaços se tornam armadilhas aos objetivos da cena. Tem-se um movimento do robusto aos escombros e ao pó, tal como o corpo da nossa vedete, que vai se desgastando no empenho em permanecer de pé. Outra signatura que eu gostaria de brevemente abrir são as velas vermelhas acesas que estão em cena desde o início do espetáculo como uma coroa de fogo. A possibilidade de queda dessa estrutura constrói a rigidez da personagem (uma santa que perde a cabeça fácil e tem alto poder de destruição ao mínimo espirro), o que demanda da atuante a imobilidade enquanto está no alto de um praticável explicando a uma pessoa do público como desenterrar de três malas e fazer uma escada. Essas mesmas velas posteriormente delimitam um jantar romântico. Nesse entrefunção elas derretem, espalhando na atuante e no branco do gesso um rastro de vermelho – como o sangue das mulheres que fica gravado nas pedras.

O armário com telas de vidro hora é prisão, depois hospício, lugar onde a Bela se transforma em fera e se debate até se tornar um robô; de porta aberta pode ser um novo amor encarcerador ou um chuveiro que derrete todo o glamour do sucesso (maquiagem, penas, vestido).

*Existe armário de todo tipo
 Dos que escondem esqueletos
 Aos que são bons de abafar grito
 Se faz feio na família, o cadeado é um bendito
 Ficou louca, desvairada, tá pedindo e deu motivo.
 Na prisão é tudo escuro,
 ninguém pode ver as marcas
 Tanto tempo apanhando
 e só agora ela desaba?
 Não reclame, sortuda,
 agradeça o que tiver
 entre as grades da gaiola,
 podes cantar como quiser.⁷⁰*

As três malas são escadas, camarim, cadeira de show, esperança de voar, uma grande cabeça que fará tudo o que for preciso para partir ou um grande estorvo quando precisam ser carregadas para que a vedete consiga ir embora.

⁷⁰ Verso para entrada no armário A vagabunda. Autoria própria.

Ainda hoje inserimos coisas que vão borbulhando, por isso mesmo o texto é sempre escrito junto a esse processo do ateliê. É um texto que explode da cena e se articula com elementos da temática, as referências. Contudo, as materialidades da cena e as imagens que dela vão vazando na relação com a dramaturgia, não estão indicadas em um texto ou explicadas na escaleta. De forma semelhante, também não consta o jogo com a luz, com o figurino, a poeira que o gesso levanta ao ser maltratado nem nenhuma das armadilhas que provocam a reação da atuante. Muitas vezes o que é dito não se ilustra diretamente pelo que acontece e essa é a potência da encenação. Não há premeditação da minha parte em não indicá-los - mesmo porque o fato de não estarem verbalizados não significa que não façam parte da dramaturgia do processo- o que ocorre é a consciência de que eles são domínio do indizível e de que é impossível controlar as imagens que eles irão emergir. É isso que faz a relação perfurar o sentido das palavras e deslocar a cena para afetos além de nós. Esse processo de encenação é o encontro de todos os desejos e o que resultará do encontro é sempre imprevisível. É justamente isso que sai por ele e que pode fazer uma obra viva para além das formas que dominamos.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS OU QUE CONSIDERAR QUANDO NÃO HÁ O QUE CONCLUIR?

Ao longo dessa pesquisa, levei sucessivos tombos em resoluções que eu julgava serem desapegadas de convenções, mas que, na falta do desejo tornam-se qualquer declamação panfletária. Aos poucos percebi que, não importava o exercício que eu levasse para o trabalho ou a técnica mais cobiçada, tudo será desprovido de vida se não encontrar as nossas urgências. Foi assim que eu me percebi uma atriz que estava sempre tentando seduzir alguém ao trabalho. Eu queria saber de que vontades eram feitos, que relações sonhavam, eu queria que a nossa cena fosse um acontecimento de paixões. Eu tinha muito ímpeto e pouca instrumentalização. Então essa pesquisa acontece primeiro em razão do meu desejo de que as pessoas me sentissem pulsante na cena, mas se dá por encerrada agora se entendendo como um procedimento da escrita no corpo antes de tudo.

O movimento então a ser feito é, antes de tudo, um entendimento de que todo o nosso material sensível interessa na criação, desde que ele seja promíscuo o suficiente para lidar com a realidade que borbulha do encontro com outros afetos. Uma ética de criação perturbada, problematizadora, mas que não deixe de ser generosa conosco e com as pulsões que nos formam. Só um modo de criação aberrante pode nos sensibilizar à minoração, à verdadeira potência da arte de ser tão contundente que se torna cirúrgica na relação, que faz valer todo esse caos.

Até aqui não tenho outra resolução que não seja a vontade de estar logo em outro processo criativo. E por isso essa pesquisa é tão frutífera, porque alimentar processos criativos germinam tantos outros processos criativos e, portanto, a pesquisa em teatro como modo de vida, potência para realizar e não só como atitude teorizante. De todo modo, as implicâncias que se apresentaram nessa trilha, colocam em jogo não apenas terminologias, mas atitudes frente ao que calcificamos como repertório e esvaziamos de sentido para nós. A experiência no processo criativo, desta forma, funciona como o desacato às formas de poder que atrofiam a nossa produção fora dos clichês; transmutando aquilo que julgamos conhecer em encontros com outras maneiras de sentir. Isto posto, as referências, em lugar de nos aprisionar em temáticas, circunscrevem

pelo encontro a dramaturgia dos nossos corpos no processo. Tornam-se matéria destituída de imposição e fundam outras referências pela via da experiência. Assim, temos a oportunidade de presenciar imagens que vazam aos moldes, que se dissipam em nós e no público projetando de forma incontrolável. Representar a experiência é, decerto, uma rebelião natimorta, entretanto, ter procedimentos que persigam a mesma paixão delas – dessa suspensão da vigília consciente – faz representar uma realidade alternativa ao estado de moralização dos símbolos em que vivemos.

REFERÊNCIAS

ABREU, Luís Alberto de. **Processo colaborativo: relato e reflexão sobre uma experiência de criação**. Cadernos da Escola Livre de Teatro. Santo André, v. 1, n. 0, 2003.

ARAÚJO, Antônio. **A encenação no coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo**. Tese de Doutorado em Artes Cênicas. Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____, Antonin. Para acabar com o juízo de Deus. In: WILLER, C. **Escritos de Antonin Artaud**. Porto Alegre: L&PM, 1983.

BABLET, Denis. O jogo teatral e seus parceiros. In: KANTOR, Tadeusz. **O teatro da morte**. São Paulo: Perspectiva, Edições SESC SP, 2008.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Experiencia. In: ALEIXO, F. M. e LEAL, M. L. (orgs.). **Teatro: ensino, teoria e prática. Processos de criação: experiências contemporâneas**. p. 13-39 Uberlândia: Edufu, 2016. v. 3

_____, Jorge Larrosa. **A operação ensaio: sobre o ensaiar e os ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida**. In: Educação e Realidade, v. 29, n. 1, 2004. p. 27-43.

_____, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. In: Revista Brasileira de Educação. Anped, São Paulo, n. 19, p.20-28, jan./ abr. 2002. <https://doi.org/10.1590/S1413-24782002000100003>

BONFITTO, Matteo. O ator pós-dramático: Um catalisador de aporias?. In: GUINSBURG, J. e FERNANDES, S. (orgs). **O Pós-dramático**. p. 87-100. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.

BOUYER, Gilbert Cardoso. **A Morte da representação na filosofia e nas ciências da cognição**. Revista Ciências & Cognição 2008; Vol 13: 21-46. Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), Ouro Preto, Minas Gerais, Brasil, 2008.

BRAGA, Bya. O florescer do ator. Maneiras de atuação performativa semeadas pela "artesanias do ator". In: CARREIRA, A. e BAUMGÄRTEL, S. (orgs). **Nas fronteiras do representacional**. p. 54-66. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2014

CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cenários Liminares**. 2ª edição. Uberlândia: Edufu, 2016.

CARREIRA, André L.A. N. **Teatro performativo e a cidade como território**. Revista Arte e Filosofia. Ufop, nº 12, 2012.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia**. Tradução de Mariana de Toledo Barbosa e Ovídio de Abreu Filho. São Paulo: Editora N-01, 2018.

_____, Gilles. **Sobre o teatro – Um manifesto de menos. O esgotado**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

_____, Gilles. **Espinosa: filosofia prática**. Tradução de Daniel Lins e Fabien Pascoal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix.. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia** Vol. III. São Paulo, Ed. 34. 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: por uma literatura menor**. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ed. Escuta, 1998.

FABIÃO. **Programa performativo: o corpo-em-experiência**. In: Revista do Lume. Unicamp, nº 4 dez 2013.

FAHRER, Lucienne Guedes. **Dramaturgias de ensaio: deslocamentos da narrativa e cartografia colaborativa**. 2016. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. Tradução por J. Guinsburg et al. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Realidade e Ficção no Teatro Contemporâneo**. Revista Sala Preta, São Paulo, Universidade de São Paulo, v. 13, n. 2, p. 14-42, 2013. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v13i2p14-32>

FORTES CARVALHO, Ana Luiza ; CARREIRA, A. L. A. N. . **Apontamentos para uma nova perspectiva sobre o treinamento no teatro de grupo**. DAPesquisa , v. 1, p. 1-6, 2008.

FREGE, Gottlob. **Sobre o Sentido e Referência**. Tradução de Sérgio R.N. Miranda. Fundamento – Revista de Pesquisa em Filosofia, v.1, nº 3, p. 21-44, 2011.

GROTOWSKI, Jerzy; POLASTRELLI, Carla; FLASZEN, Ludwik. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro, Editora Perspectiva, 2001.

HADDAD, Amir.. Entrevista com Amir Haddad. In: PEREIRA, Victor Hugo Adler; LIGIÉRO, Zeca; TELLES, Narciso. **Teatro e dança como experiência comunitária**. Rio de Janeiro: UERJ, 2009, p 187 à 214.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LIMA, Tatiana Motta. **Em busca de (e à espreita) de uma pedagogia para o ator**. In Revista Reset. Ano 1.

MOSSI, C. P. **Teoria em ato: o que pode e o que aprender um corpo?** Educação e Pesquisa, São Paulo, v. 41, n. especial, p. 1541-1552, dez. 2015. <https://doi.org/10.1590/S1517-9702201508142951>

PASCOUD, Fabianne (ent.). **A Arte do Presente: Entrevistas com Ariane Mnouchkine**. Tradução de Gregório Duvivier. Rio de Janeiro: Cobongo, 2011

PELBART, Peter. **Biopolítica**. Revista Sala Preta, v. 7, n. 1, São Paulo, p. 57-66, 2007. Perspectiva/coleção Estudos. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v7i0p57-66>

PONS, Esther Belvis. **Reconstruyendo el conocimiento emergente de la experiencia efímera**. In: Efímera Revista, v. 04, nº 05, 2013, p. 12 – 15.

ROUBINE, Jean –Jacques. **A Linguagem da encenação teatral-1880-1980**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

SALES, Márcio. **Caosmofagia: a arte dos encontros**. – 1.ed. – Rio de Janeiro: Garamond, 2014.

SANCHEZ, José Antonio. **Dramaturgia e Cooperacion**. Ciudad Real: Uclm, 2019. Disponível em: <<https://www.elapuntador.net/articulos/dramaturgia-y-cooperacin-jos-a-sanchez-arte-uclm>> Acesso em: 12 de janeiro de 2020.

_____, José Antonio. **Prácticas de lo real en la escena contemporánea.** México: Paso de Gato, 2012.

_____, José Antonio. **Dramaturgia en el campo expandido.** In BELLISCO, Manuel; CIFUENTES, María José. Repensar la dramaturgia: errancia y transformación / Rethinking dramaturgo: errancy and transformation. Murcia: CENDEAC-Centro Párraga, 2011.

SCHECHNER, Richard. El Espacio. In: **El Teatro Ambientalista.** Traducción: Alejandro Bracho, con la colaboración de Claudia Lobo y Helena Guardia. Árbol Editorial México D. F. 1987