

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ  
MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES

ELISÂNGELA DOS SANTOS ROSA

**A ALTERIDADE NA CRIAÇÃO CÊNICA: UM ESTUDO DAS RELAÇÕES NOS  
PROCESSOS COLABORATIVOS**

CURITIBA

2021

ELISÂNGELA DOS SANTOS ROSA

**A ALTERIDADE NA CRIAÇÃO CÊNICA: UM ESTUDO DAS RELAÇÕES NOS  
PROCESSOS COLABORATIVOS**

Dissertação apresentada a banca do curso de Pós-graduação Mestrado Profissional em Artes, Linha de pesquisa: Modos de conhecimento e processos criativos em artes, da Universidade Estadual do Paraná, para obtenção do título de Mestre em Artes

Orientador: Professor Doutor Francisco Gaspar Neto

CURITIBA

2021

## **TERMO DE APROVAÇÃO**

ELISÂNGELA DOS SANTOS ROSA

### **A ALTERIDADE NA CRIAÇÃO CÊNICA: UM ESTUDO DAS RELAÇÕES NOS PROCESSOS COLABORATIVOS**

Dissertação aprovada para obtenção do grau de Mestre no Curso de Pós-Graduação do Mestrado Profissional em Artes, Campus II – Curitiba, Universidade Estadual do Paraná, pela seguinte banca examinadora

---

Prof. Dr. Francisco Gaspar Neto

---

Prof. Dra. Maria Brígida de Miranda

---

Prof. Dra. Luciana Paula Castilho Barone

---

Prof. Dra. Marila Annibelli Vellozo

---

Prof. Dra. Nadia Moroz Luciani

## **AGRADECIMENTOS**

Ao meu filho por compartilhar comigo a vida

À minha irmã Maiara Milena dos Santos Rosa, pelo afeto, cuidado e por me salvar em todas as horas mais difíceis

Aos meus pais, pela vida

À Nadia Moroz Luciani, pelo incentivo e amizade

Ao meu orientador Prof. Dr. Francisco Gaspar Neto, pela paciência e generosidade

A todos os meus colegas do Mestrado, pelo aprendizado

A todos os artistas com os quais já trabalhei e que construíram comigo essa grande teia de afetos que é o teatro

## RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo levantar reflexões acerca de como se dão as relações de criação em processos coletivos transversais. Como trabalhar e criar de maneira colaborativa respeitando alteridades? Como deixar a obra emergir das relações geradas no aqui agora a partir de uma percepção e construção coletiva que integra e potencializa todas as perspectivas envolvidas? Essa escrita busca percorrer as transformações ocorridas nos meus processos criativos nos últimos 30 anos, entender como processos predominantemente mais hierárquicos foram abrindo espaço para processos mais abertos e transversais. Partindo da minha prática como professora-diretora-atriz e relatando na pesquisa de campo a construção de um evento teatral realizado virtualmente, a peça “Resolução nº11: cantar e dançar durante a pandemia”, pretendo construir uma análise reflexiva de como as mudanças relacionais de um coletivo podem alterar os procedimentos e modos de produção na escrita cênica. Me apoio no pensamento do filósofo francês Michel Foucault e do filósofo e etnólogo também francês Pierre Clastres para refletir sobre o poder e as relações hierárquicas; Ancoram também a pesquisa a obra do coreógrafo português João Fiadeiro, que trabalha com a Composição em Tempo Real e da performer e antropóloga Fernanda Eugénio com o Modo Operativo AND. Também embasam a pesquisa teórica os trabalhos realizados pelo antropólogo britânico Tim Ingold, pelo filósofo e tecnólogo francês Gilbert Simondon e pela pesquisadora brasileira Christine Greiner.

**PALAVRAS-CHAVE:** Processos de criação. Alteridade. Transversalidade

## ABSTRACT

This research aims to raise thoughts on how relations of creation in transversal collective processes happen. How to work and create in a collaborative way respecting otherness? How to let the work emerge from the relations generated on the here and now from a collective perspective and construction that integrate and potentiate all perspectives involved? This writing intends to go through the transformations I had in my creative processes in the last 30 years, to understand how processes predominantly more hierarchical have been opening space to more open and transversal processes. Starting from my practice as a teacher-director-actress and reporting in the field research the construction of a theater event done online, the play “*Resolução nº 11: cantar e dançar durante a pandemia*” (Resolution number 11: sing and dance during the pandemic) I intend to build a reflexive analysis on how the relational changes of a group can alter the procedures and ways of production on a scenic writing. I base myself on the thought of the French philosopher Michel Foucault and the also French ethnologist Pierre Clastres to reflect upon power and hierarchical relations. I also anchor my research on the works of the Portuguese choreographer João Fiadeiro, who works with Composing in Real Time and the performer and anthropologist Fernanda Eugénio with the Operative Mode AND. Finally, the works of the British anthropologist Tim Ingold, the French philosopher and technologist Gilbert Simondon and the Brazilian researcher Christine Greiner also base my theoretical research.

KEY-WORDS: Creation processes. Otherness. Transversality.

## SUMÁRIO

|   |    |
|---|----|
| INTRODUÇÃO.....   | 8  |
| CAPÍTULO 1 - HIERARQUIA E PODER NAS RELAÇÕES.....   | 12 |
| 1.1.PODER IMPOTENTE – A LIDERANÇA INDÍGENA.....   | 21 |
| 1.2. PROCESSOS DE CRIAÇÃO.....  | 25 |
| 1.3. ARTE E SOCIEDADE.....  | 35 |
| 1.4.SOBRE O PROTAGONISMO DA OBRA E A AUSÊNCIA DE AUTORIA NO<br>TEATRO.....  | 38 |
| CAPÍTULO 2 - BRICOLAGEM DE PROCESSOS DE CRIAÇÃO.....  | 42 |
| CAPÍTULO 3 - TRANSVERSALIDADE VIRTUAL: REFLEXÕES SOBRE O PROCESSO<br>DE CRIAÇÃO DA PEÇA “RESOLUÇÃO Nº 11: CANTAR E DANÇAR DURANTE A<br>PANDEMIA”..... | 59 |
| CONCLUSÕES FINAIS.....  | 81 |
| REFERÊNCIAS BIVLIOGRÁFICAS.....   | 83 |
| ANEXO 1 – FOTO.....   | 87 |
| ANEXO 2 – QRCODE PARA ASSISTIR À PEÇA “RESOLUÇÃO Nº11: CANTAR E<br>DANÇAR DURANTE A PANDEMIA”.....  | 88 |

## INTRODUÇÃO

“Eu sempre acreditei nessa coisa do espaço criativo ser um espaço de potência diante do mundo” Arnaldo Antunes - Como é que chama o nome disso (2006, p. 348)

Essa pesquisa nasce do desejo de que cada um encontre seu espaço de potência no mundo. Crie mundos através de sua diferença. Ter experimentado artisticamente essa possibilidade me faz acreditar que é sim possível estabelecermos relações reais de respeito e troca. Por ser o teatro uma arte coletiva, por agregar perspectivas, potencializa a aparição das diferenças no encontro dos corpos. Nossa alteridade é potência individual e coletiva. Quero acreditar que a arte expande e altera nossa realidade, que tem poder transformador sobre ela. E que o teatro pode ser um laboratório de como se dão essas relações, esses encontros.

Escrevo essa dissertação num momento em que o chão parece ceder, o mundo desabar, estamos todos atônitos diante de uma pandemia que alterou profundamente nosso modo de vida. O novo coronavírus atinge o mundo todo, espalha luto e dor e escancara as desigualdades sociais. No Brasil experimentamos essa dor de forma ainda mais avassaladora, porque além de termos que lidar com um vírus que devastou o mundo, ainda estamos sob um governo autoritário que parece ter como objetivo destruir, disseminar ódio, matar. No último sábado, 8 de agosto de 2020, chegamos a 100.000 mortes no país. As pessoas perderam seus afetos, seus empregos, o próprio sentido de suas vidas. Por isso entendo que mais do que nunca precisamos nos reconectar com nossa potência. O Brasil é extremamente desigual, um país que joga no lixo o potencial e o saber de muitos, muitos brasileiros. Como então conseguir que uma nação, uma sociedade se pense e se organize? Na minha vida pessoal esse caminho de organização se deu através do meu trabalho no teatro. Foi nesse lugar que aprendi a nomear e dar forma à vida. Aprendi a encontrar meu espaço dentro de um coletivo, criando junto, construindo junto. De um mundo imaginário também pode surgir um mundo real. Um mundo mais elaborado, mais ético, mais humano. E nesse momento histórico que vivemos é imprescindível imaginar um futuro, mesmo quando só se tem morte ao redor. Essa pesquisa é sobre alteridade, e gostaria de compartilhar como foi fundamental, vital para mim, encontrar meu lugar, minha posição no mundo a cada momento, *com-*

pondo *com* tudo e *com* tod\_s (como propõe João Fiadeiro, artista referência nesse trabalho, com sua *Com-posição em tempo real*) e me reconhecendo como parte do mundo e não separada dele, mas integrada e consciente do potencial da minha ação nele. Para mim a ação no teatro é como um treino para perceber o quanto cada ato pode ser efetivo na vida. O que me move é a criação e não a destruição, e por isso esse momento específico do país é tão difícil. O ataque do governo à arte, à ciência, às universidades, ao livre pensamento, dificulta nossa sobrevivência, vivemos em resistência, em guerra. Nuno Ramos cita em seu livro “Verifique se o mesmo” um verso de Caetano Veloso que explicita um sentimento de quem é brasileiro: “aqui tudo parece que é ainda construção e já é ruína” (2019, p. 270). O Brasil tem artistas extraordinários. A potência dessa cultura precisa acontecer. Apesar de toda tristeza do contexto em que vivemos hoje, talvez esse seja um momento oportuno para nos reelaborarmos enquanto nação. Para repensarmos nossas relações e nossas ações. As relações políticas que vivemos no teatro podem se expandir desse micro para o macro. O teatro pode ser instrumento de experimentação dessa rede de relações que é a vida.

Tanto na minha vida pessoal quanto na minha vida profissional essa ética das relações sempre me interessou. Tenho cinco irmãos e sempre que minha mãe dizia que éramos todos iguais essa fala me incomodava profundamente. Porque tínhamos necessidades e experiências totalmente diferentes. Corpos e perspectivas diferentes. Então as regras da casa acabavam nos colocando num lugar de redução da nossa experiência. Quando comecei a fazer teatro percebi que algumas dessas relações familiares se reproduziam ali, que de alguma forma, o que havíamos aprendido a naturalizar das relações de poder em casa, na escola e no mundo, iria se repetir ali. Como no teatro os caminhos da criação muitas vezes são misteriosos e nem sempre as relações são de afeto, a situação em que as relações aconteciam era ainda mais difícil de entender. Vi muita coisa violenta. Mas fui tateando como atriz, tentando encontrar meu lugar, tentando entender como as coisas funcionavam. Muitos são os conflitos que aparecem nos coletivos de teatro, entendo que muitos vêm da demanda da obra que está sendo realizada, que não é uma receita pronta, e esse tipo de conflito é produtivo, pois cria fricção entre as perspectivas. O fato de uma peça ser um objeto vivo gera muitas dificuldades, muitas ansiedades, e quando se foge da ética das relações muita crueldade acontece. Essas primeiras

impressões me impactaram muito fortemente. Não entendia como podíamos estar montando autores tão humanos, falando de questões tão urgentes, e quando menos se esperava algumas ações individuais dentro do coletivo iam na direção oposta dos valores que estavam sendo discutidos entre nós. Abuso de poder, assédio, misoginia, exploração, vi de tudo. A possibilidade de mudança aparece para mim quando entendo que posso ter autonomia, quando deixo de ser a atriz que executa e passo a ser também a pessoa que cria o texto, que pensa na forma de encenar, que vai circulando por todos os lugares do teatro, que são muitos. Isso acontece quando começo a trabalhar no Ateliê de criação teatral, espaço criado no ano 2000 em Curitiba por Luís Melo, Nena Inoue e Fernando Marés para pesquisa em teatro. A partir desse momento começo a me entender como pessoa de teatro. Provavelmente por nos debruçarmos por mais tempo na criação dos trabalhos, ficávamos trabalhando em média dois anos num projeto, as relações tinham que ser mais aprofundadas, não convivíamos como costumava acontecer nos projetos realizados por editais, por dois meses de ensaio e dois de apresentação. Aprendi muito nesse lugar, onde permaneci por seis anos. Não que ali não tenha havido competitividade e conflitos, mas foi um caminho para um novo salto. Quando passei a dar aula e a dirigir peças, percebi que podia tentar pôr em prática o coletivo que como atriz sempre desejei. E também tive dificuldades, porque muitos atores queriam que eu fosse a diretora autoritária, que decidia tudo, que dava o veredito, ou que chegava com tudo pronto. O diretor salvador com que muitos atores iniciantes sonham. Por sorte encontrei pessoas em processos pedagógicos ou profissionais que tornaram possível um coletivo. Foram muitos anos, trinta mais especificamente. Desde quando comecei a fazer teatro até hoje, houve uma profunda modificação na maneira como os grupos se organizam, na maneira como realizam suas práticas e procedimentos artísticos. Muito provavelmente porque a sociedade também mudou e abriu espaços para que novos modos de relacionamento aparecessem. Como esses processos imaginativos podem estar ligados à vida e aos aprendizados de si e do mundo? Penso que podemos encontrar no teatro uma chave para uma nova maneira de aprender, expressar e conviver. O teatro me deu a possibilidade de desenvolver minha singularidade e a partir dela encontrar mais efetividade na minha ação. Seria muito bom que esta conquista da alteridade que a prática no teatro ajuda a construir se expandisse para a vida, ampliando a nossa possibilidade de ação no

mundo. Hoje percebo as funções no teatro não mais estanques, mas sim dinâmicas e interligadas, onde a própria questão da relação se torna mais evidente, como se nossa condição de inacabamento e impermanência estivesse mais presente. O impacto desses fluxos gerados pelas relações dentro dos processos criativos ganha relevo e se fala numa política de convivência que altera os modos de produção. E para entender essas alterações pretendo trazer para esta pesquisa o olhar agudo e meticuloso de pesquisadores que pensam a sociedade, a vida e a arte. O filósofo Michel Foucault e sua genealogia do poder e genealogia dos modos de subjetivação. O antropólogo Tim Ingold, que pensa organismos e pessoas não como indivíduos autocontidos, mas como lugares de crescimento criativo em um campo de relações sempre em atualização. O filósofo francês Gilbert Simondon que entende a relação como uma dimensão da individuação. Através dos fluxos dentro e fora do corpo, vai acontecendo atualização e alastramento do ser, que é mais que unidade e mais que identidade. Pierre Clastres, filósofo e etnólogo francês e sua antropologia política, seu estudo e observação das lideranças indígenas, pensando poder separado da noção de hierarquia e submissão. João Fiadeiro com a Composição em tempo real e Fernanda Eugenio com o Modo Operativo AND, afinado estado de percepção e de presença nos processos de criação. Para Fiadeiro a obra de um coletivo é consequência de uma ética, e não manipulação de uma ideia ou de uma estética. O acontecimento de uma obra, uma relação entre relações. No primeiro capítulo me aproximo de alguns teóricos que pensam relação, hierarquia, poder, arte e sociedade. No capítulo 2 desenvolvo um memorial reflexivo sobre como meu trabalho foi criando autonomia, como fui fazendo a passagem de projetos mais tradicionais para a criação mais colaborativa e com relações transversais. Como pesquisa de campo compartilho no capítulo 3 a experiência vivida no meu trabalho como professora-diretora na criação com alunos-atores da Cena Hum Academia de Artes Cênicas da peça virtual “Resolução nº11: cantar e dançar durante a pandemia” em 2020. No último capítulo escrevo sobre o que esse estudo e essa escrita trouxeram à tona, sobre minhas descobertas a partir desse mergulho. Foi um prazer e um privilégio poder conhecer tantos novos caminhos a partir dessa pesquisa e dessa escrita, mesmo com todas as adversidades e uma pandemia no meio.

## CAPÍTULO 1 – HIERARQUIA E PODER NAS RELAÇÕES

Em seu livro *O Mal-Estar na Civilização*, Sigmund Freud deixa claro que a maior fonte de nosso sofrimento no mundo vem da nossa dificuldade com as relações. Segundo o autor:

O sofrer nos ameaça a partir de três lados: do próprio corpo, que, fadado ao declínio e à dissolução, não pode sequer dispensar a dor e o medo, como sinais de advertência; do mundo externo, que pode se abater sobre nós com forças poderosíssimas, inexoráveis, destruidoras; e, por fim, das relações com os outros seres humanos. O sofrimento que se origina desta fonte nós experimentamos talvez mais dolorosamente que qualquer outro. (2010, p. 31)

O teatro é com o outro, sobre o outro e para o outro. É relação, compartilhar espaço e tempo. E mesmo para quem trabalha com expressão a tarefa de con-viver não é fácil. Essa confiança e disponibilidade de abertura para o outro é necessária para que o trabalho aconteça. A questão que Freud levanta é que a fonte de nossa maior dificuldade, de nossa maior angústia, vem das relações, da dificuldade de lidar com o outro. Não conseguimos dominar a natureza, da qual fazemos parte, nosso corpo é frágil e limitado, tentamos então regular nossos vínculos humanos através da família, do Estado e da sociedade. O que Freud nos diz em seu livro é que tudo aquilo que construímos para nos proteger, todas as instituições por nós mesmos criadas, não nos trariam bem-estar e sim o contrário. Ele afirma que: "...boa parte da culpa por nossa miséria vem do que é chamado de nossa civilização;...que tudo aquilo com que nos protegemos da ameaça das fontes do sofrer é parte da civilização." (2010, p. 44)

A regulamentação dos vínculos dos seres humanos entre si se dá através da cultura, da língua, da lei, do Estado... A sociedade da qual faço parte mudou muito nas últimas três décadas, as práticas artísticas também tiveram consideráveis alterações. Principalmente a maneira como os coletivos de teatro tem se organizado, de forma transversal, sem uma hierarquia pré-definida. Hoje os coletivos de teatro trabalham de forma bem diversa da que eu costumava experimentar quando comecei a trabalhar como atriz 30 anos atrás. O diretor e o dramaturgo tinham uma hierarquia bastante evidente. Hoje os textos já não são mais o centro da obra e todas as funções se interrelacionam, são funções fluídas que borram

fronteiras e territórios. Um ator pode interferir no texto, o cenógrafo pode interferir no trabalho do ator e assim por diante. No teatro contemporâneo já não há mais a ideia de representação de um personagem, a metamorfose, a construção, e sim performatividade, evocação, o que muda muito o exercício do ator, a dramaturgia e o funcionamento do teatro como um todo; os saberes da cena já não são mais fechados, mas híbridos. O fluxo de troca de informações entre os integrantes de um coletivo aumenta, o diálogo aumenta. Segundo Sílvia Fernandes em seu artigo para a Revista Repertório, Teatralidade e Performatividade na Cena Contemporânea: o que vemos hoje são “experiências cênicas com demarcações fluídas de território... territórios híbridos”. A autora fala sobre a ascendência do drama que leva de uma teatralidade para uma performatividade e da dissolução dos limites entre obra e processo. Ela diz:

No contexto de quebra de paradigma que definiu o teatro moderno, a dinâmica anti-teatral funcionou a partir de um processo de resistência acionado no interior do próprio teatro e foi responsável pela definição de mudanças substantivas no texto dramático, na concepção das personagens e também no trabalho do ator (2011, p.23)

Quando comecei a trabalhar no teatro as funções eram bem definidas e existia uma hierarquia bem evidente. O texto e o diretor eram as bússolas da equipe. Atualmente percebo que a feitura da obra está mais diluída entre todos, me parece que todos têm mais liberdade de diálogo e de criação, de expressar suas singularidades e não de simplesmente executar o que haviam imaginado previamente o autor e o diretor. Pretendo então entender como se dão essas relações no processo criativo hoje. Como acontece a hierarquia em um trabalho de criação? É possível trabalhar sem hierarquia? O que seria essa hierarquia? Seria dizer que o diretor tem mais poder que o iluminador? Que o ator pode definir, dar a última palavra sobre alguma questão dramatúrgica? Ela existe para organizar ou simplesmente para exercer poder? Quando entrei na faculdade de teatro lembro que alguns atores entregavam currículos para diretores, era como se eles fossem o chefe, o dono da empresa. Hoje os atores convidam diretores e autores para serem parceiros.

O ato criador se dá na ação, na relação, na lida, as tendências poéticas vão se definindo ao longo do percurso e quando se dá coletivamente carrega em si

todas as singularidades envolvidas. A expressão, a forma como cada um escolhe agir, é sua singularidade. Isso é o que considero de mais valioso em processos criativos coletivos, a quantidade de perspectivas levantadas, esse rico diálogo de alteridades. É na relação com o outro e a partir das diferenças que aparece a alteridade, o que cada um pode oferecer para a obra de maneira única. Por que jogar fora a possibilidade de todas as perspectivas e ficar com uma apenas, redutora. O outro me provoca e me faz mover. Alteridade aqui seria no sentido em que Christine Greiner a define: como “estado de criação”. Segundo a pesquisadora:

[...] na arte, a diferença nem sempre gera confronto, mas instaura uma crise deflagrada pelo estranhamento daquilo que não é o mesmo e, assim, pode fazer emergirem novos caminhos de criação (2017, p.10)

No início dessa pesquisa eu entendia esse modo de processo com uma hierarquia flutuante, fluída, como relações horizontais, mas hoje, percebo que essas relações são transversais; o processo criativo transversal se dá no encontro pela diferença e não por uma igualdade ou homogeneização. Quando comecei a fazer teatro havia muito menos espaço para as diferenças, você era chamado para fazer um trabalho que normalmente já tinha um texto definido. Você provavelmente havia sido convidado para realizar o trabalho porque suas características físicas e artísticas se encaixavam na necessidade do texto ou de uma personagem específica. Você era contratado como ator, e não se esperava que você ficasse dando muito palpite na encenação ou ficasse sugerindo transformações no texto. Esperava-se que você como ator interpretasse bem um texto dado. Ao longo do tempo as formas de aproximação de uma peça de teatro foram se modificando, não era mais a cena que servia ao texto e sim o texto que servia à cena. As proposições de cena deixaram de se concentrar apenas na mão do diretor e foi se espalhando pelo coletivo como um todo. E aí as relações de poder dentro desses grupos mudaram também. A hierarquia flutua entre funções de acordo com o momento do processo, de acordo com o que cada um tem para oferecer dentro de cada processo específico. A maneira mais tradicional com que estávamos acostumados a lidar com o poder dentro dos grupos vai se alterando. Segundo Michel Foucault, em seu livro *Microfísica do poder*:

Rigorosamente o poder não existe; existem práticas ou relações de poder. O que significa dizer que o poder é algo que se exerce, que se efetua, que

funciona. E funciona como uma maquinaria, como uma máquina social que não está situada num lugar privilegiado ou exclusivo, mas se dissemina por toda a estrutura social. Não é um objeto, uma coisa, mas uma relação (2019, p. 17 e 18)

Entendo que o autor quer dizer que o poder é uma prática que faz parte das relações. Ele diz: “o poder não é um objeto natural, uma coisa; é uma prática social e, como tal, constituída historicamente” (2019, p.12). Estamos num mundo, onde já existe um padrão hierárquico assimilado. E no teatro, lugar onde se pensam as relações do mundo, também pensamos, de forma consciente, e não apenas como algo já dado, as relações que se dão entre os artistas na própria feitura da obra. As relações dos artistas entre si, dos artistas com o mundo e dos artistas com a obra, que será um novo objeto no mundo e uma nova forma de saber. Um saber que vai se construindo a partir de um fazer, e as relações não estão prontas, elas vão se dando a partir da realidade vivida. A hierarquia acaba acontecendo, mas de maneira flutuante, de acordo com cada etapa do processo, a partir da escuta das relações. Como no teatro as relações estão sempre sendo olhadas com cuidado, com máxima atenção, de forma consciente, essa hierarquia não acontece como sujeição e sim como fluxo para que a obra possa acontecer (pela produtividade do próprio trabalho conjunto, coletivo). Os grupos que trabalham dessa forma mais aberta operam com cada integrante podendo ocupar múltiplas funções, de acordo com a necessidade do momento, numa escuta atenta ao devir da obra. Muitas vezes convidam outros artistas para a realização de suas investigações e sempre com muita flexibilidade. São trabalhos que aceitam instabilidades e turbulências. No livro “Processos de criação em grupo – diálogos”, Cecília Almeida Salles (2017) aborda a complexidade de se trabalhar com essa perspectiva de uma rede de criação, há mais confrontos entre opiniões, ideias e concepções, multiplicidade de trocas, intensidade e possibilidade de expressão de desvios, enfraquecimento de dogmatismos e normalizações. Nesse mesmo livro a autora cita o trabalho de Antonio Araújo com o Teatro da Vertigem, ele diz que se interessa por esse tensionamento entre a criação particular e a total, na qual todos estão submersos e continua:

Sem abandonar o estatuto artístico autônomo de um determinado aspecto da criação, a habilidade específica, o talento individualizado ou mesmo o gosto por certa área criativa, não reduz o criador a mero especialista ou técnico de função. Pois, acima de sua habilidade particular, está o artista de

teatro, criando uma obra cênica por inteiro, e comprometido com o discurso e a prática a ela inerentes. (2011, p.137)

Dessa rede de interações, dessa comunidade surgirão manifestações de todas essas singularidades, o que esse encontro gerou e impulsionou em cada alteridade. Salles demonstra no livro como conviver em ambientes de interações explicita os problemas, como o resultado do raciocínio de uma pessoa pode tornar-se o propulsor para o de outra, e como a interdisciplinaridade pode nos levar a sair dos olhares especializados, ampliando nossa percepção. No coletivo também nos sentimos mais seguros para lidarmos com incertezas. Ela cita também o pensamento de Domenico De Masi:

Contra o domínio da normalidade industrial, contra sua epistemologia da linearidade e da continuidade que tem com metáfora própria a linha reta e a cadeia de montagem, a sociedade pós-industrial e sua epistemologia do falsificável e da complexidade exaltam o sujeito, o emotivo, o descontínuo e o complexo: tudo aquilo que encontra a sua metáfora na curva, na rede e no virtual. (2005a, p.135)

Essas formas de criação em rede, esses processos coletivos, geram campos de possibilidades, são não lineares e sem hierarquias pré-definidas. Incluem o risco, a incerteza e a precariedade, acolhem acidentes e apostam nos desvios que podem levar a novos caminhos. É preciso estar atento às linhas de força que o próprio trabalho vai apontando e ir reposicionando o direcionamento artístico junto com o coletivo. Em mais um depoimento sobre o processo colaborativo Antonio Araújo diz que:

é bastante estimulado por leituras e discussões teóricas e, principalmente, pelo material sujo e impreciso que vai surgindo das improvisações dos atores em sala de ensaio. Minha imaginação é como que provocada por elementos fora de mim, e o corpo do ator, nesse sentido, funciona como uma espécie de gatilho. A experiência e a presença do outro são, nesse sentido, enzimas para meus mecanismos criativos. (2011, p.127)

O diretor do Teatro da Vertigem continua explicando que o grupo não comunga da filosofia da extinção das funções artísticas dentro da criação, mas que acreditam em limites menos rígidos, que praticam uma criação integrada, em que o

trabalho de um acaba contaminando o do outro. Uma rede intrincada de relações, uma hiperconexão de fios, um processo aberto como nosso corpo diante da vida.

Precisamos então encontrar um jeito de tecer junto com a vida, de forma transversal, sem a hierarquia que subjuga, sem violência. Seja na criação de uma peça de teatro ou na vida, ampliando essa ação no mundo, criando a partir da diferença. Que essa alteridade possa se dar na vida também e não apenas na arte. Uso aqui o verbo tecer e não construir pela reflexão em mim despertada pela seguinte frase de Eliane Brum em seu livro “Brasil, construtor de ruínas”:

Chega de construir ruínas. Chega inclusive de construir, este verbo que se mostrou violento na história dos Brasis. Este verbo de verticalidades e hierarquias.

Está na hora de conjugar o verbo das mulheres.

Precisamos tecer, esse verbo horizontal, colorido, que só se embeleza na diferença. (2019, p. 301)

O poder pode muitas vezes ser violento. Mas lendo o livro de Foucault me deparei com o fato de que temos também uma tendência a demonizar o poder, enxergá-lo como algo que nos impede de agir, de expressar, que nos oprime, que nos sufoca. Nesse trecho ele escreve:

Tornou-se um hábito explicar o poder capitalista como algo que descaracteriza, massifica; o que implica a existência anterior de algo como uma individualidade com características, desejos, comportamentos, hábitos, necessidades, que seria investida pelo poder e sufocada, dominada, impedida de se expressar (2019, p. 24)

Sim, muitas vezes somos oprimidos dentro do sistema capitalista que vivemos, mas o poder também tem um lado disciplinar muito positivo. Segundo Foucault: “A disciplina ao mesmo tempo que exerce poder, produz um saber” (2019, p. 23). E o que é uma obra senão uma nova forma de saber. Foucault no mesmo livro também diz: “O poder é produtor de individualidade. O indivíduo é uma produção do poder e do saber” (2019, p. 24).

A hierarquia pode então acontecer de forma natural, como uma demanda natural de organização, de necessidade. Se tentarmos perceber o fluxo e o

movimento da vida numa comunidade, em alguns momentos alguns indivíduos tem que se responsabilizar em manter essa ação, se responsabilizar pelo movimento continuar vivo através de nós. Em outro momento será necessário que outras pessoas se responsabilizem. Isso pode acontecer conscientemente para que possamos organizar os indivíduos e as relações dentro de um coletivo. Pois estabelecer previamente uma não hierarquia não seria de certa forma não ouvir a demanda da matéria? Para que uma obra exista muitos procedimentos devem acontecer e para isso é necessário disciplina e organização e isso não precisa acontecer de forma autoritária, mas como uma escuta delicada do outro e da obra. Precisamos funcionar como uma sensível máquina de criar para que a obra aconteça. Citando novamente Foucault:

A disciplina é um tipo de organização do espaço. É uma técnica de distribuição dos indivíduos através da inserção dos corpos em um espaço individualizado, classificatório, combinatório. Isola em um espaço fechado, esquadrinhado, hierarquizado, capaz de desempenhar funções diferentes segundo o objetivo específico que dele se exige. (2019, p. 22)

É evidente que a relação que se espera do artista com o poder não seja o da sujeição do outro nem de utilidade, mas de possibilidade de criação conjunta, com a escuta do que cada alteridade pode de melhor trazer e fazer para o acontecimento do projeto.

O saber de cada integrante de um grupo é diferente, nem melhor nem pior, apenas diferente, e cada projeto solicita uma nova demanda de cada pessoa envolvida, dado que a experiência no teatro é a da invenção e não apenas do acúmulo de saber e da repetição desse conhecimento. O que nos leva a pensar que o saber do teatro é diferente, ou que o acesso a ele se dá por outros caminhos. Segundo Foucault: “o saber funciona na sociedade dotado de poder” (2019, p. 28). E um pouco antes ele escreve (2019, p. 26):

O adestramento do corpo, o aprendizado do gesto, a regulação do comportamento, a normalização do poder, a interpretação do discurso, com o objetivo de separar, comparar, distribuir, avaliar, hierarquizar, tudo isso faz com que apareça pela primeira vez na história essa figura singular, individualizada – o homem – como produção do poder. Mas também, e ao mesmo tempo, como objeto de saber. Das técnicas disciplinares, que são

técnicas de individualização, nasce um tipo específico de saber: as ciências do homem (2019, p.26)

A artista multidisciplinar portuguesa Grada Kilomba em entrevista para a revista Ecoa, fala sobre dismantelar o poder, subverter uma história colonial de 600 anos. Ela diz:

Nós só podemos produzir novos conhecimentos quando criarmos novas configurações de poder e só quando criarmos novas configurações de poder é que outros corpos podem entrar nessas configurações e, portanto, outros conhecimentos podem ser criados, e outras políticas.

Kilomba foi professora universitária durante anos e diz ser necessário descolonizarmos o conhecimento, porque a produção de conhecimento está baseada numa relação de poder e de violência. Ela continua:

É quase impossível trabalhar com qualquer disciplina ou falar numa linguagem, com um vocabulário que não esteja ancorado na história colonial, que é uma história de 600 anos. E que cria uma hierarquia entre humanidades, entre os vários corpos humanos, tornando certos corpos os verdadeiros representantes da condição humana, enquanto outros são marginalizados e colocados numa plataforma sub-humana

Muitos conhecimentos foram invalidados e a artista argumenta “que estamos num momento em que temos a liberdade e quase a obrigação de desobedecer às linguagens que nos foram dadas”. Ela sugere que a arte seria uma plataforma potente para essa transformação. Colocar nossos corpos em lugares onde eles não são esperados, confundir, embaralhar, provocar, colocar o pensamento em movimento. Como a arte pode se alastrar e afetar o social?

O sociólogo e antropólogo francês Marcel Mauss diz que: “todos os fenômenos estéticos são, nalguma medida, fenômenos sociais”. De Mais que: “o verdadeiro sujeito histórico da criação não é o homem, mas a sociedade” e Mário de Andrade diz que: “a arte é social porque toda obra de arte é um fenômeno de relação entre seres humanos”. O movimento de transformação que vem acontecendo no mundo e no teatro nos últimos 30 anos são realmente significativos. Não há como não reconhecer que ocorreram muitas transformações sociais necessárias para que seja possível um mundo mais humano. Ainda há muito por se

fazer, mas hoje até mesmo esse retrocesso político que temos vivido no Brasil e no mundo, penso que seja uma reação ao espaço conquistado pelas minorias nos últimos anos. O teatro costuma pensar e refletir e sobre seu tempo, e temos visto essas questões contemporâneas nos palcos. Os espaços vão se inventando para que novas questões sejam colocadas. Um exemplo de uma peça que pensa as relações de um coletivo é o trabalho realizado pelo Grupo Galpão com direção de Márcio Abreu: “Nós”. Acredito que a maior parte dos grupos de teatro brasileiros hoje trabalham de uma maneira mais transversal. As relações transversais, que dão espaço para que as alteridades existam, acredito que sejam consequência dessas modificações sociais. Ainda hoje há muitos grupos que operam com hierarquia bem definida. Mas nas últimas décadas os atores, os cenógrafos, os iluminadores, os figurinistas, os maquiadores, artistas gráficos, coreógrafos, tem conseguido dialogar mais e conquistar espaços de criação e não apenas de execução.

## 1.1 - PODER IMPOTENTE- A LIDERANÇA INDÍGENA

Em “A Sociedade contra o Estado” o filósofo e etnólogo francês Pierre Clastres nos apresenta sua tese de antropologia política baseado em sua experiência com populações indígenas da América do Sul. Ele observa a liderança indígena e narra especialmente no capítulo 2: “Troca e poder: filosofia da chefia indígena” como o conceito de poder vem separado das noções de autoridade, hierarquia e submissão. O poder não se confunde com dominação. Clastres relata:

É então a falta de estratificação social e de autoridade do poder que se deve reter como traço pertinente da organização política da maioria das sociedades indígenas: algumas dentre elas, como os Osna e os Yahgan da Terra do Fogo, não possuem sequer a instituição da chefia; e diz-se que a língua dos Jivaro não possuía um vocábulo para designar chefe. (2020, p. 41)

A pesquisa de Clastres me fez pensar sobre como nos organizamos politicamente no teatro, como acontecem nossas relações de troca e reciprocidade. O quanto o papel dos encenadores foi e é ainda tratado como autoridade na organização de alguns coletivos teatrais. Uma espécie de chefia com poder de oráculo. No entanto, dentro da complexidade de um processo coletivo os direcionamentos não estão apenas na ação do diretor, mas numa imbricada rede de relações. No livro Clastres se refere a três propriedades essenciais, características necessárias ao líder indígena:

- 1) O chefe é um “fazedor de paz”; ele é a instância moderadora do grupo, tal como é atestado pela divisão frequente do poder em civil e militar.
- 2) Ele deve ser generoso com seus bens, e não se pode permitir, sem ser desacreditado, repelir os incessantes pedidos de seus “administrados”.
- 3) Somente um bom orador pode ter acesso à chefia. (2020, p.42)

O poder então está localizado no coletivo, em nenhuma individualidade. O líder tem uma função harmonizadora e representa a tribo nas relações externas, como em negociações com outras tribos, como um porta-voz, por exemplo. O chefe sabe que assume um lugar de representação, protocolar, e que este lugar não pode estar vazio, pois isto seria muito arriscado para a comunidade. Clastres nos explica em entrevista para a revista francesa L’Anti-Mythes n.9:

Se a sociedade primitiva funciona como máquina antipoder, ela funcionará tanto melhor se o lugar do poder estiver ocupado...Portanto, para além das funções cotidianas que o chefe cumpre, que são funções quase profissionais (fazer discursos, servir de porta-voz nas relações com os outros grupos, organizar festas, dirigir convites), há uma função estrutural, no sentido de que faz parte da estrutura mesma da máquina social, e que é a necessidade desslugar existir e estar ocupado, para que a sociedade como máquina contra o Estado tenha constantemente sob os olhos o lugar a partir do qual sua destruição é possível: é o lugar da chefia, do poder que ela deve tornar inexistente...(2020, p. 215)

Essa sociedade se mantém sem um poder externo a ela. Existem normas que todos respeitam, mas que não são impostas por ninguém. Como o próprio Clastres diz na mesma entrevista: “São normas sustentadas pela sociedade inteira, não são normas impostas por um grupo particular ao conjunto da sociedade”. (2020, p.200) Diferentemente da maneira como nossa sociedade se organiza, nós somos divididos, competitivos, uns mandam e outros obedecem, somos senhores e súditos, dominantes e dominados. Entre nós existe a ideia de dominação, de coerção, do poder político com potência de sujeitar. E esse padrão de organização hierárquico se expande para nossas relações em pequenos coletivos, como no teatro muitas vezes. O autor nos mostra em sua pesquisa como essa relação política de poder precede e fundamenta a relação econômica de exploração nas sociedades com Estado. Essas sociedades primitivas segundo Clastres:

não se deixam tragar pelo trabalho e pela produção, através de limitar os estoques às necessidades sociopolíticas, da impossibilidade intrínseca da concorrência – de que serviria, numa sociedade primitiva, ser um rico entre pobres? – em suma, pela proibição, não formulada ainda que dita, da desigualdade (2020, p.174)

Existe uma ética coletiva onde o lugar, a terra, não é propriedade, pelo contrário, eles entendem que eles é que pertencem à terra. Pertencer à terra em vez de ser proprietário dela. Ela é o lugar, o chão onde eles fazem a vida junto com seus amigos e parentes. O povo ameríndio não é saqueador da terra, eles não são acumuladores, só colhem e caçam o que realmente necessitam. Quando morrem todos os seus pertences pessoais são queimados. Ninguém nessas sociedades transgride a lei primitiva: “Tu não és menos importante nem mais importante do que

ninguém”. Todos passam pelos mesmos rituais de iniciação, que são como a lei inscrita no corpo. As cicatrizes, as marcas sobre o corpo, igual sobre todos os corpos enuncia: “Tu não terás o desejo do poder, nem desejarás ser submisso”. Esse sentido de co-existência, de troca e de reciprocidade encontramos também no capítulo “O arco e o cesto”, onde o autor descreve o papel dos homens e das mulheres nessas sociedades, de como acontece a divisão das tarefas, que são complementares. Também nos conta como acontece a manutenção da vida através do alimento. Os Guayaki são nômades e sua subsistência consiste de caça e coleta. Existe um tabu alimentar que proíbe o caçador de comer a carne de suas próprias presas: “os animais que matamos não devem ser comidos por nós mesmos” (2020, p. 108). Os indivíduos dessa tribo estão ligados assim por uma interdependência, uns devem confiar nos outros, pois dependem disso para sobreviver. Clastres descreve como esse tabu alimentar está no coração mesmo da Cultura:

Entre o caçador e seu alimento, ele impõe a mediação dos outros caçadores. Vemos assim a troca da caça, que circunscreve em grande parte o plano da vida econômica entre os Guayaki, transformar, por seu caráter obrigatório, cada caçador individual em uma relação (2020, p. 110)

Considero extremamente interessante a forma como essas sociedades primitivas se auto organizam e penso que possa ser produtivo criarmos analogias entre esses modos de existência e as relações de convivência dentro dos coletivos de criação. E também em nossas vidas, nosso cotidiano, penso termos muito a aprender com os saberes e as perspectivas ameríndias. Entender como essas vidas sociais se organizam fora das relações de poder coercitivo, de poder violento, como fala Clastres: “fora de toda subordinação hierárquica, onde, em uma palavra, não se dá uma relação de comando-obediência” (2020, p.27). Podemos perceber através dos relatos de Clastres que essas sociedades desenvolveram uma forma complexa de gestão da alteridade. Segundo o filósofo e etnólogo:

As sociedades primitivas estão do lado do pequeno, do limitado, do reduzido, da cisão permanente, do lado do múltiplo, ao passo que as sociedades com Estado estão exatamente do lado contrário, do crescimento, da integração, da unificação, do lado do uno. As sociedades primitivas são sociedades do múltiplo; as não primitivas, com Estado, são sociedades do uno. (2020, p.198)

Esse uno reduz possibilidades, homogeniza, cria padrões fixos e imutáveis, rígidos, em desacordo com a fluidez e flexibilidade da vida. Como então integrar aspectos opostos sem excluir nenhuma alteridade, como abrir espaço para uma hiperconexão, uma efetiva comunicação no encontro coletivo? Suportar essa tensão normalmente faz com que desistamos e optemos por um caminho que reduz perspectivas. Dá trabalho escutar, estar aberto, encontrar seu espaço com respeito, escolher a cada instante. É muito mais fácil que tudo já venha pronto e embalado para consumo, como costumamos fazer em nossa sociedade. Nós somos a sociedade do uno, eles do múltiplo. O com-um em nossa sociedade é na verdade muito desigual, poucos são o que tem acesso a esse comum. Como diz Eduardo Viveiros de Castro em sua aula pública “Os Involuntários da Pátria”, melhor seria esse com-um ser sem-um, pois esse um esmaga, oprime. A palavra universo, inclui muitas versões numa unidade, mas não exclui nenhuma perspectiva, mantém o potencial de energia de cada integrante da relação. Mesmo que num evento concreto, que pode ser a forma de uma peça de teatro, apareça com maior evidência determinada forma, as outras não estão apagadas, estão vibrando e esperando o momento de tomarem forma, mas mantêm a vida e a complexidade do sistema de relações. No fim do livro “Há mundo por vir?” de Déborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro, eles sugerem que diante da crise ambiental global que vivemos, uma possibilidade seria um devir-índio. Apenas assim seria possível inesperadas linhas de fuga, eles dizem:

Os coletivos ameríndios, com suas populações comparativamente modestas, suas tecnologias relativamente simples mas abertas a agenciamentos sincréticos de alta intensidade, são uma “figuração do futuro”, não uma sobrevivência do passado. Mestres da bricolagem tecnoprimitivista e da metamorfose político-metafísica, eles são uma das chances possíveis, em verdade, da subsistência do futuro (2017, p.165)

Os indígenas nos dão o exemplo de uma forma de existência em contato profundo com as manifestações da vida e seu sutil equilíbrio de forças.

## 1.2 PROCESSOS DE CRIAÇÃO

Segundo o cineasta Jean-Luc Godard

Os procedimentos criativos estão ligados ao momento histórico no qual o artista vive: seus diálogos sociais, artísticos e científicos. Trata-se de um dos momentos em que a interação com a tradição torna-se mais explícito. As opções, aparentemente individuais, estão inseridas na coletividade dos precursores e contemporâneos. Nesta perspectiva, as inovações ou as rupturas surgem em meio à continuidade (1986)

Nada acontece de forma isolada, mas como afirma Godard, toda criação está ligada a um momento histórico específico, e a criação é individual, mas expressa também a coletividade. A singularidade de cada grupo de artistas e o contexto em que estão inseridos colabora para direcionar seus processos criativos, existe um movimento ligado ao cerne da vida política, econômica e histórica local e mundial ao qual o teatro responde de forma imediata e urgente. Esse movimento se apresenta de forma distinta em cada comunidade, de acordo com cada realidade. É necessário inventar um novo procedimento, um novo modo de criar e elaborar de acordo com as demandas da vida real. Penso ser uma possibilidade encontrar nesse raciocínio alguma chave dessa mudança na forma como se dão as relações criativas, dessa des-hierarquização, dessa quebra de padrão. Talvez a mudança advinha da demanda social e política de um tempo específico, e a elaboração do teatro acontece em diálogo com esse mundo real e específico. Podemos pensar então que as relações mudaram no mundo, na vida, e conseqüentemente na arte.

Teatro é sobretudo relação. Existe uma fricção entre os corpos, as matérias, uma negociação entre as alteridades e flutuações de comando entre as funções de acordo com cada momento do processo. Existe a equipe criadora e as relações que nela se estabelecem e também posteriormente à criação do objeto artístico, a fricção que se dá na relação com o público, ou o receptor e fruidor da obra. Nessas relações é que se ampliam as nossas possibilidades de reconhecer as alteridades. É justamente o movimento do outro que me possibilita experimentar novos caminhos, a partir do outro posso ir além de mim. Segundo Gilbert Simondon (1989), filósofo e tecnólogo francês, não existe um self a priori, noções de eu, indivíduo e identidade tornam-se dinâmicas e porosas, inacabadas e defasadas, sempre em mudança ao contato com o outro e com o ambiente. A cada encontro me transformo. Estamos

sempre defasados de nós mesmos, nos constituímos a partir da relação com o outro, no coletivo, somos processos de individuação e nesse sentido o trabalho de criação coletiva potencializa essa individuação. “Somos singularidades individuadas compartilhando as diferenças”, ele diz. A relação interpessoal convoca nossa natureza individual. Seria em nossa personalidade que expressaríamos nossa alteridade. O self seria mais um movimento que uma substância, as decisões, as escolhas acontecem através de nós e não em nós. Emprestando as palavras de Christine Greiner: “a alteridade faz parte do fluxo da vida e não está encarcerada em dicotomias” (2017, p.11). Podemos então pensar que a obra acontece através de nós, é um fluxo que se dá entre o coletivo. A obra seria a própria relação, o entre, o diálogo entre as alteridades. A autoria seria coletiva, mesmo que eu realize um monólogo, existe uma relação entre mim e o objeto artístico, a maneira como me relaciono com essa materialidade. Brian Massumi (2014), filósofo canadense, fala da transindividualidade, termo cunhado por Simondon. Massumi afirma que

as escolhas nunca são completamente individuais, mas em rede, o controle do indivíduo surfa em fluxos, em instância coletiva tácita. Os principais operadores do movimento vem de fora, do ambiente, alguém ou algo, de tudo aquilo que não é o mesmo (2014).

Somos o tempo todo afetados pelo entorno, qualquer idéia de protagonismo parece ingênua diante de como se dá a relação, porque qualquer ação, qualquer criação só se dá na relação. E no caso do teatro, o protagonismo é da obra, nós, como artistas, atendemos a demanda da obra. E vamos nos atualizando para poder expressá-la. Nas palavras de Suely Rolnik (1989):

[...] as sensações que vão se incorporando à nossa textura sensível operam mutações intransmissíveis por meio das representações de que dispomos, provocando uma crise de nossas referências. Assim, integramos em nosso corpo os signos que o mundo nos acena e, através de sua expressão, os incorporamos a nossos territórios existenciais. Nesta operação se restabelece um mapa de referências compartilhado, já com novos contornos. Movidos por este paradoxo, somos continuamente forçados a pensar/criar. O exercício do pensamento/criação tem, portanto, um poder de interferência na realidade e de participação na orientação de seu destino, constituindo assim um instrumento essencial de transformação da paisagem subjetiva e objetiva

Portanto, afetamos o mundo e somos afetados por ele. Christine Greiner em seu artigo “Em busca de uma metodologia para analisar a alteridade na arte” nos diz que

A criação artística não tem o compromisso de promover mudanças sociais ou políticas. Mas, ao dar visibilidade aos estados de crise, explicita questões nem sempre visíveis na vida cotidiana. Assim, instauram-se conexões que podem desestabilizar hábitos e crenças e apontar possibilidades. É nesse sentido que o estado de alteridade pode se traduzir como um estado de criação (2017, p.19)

Complementando essa ideia de que a reflexão do teatro pudesse se expandir para a vida, vale a citação de Alain Badiou (2002, p.98), filósofo, dramaturgo e novelista francês em seu livro *Pequeno Manual de Inestética*:

Vitez costumava dizer que o teatro assumia como objetivo esclarecer-nos sobre nossa situação, orientar-nos na história e na vida. Escrevia que o teatro devia tornar legível a vida inextricável.

Nesse sentido poderíamos aprender com a experiência do teatro a criar como comunidade, como coletivo, não só na arte, mas tecer a própria vida e as relações. Sem nenhum preconceito, mas abertos a novidade de cada encontro. E o que preciso inventar, para que cada encontro aconteça, como me aproximo da diferença do outro?

Um dos grupos a trabalhar dessa maneira mais aberta, com funções fluídas, com textos criados a partir das improvisações dos atores, com atores sugerindo possibilidades de iluminação e uma construção mais autoral por parte de toda equipe, é o Grupo Vertigem. Sediado em São Paulo, tem uma dinâmica de trabalho muito próxima dessa ideia de criação transversal, porém podemos perceber que ainda reivindicam uma autoria da obra. Antônio Araújo (2002), diretor do grupo, nos expõe em sua dissertação de mestrado como a criação e colaboração acontece efetivamente em seu grupo de trabalho. Todos participam da definição do conceito geral da obra e a dinâmica de coordenação do processo é fluída, se alternam lideranças flutuantes e momentâneas. Ele explica:

Se a horizontalidade das funções é uma regra básica de funcionamento desse sistema de criação, é inegável a revalorização do ator como criador

em pé de igualdade com o dramaturgo e o diretor. A sua função autoral, muitas vezes encoberta ou restrita à execução técnica de uma determinada personagem, fica potencializada no processo. Na prática, no instável equilíbrio de forças da sala de ensaio, a dramaturgia e a direção parecem perder seu caráter de onipotência e onisciência, abrindo espaço para uma interferência autoral forte por parte dos intérpretes

O diretor aqui fala da onipotência e onisciência da dramaturgia e da direção, e de uma transformação de metodologia na sala de ensaio que teria alterado a participação dos intérpretes, que agora podem ter uma interferência mais autoral. O que ele narra é uma transição de um *modus operandi* para outro. Em minha experiência pessoal como atriz, tenho percebido ao longo do tempo uma ampliação na minha capacidade de ação dentro de uma obra cênica. Não apenas interpreto, mas tenho mais autonomia como criadora, podendo interferir na criação do texto, na elaboração cenográfica, ou de qualquer função dentro dessa transversalidade nas relações, as funções se tornaram realmente compartilhadas. Todos estão em parceria, igualdade e colaboração. Ninguém é subordinado a ninguém. Esse ator autônomo, não é apenas um intérprete de textos, mas um ator-pensador, denominado por Antônio Araújo como “a(u)tor”. Nesse ponto discordo de Antônio Araújo, num primeiro momento, talvez o ator tenha sentido necessidade de sentir-se autor de algo, mas a partir do momento que se percebe a dinâmica da relação em criação, não há mais necessidade de autoria, nem tampouco de protagonismo, posto que a obra se dá no entre, através dos indivíduos de um coletivo. Seguindo o pensamento do coreógrafo e pesquisador João Fiadeiro, o protagonismo é do acontecimento. Fernanda Eugénio, parceira de Fiadeiro no Atelier Real de 2011 a 2014 e criadora do Modo Operativo AND, fala em entrevista a Milene Lopes Duenha (2016, p. 107, 110, 112, 115) para a Revista Urdimento, que esse modo consiste em “entrar em acontecimento com o outro”...que o exercício seria mais um manuseamento que uma manipulação, com um grau de interferência de suficiência. A suficiência seria a ética desse trabalho. Fernanda diz: “chegar a uma estética emergente de uma ética”. Deixar a escuta disponível às condições e fatores de cada situação e estar à altura do acontecimento. Mais adiante nessa mesma entrevista ela diz:

...o pensamento AND fosse se autonomizando como uma ferramenta transversal, um fazer do comum, um modo de estudar o funcionamento das

relações, as conseqüências de nossos gestos, os modos do acontecimento e da convivência

O AND (E) é diferente do É que define de antemão. Precisamos nos desautomatizar para como artistas conseguirmos acessar esse modo de criação. Precisamos jogar, estar sem manipular, sem tornar pessoal. Só assim o artista consegue incluir em um processo “a multidão de perspectivas que co-participam num acontecimento”.

Miriam Rinaldi (2006, p.141), atriz que participou do Teatro da Vertigem, explica que

Imbuído de material de leitura e sob a influência dos procedimentos em sala de ensaio, o ator participa da criação da obra colaborando com textos, falas, imagens, gestos, intervenções no espaço, figurinos, desenhos de luz, sugestões musicais e personagens

Esse ator se comporta mais como um performer, ele empresta sua voz e singularidade à composição da cena. Essa forma de construir uma obra potencializa a perspectiva de cada integrante do coletivo, a autoria é compartilhada e plural. Não há demarcação de território, as funções borram fronteiras, se inter-relacionam sem limites preestabelecidos. Dar e acolher, entregar-se ao movimento impessoal, pois a obra tem seu próprio movimento, ao artista cabe ativar escuta e cuidado e toda complexidade da alteridade de cada um dos envolvidos. Um processo artístico não pode ser uma disputa de poder, subjetividades não podem ser subjugadas. Não pode haver sujeição. Acredito que esse movimento de mudança vem acontecendo em muitos coletivos, e o resultado desses processos é muito potente, e propõe também ao público uma relação transversal, generosa, de escuta e acolhimento, eu não tenho que desempenhar uma função, demonstrar algo, mas é a beleza que se dá no próprio encontro de diferenças que gera a obra, e assim o público passa a ser ativo também, posto que é uma relação real, nos endereçamos ao público de forma radical. Sobre o público Badiou (2002, p. 100) escreveu:

No acaso deve-se contar o público. Pois o público faz parte do que completa a idéia ...é preciso ir contra qualquer concepção de público que o veria como uma comunidade, uma substância pública, um conjunto consistente. O público representa a humanidade em sua própria inconsistência, em sua variedade infinita.

Entendo que Badiou pensa o público não como uma massa homogênea, mas em toda sua heterogeneidade, pensa no público-com-a-peça, numa relação real com o acontecimento. Percebo que muitas vezes em processos mais fechados o espetáculo se realiza apesar do público, e não para e com ele.

O acontecimento teatral se dá no tempo e no espaço, o fenômeno acontece em tempo real com novas camadas de relações, como a chegada do público. Todos os agentes do teatro estão em relação com o tempo e com o acaso. Sobre isso podemos recortar mais um trecho do livro de Badiou (2002, p. 99): “A experiência temporal contém uma forte parcela de acaso. O teatro é sempre a complementação da idéia eterna por um acaso um pouco governado.” Por isso nunca uma apresentação será igual à outra. O autor ainda diz que: “encenação é uma triagem pensada de acasos”. Como aproveitar ao máximo os acasos que nos acontecem, os encontros, as diferenças? Temos então que estar atentos para agir e não simplesmente reagir, agir de forma consciente, tentando fugir de todos os conceitos que recebemos como pré-pensados durante toda nossa vida. Fiadeiro nos diz em seu artigo Se não sabe porque é que pergunta?: “Há coisas que sabemos em excesso, coisas que nos impedem de improvisar livremente”. Fernanda Eugénio fala de acolher o acidente. A vida não está estancada em ninguém, ela se dá na relação. A própria expectativa de algo impossibilita o acontecimento da diferença. Temos que lidar com o vazio. Como nos diz João Fiadeiro (2017), deixar a diferença chegar, e não tentar produzi-la. Precisamos desativar hábitos, permitir outras relações possíveis. Permitir a relação não é algo simples, muitas vezes fingimos estar em relação. Não podemos continuar reproduzindo as relações de um mundo em colapso, onde cada indivíduo salva-se como pode. Conseguir pensar fora do limite dos dispositivos de poder, é o que se espera de cada artista e cidadão. O poder coletivo do teatro pode nos ajudar a encontrar esse caminho. Um caminho coletivo. Encontrar liberdade em nossa ação fica muito difícil quando agimos de forma pré-programada, normatizada, com expectativa de resultados. Cito mais uma vez Fiadeiro: “a expectativa é o que me torna protagonista, distraído e imunizado ao que se passa na periferia”. Precisamos agir juntos, em *com-posição* e juntos, como nos fala Fiadeiro da Composição em tempo real. Tomar *posição* sem *imposição*. Entrar no acontecimento com o outro. Rompendo barreiras, limites, fronteiras, territórios.

Podemos perceber um desejo de que essa ética exigida pelo trabalho realizado por esses artistas se expanda para o mundo. É sempre muito difícil desprogramar algo que já vem junto com a cultura e que falsamente reconhecemos como natural, no entanto é algo milimetricamente pensado para nos controlar. Citando Agamben (2009) "...Nós nos constituímos no processo de sujeição aos dispositivos de poder aos quais estamos expostos". Se agirmos como rebanho, obedecendo aos dispositivos de poder já padronizados, nos submetendo a padrões sociais que deveriam ser quebrados pela arte, não seremos artistas nem cidadãos. Estaremos perpetuando a falta de liberdade nas ações, inviabilizando a possibilidade de invenção. Pierre Bourdieu, (196 , p.49) em seu livro "A dominação masculina" escreve que:

O efeito da dominação simbólica, se exerce não na lógica pura das consciências cognoscentes, mas através dos esquemas de percepção, de avaliação e de ação que são constitutivos dos habitus que fundamentam, aquém das decisões da consciência e dos controles da vontade, uma relação de conhecimento profundamente obscura a ela mesma

A dominação se dá também na forma como nos relacionamos. A antiga hierarquia no teatro vem dessa forma de pensar e agir, onde uns devem ter mais possibilidade de ação do que outros. E aí a relação perde sua potência, porque já está pré-determinada, já nasce morta. Uns mandam e outros obedecem. A ordem social naturaliza o que é cultural e ficamos sem referência, posto que aprendemos a pensar já inseridos dentro de uma cultura determinada, de um mundo físico simbolicamente estruturado e temos incorporados a experiência precoce e prolongada de interações permeadas pelas estruturas de dominação. E a cultura legitima essas relações de dominação. Precisamos aprender a pensar por conta própria e parar de repetir, precisamos criar ação. Ação que venha de um movimento diretamente ligado à invenção e não à repetição, à reação. Mas ação atualizada, viva. Não se impõe nada à arte. A arte só acontece na relação real, onde a vida consegue ter fluxo. Sua potência está nessa indeterminação e imprevisibilidade. Ela existe na liberdade de seu fluxo, seu movimento acontece até mesmo com certa violência e sem julgamento de valor. Nada pode ser dado à priori, devemos estar atentos aos movimentos sutis da própria obra, também coisa viva. A vida da obra dentro da vida política. Lado a lado para que possamos ser livres e conscientes de

nossas ações, num esforço mútuo acionando processos de mudança, devires. Uma criação é também uma performatividade movendo distinções. Como disse Giorgio Agamben (2017, p.17) em seu livro “O uso dos corpos”, o sexto volume de seu “Homo Sacer”: “ Só assim a política poderá sair de sua mudez e a biografia individual da sua idiotice”.Mais uma vez João Fiadeiro (1998) pode nos ajudar a pensar esse modo de operação, ele fala sobre processo criativo na revista *Theaterschrift* :

O meu processo criativo parte do princípio de que a arte e a vida são feitas da mesma “matéria”, e a forma como se criam é, a meu ver, baseada na possibilidade de vir a ser outros e na inevitabilidade do tempo. Como não é possível nem desejável forçar os acontecimentos e moldá-los a partir dos nossos interesses, tal como não nos é dada a possibilidade de podermos escolher entre estarmos vivos ou não, a reflexão deve incidir na criação de condições para que o indivíduo, quando for chamado a agir (seja para telefonar a um amigo ou fugir da chuva, para criar uma coreografia ou socorrer alguém), possa estar o mais perto possível daquilo que se poderá definir como “eu próprio”. Nos últimos anos, no meu trabalho como coreógrafo, encenador e intérprete tenho vindo a explorar metodicamente essa forma especial de intuição da ação, esse olhar atento ao espaço interior e ao espaço envolvente. Creio que só assim- atentos e ativos, intelectivos e intuitivos – é que nossos gestos e as nossas palavras poderão ser conseqüentes e trazer qualquer coisa de novo à forma como estamos e olhamos o mundo. Em qualquer dos palcos: no da arte ou no da vida.

É realmente muito difícil essa escuta atenta ao de dentro e ao de fora que acontece ao nos relacionarmos, seja na arte ou na vida. Se nos dedicarmos com disciplina para que isso aconteça de forma efetiva na arte, talvez possamos enxergar com maior nitidez esse movimento na vida. Ainda que muitas mudanças tenham ocorrido na forma como se dão as relações em processos criativos coletivos, há muito por fazer. Nem todos lidam de forma consciente com a maneira como se dá a criação e muitas vezes reproduzem estratégias criativas que não desestabilizam padrões vigentes, lidam com o mesmo e não com o outro. Acredito ser o outro, ou tudo que não é o mesmo, o único caminho para o novo, para a mudança. É em contato com o outro que tenho que me atualizar o tempo todo, dar conta da minha defasagem. A única possibilidade de ir além de mim mesmo me abrindo para novas perspectivas e fugindo de uma identidade estagnada. Para isso precisamos de

atenção redobrada. Christine Greiner(2017) nos aponta em seu artigo “Em busca de uma metodologia para analisar a alteridade na arte” que os processos criativos explicitam questões nem sempre visíveis na vida cotidiana, e que termos consciência dessas ações pode nos levar a desestabilizar hábitos e crenças e apontar possibilidades de relação não só em um núcleo de criação coletiva, mas de forma macro, pensando em mudanças sociais e políticas. Ela também levanta questões em relação às políticas culturais e instrumentos de apoio à cultura atualmente, muitas vezes perversos, estipulando curtos prazos para a criação, resultados quantificáveis e alimentando competitividade. Em outro ensaio seu intitulado “Microativismo e Alteridade” (2018, p.37-48) ela nos aponta a partir de autores como o filósofo alemão Peter Sloterdijk e o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, como podemos alterar conscientemente nossas relações na comunidade. Sloterdijk (2012) fala de uma “economia das generosidades”, que seria como que um dispositivo de poder que guarda uma ambivalência perturbadora. Isso porque ao invés de voltar-se para dentro e alimentar apenas a si mesmo, abre-se para a vida com a especificidade inusitada das generosidades e da empatia. Neste viés, ao invés de imunizar as alteridades, as diferenças, a proposta seria fazer delas um estado de criação. E Viveiros de Castro (2009) tem discutido a possibilidade de um método antinarciso, que teria como mote pensar antes no coletivo, desafiando a dualidade sujeito-objeto, que vê no outro sempre um objeto (de estudo, de avaliação, de submissão, de autoafirmação. Como aprendemos com Simondon, a expressão é uma rede relacional. Somos mais do que individual. Precisamos nos atualizar para pertencer ao fundo coletivo e impessoal de que fazemos parte. Somos parte. Entendo que o ideal seria uma ideia de sujeito e objeto inoperantes, desativados, e o que moveria as relações, seria o próprio fluxo da vida, podendo assim nos utilizarmos da arte em nós e no mundo para expandirmos nossa experiência ampliando perspectivas e gerando conhecimento, saber. O que podemos trazer individualmente ao conhecimento, é contribuição de uma perspectiva única e inédita. Conhecimento intuitivo, tácito e sensível. Cada indivíduo pode inaugurar no mundo uma perspectiva nunca antes pensada, experimentada. O percurso criativo pode ser observado sob a perspectiva da produção de conhecimento. “A ação do artista leva à aquisição de uma grande diversidade de informações e à organização desses dados apreendidos. Está sendo, assim,

estabelecido o elo entre pensamento e fazer: a reflexão que está contida na práxis artística”(JARDIM, 1993).A criação é, sob esse ponto de vista, conhecimento obtido por meio da ação. Mas não interessa ao status que nenhuma ação que altere o modo hegemônico de normatividade, onde qualquer diferença não é bem-vinda.

### 1.3 ARTE E SOCIEDADE

Em seu texto “A virada social: colaboração e seus desgostos” Claire Bishop (2008, p. 145) expõe sua observação crítica acerca de práticas artísticas colaborativas do início dos anos 90. A arte deixa de ser um produto, está focada em práticas e relações e não mais em objetos. A arte é um meio e não mais um fim. Arte socialmente engajada, arte baseada em comunidades, arte dialógica, comunidades experimentais, arte participatória, intervencionista, arte colaborativa são alguns dos nomes dados a essas práticas relacionais. São projetos desmaterializados, antimercadológicos, e politicamente engajados que levam adiante o apelo modernista de mesclar arte à vida. São práticas onde o interesse artístico se encontra na coletividade e no compromisso direto com grupos sociais específicos. O espaço intersubjetivo constituído através desses projetos torna-se o foco da investigação artística. São eventos sociais, publicações, oficinas, performances, que não se distanciam muito das práticas das políticas de inclusão social. O objetivo é usar a arte como meio para criar e recriar novas relações entre as pessoas. O desejo é o de produzir um tecido social mais criativo e participativo onde o artista tem o papel de mediador. Fernanda Eugénio (2016, p.99), na entrevista dada à Milene Lopes Duenha já citada anteriormente, coloca a seguinte questão: “E como esse modo de inventar mundo pode ganhar cada vez mais mundo, sem um olhar de superioridade, de criação?” Como utilizar a arte como ferramenta de reflexão e ação? Segundo Nicolas Bourriaud (1998)

a arte estreita o espaço das relações e se coloca para contra-atacar um mundo em que estamos reduzidos a uma pseudocomunidade atomizada de consumidores, com as sensibilidades entorpecidas pelo espetáculo e pela repetição

Como pensar uma obra comum, coletiva? Como reavivar o valor de comunidade? Diferenças con- vivendo em diálogo aberto com o devir? Gostaria de citar como exemplo o trabalho que Peter Pál Pelbart (2013, p. 119-129) realiza com a Cia. Teatral Ueinz. A relação criada entre as práticas estéticas e vidas precárias na contemporaneidade. Em seu artigo intitulado *O Teatro da loucura* ele desenvolve uma experiência teatral com pacientes psiquiátricos de um hospital-dia em São Paulo. Ele nos conta o que seria essa “esquizocenia”, termo cunhado por um dos diretores do grupo (Sérgio Penna e Renato Cohen):

A matéria-prima nesse trabalho teatral é a subjetividade singular dos atores, e nada mais. Isto é, o que está em cena é uma maneira de perceber, de sentir, de vestir-se, de mover-se, de falar, de pensar, mas também uma maneira de representar sem representar, de associar dissociando, de viver e de morrer...

Entendo pelo relato de Pelbart que o teatro pode ser um dispositivo de resistência vital. No palco pode-se ver vida em potência de vida. No centro dessa experiência ele observa “uma autosubjetivação tateante”. O exercício do teatro consegue acessar no paciente sua vitalidade doente. Essa prática, segundo Pelbart seria:

[...] um dispositivo multifacético: ao mesmo tempo político, estético, clínico – na reinvenção das coordenadas de enunciação da vida. Nas condições subjetivas e afetivas de hoje, um dispositivo minúsculo como o que apresentei poderia ressoar com as urgências maiúsculas do presente.

Esse trecho do artigo de Pelbart me fez lembrar da entrevista que realizei com o Coletivo Rubro Obsceno, que faz parte desta pesquisa. Nesta entrevista Letícia Olivares diz acreditar na efetiva micro participação de seu Coletivo na sociedade. Do micro chegaremos ao macro.

Para os defensores da arte socialmente engajada, a energia criativa de práticas participativas re-humaniza- ou pelo menos desaliena- uma sociedade entorpecida e fragmentada pela instrumentalidade repressiva do capitalismo. Gostaria de citar mais um último trecho do artigo de Pelbart onde fica bastante evidente os efeitos do sistema em que vivemos:

Num contexto marcado pelo controle da vida (biopoder), as modalidades de resistência vital proliferam de maneiras as mais inusitadas. Uma delas consiste em pôr literalmente a vida em cena, não a vida nua e bruta, como diz Agamben, reduzida pelo poder ao estado de sobrevida, em meio ao nihilismo terminal que presenciamos a cada dia, a vida besta, a vida bovina, o ciberzumbi, o homo otarius que cruzamos a cada esquina e que nós mesmos somos diariamente, mas a vida em estado de variação, modos “menores” de viver que habitam nossos modos maiores e que no palco ou fora dele ganham às vezes visibilidade cênica ou performática, mesmo quando se está à beira da morte ou do colapso, da gagueira ou do grunhido, do delírio coletivo, da experiência-limite. No âmbito restrito ao qual me referi

aqui, o teatro pode ser um dispositivo, entre outros, para a experimentação hesitante e sempre incerta, inconclusa e sem promessa, da reversão do poder sobre a vida em potência da vida, do biopoder em biopotência, redesenhando inteiramente a geografia da nossa perversão, expropriação, clausura, silenciamento, injustiça.

O que Claire Bishop discute e analisa em seu texto é que a virada social na arte contemporânea incitou uma virada ética na crítica de arte. Julgamentos estéticos são suplantados por critérios éticos. Esses projetos são como gestos artísticos de resistência. Ela nos afirma que não há como haver obras de arte colaborativa fracassadas, malsucedidas, não resolvidas ou entediadas porque todas são igualmente essenciais à tarefa de fortalecer os elos sociais. Na mesma medida que também afirma ser largamente solidária a tal ambição ela pensa ser também crucial discutir, analisar e comparar tais trabalhos como arte criticamente.

Definir critérios de julgamentos fica difícil, se por um lado estetas rejeitam essas obras, por julgá-las marginais, desencaminhadas e carentes de qualquer tipo de interesse artístico, e por outro lado temos os ativistas que rejeitam as questões estéticas, por considerá-las sinônimo de hierarquia cultural e de mercado. Em *Conversation Pieces*, o crítico e historiador de arte Grant H. Kester (2010) nos desafia a tratar a comunicação como uma forma estética. A beleza da relação traz em si um júbilo estético. Penso ser hoje muito importante nos colocarmos lado a lado para pensarmos de forma empática as questões contemporâneas. É necessário que o artista não mais ocupe uma posição de maestria pedagógica ou criativa nesses processos e que assuma uma renúncia autoral ética, posto que a autoria é de todos os envolvidos na criação. A arte se retira do domínio estético e funde-se à práxis social. A vida social como uma proposta de co-criação de um novo mundo.

Que a arte possa trazer ao mundo um olhar preciso sobre nossas ações. Que a ação que realize no palco possa afetar a vida. Que o teatro seja realmente um instrumento de reflexão sobre a vida e sobre as relações. Que possamos tecer um mundo voltado para o coletivo. Que possamos nos reinventar e reinventar a ideia de comunidade. E que as formas que emergirem dos encontros desse coletivo organize um pouco o caos no qual nos encontramos. Que a arte traga ao mundo graça e vitalidade. Como nos disse Tim Ingold (2012): “o dar forma é movimento, ação. O dar forma é vida”.

## 1.4 - SOBRE O PROTAGONISMO DA OBRA E A AUSÊNCIA DE AUTORIA NO TEATRO

São misteriosos os caminhos pelos quais a arte se dá. Quando vemos está lá uma forma singular, única, um novo objeto no mundo, que pode nos causar estranheza e até mesmo assombro. No caso do teatro é muito curioso como as partes vão se juntando aos poucos e, de repente, levamos um susto ao nos depararmos com algo que procurávamos enquanto artistas, mas concretamente não tínhamos a mínima idéia da forma real que esse objeto encontraria no mundo. Para que a obra aconteça há que haver grande escuta e paciência, porque a obra fala por si, e sabermos ao certo o momento de agir, de tomar decisões, não é um trabalho fácil. Imagino que para um artista que trabalhe sozinho também não seja tarefa fácil encontrar a forma desejada. Mas, quando o trabalho é coletivo, como no teatro, e depende de todos para que algo venha a acontecer, esse trabalho se multiplica. Como deixar a vida da obra acontecer, sem atrapalhar seu fluxo, e colaborando para que ela ganhe materialidade e movimento próprios? Pensando em deixar a vida da obra acontecer, tento colocar aqui em diálogo a investigação do artista português João Fiadeiro e o pensamento do antropólogo britânico Tim Ingold.

João Fiadeiro, coreógrafo, performer, professor e investigador português fala sobre o protagonismo do acontecimento. Ele denomina seu trabalho de Composição em Tempo Real. Este trabalho exige escuta aguda e espera (pausa, re-parar), não agir por impulso, estar conectado ao tempo, ao espaço e às relações. Em seu texto manifesto *Dos modos de re-existência: um outro mundo possível, a secalharidade*, escrito em parceria com Fernanda Eugénio, ele explica:

O que surge das relações geradas no aqui e agora a partir de uma percepção compartilhada ganha maior relevância do que as ingerências do sujeito, com o seu querer expressar ou agir por mero impulso. Os acontecimentos não surgem por diletantismo ou por ânsia por expressão mas pelo que, no ambiente, faz-se presente. A chave para esta conduta é a pausa, ou seja, a inibição de uma ação imediata, abrindo espaço para uma atitude atenta ao entorno. Uma construção coletiva que emerge da relação, passo a passo, momento a momento, a partir do que se tem a cada vez e com o que fica, com as marcas e os rastros do viver juntos.

Pensar então através do evento e não num querer próprio, deixar o movimento da obra acontecer. Estar em real relação com o outro numa experiência sensível e compartilhada. Ele diz: “Um pôr-se com o outro, a posição de cada agente dada pela relação com os demais, a posição conseqüente, a com-posição.” Porque também tomamos uma decisão e uma posição após a espera atenta, é como se observássemos o fluxo que a obra quer ter, o que o movimento da própria obra propõe. Para isso precisamos prolongar o estado de não saber e em vez de criar uma solução, percebermos a revelação. Se eu já sei o que vou criar que interesse posso ter em desenvolver esse trabalho? Segundo Fiadeiro:

Existem coisas sobre as quais eu quero falar e que, pura e simplesmente, não podem ser representadas. São do tipo de coisas que só passam a existir se forem apresentadas. São coisas que nem eu sei que existem, que nunca ouvi falar e que nem sequer desconfio da sua presença. E é por isso que quero falar delas: porque quero conhecê-las. E dá-las a conhecer. Sem filtros ou intermediários. Em tempo real.

A obra é uma oportunidade de expansão da nossa realidade, de outras relações possíveis. Precisamos não saber e estar atentos para que formas possam emergir. Daí a necessidade de um afinado estado de percepção e presença coletiva. Uma intensificação da experiência do real. Não mais existem sujeito e objeto, mas simplesmente acontecimento.

Em seu artigo intitulado Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais, Tim Ingold cita o pintor e poeta Paul Klee: “O papel do artista não é reproduzir uma ideia preconcebida, nova ou não, mas juntar-se e seguir as forças e fluxos dos materiais que dão forma ao trabalho.”

Juntar-se e seguir seria a itinação, o fluxo, o caminho, e reproduzir seria interação. Para Ingold não há interação e sim integração entre todas coisas, tudo é poroso e fluido, como o fluxo vital. Para ele não pode haver vida num mundo onde o céu e a terra não se misturam. As coisas vazam, sempre transbordando as superfícies que se formam temporariamente em torno delas. Árvore-no-ar, pássaro-no-ar, peixe-na-água, pipa-no-ar. As relações acontecem de forma dinâmica e há comunicação entre tudo. No caso da arte, seguir o fluxo seria juntar-se ao mundo, misturar-se a ele, improvisar com ele. São muitos os encontros que se dão no

mundo, um desses pode ser o nosso com a obra, temos uma relação íntima com ela, existem muitas partes nossas nela, mas ela não é nossa, não nos pertence. A obra é algo que se dá no entre, no modo do encontro. Como acessar esse lugar da relação sem pré-saber, sem expectativa, como estar no vazio que nos permite criar livremente, sem hábitos, sem nenhuma idéia pré-concebida?

Entendo que o trabalho de Fiadeiro é uma técnica de investigação aberta, que busca um desvio, uma transversalidade, o próprio movimento da vida, um movimento incessante e negociado a cada instante. Uma reunião com o todo, o teatro é um lugar onde vários acontecimentos se entrelaçam. São muitas as conexões entre seu pensamento artístico e o pensamento do antropólogo Tim Ingold, a arte busca se unir às forças que trazem à tona a forma. Para Paul Klee “dar forma é movimento, ação. O dar forma é vida”. A vida está sempre em aberto, seu impulso não é alcançar um fim, mas continuar seguindo em frente. É no contrário da contenção, da captura, na descarga e no vazamento que descobrimos a vida das coisas. Por isso o pintor e poeta diz que “a forma é o fim, a morte”. A vida não é contida, ela é inerente às próprias circulações de materiais que continuamente dão origem à forma das coisas ainda que elas anunciem sua dissolução. Ingold fala em malha, linhas entrelaçadas de crescimento e movimento, linhas de fuga, linhas de devir, um conceito muito parecido com o emaranhado de Fiadeiro, linhas ao longo das quais as coisas são continuamente formadas. Num coletivo, cada artista é uma vida particular, tecendo um fio através do mundo.

A performer e antropóloga Fernanda Eugénio, pós-doutorada pelo Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa e doutora em Antropologia Social pela UFRJ criou o modo operativo AND, uma plataforma de partilha de procedimentos, operações e modos de “fazer problema”. O AND\_Lab ( Anthropology’n Dance-Artistic Research and Scientific Creativity), laboratório de investigação artística e criatividade científica investiga hipóteses e tomadas de decisões. A partir da transmissão dessas ferramentas-conceitos esses artistas buscam “desativar o impulso e ativar um estado de prontidão; desativar o sentido-significado(por quê?) e ativar o sentido-direção(como?); desativar a ação orientada pelo saber(o que isto é?) e ativar a posição feita a partir do que se tem(o que há aqui?); desativar o

funcionamento focado no sujeito individual e ativar um funcionamento que privilegia o acontecimento.”

Estar com o mundo, em todas as relações, de forma sempre transitória e provisória, em processo, dentro do movimento da vida. João Fiadeiro em seu texto *Se não sabe porque é que pergunta?*, escreve: “Uma co-habitação dinâmica, um “emaranhamento com as coisas, e o quanto elas podem precisar de nós, exatamente como nós precisamos delas” (2017) O foco do seu método é a própria vida. A arte, o teatro pode nos ajudar a entender o fluxo da vida. Como deixar chegar a mudança? No mesmo texto ele escreve: “ Receando o tédio, produzimos a diferença, em vez de a deixar emergir.” Como respeitar o tempo do devir-coisa da obra? Sempre me impressionou uma frase de Yoshi Oida em seu livro *O Ator Invisível*: o ator é aquele que gosta de desaparecer. Queremos sempre estar em cima do acontecimento, como protagonistas, com o controle, e talvez ser artista seja desaparecer, perder o controle, morrer para renascer. Muitas vezes por ansiedade, medo, produzimos a diferença em vez de deixá-la emergir. O nosso trabalho seria o de abrir caminho e não acrescentar coisas. Arianne Mnouchkine diz que o trabalho do diretor é como o do limpador de gelo, ir limpando o caminho para que os atores possam passar, para que o acontecimento tenha espaço. Em entrevista para o jornal brasileiro O Globo no dia 04 de julho de 2018, ela diz:

Uso como exemplo aquele jogo que acontece em uma pista de gelo, o curling. Entre os jogadores há um cara que fica varrendo o gelo à frente da pedra para que ela deslize o máximo possível. Eu acho que essa pessoa é o diretor de teatro. O que ele faz é o que o diretor faz. Tentar tirar o máximo possível de obstáculos. Tudo o que não é necessário. Toda mobília, as idéias e intelectualismo inúteis, para que o ator alcance a poesia, a transformação...

Precisamos então aprender a deslizar, saber estar, esperar e deslizar! Só assim poderemos ver a matéria em fluxo, em variação.

## CAPÍTULO 2 – BRICOLAGEM DE PROCESSOS DE CRIAÇÃO

“Não posso ficar olhando demais um objeto senão ele me deflagra. Mais misteriosa do que a alma é a matéria. Mais enigmática que o pensamento, é a coisa. A coisa que está às mãos milagrosamente concreta...Eu sou um objeto que o tempo e a energia reuniram no espaço. As leis da física regem meu espírito e reúnem em bloco visível o meu corpo de carne” Um Sopro de vida (pulsações), Clarice Lispector (1999, p. 104)

Em 2003 eu já trabalhava há três anos no Ateliê de criação teatral e vinha desenvolvendo um trabalho bastante físico. Tínhamos um investimento bem grande em relação à criação de um repertório corporal. Ficávamos muitas horas do dia experimentando nossos corpos. Tínhamos um treinamento com Barsha Kim para a realização das danças e movimentos de George Ivanovich Gurdjieff<sup>1</sup> e com Dani Hu de Ópera Chinesa. Nessa mesma época eu além de trabalhar no Ateliê de Criação Teatral era também bolsista na Casa Hoffmann Centro de Estudos do Movimento, então nesse momento da minha trajetória artística eu tinha um acentuado interesse pelo corpo e a maior parte dos meus trabalhos nessa época germinavam primeiro no corpo. Na nossa rotina diária de ensaios no Ateliê trabalhávamos muito com improvisação. De um desses exercícios de improvisação realizados para a pesquisa do grupo começou a surgir o embrião do que viria a ser a peça “Obscuro desejo dos objetos”, o título é uma brincadeira com o filme realizado em 1977 pelo cineasta espanhol Luis Buñuel “Esse obscuro objeto do desejo”. A primeira célula do que viria a ser a peça era uma performance com uma cadeira de praia. Experimentando movimentos com a cadeira, ela me pareceu tão viva e elástica que me instigou a começar uma dramaturgia. A cena era a ida à praia de uma mulher totalmente inadequada, ela vai para a areia com uma capa de chuva vermelha, extremamente maquiada e usando sapatos de salto. Ao tentar sentar na cadeira começa o embate, pois a cadeira é capaz de gerar muito mais movimento que a mulher. É como se a cadeira desse uma surra na mulher. A cena era uma coreografia aberta, porque a cada dia eu seguia o mesmo roteiro mas sempre apareciam elementos novos na relação com a cadeira. A mulher é apática e inflexível e a cadeira extremamente móvel e divertida, parece rir do mal humor e do medo da vida que a personagem

---

<sup>1</sup> Gurdjieff foi um filósofo e mestre de dança armênio, escreveu a autobiografia “Encontros com homens notáveis”, livro que foi adaptado para o cinema com roteiro e direção de Peter Brook. Após escapar da revolução russa Gurdjieff estabeleceu-se em Fontainebleau-Avon, na França, em 1922, onde criou o Instituto para o Desenvolvimento Harmonioso do Homem.

carrega. Os movimentos da mulher são estanques e rígidos, ela tem fobia social. Ao final da cena, quando a mulher finalmente consegue se sentar sobre a cadeira para passar seu filtro solar (aqui entra em off um texto falando sobre a importância do uso do filtro solar) vemos que o que sai da embalagem do filtro solar é sangue e que ao invés de passar no corpo ela derrama o líquido na cabeça e no cabelo. A cena é como que um delírio dessa mulher. Essa pesquisa corporal foi se estendendo a outros objetos, um pé de pato (para natação), um telefone antigo, um boneco de pano da mesma dimensão de um corpo humano, um sapato de salto, um martelo, um controle remoto, etc. Cada objeto gerava estímulos diversos no corpo, e esse corpo como que ia sendo guiado por esses objetos. Foi nascendo então uma dramaturgia que costurava essa experiência com os objetos. Uma mulher trancada em seu quarto após sofrer um trauma, não sabemos exatamente qual, apenas que aconteceu numa festa, não consegue mais se relacionar com pessoas. Ela mantém ainda seu vestido de gala, porém já um pouco desfeito, seu cabelo também é um emaranhado, mas entende-se que havia ali um penteado antes bem feito e que agora está desgrenhado. Temos a sensação que o tempo trabalhou sobre ela, ela está se desfazendo, desmaterializando-se. Ela se relaciona e convive com os objetos do seu quarto, que tem muito mais vida do que ela, o que move então o fluxo da vida nesse quarto vem dos objetos, é o desejo e a vontade deles que movem esse micromundo, posto que na mulher não há mais vida, só pulsão de morte e rememoração de um passado incerto, que ela não sabe se é devaneio ou realidade. A experiência da mulher é de uma situação limite, um passo antes do abismo. Seu corpo é uma matéria inerte, estagnada, enquanto que os objetos são imprevisíveis, são eles que injetam vida no corpo de carne da mulher. No final da peça, já cansada de não se encontrar, ela realiza um banquete ritual. Ela tira debaixo da cama uma forma com um copo de leite e uma coxa de frango, que ingere juntamente com muitos comprimidos para dormir enquanto assiste “O mágico de Oz”. Nesse filme a garotinha Dorothy é levada por um ciclone para um mundo estranho e repete várias vezes durante a trama enquanto tenta voltar para casa: “There’s no place like home”, “Não há lugar como a nossa casa”. A personagem dessa peça não consegue encontrar sua casa, o mundo não é sua casa, ela se sente num lugar estranho, hostil. Me inspirei em alguns textos de Clarice Lispector, principalmente “Um sopro

de vida” e “Água viva”. Em “Um sopro de vida (pulsações)”, escreve Clarice Lispector:

Olhar a coisa na coisa hipnotiza a pessoa que olha o ofuscante objeto olhado. Há um encontro meu e dessa coisa vibrando no ar. Mas o resultado desse olhar é uma sensação de oco, vazio impenetrável e de plena identificação mútua (1999, p. 124)

Os objetos conservam suas memórias, enquanto que a mulher está perdida no tempo, não tem para onde voltar, posto que a partir do trauma perde sua conexão com o mundo e também com o seu passado. Ela tem uma espécie de amnésia, atravessa um deserto emocional e internamente não possui mais nenhuma referência. Está vazia de ação e de emoção. Em seu texto “Notas incompletas sobre assuntos do tempo” Valter Hugo Mãe escreve:

Guardo objetos como uma galinha se põe sobre os ovos. Eu diria que eu choco os objetos. Fico cuidando porque eles representam a expectativa de um estranho diálogo que transpõe espaços e tempos. Eles são a revolta contra o defasamento das épocas e das distâncias. Um objeto é sempre uma resistência contra o apagamento...Encho a casa de objetos porque quero unir as pessoas e os lugares que conheci e de que tenho medo de sentir falta...também acontece muito que um objeto subitamente me forneça uma explicação. As coisas depuram com o tempo, elas esperam o que for necessário até que sejamos lúcidos o suficiente para as entendermos. Eu vivo com essa ansiedade, a de perceber o fio condutor que existe entre tudo o que aparenta uma desconexão (2013, p. 21)

O objeto como pista de memória e de sentido, de ligação, de conexão. Na época em que realizei esse trabalho fui capaz de intuir mas não de elaborar com total clareza o real sentido dessas relações. Esse ainda é um assunto que me move e em diversos trabalhos me pego me fazendo as mesmas perguntas e conseguindo encontrar nessa trilha uma trajetória, uma busca. Encontrei num artigo da performer Eleonora Fabião intitulado “Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea”, uma ideia que dialoga com o que eu tentava investigar nesse monólogo e que ainda hoje continuo tentando decifrar. Como se dão as relações entre as pessoas, os objetos e o mundo ao redor? Fabião escreve:

De acordo com Gilles Deleuze (2002), Baruch Espinosa define corpo de duas maneiras simultâneas:

Primeira Proposição: o que é corpo?

Um corpo é um grupo infinito de partículas relacionando-se por paragem e movimento. São as diferentes velocidades relacionais entre as partículas, que definem as particularidades de cada corpo. Portanto, o corpo não é definido por sua forma ou função. Forma e funções orgânicas dependem de arranjos de velocidades e ralentações e não vice-versa.

O corpo não está sendo compreendido em termos de forma, mas de forças interativas, como uma complexa relação entre diversas velocidades, como uma elaborada interação entre partículas infinitas.

Corpo é movimento e mobilidade. (2008, p. 238)

O meu desejo na realização desse trabalho era que o público conseguisse enxergar esse fluxo entre as coisas, que esse movimento fosse visível. Queria tornar possível a percepção de que os objetos também tem movimento e que realmente se percebesse uma dança entre tudo que estava posto naquele espaço do palco. Fabião continua em seu texto:

Segunda Proposição Espinosiana: o quê move o corpo ou qual o princípio energético do corpo?

Um corpo tem o poder de afetar e ser afetado...

Então, Espinosa não define corpo por sua forma ou função, como dito anteriormente, nem como substância ou sujeito. Corpos são vias, meios. Essas vias e meios são as maneiras como o corpo é capaz de afetar e de ser afetado. O corpo é definido pelos afetos que é capaz de gerar, gerir, receber e trocar.

Espinosa propõe que um corpo não é separável de suas relações com o mundo posto que é exatamente uma entidade relacional. O corpo espinosiano não está, e nunca estará, completamente formado, pois que é permanentemente informado pelo mundo, ou, parte de mundo que é. Inacabado, ou ainda, inacabável, provisório, parcial, participante – está incessantemente, não apenas se transformando, mas sendo *gerado*. (2008, p. 238)

Esse trecho do artigo de Fabião se relaciona não só com a pesquisa que realizei no processo da construção desse monólogo em 2003, como também com a pesquisa que desenvolvo nessa dissertação, a saber, como as relações vão gerando

movimento e formas provisórias. A obra no teatro é movimento, é ação. E utilizando uma última vez o belíssimo texto de Fabião, gostaria de relacionar o que ela elabora com o entendimento que tenho do que seja alteridade, “uma potência-corpo”, pedindo licença para emprestar essa feliz nomenclatura encontrada pela performer:

Tenho particular interesse na resposta espinosiana pelo grau de abstração e amplitude daí decorrente. Se do entendimento de forma, função, substância e sujeito passamos às noções de infinitude, movimento, afeto e entre-meios, nos tornamos potência-corpo antes mesmo de corpos sermos, pois que “corpo” não “é”. O mundo se torna potência-corpo antes mesmo de corpo ser, pois que “corpo” não “é”. (2008, p. 238)

O mundo, as coisas e eu estamos nos fazendo constantemente, num movimento infinito. O movimento que realizei nesse projeto específico de 2003 continua em movimento dentro e fora de mim, e vai encontrando ao longo do caminho possíveis desdobramentos. Mesmo essa dissertação é fruto desse movimento, assim como desde o momento em que nasci, estou em relação com o mundo, com as coisas, com as criações artísticas ou não, criando movimento. Porque meu filho também é movimento, um outro corpo-potência, gerando movimento e sendo gerado o tempo todo, através das ações dele eu também me modifico e sou gerada e gerada e gerada interminavelmente. Por isso cada ente humano é capaz de infinitas possibilidades de ação. Para mim, nossa alteridade está na expressão dessa ação única, singular, que vai gerando mundo. Porque só eu respondo dessa determinada maneira, por conta de todos os atravessamentos e experiências que tive ao longo da minha vida e por uma conjunção de eventos que se encontram naquele tempo e naquele lugar. A maneira como cada um responde a demanda de uma questão coletiva é única e traz em si novas perspectivas, cada pessoa inaugura infinitas possibilidades de ações nunca antes vistas, ela responde ao que surge na relação com o outro de forma singular e inédita. Em “A condição humana” Hannah Arendt escreve:

O fato de que o homem é capaz de agir significa que se pode esperar dele o inesperado, que ele é capaz de realizar o infinitamente improvável. E isto, por sua vez, só é possível porque cada homem é singular, de sorte que, a cada nascimento, vem ao mundo algo singularmente novo (2014, p. 220)

A frase de Guimarães Rosa em “Grande sertão veredas” reafirma essa mesma ideia: “Um menino nasceu – o mundo tornou a começar” (2001, p. 484). A relação, o outro é fundamental para que minha alteridade seja ativada. As relações num coletivo intensificam essas interações, provocam essas ações, que podem gerar uma obra de arte no caso de um coletivo artístico, uma obra que carrega em si o encontro de todas as alteridades envolvidas no processo. Os processos transversais possibilitam a inter-relação e integração dessas múltiplas perspectivas. E seguindo o pensamento de Arendt, poderemos encontrar nessa obra toda a pluralidade da condição humana. Para a filósofa alemã a existência só se livra de sua fragilidade pela ação política, pelo desejo de estar na companhia dos outros, o amor pelo mundo e a paixão pela liberdade. No mesmo livro ela diz que nos inserimos no mundo como estranhos por meio do nosso nascimento e que nosso segundo nascimento acontece quando nos inserimos no mundo por palavras e atos, assim confirmamos nosso aparecimento físico original.

Os homens no plural, isto é, os homens na medida em que vivem, se movem e agem neste mundo, só podem experimentar a significação porque podem falar uns com os outros e se fazer entender aos outros e a si mesmos. (2014, p. 5)

Vamos nos construindo e nos relacionando e nos significando através de uma linguagem que se articula como presença, ação, palavra, sinais, marcas. A vida inscreve em nosso corpo marcas, sejam psíquicas ou físicas. No capítulo V, em “A teia de relações e as histórias encenadas” podemos ler:

A rigor, o domínio dos assuntos humanos consiste na teia de relações humanas que existe onde quer que os homens vivam juntos. O desvelamento do “quem” por meio do discurso e o estabelecimento de um novo início por meio da ação inserem-se sempre em uma teia já existente, onde suas consequências imediatas podem ser sentidas. Juntos, iniciam novo processo, que finalmente emerge como a singular história de vida do recém-chegado, que afeta de modo singular as histórias de vida de todos aqueles com quem ele entra em contato. É em virtude dessa teia preexistente de relações humanas, com suas inúmeras vontades e intenções conflitantes, que a ação quase nunca atinge seu objetivo; mas é também graças a esse meio, onde somente a ação é real, que ela “produz” histórias, intencionalmente ou não, com a mesma naturalidade com que a fabricação produz coisas tangíveis. Essas histórias podem então ser

registradas em documentos e monumentos, podem tornar-se visíveis em objetos de uso e obras de arte, podem ser contadas e recontadas e forjadas em todo tipo de material. (2014, p. 228)

O meio produz estórias. Entendo que a autora põe em discussão a dificuldade de nomear e definir a essência viva de uma pessoa, tal como ela se apresenta no fluxo de sua ação e seu discurso, porque ela é agente mas não autora ou produtora de sua própria estória. Não conseguimos dizer “quem” a pessoa é, mas o “que” ela é, buscando descrever com qualidades o que se aproximaria de um caráter ou personalidade, mas sua unicidade específica nos escapa. Posto que ela não é uma unidade, mas uma teia de relações preexistentes. Recorro novamente a Guimarães Rosa:

“O senhor...Mire e veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando”. (2001, p.39)

Segundo o filósofo e tecnólogo francês Gilbert Simondon, não existe um self a priori, noções de eu, indivíduo e identidade tornam-se dinâmicas e porosas, inacabadas e defasadas, sempre em mudança ao contato com o outro e com o ambiente. Somos processos de individuação, “singularidades individuadas compartilhando as diferenças”. O self seria mais um movimento que uma substância, as decisões, as escolhas acontecem através de nós e não em nós. Segundo a pesquisadora brasileira Christine Greiner: “a alteridade faz parte do fluxo da vida e não está encarcerada em dicotomias” (, p. 11). Trago novamente o pensamento de Arendt para fechar essa reflexão iniciada pela sua obra para então voltar ao processo de criação do monólogo, fio condutor desse capítulo:

Que toda vida individual entre o nascimento e a morte possa afinal ser narrada como uma estória com começo e fim é a condição pré-política e pré-histórica da história, a grande estória sem começo nem fim. (2014, p. 228)

Então, entendo que esse processo aberto que somos continua se resignificando através do tempo. Na época que realizei esse projeto em 2003 não conhecia o trabalho de Eleonora Fabião, nem Gilbert Simondon, Hannah Arendt, Christine Greiner. Acredito que as informações também vão se somando ao longo do tempo e criando novas camadas de entendimento. O que me “interessa” hoje tem

profunda relação com o que já pesquisava naquela época. Segundo Arendt a palavra “inter-essa” se situa entre as pessoas, “é capaz de relacioná-las e mantê-las juntas. A maior parte da ação e do discurso diz respeito a esse espaço entre” (2014, p. 226). O que despertou em mim a memória dessa peça foi o recente contato com o trabalho de Shaday Larios, artista e pesquisadora mexicana radicada na Espanha que investiga a matéria, a memória, os móveis, os brinquedos e a pequena escala, o teatro de objetos. Presenciei sua fala no evento “Rumos da Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos de Crise II: Organizar a Vida – Viver na Arte” e essa escuta ativou em mim esse processo que tive com os objetos vivido lá em 2003. E como já vinha numa busca para essa dissertação de inventariar minha própria trajetória e ir refletindo sobre o fazer da cena juntamente com meus parceiros, decidimos eu e meu orientador, Francisco Gaspar Neto, que seria interessante traçar uma ponte entre alguns trabalhos já realizados e esse último em que atuei como diretora e que constitui a pesquisa de campo, o capítulo 3 dessa escrita, a peça “Resolução nº11: cantar e dançar durante a pandemia”. E esse caminho de ida e volta e a ligação entre essas etapas, momentos distintos do meu percurso me fez perceber o quanto as ações do passado agem sobre as de hoje, e também a importância de se olhar para trás para reorganizar e compreender com maior profundidade a matéria do nosso ofício. Não somente viver cada processo, mas também lançar um olhar distanciado e crítico sobre o que existe de concreto e do que ainda permanece. Repensar, lembrar, refazer, reviver. Quando hoje tenho contato com o pensamento de Shaday Larios, num momento tão diverso, tão pungente da nossa história, onde todos vivemos o caos da pandemia, muitas questões acerca dos temas que eu me provocava naquela época, se refazem e tomam outras perspectivas. Larios escreve em seu texto “Casa e teatro de objetos: intimidade do espaço doméstico em tempos de distanciamento”:

Poderíamos fazer um inventário de histórias de objetos encontrados, redescobertos ou recuperados em nossas casas durante este isolamento, e que vieram reivindicar ou confirmar algo na trajetória de nossas vidas no presente. Porque quase todo objeto é capaz de abrir em nós um potencial vital quando a subjetividade que o percebe se desacelera. Seus valores de uso, seus valores simbólicos, são atenuados por trás dos valores organizacionais (Baudrillard dixit) e este impasse pandêmico na sua concessão de tempo nos posiciona na auto-observação da própria fonte que

nos empurra à ordem, com a qual estamos mais propensos a deixar-nos levar por valores desconhecidos, energias criadoras que, ao pulsar, renovam e questionam as interações padronizadas, ordenadas, com nosso entorno material.

Essa relação com os objetos que presentifica memórias, desdobra tempos, reorganiza valores, questiona e reposiciona nossos corpos e todo o entorno também fazia parte do meu interesse enquanto realizava o processo do monólogo. E hoje, estamos convivendo de forma diversa com nossas casas e objetos. Essa nova perspectiva que é um corte profundo em nossa maneira de ser e estar no mundo, muda nossa maneira de tocar os objetos, as superfícies podem ser possíveis fontes de contato e de contágio pelo vírus. Nossa consciência tátil muda, no texto Larios cita a escritora mexicana Cristina Rivera Garza:

A rematerialização de nossos mundos em tempos de desaceleração obriga a perguntas que são políticas em seu cerne: quem tocou isto que eu agora toco? Que é outra maneira de perguntar: de onde vem, quem o produziu, em que condições de trabalho ou salubridade se construiu isso que vem até as minhas mãos, com que quantidade de vírus.

Estamos privados dos encontros fora de casa, outros encontros se dão então dentro de casa e as questões geradas a partir dessa parada obrigatória altera hoje e provavelmente ainda mais quando pudermos retornar ao contato com o externo e ao convívio social, nossa forma de agir quando estivermos no futuro no mundo lá fora. Ao final do texto Larios se pergunta que impacto essa vivência trará para a prática que realiza em seu trabalho com o teatro de objetos:

Se registro essas linhas de percepção é também por me resultarem indissociáveis das práticas artísticas especializadas em pesquisar as interdependências com o inanimado, como o teatro de objetos ou o teatro de objetos documentais (TOD). Esses fazeres encontram sua substância na digressão do comportamento social até os funcionamentos matéricos, na captura e estudo da diferença e no desvio dentro de suas naturalizações. São práticas que já se dedicam a construir estados contínuos de exceção entre humanos e não-humanos.

E era exatamente este estado de exceção que vivia a personagem da peça “Obscuro Desejo dos Objetos”, evidentemente que a impotência dela era de outra ordem, no entanto, hoje todos nós estamos trancados dentro de casa tentando

conviver da forma mais harmoniosa possível com o que temos por perto. Encontrar novos sentidos, criar novas relações.

Na época da pesquisa em 2003, comecei também a pesquisar artistas que trabalhavam com objetos. Encontrei o artista visual mineiro Farnese de Andrade (1926- 1996) que trabalhava com justaposição de objetos criando novos objetos. Sua obra tem uma narrativa predominantemente autobiográfica. Farnese vivia enclausurado e tinha fobia social assim como a personagem imaginada na peça. Ele combinava elementos sacros, pagãos e utilitários: fotos, oratórios, móveis de roça, chaves de ferro, imagens barrocas, cochos, fechaduras, gamelas, relógios de parede, destroços encontrados na praia pelo artista. Ele guardava em seu ateliê objetos encontrados na rua, no lixo, trabalhados pelo tempo, pela chuva, pelo sal do mar. No livro catálogo “Farnese (objetos)” organizado por Charles Cosac, o Artista Farnese de Andrade conta:

O Barrio Chino, bairro popular e mesmo de prostituição, é uma eterna fonte de material para mim. Joga-se de tudo fora, até a vida inteira de uma pessoa. Um dia encontrei um enorme saco plástico contendo desde a certidão de nascimento de uma tal “Dolores Masorrales”, suas recordações, pequenos objetos, cartões-postais, fotos de época e até o recibo da pensão que obtinha do marido morto na guerra civil. Foi uma felicidade, um estranho prazer que senti ao examinar aquela documentação toda, quase como se estivesse roubando ou me apossando daquele ser humano que existiu, amou e sofreu como todos. (2005, p. 189)

Comecei a pensar na função, utilidade, memória, história, todas as características que um objeto carrega em si, o quanto carregamos deles em nós, e eles de nós, o quanto eles nos ultrapassam, nos sobrevivem. O quanto estamos afogados num mundo de objetos. Como produzimos muito mais do que precisamos. Um objeto é insubstituível? Por que criamos objetos? Se não tenho uma escada posso usar uma pilha de livros para substituí-la? Se não acho o martelo, posso usar um sapato como se fosse um? Posso usar um sapato como cinzeiro? O que é um objeto inútil? Escondem os objetos alguma obscura verdade? O que eles viram que eu não vi? Essas questões começaram a gerar ações também. Encontrei na obra do escritor/poeta francês Francis Ponge uma brincadeira com a definição dos objetos e fui tentando entender como poderia usar a linguagem e a palavra em cena. O

filósofo e dramaturgo francês Jean-Paul Sartre dizia que a escrita de Ponge não era nem lírica, nem narrativa, ele se propunha a descrever e inventariar coisas triviais como o cigarro, a ostra, a chuva. Sartre disse em 1944 que o que Ponge fazia era fenomenologia poética. No Livro “A Mesa”, os tradutores Ignacio Antonio Neis e Michel Peterson citam na apresentação do texto uma entrevista de Francis Ponge para Philippe Sollers na qual o poeta explica que procura:

dizer no sentido intransitivo do “dizer”, isto é, falar no momento presente, como homem, como animal, no momento presente, e mostrar como as coisas se fazem no próprio momento, criar a comunicação direta, não pela recitação de um produto acabado, mas pelo exemplo de uma operação em ato, de uma palavra (e, portanto, de um pensamento) no estado nascente (2002 p.18)

Essa ideia de inacabamento, de uma dramaturgia que é uma necessidade de descobrir a própria fala me parecia um caminho interessante. Percebi nessa fase do processo que essa mulher não sabe muito bem como nomear as coisas e tem uma relação direta e até violenta com as coisas, então fui estudar um pouco mais a obra do Francis Ponge. Algumas ideias do texto surgem dessa brincadeira com o sentido e o nome das coisas. Por exemplo, em determinado momento do texto a personagem falava sobre não poder perder o controle, mas no desenrolar da cena ia-se percebendo que era do controle remoto da tv que ela estava falando. Então o texto foi sendo construído de forma a ser uma conversa meio sem sentido dela com ela mesma e com os objetos. Como se o texto fosse um delírio em busca de elaboração. A sua linguagem cindida é um sintoma, a sua fala vazia tem um sentido obscuro.

Esse trabalho não foi realizado no Ateliê de criação teatral, foi realizado em paralelo a outro trabalho que desenvolvíamos lá no momento, uma pesquisa sobre a obra não dramática de Anton Tchekhov que acabou se transformando no espetáculo “Daqui a duzentos anos”. Inscrevi meu monólogo em um Edital da Fundação Cultural e ele foi contemplado, estreando no teatro da Cia. Do Abraço no dia 23 de janeiro de 2003. Eu vinha trabalhando sozinha há um mês, porque de certa forma queria entender até onde conseguiria dar conta do que me havia proposto, da concepção até a execução. Em determinado momento comecei a me sentir muito sozinha, chamei então minha grande amiga, a atriz Regina Bastos para me ajudar. E aos

poucos as pessoas foram chegando, o Guilherme Macedo que trabalhava com cenário no Ateliê de Criação Teatral veio para cuidar da cenografia, a Adriana Alegria fez o design gráfico, a Michelle Siqueira a produção, o Roberto Reitenbach a fotografia, a Rosângela de Lara a maquiagem e a Gisele Passos a assessoria de imprensa. Eu estava sozinha no palco, mas me sentia um coletivo, eu não tinha nenhum interesse em fazer uma peça sozinha. A princípio o trabalho não teria direção, mas um amigo meu assistiu a um ensaio e sugeriu que eu chamasse uma aluna dele da faculdade que era muito talentosa; assim a umas duas ou três semanas antes do início da temporada chegou aos ensaios a presença contagiante da Sheylli Caleffi, ela vinha cheia de entusiasmo e contaminou todos os envolvidos. Ela chegou alterando a ordem das cenas e ajudando a finalizar o texto. Foi tudo muito rápido e caótico, um processo que foi se dando na urgência de cumprir as datas do edital e que ao todo teve apenas dois meses de ensaio. Na semana da estreia adoeci e fui parar no hospital, fiquei internada por três dias. Tive uma lesão no nervo fibular da minha perna direita, até hoje tenho uma sensibilidade diferente nessa parte do meu corpo. Eu, como a personagem, fiquei imobilizada. Tenho lúpus, o que significa que meu corpo produz anticorpos em excesso, como se achasse que preciso me defender de qualquer corpo estranho, o problema é que ao invés de me proteger, esse excesso de anticorpos me ataca, podendo atingir qualquer órgão do meu corpo. A divulgação já havia sido feita pela assessoria de imprensa e mesmo assim tivemos que adiar o começo da temporada em uma semana. A medicação que recebi era fortíssima e fiquei realmente muito enfraquecida. Essa experiência corporal de fraqueza e impotência eu emprestei para minha personagem. Esse processo teve alguns aspectos autobiográficos incluídos na montagem, as radiografias que fiz no hospital passaram a fazer parte dos adereços da cena, ela se procura nas coisas, nos objetos, mas não consegue se encontrar, como se a memória dos objetos fosse um fio condutor para as próprias memórias. Ela quer voltar para casa, encontrar um caminho de volta, de comunicação consigo mesma e assiste obsessivamente na tv o filme “O mágico de Oz”, como a menina do filme ela está num mundo paralelo, num mundo de devaneio onde um leão fala. Ao rememorar esse processo hoje lembro da dificuldade de dar forma, construir um fio narrativo, a construção da dramaturgia foi para mim a parte mais difícil do processo. Se eu fosse reconstruir esse trabalho hoje, começaria radicalizando sua linguagem,

deixando-a ainda mais ininteligível. Essa questão do texto também é algo que remete ao início da minha trajetória no teatro, onde geralmente se chegava ao ensaio com o texto e personagem já definidos. Então líamos e discutíamos o texto, o que chamávamos de ensaio de mesa e só quando pensávamos ter um entendimento mais abrangente do texto é que levantávamos e começávamos a marcar a peça, muitas vezes seguindo as instruções do diretor encenador como um guarda de trânsito: agora você vai para a direita e você para a esquerda e assim por diante. O primeiro processo em que comecei sem diretor foi o “Cão-coisa e a coisa homem”, espetáculo anterior a esse monólogo que realizei no Ateliê de Criação Teatral. Ensaíamos durante um ano levantando ideias, cenas que partiam de imagens, de improvisações, tudo que se pudesse imaginar a respeito da relação entre o homem e o cão. Quando o Aderbal Freire Filho chegou em Curitiba para dirigir o trabalho ficamos quatro dias inteiros compartilhando com ele todas as cenas. Muito desse material foi ao palco retrabalhado, reorganizado, um ano mais tarde. Todos nos sentíamos autores. Esse trabalho de contaminação coletiva, produz na minha opinião transformações radicais numa obra, a coisa como que se faz sozinha porque a energia circula muito rápido. O trabalho com o núcleo de pesquisa no Ateliê foi um divisor de águas na maneira de me entender dentro de uma peça, aprendi a desenvolver um trabalho mais autoral, conceitualizar o todo e não apenas executar uma interpretação. A duração da preparação, da feitura do trabalho também nos dava o tempo de decantar as transformações, que foram muitas, mas no resultado final tudo que experimentamos durante o processo estava contido em nossos corpos, mas agora de forma mais sintética e elaborada. Ter tempo de experimentar sem ter que antecipar qualquer resultado dava a possibilidade da obra se fazer mais organicamente. Outro processo que acredito ser uma derivação da minha experimentação no Ateliê de Criação Teatral foi o espetáculo “Capitu – memória editada”, aqui mais uma vez se repete o tema da amnésia, da memória. Capitu vai recobrando sua memória a partir da escrita, ela vai escrevendo e dando sua perspectiva da história. Como no livro de Machado de Assis, “Dom Casmurro”, o foco narrativo é em primeira pessoa queríamos também tentar entendê-la de outras perspectivas. Em seu livro “O perigo de uma história única” a escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie escreve:

“É impossível falar sobre a história única sem falar sobre poder...O poder é a habilidade não apenas de contar a história de outra pessoa, mas de fazer que ela seja sua história definitiva...Comece a história com as flechas dos indígenas americanos, e não com a chegada dos britânicos, e a história será completamente diferente. Comece a história com o fracasso do Estado africano, e não com a criação colonial do Estado africano, e a história será completamente diferente. (2019. P.22, 23, 24)

Nosso objetivo então não era montar o Dom Casmurro, mas pensar sobre o foco narrativo, sobre memória, sobre como escolhemos contar a nossa própria história. O subtítulo da peça também se refere a isso, ao quanto editamos nossas memórias. Ele foi inspirado na célebre frase do poeta baiano Waly Salomão: “A memória é uma ilha de edição”. E nesse processo aconteceu um evento curioso em relação à dramaturgia. Esse trabalho foi realizado pela Lei Municipal de Incentivo à Cultura, então tínhamos dois meses de ensaio e dois meses de apresentação. Três meses antes de começarem os ensaios nos reunimos eu, o diretor Edson Bueno e Marcos Steuernagel para pensarmos a dramaturgia. Foram muitos encontros onde foram surgindo muitas possibilidades, mas a autoria do texto seria responsabilidade do Marcos que já trabalhava no núcleo de dramaturgia do Ateliê de Criação Teatral. Trabalhamos mais ou menos por um mês nessas discussões e ele teria mais ou menos dois meses para realizar uma adaptação, releitura, era ainda uma ideia bastante aberta. Começamos os ensaios e o texto ainda não estava pronto, então fomos experimentando, os atores escolhiam capítulos do Dom Casmurro e íamos improvisando, íamos narrando e sugerindo personagens e em duas semanas já tínhamos intuído um jogo, uma forma de nos aproximarmos da obra. Quando o texto chegou, ele não fazia nenhum sentido para a proposta que estávamos experimentando, ele ia numa direção oposta. Então com muito cuidado e delicadeza agradecemos e pagamos pelo texto, mas não o utilizamos. O diretor foi reunindo todos os nossos fragmentos, todos os pedaços soltos e juntos fomos criando uma ordem. Edson Bueno além de diretor e ator é também um grande dramaturgo, a partir daquela decisão ele assumiu então a responsabilidade pelo texto. Lembro dele me ligando de madrugada empolgadíssimo com uma cena que havia criado, uma das minhas cenas preferidas da peça, uma grande discussão entre os atores defendendo diferentes pontos de vista, um texto muito ágil e encarnado. O texto surgiu da necessidade da cena, foi construído também na sala de ensaio, a partir

das necessidades que o jogo cênico ia estabelecendo. Essa peça viajou o Brasil todo pelo Projeto Palco Giratório do Sesc em 2007, e dessas viagens surgiram mais duas peças, resultado das nossas conversas durante a viagem, das leituras que íamos fazendo pelo caminho. Uma delas se chamou “O Evangelho Segundo São Mateus” e a outra “Porcos Enriquecidos”, uma adaptação do texto “Um antropólogo em Marte” de Oliver Sacks, contando a história da autista Temple Grandin. Nos três meses em que ficamos na estrada com a “Capitu” a peça teve várias alterações, tanto a partir das nossas percepções como também das conversas que íamos tendo com o público em debates após as apresentações. Acredito que um trabalho vai nascendo do outro, dessa rede de relações, dos acontecimentos que nos afetam, da nossa relação com a vida e com o mundo, da convivência com nossos parceiros de palco. Acredito que mesmo num texto clássico, num texto já finalizado, sempre vão haver alterações, mas o que não abro mão em qualquer trabalho que realizo é que ele inclua todas as alteridades, onde todos possam trocar e criar com total liberdade, sem normas muito fixas, nem qualquer metodologia muito rígida. Sem hierarquias pré-definidas. Não suporto diretores autoritários. Que querem apenas reproduzir a mesma forma egóica indefinidamente. Quando comecei a dirigir isso era tudo que eu sabia, que eu queria construir junto, no diálogo, e não a partir da minha vontade individual. Queria ser para os atores e atrizes a diretora que eu gostaria de ter como atriz. Hoje, não tenho medo do não saber, já me acostumei com o caos e até gosto dele. O momento de escolher um recorte e afunilar um tema é um pouco difícil, porque gosto do que é vasto e impreciso. Lembro que quando o Aderbal chegou pra trabalhar com a gente no “Cão coisa e a coisa homem” ele dizia: “estou totalmente perdido, e estou achando ótimo!” Ele foi muito generoso durante o processo, ele tinha uma curiosidade por desvendar o mundo interior de cada um dos dez atores participantes do núcleo de pesquisa que realizaram a peça, nos provocava na criação de textos e nos estimulava a criar sem um fim muito preciso. Lembro de um dia estarmos trabalhando uma cena do “Vidas secas” do Graciliano Ramos, o capítulo da cachorra Baleia, e me dirigi a ele dizendo que não havia entendido, e ele de uma forma jocosa rebateu: “E a vida, você entende?”. Me senti instigada a compreender o universo da cena por outras vias, que não as da razão, mas de ir experimentando e acolhendo o desentendimento. Ele nunca dava respostas, respondia sempre com perguntas. Cada processo e cada peça vão nos

redesenhando, sinto que fui me entendendo através desses processos, que a autonomia que fui descobrindo como atriz, também foi se expandindo para a pessoa que estou e não sou. Não sinto necessidade de me definir, não me identifico com nada fixo, posso fazer qualquer coisa no teatro, desde que esteja com as pessoas que me provocam, me impulsionam e me atualizam. Sinto um amor profundo por todas as pessoas com as quais trabalhei e com as quais tenho feito a travessia. Esse aprofundamento do estar junto é para mim o cerne da questão. Essa ética do coletivo, a troca, botar em movimento o que se pensa e sente, compartilhar o que me afeta, esse é o sentido para mim da construção coletiva. Todos fazendo tudo, porque o que está sendo construído é comum. Não entendo atores que não ajudam a montar cenário ou que setorizam cada função porque recebe por ela especificamente. Quando viajamos com a peça “Capitu – memória editada” convivíamos intensamente, e isso nos propiciou muitas transformações artísticas. Fizemos a peça em lugares que tivemos que inventar um palco, fizemos para 300 pessoas num dia, 100 no outro, fizemos à luz de velas porque acabou a luz do teatro. E faríamos qualquer coisa, porque estávamos juntos e isso nos dava uma segurança enorme, não havia esforço, porque a energia estava sempre em movimento, sempre renovada. Não poder encontrar as pessoas durante a pandemia me esvazia de energia, me parece que não temos como nos reabastecer sozinhos. O encontro e o que ele gera é o que realmente me interessa. Sou muita grata à vida por ter conhecido tantas pessoas e ter experimentado tantos lugares através do teatro. Todas esses processos e memórias estão em mim, no meu corpo e vão se resignificando a cada dia, me transformando o tempo todo. Que essa prática mútua, esse compartilhar, esse intercâmbio de singularidades esteja sempre presente em minha vida. Em seu artigo “O Incomum em Comum: indivíduo e coletivo em Gilbert Simondon”, Francisco Gaspar Neto expõe o pensamento do filósofo e tecnólogo francês acerca da relação do indivíduo com o coletivo, ele escreve:

A relação do sujeito com o coletivo e com o mundo é resolutiva, inventiva porque nela ele resolve as incompatibilidades entre as multiplicidades internas e externas, o que percebe e o que sente, inventando para si um mundo e sendo mundo para outrem (2020, p. 106)

Entendo que a reflexão é sobre esse vínculo, essa conexão com os outros e com o mundo que nos possibilita darmos saltos para nos reconhecermos no

presente. Gaspar Neto diz no texto que “a vida valora, e assim permanece” (2020, p. 107). Temos que escolher e nos posicionar continuamente diante dos acontecimentos, da realidade, da vida. O pesquisador continua:

Certificar-se que o indivíduo é somente um porto em um universo temporal mais amplo e, também, a contraparte relativa de uma natureza não individuada, permite definir o modo como Simondon pensa a relação entre o sujeito, indivíduo psicossomático, e sociedade: assim, o ponto de partida para o entendimento do social é que ele não é constituído por indivíduos individualizados, mas se constitui através da parcela preindividual que os acompanha (2020, p.110)

Esse pré-individual está em constante desdobramento, vai atualizando a sinformações que recebe do externo. Mas é importante salientar que Gaspar Neto nos alerta que essa “correlação não é coadaptação pacificamente prometida, mas tensão de base, cujo movimento de resolução é o motor da relação” (2020, p. 112). Experimentamos essa correlação de forma intensa no teatro, há fricção entre a obra e os participantes desse coletivo. Todas as forças envolvidas nesse movimento encontram uma organização provisória. O pesquisador nos lembra no texto que há um movimento constante de interiorizar o exterior e exteriorizar o interior. Enquanto estivermos vivos estaremos nos atualizando, vamos nos reorganizando o tempo todo e o coletivo tem papel fundamental nisso:

O indivíduo, portanto, é um caso instantâneo e provisório do processo de individuação, resultado de um embate complexo de forças que tendem a se formalizar, mas também campo sobre o qual essas forças se ordenam para um novo salto na individuação (2020, p. 111)

Essa troca constante vai nos criando e criando mundo. No teatro essas relações ficam bastante evidentes e os mundos que criamos juntos são palpáveis por algum tempo, depois se desmancham para que outros possam nascer.

### **CAPÍTULO 3: TRANSVERSALIDADE VIRTUAL: REFLEXÕES SOBRE O PROCESSO DE CRIAÇÃO DA PEÇA “RESOLUÇÃO Nº11: CANTAR E DANÇAR DURANTE A PANDEMIA”**

“Temos que parar de nos desenvolver e começar a nos envolver”. <sup>1</sup>Ailton Krenak, A vida não é útil (2020, p. 24)

Uma viagem demorada, acidentada. Foi como se a viagem dos sonhos pelo ar agora tivesse que acontecer de carro. Nos últimos 15 anos venho ministrando aulas na Cena Hum Academia de Artes Cênicas. Em fevereiro de 2020 iniciei o processo de criação de um musical com a turma do último ano do curso técnico. Na condução das aulas não costumo impor texto, tema ou o que quer que seja, trabalho na construção de laços e compartilhamento de inquietações, referências e desejos. Como no curso técnico cada semestre tem um objetivo específico, sabíamos apenas que no quinto e último semestre o que se pede dos alunos-atores é que realizem um espetáculo musical. Iniciamos o processo muito empolgados com o momento de fazer nosso musical, peça que encerra o curso profissionalizante. No início dos encontros compartilhamos ideias, lemos alguns textos, improvisamos, cantamos e dançamos, tateando possibilidades. Dos textos lidos chegamos a entrar em contato com a cantora, dramaturga e atriz curitibana Ana Toledo pedindo a liberação de um de seus textos, “Vingança”, um musical inspirado na obra do compositor Lupicínio Rodrigues. Enquanto aguardávamos resposta da autora continuamos pesquisando, vendo filmes musicais, compramos ingressos para assistirmos juntos no Festival de Teatro de Curitiba o musical Novos Baianos, com texto de Lucio Mauro Filho e direção de Otavio Muller, que não conseguimos assistir devido ao cancelamento do Festival por conta da chegada da pandemia do novo coronavírus ao Brasil. Então, pelo mesmo motivo, no início de março nossos ensaios são interrompidos. As aulas são suspensas por algumas semanas e no retorno passam a ser virtuais. Fomos interrompidos pela pandemia e ao retornar de modo on line estávamos muito insatisfeitos com esse formato. Minha internet não é boa e acabo desestimulada com o ruído na comunicação. Confesso que a volta aos ensaios foi um combustível para a alma, criar para mim não estava difícil, pois meu sonho voltava a criar forma dentro e fora de mim e isso me motivava. Compreendia minhas necessidades e as usava como inspiração, canalizar minha energia na minha formação era prazeroso e a proposta do trabalho criava entre nós uma relação de confiança e compreensão. É

difícil seguir um caminho para o qual não se preparou. A questão maior agora é como criar um musical virtualmente? Como incluir o corpo na virtualidade? Como timbrar vozes virtualmente? Como lidar com a frustração dos alunos, com as expectativas que haviam sido criadas para a peça de formatura, o último processo realizado por eles dentro da escola? E me parece que uma questão humana, entra aqui de forma inevitável, maior mesmo que a própria feitura da peça, uma realidade de medo, de um mundo perdido. Esses alunos-atores, todos muito jovens, sentem-se aniquilados com todo o contexto. Alguns não conseguem mesmo estar presentes nos nossos encontros. Embora tentássemos encontrar uma âncora e um chão para recomeçar uma nova construção voltávamos sempre a falar e pensar sobre a realidade da pandemia e nos pareceu que esse tema era urgente e que não teríamos como fugir dele. Propus então que falássemos dos nossos medos, que compuséssemos canções a partir desse tema e que encontrássemos possibilidades desse corpo encontrar dança dentro desses espaços do isolamento. Trabalhamos durante um mês virtualmente e então a direção da escola resolveu interromper as aulas por dois meses, tínhamos a esperança que talvez após essa pausa pudéssemos então voltar a nos encontrarmos presencialmente, o que de fato não pode acontecer. Retornamos nossos encontros em agosto e estreamos em dezembro. Um processo que deveria levar seis meses, acabou durando um ano. Recomeçar após o tempo de interrupção foi a tentativa de ligar o carro depois de muito tempo parado. Por estarmos lidando com uma técnica não conhecida por nós, por não dominarmos o audiovisual, o processo teve a graça de crianças aprendendo a brincar com instrumentos novos. Os alunos-artistas: Ana Almeida, Augusto Alberton, Derick Gabardo, Gabriela Farias, Jonny Lopes e Nanda Borges desenvolveram colaborativamente com os professores de interpretação (Elisângela dos Santos Rosa), de canto (Rubens Rosa) e de corpo (Yiuki Doi) o que passamos a chamar de “Resolução nº11: cantar e dançar durante a pandemia”. E o que parecia ser o maior problema a ser resolvido, criar um musical virtualmente em plena pandemia, acabou sendo o motor do nosso processo, falar exatamente da nossa impossibilidade, transformando-a numa possibilidade e numa resolução. A “Resolução” do título tem a ver com o sentido jurídico da palavra, nossa maneira concreta de lidar com a situação, como um ato administrativo, dentro da lei, juridicamente. Nossa “Resolução” para lidar com as interdições provocadas pela

pandemia. Decretos que foram saindo desde o início da crise sanitária também fizeram parte do texto da peça, apareceram na ligação e transição de cenas e dramaturgicamente iam mostrando um agravamento da situação vivida. Textos vieram das mais variadas fontes, previsões para o futuro encontradas em horóscopos, depoimentos dos atores, até a famosa radionovela de Orson Welles inspirada na obra de ficção científica de Herbert George Wells que foi ao ar em 1938 pela CBS nos Estados Unidos, causando pânico na população, que acreditou que a notícia dada numa edição extraordinária, de uma suposta invasão marciana, era verídica.

O texto foi se construindo a partir das questões que nos colocávamos em relação à pandemia e a crise desencadeada por ela. Nosso exercício passou então a ser esboçar as questões que apareciam como as mais frequentes: como lidar praticamente com as interdições? Como lidar com o medo, a ansiedade? Como lidar com o futuro? Como lidar com o sexo na pandemia? Como lidar com a falta, a ausência? Como lidar com a falta de responsabilidade coletiva? Como lidar com um perverso no poder durante a gestão de uma pandemia? Os atores foram criando textos e cenas a partir desse contexto apocalíptico e fomos organizando esse material num roteiro e refazendo a cada encontro. Tivemos liberdade para trazer toda e qualquer percepção pessoal. Trouxemos então a estagnação, apatia, raiva, necessidade de alienação, claustrofobia, paranoias. Para alguns falar sobre a pandemia era gatilho de ansiedade e medo. Depois de muitas conversas sobre as possíveis cenas, foi entendido que cada um gravaria o que se sentisse confortável e dentro dos temas que tinham vontade. Mesmo quando alguém não estava presente por alguma questão pessoal, nós o fazíamos presente: escrevendo músicas e cenas uns para os outros, sugerindo ideias que potencializariam as gravações anteriores, criando cenas que conversassem entre elas, para além de monólogos articulados, as cenas deviam se complementar, dialogar. As cenas que não eram individuais eram feitas através de vídeo chamadas gravadas. Cada texto, proposta de cena e música foi compartilhado e debatido em grupo, aos poucos apresentados na linguagem do audiovisual de maneira experimental até o ponto de gravarmos diversas vezes a mesma cena, dentro do limite e possibilidade – física, psicológica, de espaço. Toda vez que eu começava a gravar alguma coisa, começava a me auto sabotar. Quando eu via meus colegas entregando cenas eu me sentia pior ainda. Nesse ponto

começamos a buscar apoio uns nos outros, tivemos que nos adaptar à ausência. Faltavam pessoas, faltavam resultados, faltava disposição. Variações de humor, solidão, neurose obsessiva, válvulas de escape, jardinagem, drogas, abstinências, futuro e a vida lá fora. Quando a conexão não estava boa, alguns desligavam as câmeras e falar sem ver é muito ruim, você não sabe como o outro está recebendo sua fala. A câmera dentro de casa invadiu intimidades. Ocupamos espaços de tamanhos diferentes. Enquanto alguns tinham um quarto inteiro para fazer aula e testar possibilidades, outros tinham uma cama e um pedaço de chão, sem privacidade, áudio vazando...às vezes meu filho entrava no meio do ensaio porque seu nariz havia começado a sangrar e tudo teve que ser construído assim, com todos esses atravessamentos...tentar não incomodar quem divide o mesmo ambiente enquanto precisávamos ocupar mais espaço, inventar possíveis cenários. Ativar um espaço interno, um espaço infinito de imaginação, encontrar espaço dentro, inventar espaço, já que o físico não está disponível, não é possível num contexto pandêmico. Acham um absurdo dar um grito no quarto, rolar pelo chão da sala, conversar sozinho no banheiro, caminhar insistentemente pelos corredores da casa. Repetir, repetir, repetir. Vejo essa dificuldade e malabarismos para produzir dentro de restrições específicas como resultando na estética do nosso trabalho, que acabou surgindo da necessidade de uma iluminação alternativa, uma traquitana inventada com lanternas e rolos de papel higiênico, luz natural na parede, luz escassa debaixo das cobertas, nos figurinos domésticos: roupões e pijamas, cenários improvisados em casa, nos quartos, espaços pequenos, dentro do guarda-roupa, na participação de membros da família que também tiveram que se adaptar ao processo artístico acontecendo dentro de casa. Eu não queria nem estar presente nas aulas a princípio, passei muito tempo em silêncio durante nossos encontros, mas me obriguei a estar presente. Entreguei pouco resultado para as propostas que foram lançadas conjuntamente. Foi próximo ao final do prazo de entrega de material bruto e esboços de cenas, que após deixar meu emprego, comecei a me dedicar mais e me dispus a editar nosso material final. Devido à produção audiovisual ser uma habilidade que já possuo pela formação em Publicidade e Propaganda, entendi que me cabia essa parte e busquei compensar minha ausência inicial com o esforço de refinar o conjunto de materiais diversos que havíamos registrado. Cada um colabora com o que tem, emprestando suas habilidades, alteridade e também seu não saber. Aceitando as dificuldades e

dispostos a passar juntos por elas. Descobrimos que teatro é o que sabemos fazer, independente das condições. A cena que um colega fazia me contaminava para que eu pudesse também criar e contaminar o outro. Durante todo o processo o que sustentou o grupo foi o diálogo e a humanidade, tanto por parte dos alunos quanto dos três professores envolvidos. Suporte e respeito ao desgaste emocional, psicológico e físico, sem a cobrança de que entregássemos mais do que tínhamos a oferecer. Como cobrar produtividade com o mundo desabando! Em seu livro de memórias “Fios do Tempo”, Peter Brook conta sobre o processo de criação de uma peça, “O Balcão” de Jean Genet e sobre como cortou uma cena inteira na noite anterior à estreia. Ele relata que só percebeu o que fez no dia seguinte, quando viu buquês de flores chegando para as atrizes que não iriam mais atuar. Ficou perturbado, arrependido do que fez, ao ver o sofrimento e a destruição do elo que havia sido construído entre o grupo, todo o processo que havia sido construído com tanto cuidado e alegria perdia o sentido. No livro ele conclui que: “...o perfeccionismo é frequentemente uma arrogância e uma insensatez: nada em um espetáculo teatral é mais importante do que as pessoas das quais ele é composto” (2000, p. 152). Sou grata pela oportunidade que tive de entrar na casa de cada um dos meus colegas. Abrir nossas câmeras, compartilhar nossos cantos mais íntimos foi um ato de coragem. Mesmo com dificuldades e com todas as adaptações necessárias e inesperadas no início do processo, tenho certeza que meu sonho lá do início do semestre, ainda presencial, se realizou, fazer um musical lindo, honesto, sobre nossos próprios pés. Me vi capaz de escrever sobre mim e sobre o outro. Cada um que participou do processo mesmo que mais ou menos ativamente, fez esse trabalho ser o que foi. O que foi surgindo concretamente era um misto de performance com teatro com audiovisual. As soluções técnicas encontradas, as mais inusitadas, surgiram do nosso contexto precário. Nanda Borges conseguiu reproduzir na tela uma luz extremamente teatral a partir de um rolinho de papel higiênico e de uma lanterna. Utilizamos também sem nenhum preconceito alguns efeitos e recursos técnicos que conversavam com algumas cenas específicas. Como por exemplo, o Tik Tok, na cena em que a atriz Gabriela Farias faz um esforço enorme para levantar da cama e executar uma coreografia animadíssima e cantar a música “Alegria” de Ivete Sangalo. Vemos a atriz deprimida, de pijama, reclamando da vida, dizendo que se sente fraca, impotente, desmotivada, que não consegue nem por uma água para ferver e de

repente, com o efeito ela se transforma numa mulher maquiadíssima com um vestido de paetê dançando animadamente uma coreografia de carnaval. Tivemos ajuda dos familiares, namorados, amigos, vizinhos para executar algumas tarefas técnicas relacionadas à iluminação, fazer câmera (que foram os próprios celulares dos alunos), figuração, etc. Os familiares que participaram das cenas gravando emprestaram seu olhar para a peça também, porque eles conduziram e orientaram nosso olhar, mesmo sem ter conhecimento técnico, fizeram escolhas, e mostraram muita sensibilidade. Eles também vivenciaram o que é estar dentro de um processo criativo, as transformações que vão acontecendo, as repetições, e passaram a respeitar e valorizar mais o nosso trabalho. Algumas cenas mudaram totalmente de formato e configuração. Como exemplo, posso citar a cena intitulada “Protocolo de segurança no sexo virtual”. A ideia inicial era mostrar uma agente de saúde dando uma aula de como fazer sexo virtual seguro. O texto era o seguinte:

Ana: Protocolo de Segurança no Sexo Virtual

- 1) Higienizar suas mãos com água, sabão e álcool em gel.
- 2) Higienizar seu dispositivo com lenço umedecido e álcool em gel.
- 3) Limpar bem a câmera do seu dispositivo para que seu parceiro, parceira, parceiros ou parceiras possam vê-lo com clareza.
- 4) Proteja seu disposto com um plástico para evitar danificá-lo com a entrada de fluidos e materiais indesejados.
- 5) Escolha um local fixo e organizado para cada item, para fácil acesso e sem riscos de acidentes, como confundir o lubrificante com o álcool em gel.
- 6) Certifique-se de que trancou a porta e fechou as janelas, para que ninguém dê uma espiadinha.
- 7) Prepare uma boa iluminação.
- 8) Coloque uma roupa fácil de tirar e uma música que a faça se sentir sexy.
- 9) Se for fazer o uso de brinquedos eróticos lembre-se de lavá-los com água e sabão e depois coloque a camisinha.
- 10) Importante: ninguém pode divulgar ou registrar imagens suas sem sua autorização. É crime.
- 11) E o último passo é: divirta-se

Após fazermos a cena várias vezes com o texto falado, resolvemos investir numa brincadeira com os musicais e transformá-la em música e executá-la realizando uma coreografia bem marcada, bem caricata de musical. Isso mudou o figurino, a luz e também o espaço em que a cena era realizada. A cena ficou bem mais divertida e dinâmica. Da mesma forma, cenas que eram apenas coreografia foram colocadas em contraponto com textos que foram a princípio criados para outros fins, tudo foi se misturando e se reconfigurando. Durante todo o processo desde o começo da pandemia aconteceram apenas dois encontros presenciais para gravar as músicas. Tínhamos combinado um encontro presencial para gravarmos a última cena com todos juntos, o que não pode se concretizar por conta do aumento de número de casos e contágio em nossa cidade. Por cautela e responsabilidade cancelamos esse encontro. A peça foi realizada a partir da casa de cada um, com apenas esses dois encontros, que aconteceram na escola com todos os protocolos de segurança. O que considero curioso é que existiu entre nós uma conexão impressionante, tínhamos que nos agarrar uns aos outros, a própria situação limite que vivíamos nos obrigou a estreitarmos nossos laços, caso contrário não conseguiríamos realizar o nosso propósito. No princípio temia que nossa comunicação, que a falta do corpo a corpo, do olho no olho, da presença física que percebe a sutileza de cada respiração fosse dificultar a conexão entre nós. O afeto ativou cada ação, cada música, cada texto, nos agarramos uns aos outros para atravessarmos a tempestade, houve muita escuta e acolhimento. Mesmo isolados havia muita presença e sentíamos-nos juntos. Acredito que conseguimos imprimir nas cenas contornos e sentimentos experimentados nessa vivência pandêmica, do tédio avassalador, da inércia mortal ao super excitação, raiva desgovernada até que conseguimos rir de nós mesmos. A forma com que fomos montando essa arquitetura do roteiro, tinha o desejo de corresponder a essa grande oscilação de sentimentos que estávamos experimentando juntos e isolados. Foi um grito e um desabafo também, como se nos permitíssemos falar e dizer tudo que quiséssemos, sem nenhum pudor. Esse foi o mote da cena criada por Jonny Lopes em que ele canta e dança a música “Vai se iêiêiê”, no limite da falta de paciência com os que sabem lidar muito bem com a pandemia e tem várias receitas prontas de bem-estar:

Não me lembro de pedir sua opinião

Minha vida já é uma confusão

Com mais alguém tomando conta  
Vou acabar ficando tonta  
Tenho um pedido educado a lhe fazer

Vai se iêiêiê  
Eu já não tenho nada a perder  
Vai se iêiêiê  
Estou à beira de um surto psicótico  
E meu desejo erótico é  
Ver você se iêiê

Palpite de enxerido dá alergia  
Já me basta toda essa pandemia  
Cada um tem uma vida inteira  
Eu não tô pra brincadeira  
Peço com educação

Vai se iêiêiê  
Eu já não tenho nada a perder  
Vai se iêiêiê  
Estou à beira de um surto psicótico  
E meu desejo erótico é  
Ver você se iêiê

Eu tô bem  
Eu tô tão bem

Eu tô bem

Eu tô tão bem

Eu tô bem

Eu tô tão bem

Vai se fuder

Essa cena fazia parte do bloco de cenas em que nos permitíamos surtar. No início os blocos de cenas eram temáticos, o que não causava essa oscilação que havíamos observado ser característica do momento vivido e também não criavam oposição entre as cenas, contraste. Então o objetivo nesse momento foi criar jogo entre esses fragmentos e sobretudo pensar transições entre essas partes. O aluno-ator responsável pela edição final foi Jonny Lopes. Esse não saber de todos em relação à técnica propriamente dita do audiovisual não foi encarada pelo grupo como obstáculo, mas como possibilidade de experimentação. Assumimos o risco e a precariedade tendo em vista que nunca seríamos em alguns meses grandes editores ou diretores, não alimentávamos essa ingênua pretensão, mas sabíamos o que queríamos dizer com os recursos dos quais dispúnhamos, usando corpo, fala, canto, movimento, ritmo e pulsões. Nos orientamos pelas ideias de Ailton Krenak e refletimos sobre alguns trechos de seus livros “Ideias para adiar o fim do mundo” e “A vida não é útil”. Inspirados por essas obras queríamos realmente cantar, dançar e fazer chover. O que no caso também era muito necessário, pois além da pandemia vivemos também uma crise hídrica no nosso Estado. E como sugere Krenak em seu livro, podemos sempre contar mais um história para adiar o fim do mundo. E muitas das reflexões do autor em relação ao momento histórico e social em que nos encontramos, nos serviam também para orientar nossas relações enquanto um pequeno coletivo: “É importante viver a experiência da nossa própria circulação pelo mundo, não como uma metáfora, mas como fricção, poder contar uns com os outros” (2019, p.27). Pensamos que poderíamos com esse pequeno grupo experimentar o que seria essa experiência no macro, numa sociedade como um todo, uma nação talvez, já que estamos tão carentes de Brasil, tão tristes com o que foi feito de nós. Nos sentíamos resistindo, enfrentando uma tarefa difícil, mas de forma alguma

poderíamos desistir, era a nossa possibilidade de ação. No livro Krenak fala da resistência dos povos originários do Brasil quando tiveram que enfrentar a colonização, que estratégias esses povos utilizaram para atravessar esse momento, pois queriam acabar com o mundo deles. Entendemos que tínhamos muito a aprender com eles, eles se entendem como “pessoas coletivas” e não como indivíduos. Krenak diz: “pessoas coletivas, células que conseguem transmitir através do tempo suas visões sobre o mundo” (2019, p. 28). Quando Krenak usa a cosmologia do povo indígena e fala do fim do mundo, da queda do céu, posto que não haverá mais nenhum xamã para sustentá-lo, enxergamos nessa imagem uma metáfora perfeita para o momento que vivemos. Em seu livro “A queda do céu” o xamã yanomami Davi Kopenawa diz de forma profética:

A floresta está viva. Só vai morrer se os brancos insistirem em destruí-la. Se conseguirem, os rios vão desaparecer debaixo da terra, o chão vai se desfazer, as árvores vão murchar e as pedras vão rachar no calor. A terra ressecada ficará vazia e silenciosa. Os espíritos xapiri, que descem das montanhas para brincar na floresta em seus espelhos, fugirão para muito longe. Seus pais, os xamãs, não poderão mais chamá-los e fazê-los dançar para nos proteger. Não serão capazes de espantar as fumaças de epidemia que nos devoram. Não conseguirão mais conter os seres maléficos, que transformarão a floresta num caos. Então morreremos, um atrás do outro, tanto os brancos quanto nós. Todos os xamãs vão acabar morrendo. Quando não houver mais nenhum deles vivo para sustentar o céu, ele vai desabar (2015, p. 6).

E desabou! Esse momento de ruptura é de certa forma uma queda. E o que fazer? Falamos muito durante nossos encontros sobre o resgate do respeito ao coletivo, de uma ação ordenada mas não homogênea, que cada um trouxesse sua alteridade, porque precisávamos de cada ação única. Krenak diz:

Cantar, dançar e viver a experiência máxima de suspender o céu é comum em muitas tradições. Suspender o céu é ampliar o nosso horizonte; não o horizonte prospectivo, mas um existencial. É enriquecer as nossas subjetividades, que é a matéria que esse tempo que nós vivemos quer consumir (2019, p. 32).

Como viver nossas subjetividades no mundo e na arte? Tínhamos estabelecido uma ética de convivência, que levava em conta nossas

responsabilidades e também o momento delicado de queda pelo qual todos estávamos passando. Nos cabia inventar da melhor forma possível. Essa era a base do trabalho, esse respeito mútuo, e que cada um cantasse e dançasse como pudesse, e esse “como” muito nos interessava, pois mais do que nunca precisávamos inventar um outro jeito de dançar, cantar, viver. Porque este mundo no qual vivíamos até agora, não existe mais, e precisamos urgentemente inventar um outro. Qual o papel da arte nesse novo mundo, de que poéticas precisamos nos aproximar para lançar nossas questões? Outros temas foram surgindo a partir dessa ideia de fim de mundo que a pandemia e o noticiário absurdo de todos os dias nos traziam: alienígenas, vacinação, astrologia, protocolo para sexo virtual, drogas, claustrofobia,...encontrei num site na internet uma previsão astrológica muito engraçada, é surreal a alienação de alguns diante da crise, negar ou inventar com total irresponsabilidade respostas fáceis para amortecer o momento vivido. Pensei que seria interessante criarmos algum tipo de estranhamento nessa fala, que parece uma fala pronta, ou algo que se diz já sabendo que é aquilo que se espera que seja dito. Então resolvemos gravar e depois dublar em cima com outra voz. O lábio não sincronizando com o texto, dando a impressão de mal feito mesmo, e como se a pessoa reproduzisse uma fala que não é dela, como um ventríloquo. O texto era esse:

#### Gabi: PREVISÕES

O segundo semestre de 2020 pede resiliência, com a conjunção Saturno/Plutão há previsão de muitas perdas e dificuldades. Marte retrógrado, tempo de mudanças internas e internacionais. Marte em Áries, fique atento para o lado sombra de Áries, irritadiço e impulsivo. Cuide para não se machucar e se expor a riscos desnecessários. Pode ajudar muito a prática de exercícios. Mesmo com desgastes, este pode ser um tempo de começos e renovação de energias. Marte em quadratura com Saturno, energia belicosa. Podem surgir situações que venham a irritar, vontade de bater de frente, né minha filha. Mas nem sempre pode ser a melhor pedida brigar com um atendente sem poder de solução, por exemplo, um registro em um site de reclamações surte mais efeito. Atue com mais frieza. Chance de momentos de cansaço. No coletivo tendência a ação truculenta de governos e forças policiais. Júpiter vai fazer sextil para Netuno, conjunção de Júpiter com Plutão traz possibilidade de comercialização de uma vacina para Covid-19 em 12 de dezembro.

Como se alguma possibilidade de mudança não estivesse nas nossas mãos, mas na vontade dos astros, ou personificada em algum salvador, num conselho amistoso, nesse discurso previsível e vazio que nos faz afundarmos para o abismo. Fomos buscando procedimentos para organizar esses textos e conteúdos. Por exemplo, determinávamos que todos ou quem quisesse experimentar criar uma partitura corporal num lugar claustrofóbico, numa parede, enfim, cada um encontraria dentro do seu espaço e da sua possibilidade, a maneira de expressar pelo corpo em contato com o confinamento a sensação de claustrofobia. Fomos misturando ficção e realidade, fabulando para tentar manter a sanidade. Algumas dessas partituras corporais tiveram a sobreposição de textos, às vezes em off, às vezes como fala mesmo durante o movimento. Fomos colando todas essas partes em diversas combinações, ao final do processo tivemos sete versões dessas possíveis edições. Nas duas últimas duas semanas, era como se assistíssemos a muitos ensaios gerais, íamos experimentando a ordem das cenas de várias maneiras e a versão final foi escolhida um dia antes da estreia. Foi diferente o fato de lidarmos apenas com a edição nessa reta final, porque o trabalho dos atores já estava registrado e não dava mais para mudar, não havia mais tempo. Se estivéssemos no palco mudaríamos todos os dias. O teatro pode sempre se atualizar, o que ficou registrado na tela agora era para sempre. Enfim, o vídeo performance edição final que chegou ao público inicia com a imagem de um palco e plateia vazios e com uma música apoteótica dos Mutantes, a luz espetacular vai baixando até o black-out seguido da voz de um ator em off:

Jonny: Decreto nº 421 declara situação de emergência em saúde pública em decorrência da infecção humana pelo novo coronavírus.

Começamos então a ouvir a música “Antes e Depois”:

Ônibus, uber, carro, bicicleta, aula

Mercado. Trabalho, ensaio

Antes era academia, ensaio e igreja

Hoje tomo sol, planto, cochilo

Antes era boemia, correria, alegria, gente e festa

Hoje tenho medo, carência, angústia

Antes era nós, você e eu e todos eles

Hoje sou só eu, ninguém, alguém

Algo desconfigurou, algo desconfigurou, algo desconfigurou

Fluxo, refluxo, contrafluxo

Retração, pressão, procrastinação

Carência, demência, dormência

Proteção, ação, união

Tenso, intenso, penso

Antes era rock, amor até mais tarde

Hoje é solidão, silêncio

Antes tinha terça, quarta, quinta, sexta-feira

Hoje tem domingo, domingo, domingo

Algo desconfigurou, algo desconfigurou, algo desconfigurou

Enquanto ouvimos a música vemos imagens do mundo lá fora (nuvem de gafanhotos, queimadas no Pantanal, explosão em Beirute, covas abertas no Amazonas, misturadas com imagens de toda a trajetória desses alunos-atores dentro da escola, em ensaios e apresentações, desde o primeiro semestre e também deles agora em casa na pandemia). Isso tudo é como que um prólogo. A primeira cena é realizada pela atriz Gabriela Farias e fala dessa desaceleração em nosso cotidiano, de parar, de como foi feito um corte, um rompimento da nossa rotina e a partir daí o que era possível fazer em casa, no isolamento. A cena vai de uma inércia absoluta (a atriz começa bocejando) a uma ira descontrolada. Ela diz:

Parei

Não porque quis.

Parei.

Vi o dia virar noite da janela da sala.

Parei.

Fiz academia em casa.

Parei.

Cozinhei em casa.

Parei.

Vi live em casa.

Cansei.

Eles chamam de novo normal, mas nada tem sido normal. Tem sido apocalíptico. Só aniquilação! Por medo, insegurança, descaso... no noticiário mais e mais catástrofes. O menino, filho da empregada, que caiu do prédio. A menina de 10 anos abusada durante seis anos pelo tio, de quem engravidou, e que foi chamada de assassina por realizar um aborto e tentar salvar a própria vida. O homem esquecido morto no Carrefour, o menino morto pelos policiais dentro de casa...é morte, morte, morte. Nada normal. A unha lascada, a unha que eu destruo, a vergonha que eu sinto, a vergonha que me deixa frágil, eu não deixo elas crescerem. Eu sou uma ruína! Será que mesmo sem unhas ainda sou interessante? Minhas unhas me denunciam, me expõem...mas se eu não roê-las é bem possível que eu mate alguém, eu tenho tanta raiva, tanta raiva... (ruído, som de algo quebrando)

Escutamos uma voz em off emitir mais um decreto:

Augusto: Artigo 2º - restrição de atividades ou separação de pessoas suspeitas de contaminação das pessoas que não estejam doentes, ou de bagagens, contêineres, animais, meios de transporte ou mercadorias suspeitos de contaminação, de maneira a evitar a possível contaminação ou a propagação do Coronavírus.

A próxima cena é o depoimento do ator Derick Gabardo em que ele nos conta que está bem, que não achou ruim parar, muito pelo contrário, era tudo que ele queria, o que ele teme é o retorno, a volta de tudo. Durante os ensaios esse mesmo ator não consegue mais participar dos ensaios por uma questão emocional, e lá no final do processo nos envia uma cena em que fala justamente dessa impossibilidade e da suspeita de estar infectado pelo vírus da covid, não sabemos se sua falta de ar é psíquica ou viral. Ouvimos mais um decreto e vamos percebendo que a situação vai se agravando e que as restrições vão aumentando:

Art. 10 – Ficam vedadas as concessões de licenças ou alvarás para realização de eventos privados com público superior a 200 pessoas, a partir de 17 de março de 2020, devendo tais eventos serem reprogramados oportunamente.

É claro que a questão não era apenas uma mudança de calendário, o buraco em que nos metemos era de uma dimensão imprevisível. A relação com o tempo e este não saber, cada dia se descobria algum fato novo sobre o comportamento do vírus e também como as instituições iam lidando com a situação, no nosso caso aqui no Brasil uma verdadeira tragédia, não nos permite prever qualquer tipo de solução. Nesse momento do processo a atriz Ana Almeida cria uma cena em que enumera todos os estágios da quarentena, a última fase nos mostra que temos que esperar e aceitar o que vai se desenhando dia a dia, não somos donos do tempo, nem do amanhã:

#### Estágios da Quarentena

##### 1) Ilusão

Estágio em que você acredita que vai ficar apenas 15 dias de quarentena, está feliz por poder tirar uns dias de “folga”, home office deve ser legal.

##### 2) Hiperatividade

Estágio em que você resolve que é o momento de aprender coisas novas, pois agora tem mais tempo, então tenta aprender três idiomas, faz yoga e até começou um curso de pacote office.

##### 3) Aceitação

Estágio em que você simplesmente aceitou que a quarentena não vai acabar tão cedo e já desistiu de todas as atividades citadas no estágio anterior e agora passa o dia vendo série, desejando nunca mais ter que fazer um dia de home office.

Aqui então aparece humor e a nossa relação com o tempo de duração da pandemia. Essa cena irá se repetir mais algumas vezes durante as transições de cena, mas como um ensaio interrompido, pela reforma na casa do vizinho, pela mãe que liga o secador de cabelo, por uma criança que aparece correndo do nada, pelo erro de texto da atriz, enfim, a ideia é mostrar o quanto é difícil realizar uma cena curta no meio de todas essas interrupções do reino doméstico, até que a atriz tem

um surto e se joga da sacada do prédio. Na próxima cena Nanda Borges acaba com toda a idealização possível de que podemos aproveitar o tempo de pausa para autoconhecimento, o que ela expõe na cena é que no seu caso solitude é luxo, não há espaço, não há privacidade, isso é privilégio de poucos. Ela toca ukulele enquanto diz o texto, que não é exatamente uma fala, tem um ritmo meio musicado, mas não é exatamente cantado, é uma fala melódica:

Nanda: Aproveitar esse tempo para autoconhecimento o meu cu. Deixa de ser babaca. Não há espaço, não há privacidade, solitude é luxo. Não existe como descobrir novos lugares e limites do corpo, e a mente não para pra se olhar. Seu vou para a sala tem alguém lá, o banheiro está sempre ocupado, na cozinha além da eterna louça há mais alguém perdido, e se busco refúgio no meu quarto até na minha cama tem uma pessoa que não sou eu. A internet é zona de guerra agora, toxidades de assuntos e pessoas... Gente. Gente de bem e de mal são todos iguais. Jornal não vejo mais. Chega! Vou me embora do mundo já que não posso voltar pra ele. Solitude é luxo. Alienação é placebo.

Logo depois temos uma cena de transição em que Ana Almeida lava as mãos e vai entrando num ritmo acelerado e num surto dentro de uma ação repetitiva. Essa ideia da obsessão em relação à limpeza do corpo, dos objetos, das superfícies, se repete mais adiante também, quando Gabriela Farias lava as compras do mercado com água sanitária e também vai entrando numa catarse, num descontrole total passa a lavar os sapatos e o próprio corpo entrando num estado totalmente alterado. Nanda Borges tem uma sequência de dias escovando os dentes, vemos na edição a passagem de tempo através da troca de roupas em ritmo acelerado e o rompimento desse ciclo interminável de escovação quando ela decide raspar o cabelo para se livrar dessa repetição, um ato para romper um ciclo de tédio, uma transgressão possível. Augusto Alberton canta trancado em seu quarto uma paródia da música “Mais uma de Amor” de Lulu Santos:

Eu não aguento mais meus pais

Tantos meses já é demais

Até enjoiei do meu cantinho

Fico nervoso e quero sair de casa

Mas não tem a menor condição de acontecer  
Eu acho tão difícil isso,  
O isolamento baby  
O corona é do satanás  
Tá um inferno viver nesse planeta  
E não dá nem pra sair beber com o capeta  
Sinto qualquer dor de cabeça e já acho que vou morrer  
O desespero que me dá não preciso nem dizer  
Se no ano que vem for isso eu não sei mais o que esperar  
Eu sou forte não sou louco  
Mas acho que tô pra surtar

Na sequência temos a primeira tentativa fracassada para a gravação da cena dos estúdios da quarentena. Gabriela Farias canta então a canção “Fui à padaria” em que acompanhamos as situações que ela experimenta quando sai de casa, de todo o aparato de luva, máscara, seja para ir à padaria ou ao mercado, dos negacionistas sem máscara que encontra pela rua e também da dificuldade que é voltar e lavar tudo. Agora quem canta é Nanda Borges, “Carta Aberta” é um desabafo, uma música ao mesmo tempo intimista e espetacular. É uma música falada e cantada. Essa cena foi gravada dentro de um guarda roupa, aqui ela consegue uma luz muito inventiva, parece um canhão de teatro, mas é na verdade uma lanterna recortada por um rolinho de papel higiênico. A acústica dessa cena também é muito interessante, a própria dificuldade técnica e espacial que encontramos acabou definindo a estética do trabalho que inclui precariedade e inventividade. E cada vez que regravávamos as cenas apareciam detalhes novos, um dia a cena havia sido gravada à noite, e por falta de tempo ou de logística entre as relações familiares (por exemplo, não dá para gravar enquanto o irmão está tendo aula, não dá para gritar porque a mãe está trabalhando em home office, etc.), no dia seguinte essa mesma cena precisou ser regravada durante o dia e já apareciam outras possibilidades, outras derivações. Enfim, as restrições foram mostrando novidades, de repente aparecia uma luz diurna linda na parede e

mudava-se o rumo da cena, fomos aceitando os acidentes. Uma das cenas que se modificou por fatores assim foi a cena de Ana Almeida que a princípio era uma coreografia na parede:

Sou claustrofóbica e uma crise nunca durou tanto tempo. Cinco meses claustrofóbicos. Cinco meses trancada dentro de casa e fechada na minha mente. Claustrofobia por dentro e por fora, desejando sair do meu próprio corpo e da minha casa só pra dar uma volta e me sentir eu novamente.

Essa cena lembra um quadro de Edward Hopper, artista norte-americano conhecido por suas representações realistas da solidão contemporânea. Lá fora imaginamos um pôr do sol, que entre e desenha nas paredes um corte seco, um desenho com ângulos retos bem definidos, e a atriz se move na sombra enquanto ouvimos sua voz em off. Experimentamos, repetimos e repetimos, incansáveis, obstinados, persistentes. Cortamos, jogamos fora, houve divergência, discussão, dúvidas, cansaço, suspensão, uma das atrizes e sua família inteira tiveram covid (como cantar com falta de ar?) e ela ficou afastada dos ensaios por alguns dias. Rimos muito também, Augusto Alberton realizou uma cena em que fazia um striptease. Com um roupão e uma cabeça de touro, ao som de uma música apropriada para essas ocasiões, ele vai tirando com uma sensualidade muito estranha, primeiro o roupão e em seguida ao retirar a cabeça de touro percebemos que está usando máscara. Começa então uma sequência de máscaras e uma nudez prometida mas nunca revelada, pois ele é flagrado e interrompido por alguém enquanto executava sua cena. O fato de sabermos que precisávamos uns dos outros nos fez não desistir e quem podia injetava fé e confiança no trabalho durante os ensaios. Essa relação humana que se estabeleceu é mais importante para mim que a própria obra, essa construção coletiva que se dá sem violência, sem imposição, na escuta de um objetivo comum, sempre com afeto e respeito, dentro de uma ética artística que se estende para a vida. Uma das atrizes veio até minha casa para buscar um figurino para a cena, me doeu não poder abraçá-la. Quando tudo passar quero encontrar e abraçar todos, agradecer corpo a corpo, porque juntos atravessamos o caos e juntos demos ordem a ele, dando sentido à toda essa confusão que se instalou no nosso cotidiano. No final da peça encontramos uma solução possível para escapar desse mundo torto, no absurdo e fictício de uma abdução alienígena escapamos do planeta. Vemos uma atriz dentro de um guarda-roupa preparando um capacete com

papel alumínio, a luz da cena é bem escura, temos apenas uma lanterna que ilumina seu rosto, ela diz esse texto bastante verborrágico numa velocidade acelerada, numa lógica meio maluca tentando dar sentido ao momento presente, e tentando vislumbrar possibilidades para o amanhã:

Nanda : Acaba que eu entrei nessa porta de ansiedade de pensar sobre o futuro. De tentar entender como me comporto com relação a ele e medir minhas opções, mas acabei com mais devaneios e sonhos acordados do que respostas e conclusões. Tem gente que tem medo do futuro e vive em função disso, como se ele fosse um deus que exige sacrifícios pra não se zangar. E tem gente que nem pensa sobre isso, hakuna matata, um dia depois do outro e é isso.

O futuro nem existe. E nunca vai existir. Isso desvalida qualquer sentimento que um indivíduo possa ter sobre ele? Não. Mas tão redundante e inútil quanto temê-lo é querê-lo, porque quando ele finalmente chega já é o presente, que por si só não é grande coisa, neurologicamente só dura três segundos e já é passado, virou lembrança. Eu li isso na Super-Interessante. Além disso, estamos num momento que nem quem tem o terceiro olho arregalado, trabalhado na clarividência tem certeza do que está por vir. Astrologia geralmente só ajuda a sabermos quando tomar cuidado com conflitos ou saber que é tempo de mudança, o que tá rolando de um jeito ou de outro, mas acho que as estrelas não vão dizer como fazer uma vacina. O futuro anda imprevisível, inesperado, aleatório... mais que o normal. Tentando usar de dados e estatísticas também me confundi, porque agora, no presente, tão pouco dá pra entender. Olhar em volta pra ver o que está acontecendo, assim no gerúndio, deixa qualquer um ainda mais confuso, é tanta informação e desinformação, gente perdida que tá fodida que nem eu, gente perdida que tá fodendo a gente. Aí dá pra pensar, “quem conhece a história não repete as merdas”, mas e se o passado tá igualmente confuso? Porque assim... O passado de antes não explica o que tá acontecendo agora e o que ainda vai acontecer, esse passado nem imaginava o que poderia estar por vir. E o passado de agora que tem alguma noção de como é o mundo hoje, é tão confuso, inesperado e aleatório, pois já foi nosso futuro e presente confusos, inesperados e aleatórios que ninguém entende.

Nesse vórtice de reflexões que não levam a nada, voltei ao tópico de analisar as opções possíveis do amanhã, muita gente está fazendo o mesmo, e tem muitas coisas bem interessante sendo levantadas. Dentre elas minha favorita e para a qual estou me preparando, com direito a plano de como proceder num cenário pós- apocalíptico, tem duas linhas principais

do que pode ser o destino da humanidade: uma envolve a libertação e ascensão a uma nova sociedade superior, outra em que somos escravizados de maneiras terríveis, mas nada que a maioria dos nossos governantes não mereça, e isso por si só faz valer a pena. A minha favorita e para a qual estou me preparando? Alienígenas.

Na última cena os atores parecem ter combinado uma ação coletiva de tomar ácido e se preparar para uma viagem para outro planeta. Cada um vai arrumando os objetos necessários, um pega um óculos de sol de dentro do forno, outra leva o cachorro, uma máquina de cortar grama, outra passa um batom azul, a cena tem um tom de teatro do absurdo, de um mundo virado do avesso, totalmente desorganizado. Buscamos como referência musical, o trabalho extremamente teatral dos Mutantes e decidimos que essa cena deveria ter uma estética lisérgica. Definimos ações muito simples que todos deveriam executar: acordar e abrir a janela, arrumar os pertences que escolheria para levar consigo numa possível viagem de última hora, chamar o elevador, abrir o portão e sair de casa, como se estivessem todos indo se encontrar para esta viagem extraplanetária. O como cada um faria isso era o que nos interessava. Alguns movimentos de câmera também foram pré-definidos de acordo com a letra da música:

Sonhei que não havia mais céu

Sonhei que não havia mais eu

Sonhei que não havia mais

Sonhei que não havia

Sonhei...sonhei

Eles tinham estacionado suas naves

Máquinas gigantes sobre nossas cabeças

E nós, correndo por aqui, por ali

Desesperados feito formiguinhas carregando lanterninhas

O dia se fez noite

Não sobrado nem o azul do céu

Escuridão, devassidão tomando conta do país

Todo mundo à deriva, sem saída, caminhando ao léu, ao léu

Eles devem estar rindo da nossa

Incompetência

Arrogância

Petulância

Intolerância

Já que vocês não conseguem ficar em casa

Podem ir pro bar, pro churrasco, pra festinha encontrar seus amiguinhos

Podem entupir a praia de gente e de lixo

Podem comemorar seu seu seu seu aniversário

Porque agora não importa mais

Porque agora não importa mais

Porque agora não tem mais

Porque agora tudo é fim

Com delicadeza e poesia colamos o mundo, da maneira como pudemos, com um durex vagabundo usando nossa imaginação. E não interessa se é teatro, audiovisual, performance, ou o que queiram chamar, não importa o nome, importa a relação, o que o encontro entre essas pessoas produziu. Nesse processo concebido em situação adversa, imagino que cada artista envolvido teve a possibilidade de viver e experimentar sua alteridade, de caminharmos juntos, buscarmos juntos novas configurações. Cada pensamento, cada palavra emitida, cada ausência, cada gesto foi alterando a configuração do todo. É assim que gosto de entender teatro, essa convivência que vai gerando ato, a oportunidade de estar com os outros, seja presencialmente ou virtualmente. Incluí no Anexo uma foto das raízes de minhas espadas de São Jorge. Minha mãe me deu uma espada, e ela foi brotando e brotando e brotando e hoje já são sete espadas. Penso que as pessoas, estando juntas, brotam, nascem e renascem incontáveis vezes. Assim como essas raízes foram brotando e se multiplicando, nós também fomos nascendo uns dos outros, a cada encontro. Essa imagem das raízes sintetiza para mim o que cada um

representa espacialmente e presencialmente em um processo cênico, cada um leva adiante um determinado movimento, uma determinada energia, ela vai se expandindo e criando forma. Um dia estava distraidamente mudando a água das espadas de São Jorge e fiquei impressionada com a cor das raízes, e aquela forma era tão bonita, ela parecia um ninho. No mesmo instante percebi a semelhança dessa forma com o emaranhado de que fala João Fiadeiro e das linhas entrelaçadas de que fala Tim Ingold, linhas de fuga, linhas de devir. Cada raiz dessas ao encontrar outras, cooperam entre si na produção de vida, de formas e cores as mais variadas. Assim penso que devem ser as relações em criações colaborativas, cada um empresta seu fio de vida para criar mais e mais formas vivas. A força de movimento de um coletivo sempre me impressionou, essa é a característica mais arrebatadora do teatro!!! Como essa planta eu também sou um processo aberto, e o que me enraíza são as relações que estabeleço com o meu trabalho, com meu filho, com meus alunos, com a minha família, meus amigos, todos vibram comigo e geram movimento, até mesmo a pandemia. Eu sou transversalidade, na vida me parece que é tudo junto e misturado, um caos ao qual tentamos organizar e dar sentido. Na arte encontramos organizações momentâneas que logo se desfazem, para logo surgirem novas composições, e outras, e mais outras. E penso que é isso que gostamos de ver, isso que está sempre mudando, sempre se fazendo, sempre nos surpreendendo, imprevisível, em movimento. E quando menos esperamos, brota uma flor, aparece um livro, uma peça... tudo atravessado pela vida e pelo tempo.

## CONCLUSÕES FINAIS

### **Arte como meio organizador das manifestações de vida.**

O teatro não é apenas um lugar, não é apenas uma profissão. Ele é uma metáfora. Ele ajuda a tornar mais claro o processo de vida. (Peter Brook, p.309)

Ao longo da pesquisa dessa dissertação percebi que mais do que estudos voltados direta e especificamente para o teatro, pelo fato do meu interesse maior ser a alteridade e como torná-la possível dentro dos coletivos de criação, meu foco (olhar) acabou se voltando e se intensificando na direção de autores que buscavam entender a manutenção da vida. A alteridade só pode acontecer onde há vida em fluxo, em movimento. Onde há possibilidade de devir, e isso normalmente acontece em estruturas metaestáveis. Em estruturas mais fechadas e mais estáveis exclui-se a possibilidade de devir, pois segundo Gilbert Simondon em “A individuação à luz das noções de forma e informação” elas possuem baixo nível de energia potencial e pouca possibilidade de transformação. Onde há estabilidade e as formas são muito fixas e estanques a vida não consegue se diferenciar e criar formas novas. “É o equilíbrio entre a integração e a diferenciação que caracteriza a vida” (SIMONDON, p.234). Estamos ininterruptamente nos atualizando em relação ao externo e ao interno, em relação ao mundo e a nós mesmos. Uma frase de Tim Ingold ficou reverberando em mim: “Não somos, mas vivemos” (INGOLD, p.140). Provavelmente por esse mesmo interesse em relação à manutenção da vida me aproximei da forma de organização social dos indígenas. Li o “ Há mundo por vir – ensaio sobre os medos e os fins” de Déborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro e fiquei fascinada pelo pensamento do povo ameríndio, temos muito a aprender com os saberes altamente sofisticados dos indígenas. Realizar essa pesquisa foi percorrer um caminho em direção à vida. Uma busca de entendimento acerca de como as formas se manifestam em vida. E um desejo profundo de criar possibilidades de novas manifestações, entender os processos de criação é um desejo de inventar outros mundos, mundos em que a vida seja possível e diversa. Principalmente nesse momento em que ela tem sido quase impossível e há um ataque violento à vida, à arte e à cultura que faz nos sentirmos impotentes. Entendo a arte como uma ação para manifestar vida. Ainda há vida e possibilidades! Como são bonitos os

encontros e as formas que vão surgindo deles! Que bom que o mundo é imenso e que estamos vivos! Continuemos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTUNES, Arnaldo. **Como é que chama o nome disso: antologia**. São Paulo: Publifolha, 2006.

AGAMBEN, Giorgio. **O uso dos corpos [homo sacer, IV, 2]**. São Paulo: Boitempo, 2017.

ARAÚJO SILVA, A. C. **A gênese da vertigem: o processo de criação de O Paraíso Perdido**.(dissertação de mestrado) Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002.

\_\_\_\_\_. **O processo colaborativo como modo de criação**. In Revista Olhares, nº 1. São Paulo: Escola Superior de Teatro Célia Helena, 2009, p. 48 a 51.

ARENDDT, Hannah. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

BADIOU, Alain. **Pequeno manual de inestética**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BISHOP, Claire. **A virada social**. Concinnitas, ano 9, v. 1, nº 12, p. 145-155, 2008.

BOGART, Anne; LANDAU, Tina. **O Livro dos Viewpoints: um guia prático para viewpoints e composição**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BROOK, Peter. **Fios do tempo; memórias**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

BRUM, Eliane. **Brasil, construtor de ruínas – um olhar sobre o país, de Lula a Bolsonaro**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2019.

BUTLER, Judith. **A vida psíquica do poder – teorias da sujeição**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

CASTRO, Eduardo Viveiros de; DANOWSKI, Déborah. **Há mundo por vir? – ensaio sobre os medos e os fins**. -2. Ed. – Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie: Instituto Socioambiental, 2017.

\_\_\_\_\_. **Involuntários da pátria.** Aula pública realizada durante o ato Abril Indígena, Cinelândia, Rio de Janeiro, 20/04/2016.

\_\_\_\_\_. **Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio.** Rio de Janeiro: Mana v. 2 nº 2, 1996

\_\_\_\_\_. **Metaphysique cannibales, lignes deanthropologie-structurale.** Paris: Presses Universitaires de France, 2009.

CLASTRES, Pierre. **A sociedade contra o estado – pesquisas de antropologia política.** São Paulo: Ubu Editora, 2020

COSAC, Charles. **Farnese: objetos.** São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DUENHA, Milene Lopes. **Entre-modos: um jogo de re-perguntas à volta do Modo Operativo And.** Revista Urdimento, v.2, nº27, p.96-123, dezembro, 2016.

FERNANDES, Sílvia; AUDIO, Roberto (orgs.). **Teatro da Vertigem – BR-3.** São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidade e Performatividade na Cena Contemporânea.** Repertório, Salvador, nº16, p.11-23, 2011.

FIGUEIREDO, João. **Anatomia de uma decisão: composição em tempo real.**

\_\_\_\_\_. **Se não sabe porque é que pergunta?.** Revista Científica FAP. Revista Científica de Artes, Curitiba, v.17 (p.176-198), 2017.

FISCHER, Stela Regina. **Processo Colaborativo:** experiências de companhias teatrais brasileiras nos anos 90. (dissertação de mestrado) Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2003.

\_\_\_\_\_. **Mulheres, Performance e Ativismo:** a ressignificação dos discursos feministas na cena latino-americana. (tese de doutorado) Escola de Comunicação e Artes- USP, 2017.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder.** Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra, 2019.

FREUD, Sigmund. **Obras Completas Volume 18 – O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos**. Tradução Paulo César de Souza – São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GASPAR NETO, Francisco. **O incomum em comum: indivíduo e coletivo em Gilbert Simondon**. In: ARMILIATO, V; F. V. (orgs.) Um lugar para o singular: Georges Canguilhem em perspectiva. Curitiba: CRV, 2020.

GODARD, Jean-Luc. **Godard, Jean-Luc**. Rio de Janeiro, Livraria Taurus Ed., 1986.

GREINER, Christine. **Em busca de uma metodologia para analisar a alteridade na arte**. Campinas, São Paulo, Revista Conceição\ Concept, v.6, n°2, p. 10-21, julho/dezembro 2017.

\_\_\_\_\_. **Microativismo e alteridade**. Salvador/ANDA: 10 anos de pesquisa em dança, 2018.

INGOLD, Tim. **Estar vivo: Ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

\_\_\_\_\_. **Evolução e vida social**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2019.

\_\_\_\_\_. **Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais**. Porto Alegre: Revista Horizontes Antropológicos, ano 18, n°37, p.25-44, jan/jun 2012.

JARDIM, Evandro C. **Depoimento ao centro de estudos de crítica genética**. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1993.

LISPECTOR, Clarice. **Um sopro de vida (pulsações)**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

KESTER, Grant H. **Conversation Pieces: community and communication in modern art**. University of California Press, 2010.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

\_\_\_\_\_. **A vida não é útil.** São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

MÃE, Valter Hugo. **Notas incompletas sobre assuntos do tempo.** Curitiba: Gusto Editorial e Design, 2013.

MASSUMI, Brian. **The Power at the end of the economy.** Durham: Duke University Press, 2014.

MUNDIM, Ana Carlina; MEYER, Sandra; WEBER, Suzi. **A composição em tempo real como estratégia inventiva.** Revista Cena, n. 13.

OIDA, Yoshi. **O Ator Invisível.** São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001.

PELBART, Peter Pál. **O Teatro da loucura** . Revista Poliética, São Paulo, v. 1, n° 1, p. 119-129, 2013.

PONGE, Francis. **A mesa.** São Paulo: Editora Iluminuras Ltda., 2002.

\_\_\_\_\_. **A mimosa.** Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.

RINALDI, Miriam. **O ator no processo colaborativo do Teatro da Vertigem.** In Sala Preta, n° 6. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006, p. 135 a 143.

\_\_\_\_\_. **Diário de uma experiência.** In Rascunhos – Caminhos da pesquisa em artes cênicas, v. 1, n° 2 – Dossiê Viewpoints: Estudos e Práticas. Uberlândia, UFU, 2014.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental. Transformações Contemporâneas do desejo.** São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

SALLES, Cecília Almeida. **Processos de criação em grupo – diálogos.** São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

SIMONDON, Gilbert. **A individuação à luz das noções de forma e de informação.** São Paulo, Editora 34, 2020.

VELOSO, Beatriz; OLIVEIRA, Cícero Alberto de Andrade. **Teatro híbrido, estilizado e múltiplo: um enfoque pedagógico.** Entrevista com Béatrice Picon-Vallin. Sala Preta, v. 11, n° 1, dezembro, 2011, p. 193-211.

**ANEXO 1 - FOTO**



**ANEXO 2 – QR CODE DA PEÇA “RESOLUÇÃO Nº11: CANTAR E DANÇAR DURANTE A PANDEMIA”.**

