



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS  
ARTES

SUNSHINE PESSANHA CHAGAS CARNEIRO

**Perdas *in Persona*: transformações de um “teatro de afetos”**



NITERÓI

2015



SUNSHINE PESSANHA CHAGAS CARNEIRO

**Perdas *in Persona*: transformações de um “teatro de afetos”**

Dissertação de Mestrado apresentada junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, Área de Concentração Estudos Contemporâneos das Artes, Linha de Pesquisa Estudos das Artes em Contextos Sociais, para obtenção do título de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes.

ORIENTADOR: Prof. Dr. Luiz Guilherme Vergara

NITERÓI

2015

SUNSHINE PESSANHA CHAGAS CARNEIRO

**Perdas *in Persona*: transformações de um “teatro de afetos”**

Dissertação de Mestrado apresentada junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, Área de Concentração Estudos Contemporâneos das Artes, Linha de Pesquisa Estudos das Artes em Contextos Sociais, para obtenção do título de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes.

**BANCA EXAMINADORA:**

---

**Prof Dr. Luiz Guilherme Vergara  
(Presidente e Orientador)**  
Universidade Federal Fluminense – UFF

---

**Profa. Dra. Andrea Copeliovitch  
(Membro Interno)**  
Universidade Federal Fluminense – UFF

---

**Profa. Dra. Carmem Gadelha  
(Membro Externo)**  
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

A todos os seres amados que perdi, dos quais guardo doces lembranças. A estes fortes pilares da minha existência, que plantaram em mim parte de seu valioso legado. Em especial ao meu querido tio Ricardo Pessanha, minha velhinha adorada Elazir Pessanha, meu grande amigo e parceiro de cena David Moreira, meu amado velhinho Décio Pessanha e minha Dinda querida Álcia Pessanha, todos agora habitantes de outra esfera... Evocados aqui em memória. Minhas valiosas perdas ao longo deste árduo processo.

## **Agradecimentos:**

A Tânia Pessanha, minha mãe, diretora, amiga e parceira. Revisora incansável. Quem me deu a vida no mundo e na arte. Minha eterna âncora nas tempestades.

A meu pai, Eduardo Carneiro e meu irmão Leon Carneiro, meus super-homens. Ao meu orientador Luiz Guilherme Vergara, por ter me adotado no momento mais caótico e ajudado a transformar um amontoado de ideias nesta dissertação.

Ao professor Luis Sergio de Oliveira, pelo apoio incondicional e paciência cavalari.

À professora Lígia Dabul, por todas as conversas e inspiração inicial.

À minha querida e eterna mestra Carmem Gadelha, por todas as visitas, telefonemas e dores de cabeça.

À professora Andrea Copeliovitch, pelo carinho ao compor a banca.

Aos meus colegas da turma de 2011, pela partilha das primeiras angústias.

Aos membros do grupo O Pontal, pela torcida.

Aos membros da Cia de Arte Persona e a todos que doaram seu tempo e esforço para este trabalho.

Ao colaborador BF, pela prontidão em atender qualquer chamado.

E, especialmente, aos que estiveram na equipe de “Entre o Dedo e o Anel”: Davi Palmeira, Lênin Willemen, Lívia Ataíde, Marina Nagib, Fernanda Tatagiba, Tânia Pessanha, Thaís Peixoto, Yves Baeta e os recém-chegados Anne Chenu, Hugo Gandra e Thássia Nunes, amigos amados e grandes parceiros nessa “dádiva”.

## Homenagem a uma tarde

Onde meus olhos  
não procuram mais,  
Seu cheiro descreve minha alma,  
O silêncio se cala em meus ouvidos,  
E seu toque fala à minha pele,  
A mesma brisa toca, no mesmo instante,  
Meu rosto e seus cabelos.  
O mesmo frio que constrange minha ação  
Aperta seu coração sedento por movimento  
Ou estaria ele feliz nesse torpor?  
Como esperar certeza de algo tão frágil?  
Ou seria tão frio e invisível aos sentimentos?  
O meu problema é querer saber  
E o seu...  
Bem...  
Não sei qual é o seu.  
Só queria que soubesse de mim com alguma convicção  
Tirada de não sei onde  
Só quero que seja em mim algo  
Plausível de preferência...  
Mesmo que não conte  
Que me queira, que me tenha, que me engane,  
Que me leve, que me use, me abuse,  
Me conheça, ou me negue.  
Mas que seja pois já é.  
E pergunto, esperando que digas com clareza:  
Do que nunca vivemos,  
Devo sentir saudade ou esperança?

Poema de BF – colaborador do projeto “Entre o Dedo e o Anel” – dedicado ao seu primeiro amor, morta aos 16 anos em um acidente de motocicleta.

## **Perdas *in Persona*: transformações de um “teatro de afetos”**

### **Resumo**

A presente dissertação se desenvolve a partir de um processo de produção teatral, que se articula em torno de questões relativas às perdas pessoais. Iniciado em 2009 na cidade de Campos dos Goytacazes pela Cia de Arte Persona, o espetáculo “Entre o Dedo e o Anel” se desenvolve na colaboração direta de membros da população que doam à equipe suas vivências particulares em torno das quais a dramaturgia se constitui. Através deste estudo de caso, a presente pesquisa-ação procura indagar sobre as diferentes camadas de agenciamentos em jogo na construção colaborativa de múltiplas narrativas que embasam o resgate do sentido terapêutico emancipador da experiência teatral – aqui estabelecida, a partir de proposições de Espinosa, sob a égide de um “teatro de afetos” –, como zona limite contemporânea entre potência ética e estética social com bases na re-significação das perdas individuais em acontecimento solidário do corpo coletivo de enunciações.

**Palavras-chave:** teatro de afetos, espectador, corpo coletivo, transformação.

### **Abstract**

The present dissertation develops from a theatrical production process, articulated around issues relating to personal losses. Started in 2009 in the city of Campos dos Goytacazes by Cia de Arte Persona, the play "Entre o Dedo e o Anel" is developed in direct collaboration of population members, who donate to the team their particular experiences from which the dramaturgy is constituted. Through this case study, this action research seeks to inquire about the different layers of assemblages at stake in the collaborative construction of multiple narratives that support the rescue of the therapeutic sense emancipating the theatrical experience - established here under the auspices of a "theater of affection" formulation based on Spinoza - as contemporary borderline between ethics and aesthetics social power bases with the re-signification of individual losses in the event of solidarity collective body of utterances.

**Keywords:** theater of affections, spectator, collective body, transformation



## Sumário:

<b>Introdução</b> .....	<b>14</b>
<b>1: A Construção Do Corpo Coletivo</b> .....	<b>22</b>
1.a – Do impulso à proposta e o desejo de impacto .....	22
1.b – Aqui e agora: a acolhida da cidade e a confiança no trabalho .....	35
1.b.1 – Das ações coletivas aos bons e maus afetos .....	35
1.b.2 – O mundo Cia de Arte Persona em construção .....	42
<b>2: As Ausências Ganham Voz</b> .....	<b>68</b>
2.a – Um café com a câmera ligada: a presença do cooperador na Cia para relatar a sua perda ao grupo .....	68
2.b – Os <i>potlatch</i> de vivências .....	86
2.c – Dançando dores e compondo cenas .....	101
<b>3: Perdas De <i>Múltiplas Vozes: O Corpo Coletivo Entre O Dedo E O Anel</i></b> .....	<b>122</b>
3.a – A retribuição das dádivas .....	122
3.b – Novos braços, novas pernas, novo rumo .....	142
<b>Afecções Finais: Por Uma Vida Menos <i>Rock In Rol</i> e Mais Violino</b> .....	<b>154</b>
<b>Referências Bibliográficas</b> .....	<b>156</b>

## Índice de Figuras

<b>Figura1:</b> Fábio Cruz.....	1
Parque das Ruínas no Rio de Janeiro em maio de 2015	
<b>Figura 2:</b> Fotografias pessoais dos atores de “Entre o Dedo e o Anel” .....	2
<b>Figura 3:</b> Cartaz da campanha, elaborado por Davi Palmeira .....	26
<b>Figura 4:</b> Ficha técnica como apresentada no programa .....	40
<b>Figura 5:</b> Sócios fundadores diante da primeira sede da Cia de Arte Persona. Foto publicada em 2 de agosto de 1998 no Jornal A Cidade. ....	44
<b>Figura 6:</b> “A História é uma História”, Teatro de Bolso, maio de 1998 .....	45
Da esquerda para a direita na fila de trás: Bruno Gusmão, Lúcia Vieira, David Moreira, Natália Peixoto, Leon Pessanha, Ana Coelho, Tânia Pessanha. Sentados ao centro: Isa Avellar, Paulo Terra e Thaís Salles. No chão: Vivian Paes, Fábio Neves, Rachel Lino, Rodolfo Gusmão, Taís Freitas, Adalberto Mei e Sunshine Pessanha.	
<b>Figura7:</b> Marcelo Pereira .....	46
“Maratona”, temporada de 15 a 24 de outubro de 1999, Teatro Sesi Campos. Da esquerda para a direita: Carolina Mulatinho, Nathália Pereira, Aline Lontra, Roberta Ferreira, Taís Freitas, Fabielly Nogueira (ao fundo) e Rossana Fontão.	
<b>Figura 8:</b> Marcelo Pereira .....	47
“Chapeuzinho Amarelo”, Teatro de Bolso, novembro de 2000. Da esquerda para a direita: Ana Carolina Guida, Livia Coelho, Mariana Padrão (chapéu amarelo), Bruna Barreto (chapéu branco), Lorenna Pessanha, Letícia Pessanha, Maria Queiroz, Taíssa Manhães e Luana Manhães.	
<b>Figura 9:</b> Marcelo Pereira .....	48
“Decote”, Teatro de Bolso, 2001. Atores: David Moreira, Sunshine Pessanha, Ludmilla Marinho, Carolina Mulatinho, Juliana Vigneron, LÊNIN WILLEMEN, Décio Pessanha e Elias Mendonça.	
<b>Figura 10:</b> Marcelo Pereira .....	51
“Coração Brasileiro”, Teatro de Bolso, 2002. Atores Thiago Barreto e David Moreira.	

<b>Figura 11:</b> Marcelo Pereira .....	54
"O Mistério de Feiurinha", Trianon, 2004. Carolina Mulatinho	
<b>Figura 12:</b> Sede atual da Cia de Arte Persona .....	56
<b>Figura13:</b> Persona em Cena 2010 .....	58
<b>Figura 14:</b> Ricardo Avelino .....	59
"Melodrama", Trianon, 2007. Davi Palmeira, Juliana Vigneron, Edwin Cunha, Ricardo Pessanha (no alto), Ferdinanda Maia, Carol Mulatinho, Tainá Pessanha, Ramon Queiroz, Tânia Pessanha, Décio Pessanha, Sunshine Pessanha e Elias Mendonça.	
<b>Figura 15:</b> Crítica de "Melodrama", <i>O Monitor Campista</i> , 01/06/07 .....	61
<b>Figura 16:</b> Ricardo Avelino .....	62
"De Fuxicos e Retalhos", Teatro de Bolso, 2008. Atores Yves Baeta e Davi Palmeira.	
<b>Figura 17:</b> Sunshine Pessanha. ....	64
Concentração do elenco de "Com açúcar, com afeto pra Chico", Trianon, 2012	
<b>Figura 18:</b> Esquema simbolizando a construção da Cia de Arte Persona por meio dos afetos estabelecidos.....	65
<b>Figura19:</b> Entrevista com Therezinha Zullo em 2009 .....	68
<b>Figura 20:</b> Lênin Willemen.....	86
Ensaio: Tânia e Sunshine Pessanha	
<b>Figura 21:</b> Lênin Willemen .....	107
Ensaio em 2010. Lívia Ataíde, Yves Baeta e Marina Nagib. Ao fundo Davi Palmeira.	
<b>Figura 22:</b> Lênin Willemen.....	111
Em sentido horário a partir do alto: Sunshine Pessanha, Fernanda Tatagiba, Thaís Peixoto, Lívia Ataíde, Marina Nagib e Yves Baeta.	

<b>Figura 23: Sunshine Pessanha</b> .....	111
Em sentido horário a partir do alto: Thássia Nunes, Anne Chenu, Hugo Gandra, Tânia Pessanha e Thaís Peixoto.	
<b>Figura 24: Ricardo Avelino</b> .....	116
“Entre o Dedo e o Anel”, Liceu de Humanidades de Campos, 2011. Ao som de Eu Você e a Praça. Da esquerda para a direita: Sunshine Pessanha, Thaís Peixoto, Davi Palmeira e Tânia Pessanha.	
<b>Figura 25: Lênin Willemen/ Ricardo Avelino</b> .....	119
Uma das partituras mais elaboradas do espetáculo que pretendia refletir estados internos do personagem Vítor. Da elaboração no ensaio à apresentação.	
<b>Figura 26: Encontro para pesquisa de figurino em 2010</b> .....	125
Elenco com as figurinistas Nívea Faso e Patrícia Delvaux.	
<b>Figura 27: Um dos modelos em desfile de Ronaldo Fraga</b> A partir da obra de Guimarães Rosa .....	126
<b>Figura 28: Ricardo Avelino</b> .....	126
Fernanda Tatagiba em seu figurino. Em detalhe uma das fotografias impressas no vestido e parte da manga contendo trecho de cartas.	
<b>Figura 29: Ricardo Avelino</b> .....	127
Atriz Fernanda Tatagiba à frente da primeira versão do cenário.	
<b>Figura 30: Olga Soares</b> .....	129
Atriz Thássia Nunes à frente da segunda versão do cenário. Sede da Cia de Arte Persona, 2015.	
<b>Figura 31: Ricardo Avelino</b> .....	133
A História de Elisa, Epílogo. 2011	
<b>Figura 32: Quadro Sinótico</b> .....	136
Teatro Dramático X Teatro Épico. Presente em BRECHT, 1957, p. 23/24	

<b>Figura 33:</b> Ricardo Avelino .....	141
Presenças atentas de espectadores. 2011.	
<b>Figura 34:</b> Fábio Cruz.....	142
Bloco: “Biblioteca, bone e pipoca”, Entre o Dedo e o Anel, Parque das Ruínas, Rio de Janeiro, 2015. Atores Hugo Gandra e Anne Chenu. Ao fundo Sunshine Pessanha.	
<b>Figura35:</b> Fábio Cruz.....	144
Bloco “Tortura”. Entre o Dedo e o Anel, Parque das Ruínas, Rio de Janeiro, 2015.	
<b>Figura 36:</b> Fábio Cruz.....	146
Bloco “A Saga de Sayuri”. Entre o Dedo e o Anel, Parque das Ruínas, Rio de Janeiro, 2015	
<b>Figura 37:</b> Ricardo Avelino .....	148
Bloco “Elisa perde mais uma chance de se casar, mas tem um filho”. Entre o Dedo e o Anel, Liceu, Campos, 2011. Atriz Tânia Pessanha.	
<b>Figura 38:</b> Olga Soares. ....	153
Exposição “O que eu guardei de você”.	

## Introdução

A arte é um estado de encontro.<sup>1</sup>

“Sessenta e um anos! Foram sessenta e um anos de casados! Uma vida! Não vai ser fácil!” Choro convulsivo intercalado com olhares que se perdiam. E silêncios. O velhinho estava de corpo presente, ao lado do corpo presente da sua velhinha em cuja vida não corria mais. Todos os olhos voltados para os dele e os dele para ela. Cuidados de todos nós ao acompanhar seus passos vagarosos. Na saída do velório a tentativa de alguns em distraí-lo. O filho que insistia que fosse almoçar consigo, não voltasse imediatamente para casa. A irmã zelosa, também preocupada. Os netos. Todos resolutos de que não era a hora de deixá-lo só. Ele, no entanto, pedia o oposto. Desejava perceber a casa no silêncio. A súbita partida da velhinha deixara o velhinho diante de uma espécie de abismo. Era preciso sentir sua ausência e deparar-se com sua própria finitude. Era preciso inventariar as memórias, mesmo as desagradáveis. Para a surpresa de muitos, era o silêncio que ele precisava ouvir naquele momento. Respirar e contemplar o vazio. E desse vasto inventário de memórias, o que construir ainda?

Início este texto pelas minhas memórias particulares, algo do que ficou impresso em mim das reações do meu avô, hoje também falecido, no velório da minha avó, diante do qual muitas das questões aqui tratadas se reaperentaram e ganharam novos matizes.

Quando, em 2009, iniciamos na Cia de Arte Persona, em Campos dos Goytacazes, a pesquisa que construiria o espetáculo teatral “Entre o Dedo e o Anel”, buscávamos abrir questionamentos em torno das formas usuais de se lidar com as perdas pessoais na atualidade. Sentíamos que, diante do atual modelo de sociedade descrito por Bourriaud como uma sociedade de figurantes, tais experiências parecem deslocadas ou “sem espaço”.

A sociedade do espetáculo tem sido definida por Guy Debord como o momento histórico em que a mercadoria chega à “ocupação total da vida social” e o capital “a um tal grau de acumulação” que se converte em imagem. Estamos agora no estado posterior a este desenvolvimento espetacular: o indivíduo passou de um estado passivo, puramente receptivo,

---

<sup>1</sup> BOURRIAUD, 2006, 2008, p. 17.

a atividades ditadas por imperativos comerciais. Por isso o consumo televisivo diminui em benefício dos videogames; por isso a hierarquia espetacular privilegia as “Mônadas vazias”, os manequins e os políticos sem programa; por isso cada um se vê instigado a ser famoso durante quinze minutos, em um game show, uma pesquisa de opinião ou uma ocorrência policial. É o reino do “homem infame”, descrito por Michel Foucault como o indivíduo anônimo e “ordinário” que se encontra de repente sob os holofotes da mídia. Estamos convidados a nos converter em figurantes do espetáculo, depois de termos sido considerados seus consumidores.<sup>2</sup>

O que percebíamos de início, ainda sem nos aprofundar, era que experiências transformadoras como as de perda parecem, em grande parte das vezes, deslocadas para um lugar que garanta sua permanência de maneira intocada – por oferecerem riscos de desestabilizar a referida imagem do indivíduo –, ou afuniladas pela obrigatoriedade da divulgação imediata do fato vivido nas redes sociais. De qualquer forma, parecia-nos que o processo de aprendizado advindo dos silêncios necessários para novas percepções, a partir das perdas vivenciadas, encontra-se, na atualidade, brutalmente estrangulado, assim como a autonomia do indivíduo adquirida mediante tais experiências, gravemente mutilada. Ainda em diálogo com Bourriaud, observávamos que o crescente encapsulamento dos sujeitos em jornadas cotidianas egocêntricas e quase sempre solitárias, ao limitar radicalmente as relações interpessoais a espaços virtuais ou impessoais, acaba tolhendo as capacidades relacionais destes indivíduos e os saberes que delas possam advir. A aparente liberdade de mostrar-se, reafirmada pelos já citados meios midiáticos, parece levar o indivíduo a divulgar sem, no entanto, partilhar de fato suas vivências. O homem solitário angustia-se por ser ouvido, por obter reconhecimento de sua existência no outro sem, no entanto, oferecer-se verdadeiramente à escuta de si mesmo, menos ainda deste outro.

Ao fazer uma investigação do exercício comunicativo na atualidade, a filósofa Gemma Corradi Fiumara chama atenção para a posição do ouvinte, relegada a um grau de importância certamente abaixo ao do portador do discurso. Para Fiumara, o exercício de ouvir, embora potente, desafiador e riquíssimo em suas possibilidades criativas, é repellido radicalmente pela nossa sociedade.

Apesar de termos subido a níveis elevados de consciência cognitiva, temos pouca familiaridade com o que significa ouvir, somos de fato imbuídos de uma cultura logocêntrica em que os portadores da palavra são predominantemente envolvidos na fala, moldando e informando. Quando a

---

<sup>2</sup> BOURRIAUD, 2006, 2008, p. 142 e 143.

oportunidade de ouvir surge, sempre há uma suspeita que pode se submeter a um fenômeno “belicoso” de torpor ou violência, em que “escuta” torna-se uma aceitação anti-filosófica de uma mensagem invasiva.<sup>3</sup>

Assim o discurso se apresenta para a filósofa italiana, moldando e informando incansavelmente, em fluxos muitas vezes absurdos e frenéticos de monólogos sucessivos. Tendo as potências da escuta abafadas, tolhidas para além do discurso, o sujeito se torna pouco receptivo ao externo, à interferência do outro, ao imprevisto.

Fora diante desta necessidade de escuta que meu avô tão sabiamente se colocara. Não se tratava da recusa de nós outros, demais familiares, mas a recusa dos ruídos que trazíamos, da necessidade das distrações que, sobretudo meu tio, impunha. O velhinho nos convidava a partilhar com ele, na casa dele, da ausência da velhinha, potentemente colocada em todos os seus objetos de uso cotidiano. Pedia que oferecêssemos os ouvidos, que mesmo na tentativa de acolhida parecíamos, a princípio, incapazes.

Este era o problema sobre o qual nos debruçávamos em 2009. Para introduzir os trabalhos, era preciso, no entanto, saber por onde partir. E, se faço aqui tão insistentemente uso de um acontecimento absolutamente pessoal, e vivo em minha memória, o faço pela natureza precisa de “Entre o Dedo e o Anel”, bem como da presente pesquisa que o toma enquanto estudo de caso. Sou integrante da Cia de Arte Persona desde sua fundação em 1997 e me coloco diante deste espetáculo, não como uma observadora externa a coletar dados, mas como um difícil híbrido de artista-pesquisadora, desdobrando-me em uma pesquisa-ação sobre meu próprio trabalho, do qual sou agente transformador e indivíduo transformado.

A proposta primordial de “Entre o Dedo e o Anel” é a de promover, por meio da partilha de histórias reais, tanto dos artistas participantes, quanto de membros externos à Cia na condição de colaboradores, a abertura de um espaço de potencialização da experiência de perda, para, por meio de uma vivência coletiva, a re-significar, caminhando para a cura da dor e a busca de novas construções pessoais, desdobradas dela. O tema foi desenvolvido a partir de duas perguntas chave: a primeira sendo “o que perdi?” e a segunda “o que guardei daquilo que se foi?”.

---

<sup>3</sup> FIUMARA, 2009, p. 23.



Enquanto pesquisadora busquei indagar as diferentes camadas de agenciamentos em jogo nesta construção. Que linhas são percorridas pelas ações promovidas pela composição deste espetáculo e como estas influíram, ou não, nos processos de refazimento e crescimento de autonomia dos indivíduos participantes diante de suas próprias vivências. Mais do que buscar respostas, percorro caminhos que permanentemente se atravessam, se multiplicam, se interrompem, se refazem etc. Nas palavras de Deleuze e Guatarri:

Um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões. Não existem pontos ou posições num rizoma como se encontra numa estrutura, numa árvore, numa raiz. Existem somente linhas.<sup>4</sup>

Como se trata de uma dissertação e, portanto, limitada a um recorte necessário, diante do meu próprio exercício de escuta dos inúmeros questionamentos levantados ao longo das ações e dos depoimentos e vivências partilhadas em “Entre o Dedo e o Anel”, elegi três dimensões que, ao se conectarem, pareceram ressaltadas aos meus olhos: a primeira com referência à própria pertinência deste trabalho – e, por consequência da presente pesquisa – observando, a partir do já citado modelo de sociedade descrito por Bourriaud, as necessidades locais da realidade em que se insere a Cia de Arte Persona em suas especificidades, pensando a própria Cia enquanto construção social. A segunda, o processo de autoria coletiva deste espetáculo, pensado diante de alguns modelos de cooperação artística, ressaltando as potências de um corpo coletivo. Finalmente a potência terapêutica deste trabalho e do próprio fazer artístico e teatral.

Ao buscar observar as transformações dos indivíduos, se mostra enquanto caráter balizador desta pesquisa o conceito de **afeto**, pensado enquanto percurso apontado pelas terminologias de Espinosa e traçado por cada participante em busca de um maior conhecimento de si mesmo diante da experiência de perda, mediante interferências do próprio processo.

Espinosa assim define:

Por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções.  
[...]

---

<sup>4</sup> DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 16.

O corpo humano pode ser afetado de muitas maneiras, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, enquanto outras tantas não tornam sua potência de agir nem maior nem menor.<sup>5</sup>

Buscávamos construir coletivamente ferramentas capazes de, a partir de afecções redutoras das potências de agir dos corpos envolvidos, reverter tal processo, tornando suas potências de agir maiores ao invés de menores.

Quanto à metodologia da pesquisa-ação, esta tem origem nos trabalhos de Kurt Lewin ao investigar as mudanças de hábitos na América do pós-guerra em 1946. É justamente a partir de sua proposta espiralar que desenho minha pesquisa. Lewin busca estruturar uma forma de gestão social composta em três etapas: o desenho do plano geral, onde o problema é levantado e a ação planejada, a execução da ação e sua averiguação quanto ao resultado esperado. E, a partir desta averiguação, uma atualização da questão, que deve buscar uma nova ação estratégica, requerendo nova averiguação, processando a espiral metodológica daí por diante.

O planejamento se inicia, geralmente, com algo como ideia geral. Por alguma razão parece desejável atingir certo objetivo. Exatamente como abranger este objetivo e como atingi-lo não é, frequentemente, muito claro. O primeiro passo é, então, examinar cuidadosamente a ideia à luz dos meios disponíveis. Frequentemente é requerido uma maior apuração dos fatos. Se este primeiro período de planejamento é bem sucedido, dois itens se destacam: primeiramente, um “plano geral” de como se atingir o objetivo e, em seguida, a escolha do primeiro passo a ser dado na ação. Geralmente este planejamento já traz modificações à ideia original.

O próximo período é dedicado à execução do primeiro passo do plano geral. [...] O segundo passo é seguido por certas averiguações dos fatos. [...]

Este reconhecimento, ou averiguação dos fatos, tem quatro funções. Primeiro deve avaliar a ação, mostrar se o que foi alcançado está além ou aquém das expectativas. Segundo, dá aos planejadores a chance de aprender, ou seja, de coletar uma nova visão geral [...]. Terceiro, esta averiguação de fatos deve servir como base para corretamente planejar o próximo passo. Finalmente, serve como base para modificar o “plano geral”. O próximo passo novamente é composto de um ciclo de planejamento, execução, reconhecimento e averiguação de fatos para o propósito de avaliar os resultados do segundo passo, para preparar as bases racionais de planejamento do terceiro passo e, talvez, nova modificação do plano geral.

A gestão social racional, portanto, procede em uma espiral de passos, cada um composto de um ciclo de planejamento, ação e averiguação sobre os resultados da ação.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> ESPINOSA, Ética, parte 3, terceira definição e primeiro postulado.

<sup>6</sup> LEWIN, 1946, p.34.

Uma vez que esta pesquisa se origina do caso estudado, as etapas de ambos se fundem. Estabeleço, assim, como plano geral a escolha do tema perdidas, a ser trabalhado por meio de colaboração, para em seguida tomarmos enquanto primeiro passo a geração e divulgação da campanha de recolhimento de histórias. Ao avaliarmos as histórias percebemos que precisávamos de mais detalhes, além de desejarmos um envolvimento maior dos colaboradores. Avaliamos neste momento a importância de um instante de partilha e do exercício de fala e escuta em torno da vivência descrita. Para tal, como segundo passo da ação, entrevistamos os donos das histórias na sede da Cia de Arte Persona, das quais temos registro em vídeo. Ao fazermos a avaliação desta etapa percebemos que deveríamos também experimentar o exercício da fala, o terceiro passo, portanto, é a entrevista dos membros do elenco, algo que não ocorre exatamente após o segundo passo, mas concomitantemente. Com todo o material recolhido avalia-se que o próximo passo deve ser dado a portas fechadas, sem a presença dos colaboradores, dando maior liberdade aos atores para improvisar e permitindo aos donos das histórias respirar a própria vivência ainda sem uma segunda intervenção de nossa parte. O quarto passo é a temporada no Solar do Barão da Lagoa Dourada em Campos dos Goytacazes, onde o colaborador terá sua história encenada para ele e demais espectadores. A avaliação desta última etapa e do processo é feita por meio de novas entrevistas com o elenco e colaboradores<sup>7</sup>. A presente dissertação se apresenta como uma espécie de registro e avaliação de todo o processo, elencando novas questões a partir dele.

Retomando o pensamento de Lewin, a ação durante uma pesquisa-ação, além de ser fundamentadora do pensamento teórico que deve se seguir à sua análise, é necessariamente coletiva, da qual o pesquisador precisa ser participante ativo. Neste tipo de pesquisa, não só o pesquisador precisa ser parte da ação, mas o

---

<sup>7</sup> O espetáculo é retomado em 2014 e transita em novos espaços com novas temporadas. Percebendo uma necessidade do público tanto em ser inserido previamente no universo proposto pelo espetáculo, quanto o desejo em deixar algo de suas próprias histórias para nós, criamos a exposição “O que eu guardei de você”, descrita mais adiante. Cada apresentação parece confirmar os efeitos de impacto desejados e aqui analisados. Mantenho referência à temporada no Solar do Barão como “última” etapa por ter sido o fechamento de um ciclo proposto por esta pesquisa-ação. A abertura de um novo ciclo tendo confirmado a potencialidade do primeiro.

colaborador, ou pesquisado tem que estar presente também na avaliação desta ação, assim como na escolha do próximo passo a ser dado.

Ao avaliar os procedimentos em torno da pesquisa-ação no Brasil, a pedagoga Maria Amélia Franco as classifica em três tipos: colaborativa, crítica e estratégica. Uma vez que a pesquisa-ação colaborativa deve partir de uma iniciativa do grupo social a ser pesquisado, percebo que esta pesquisa está situada entre a crítica e a estratégica.

b) se essa transformação é percebida como necessária a partir dos trabalhos iniciais do pesquisador com o grupo, decorrente de um processo que valoriza a construção cognitiva da experiência, sustentada por reflexão crítica coletiva, com vistas à emancipação dos sujeitos e das condições que o coletivo considera opressivas, essa pesquisa vai assumindo o caráter de criticidade e, então, tem se utilizado a conceituação de pesquisa-ação crítica.

c) se, ao contrário, a transformação é previamente planejada, sem a participação dos sujeitos, e apenas o pesquisador acompanhará os resultados de sua aplicação, essa pesquisa perde o qualificativo de pesquisa-ação crítica, podendo ser denominada de pesquisa-ação estratégica.<sup>8</sup>

Primeiramente, ao pensar “Entre o Dedo e o Anel” podemos ver um único grupo social, pessoas que se reúnem pelo desejo de retrabalhar suas vivências particulares de perda por meio do fazer teatral, ou dois grupos sociais distintos em colaboração, o dos artistas e o dos não-artistas unidos por um objetivo próximo. O desejo inicial pelo trabalho parte dos artistas. A proposta da presente pesquisa, vem exclusivamente da pesquisadora. O processo para a geração do espetáculo foi iniciado em 2009, enquanto essa dissertação se iniciou apenas em 2011, quando as apresentações já estavam ocorrendo. Enquanto pesquisadora tive acesso a todo material e à vivência em si, uma vez que sou, também, uma das artistas envolvidas. Por outro lado, nem todos os não-artistas puderam participar de todo o processo de avaliação e, mesmo a última avaliação, se assim posso considerá-la, foi feita apenas pela pesquisadora, uma vez que a presente dissertação tem mais do que um caráter de registro, produzindo também por si criticidade. Há, ainda, que se levar em conta que o processo artístico foi retomado, com novo recolhimento de histórias, novas entrevistas, novo processo de improvisação, desta vez, a partir de avaliações produzidas nesta dissertação. Digo com isso que a espiral proposta por Lewin

---

<sup>8</sup> FRANCO, 2005, p. 485-486.

parece ainda não ter atingido seu último elo, se é que ele existe. O espetáculo ainda pulsa, trazendo atualizações necessárias ao plano geral e novos horizontes de ações por vir.

Retomo, por fim, o pensamento de Bourriaud quando este nos indica que a arte nada mais é do que um estado atingido por meio do encontro. Esta arte que se situa não em objetos, mas em vivências, experiências necessariamente compartilhadas, coletivas. Tudo disposto nestas páginas traduz uma experiência que busca, antes de qualquer coisa, dar voz a um corpo coletivo em busca de dizer o indizível. Abrir espaços para que a vivência pungente da perda possa **ser** de fato, **existir** em sua máxima potência. Devolver ao indivíduo o espaço necessário para vivenciá-la, chorá-la, discuti-la, escutá-la. O espaço de silêncio tão sabiamente reivindicado pelo meu avô, da percepção de si na ausência daquilo ou daquele que se foi. Uma experiência coletivamente revisitada e potencializada na solidariedade. No entanto, a jornada aqui proposta não é de dor, mas de alegria. A dor é apenas uma parte do caminho, um exercício necessário ao aprendizado. Tal exercício deve lembrar o indivíduo que ele não precisa cair pelo penhasco aberto a sua frente, pelo contrário, pode fortalecer suas asas e voar.

# 1: A CONSTRUÇÃO DO CORPO COLETIVO

## 1.a – Do impulso à proposta e o desejo de impacto

*“A gente queria um espetáculo, e essa questão da perda foi uma boa escolha, mas eu não sei até que ponto foi racional ou foi inconsciente, mas a gente queria um espetáculo que tocasse a plateia que a gente conseguisse chegar na plateia de uma maneira mais objetiva, casar com ela, de absorver dela e de trocar com ela. A gente queria alguma coisa que fosse capaz de comoção.” (Tânia Pessanha, diretora e atriz)*

Duas questões primordiais podem ser destacadas da fala de Tânia Pessanha a propósito dos impulsos geradores deste espetáculo, a primeira se tratando do próprio desejo de demover o espectador de um certo grau de “passividade” – tanto uma “passividade” na relação do sujeito com uma obra artística que não o atinja realmente, ou que seja simplesmente incapaz de lhe provocar uma transformação significativa, quanto deste sujeito entorpecido em seu cotidiano por uma série de ações automatizadas e/ou relações demasiadamente superficiais. A segunda encontra sua chave na palavra comoção que, segundo a diretora campista seria o catalisador do impacto provocado pela cena.

É preciso esclarecer que, o que indico como “passividade” no exercício do espectador é algo absolutamente relativo, não entendendo como possível uma passividade absoluta de um ser humano vivente e consciente. Em seu exercício de contemplação o espectador será sempre ativo em algum grau. Mesmo o ápice do Teatro Naturalista que coroa a burguesia europeia no século XIX, entendendo que “quanto melhor a peça é representada, mais ela dá a impressão da vida, e mais esta hipótese parece provável ao espectador ingênuo”<sup>9</sup>, é a própria ingenuidade que exige enquanto exercício possível. A ingenuidade da criança que finge, em um jogo, ser um outro alguém, é comparável à “situação do espectador que experimenta a ilusão teatral embora tendo a sensação de que aquilo que está vendo não existe realmente”.<sup>10</sup> Há esforço no exercício da denegação e consciência, ou o espectador não seria capaz de discernir que o que se passa no palco é ficcional. Reitero, com isso, que o caráter de “passividade” aqui exposto, faz referência apenas ao fato de que o artista contemporâneo exige de sua plateia uma postura crítica e fisicamente

---

<sup>9</sup> ANTOINE, 2001, p. 29.

<sup>10</sup> PAVIS, 1999, p. 89.

mais ativa e se faz de artifícios que dividam a responsabilidade propositiva de uma obra por todos os seus participantes. Tais artifícios buscam forçar o espectador a se relacionar por meio da obra – com o artista, com os demais espectadores, consigo mesmo e com o mundo, de novas formas.

O encenador britânico Peter Brook nos lembra que na busca de uma relação pungente entre cena e plateia,

O olhar do público é o primeiro elemento que nos ajuda. Quando sentimos esse escrutínio como uma expectativa autêntica, exigindo a todo momento que nada seja gratuito, que não haja desleixo e sim precisão, compreendemos finalmente que o público não tem uma função passiva. Não precisa intervir nem manifestar-se para participar: participa constantemente por meio de sua presença atenta.<sup>11</sup>

É o olhar que guia a nossa percepção, enquanto artistas, do que se passa nos espaços de encontro com o espectador. É nesta presença atenta que, de fato, reside o fazer teatral. É por este olhar que, em instantes de profunda conexão entre todos os participantes do evento teatral, se pode perceber a fundamental transformação do “banal em sublime.”<sup>12</sup> É o brilho nos olhos que indica a qualidade do trabalho e os silêncios produzidos da atenção focada. Brook critica radicalmente, tanto o artista que se coloque acima da compreensão de seu espectador, subestimando sua importância, quanto aquele que não desafie os limites de tal compreensão. O espectador jamais pode deixar a sala da mesma forma que entrou, seja porque não conseguiu penetrar o espetáculo por falta de conexão ou mesmo entendimento ou porque a cena o deixou ocupar um lugar de conforto tal, que nada em si pôde compor uma avaliação crítica ou uma sensação a ser “digerida” a posteriori. Uma verdadeira obra deve ser universal neste sentido. Com certeza irá provocar cada grupo de pessoas de uma maneira única e isto será variável de acordo com o lugar escolhido para a representação, se os atores falam a mesma língua dos espectadores, se o espetáculo se apresenta para uma aldeia africana ou uma plateia aristocrática francesa, mas deve sempre convocar a presença atenta, deve ser sempre capaz de impulsionar e transformar o indivíduo. Se tal transformação deve ser a finalidade de uma encenação, é a partir dela que a obra deve ser gerada. Assim, para Brook, antes de iniciar qualquer processo, há uma única pergunta realmente cabível ao artista. Antes de buscar qualquer coisa que

---

<sup>11</sup> BROOK, 2005, p.14.

<sup>12</sup> BROOK, 2005, p.13.

simplesmente estimule sua imaginação, gosto ou mesmo ideais próprios, o primordial a se saber é se “o tema conseguirá atingir uma inquietação ou uma necessidade essencial do público”.<sup>13</sup>

Como eco da mesma questão, cito uma declaração do encenador peruano radicado no Brasil Enrique Diaz a respeito de sua montagem de *Melodrama* com a Cia dos Atores em 1995.

A discussão interna da Cia [dos Atores] sempre passou por aí, por um duelo entre a pesquisa e a chegada ao público. O lugar da busca, das novas formas, de um ofício permanente de ler a realidade e, conseqüentemente, alterar as formas e os objetos para esta leitura, de procurar os temas, o que está em questão hoje?, e como?, a pertinência das perguntas e o corpo-a-corpo com as ideias na cena, com os outros corpos na cena, com as possibilidades que o estatuto do teatro oferece, é isto que nos leva a fazer. Por outro lado, com quem? Para quem? Onde está o público, hoje, a cada momento? Que espaço o teatro pode e deve ter na vida da cidade, do país, do mundo? Onde se entrelaçam o tecido social e os discursos artísticos? Como continuar dizendo que a arte é parte desse tecido, a parte original deste tecido, desta costura?<sup>14</sup>

Diante do mesmo duelo estava o nosso trabalho e sob tal perspectiva o tema **perdas**, eleito pela direção do espetáculo da Cia de Arte Persona, parecia mais do que adequado, mesmo promissor. Não que o tema por si só fosse capaz de gerar a tão desejada presença atenta do espectador, mas apresentava em si algo que, embora experienciado de maneiras diferentes pelas múltiplas sociedades viventes no globo, é absolutamente inerente ao homem e por isso universal. Era preciso saber, no entanto, o que neste tema nos tocava intimamente e detectar onde ele se potencializava, tanto no aspecto individual quanto socialmente falando.

É importante registrar um acontecimento que nos inclinou inicialmente à busca deste tema. No ano de 2007 toda a região de Campos dos Goytacazes sofreu uma das maiores enchentes de sua história. Muitas pessoas foram perdidas, além um imenso número de desabrigados. Minha mãe, a diretora Tânia Pessanha, era professora do Liceu de Humanidades de Campos na época e uma de suas colegas de trabalho havia perdido todos os móveis de sua casa. Na mesma semana, outra colega da mesma equipe teve seu filho amputado em um acidente com uma motocicleta. Ele foi atropelado e perdeu três dedos da mão direita. Enquanto sua primeira colega parecia inconsolável, se sentindo injustiçada pela perda dos bens, a

---

<sup>13</sup> BROOK, 2005, p.32.

<sup>14</sup> DIAZ, CORDEIRO, OLINTO, 2006, p. 27.



segunda (Therezinha Zullo, que se tornou colaboradora deste projeto) parecia absolutamente resignada. Entendia que questionar o acidente não traria nada de útil a ninguém. Precisava cuidar para que seu filho se adaptasse bem à nova condição. Nesse momento nos surgiu o tema e mais, uma visão de como abordá-lo expressa na primeira frase do texto, escrita apenas em 2010:

Nem sempre uma perda nos parece compreensível, visto que às vezes se mostra mais como uma desistência, pelo menos aos nossos olhos. O fato, e que a dor da perda é relativa não à coisa perdida, mas àquele que a perde.

Assim, não competiria a nenhum de nós com referência a qualquer história um juízo de valor. Uma perda não seria mais ou menos importante que a outra. Dor é dor. Perda é perda.

É curioso notar que todos da equipe pareciam receber o tema da mesma maneira, com um misto de curiosidade, desejo e temor. A palavra **medo** é repetida diversas vezes na entrevista feita com o elenco em janeiro de 2013.

Então pra mim bateu muito essa questão do desafio. Teve o **medo** também, né? “Caramba, como é que vai ser isso?! Como fazer isso?! Onde isso vai chegar?!” (Lênin Willemen)

Fui falar com Tia Tânia [Pessanha] que eu queria voltar pra Persona. E ela disse que estava com uma nova proposta de espetáculo. Mas lembro até que falei com Giulia [Soares], que estava voltando pra Cia junto comigo: “Giulia, eu acho que é demais pra gente”, e ela “eu também acho” [risos]. (Marina Nagib)

O medo seria um companheiro importante nesta jornada de rumo ainda incerto. Entretanto, “quem se protege ‘constrói’ e ‘lacra’. Quem quer se abrir tem que destruir as paredes.”<sup>15</sup> Entendíamos que, a fim de levar o público ao desconforto de seus pontos particulares, precisaríamos tocar nossos próprios pontos nodosos e obscuros. Desejávamos que cada espectador pudesse perceber sua dor particular sob novos prismas e se dispusesse a desvelá-la, não mascará-la, desmistificá-la, materializá-la e, por fim, ressignificá-la, compreendendo esta vivência, este espaço ocupado pela perda também como um território existencial, um acontecimento marcante capaz de estender-se por um tempo muito além do cronológico, levando o indivíduo a novas formas de ser. A pergunta que se seguia era “como”? Não havia ainda um método, apenas algumas tendências já apontadas e o desejo claro de causar tal impacto sobre a plateia. Deveríamos ter em mente ainda que, se a nós

---

<sup>15</sup> BROOK, 2005, p.20.

tudo aquilo parecia assustador em alguma instância, para o espectador não seria diferente. Como atrair alguém para uma vivência que prometia “pôr o dedo na ferida”? E como cumprir tal promessa de forma útil, sem cair em armadilhas sensacionalistas ou na transformação equivocada de um processo artístico em uma “terapia de grupo”?



**Figura 3** – Cartaz da campanha, elaborado por Davi Palmeira.

O desejo de que se partisse de histórias reais veio no mesmo instante do tema. E partiu de Lênin Willemen, um dos atores, a proposta da nossa primeira ação: a campanha para o recolhimento destas histórias. Foi criado um pequeno cartaz (figura 3) que identificava a Cia de Arte Persona e o projeto e afixado em lugares estratégicos da cidade como escolas, universidades e espaços culturais. A campanha se alastrou rapidamente nas redes sociais e, contando com os elos de

conhecimentos de cada membro da Cia, o “boca a boca” teve rápido efeito. Em pouco tempo ouvíamos os comentários a respeito da campanha que parecia tomar conta de todos os ambientes que frequentávamos e além deles. Pessoas de outras cidades como Rio de Janeiro, Niterói, Macaé, Rio das Ostras, Cabo Frio, sinalizavam que estavam cientes da campanha e demonstravam grande curiosidade a respeito. As primeiras mensagens, no entanto, tardaram a chegar.

O fato do espetáculo se basear em histórias reais, apesar de inédito em Campos dos Goytacazes, nada oferecia de inovador, pelo contrário. A curiosidade a respeito do fato real é exaustivamente explorada pelas mais variadas linguagens artísticas e pela indústria de entretenimento. Em 2006 o Grupo Galpão lançara a campanha “Conte sua História”, onde requisitava às pessoas de todo o país que enviassem seus “relatos pessoais, verdadeiros e surpreendentes”.<sup>16</sup> Após receberem mais de 600 histórias, o grupo selecionou 4 que formariam a dramaturgia do espetáculo “Pequenos Milagres”, dirigido por Paulo de Moraes, com estreia em 2007 como comemoração dos 25 anos do grupo – processo pelo qual a Cia de Arte Persona se interessou bastante e teve por inspiração inicial. No mesmo ano de 2006, Manoel Carlos lançava sua novela das 21h, “Páginas da Vida”, em que cada episódio seria encerrado por um depoimento de cerca de um minuto, onde uma pessoa relatava uma passagem marcante de sua história. O próprio Manoel Carlos repetiria o feito em 2009 com “Viver a Vida”. Em 2012 o artista plástico Geraldo Lancerdine lança em São Paulo seu trabalho “Meninas do Brasil”, onde parte também de histórias coletadas de mulheres para transformá-las em pinturas. Durante a exposição recolhia mais relatos com ajuda de uma equipe de vídeo para que novos quadros pudessem ser criados. A listagem de filmes de ficção baseados em histórias reais é gigantesca, sem levarmos em conta o próprio gênero documental. A produção “Jogo de Cena” de Eduardo Coutinho lançada em 2007, por exemplo, parte do mesmo princípio: o recolhimento de histórias. Um anúncio de jornal atraiu diversas mulheres até o estúdio para serem entrevistadas por Coutinho a respeito de suas histórias. As entrevistas foram assistidas e refeitas por atrizes, que deveriam simplesmente se manter nos personagens e, sem ensaio prévio, responder às perguntas de Coutinho. No processo de montagem não era possível distinguir a

---

<sup>16</sup> [http://grupoautentica.com.br/autentica/pequenos\\_milagres/361](http://grupoautentica.com.br/autentica/pequenos_milagres/361)

ficção da realidade. Ressalto com isso que os exemplos de processos partindo do mesmo princípio a que nos propúnhamos são inúmeros e estávamos conscientes disso a todo momento.

Precisávamos manter todas estas informações no panorama de referências, algumas como inspiração, outras com as quais desejávamos nos contrapor. Era importante que o espectador mantivesse na sua esfera de memória a novela, por exemplo, e que tipo de sensação aquele relato específico poderia ter provocado ou o levado a questionamentos. Quanto tempo após o término da novela ele ainda estava pensando naquele relato particular? Ou todos pareciam misturar-se com a sensação de que havia algo ali sendo narrado, sem que se lembrasse, instantes depois, do que exatamente se tratava? Em que potência aquilo o fizera relativizar suas próprias questões e se o fizera pensar de todo? O impacto que desejávamos provocar deveria perdurar por uma vida inteira. Precisava ser físico. E seria apenas reconhecível quando posto em contraponto ao automatismo do cotidiano e à superficialidade dos contatos interpessoais atuais. Era preciso o contraponto à novela, aos *reality shows*, ao “Gente que Faz”<sup>17</sup>.

Sabíamos que não bastava partir de um tema que atingisse uma inquietação ou necessidade essencial do público, como coloca Peter Brook. A desejada transformação do espectador se daria através da **forma**. A forma que daríamos ao processo de recebimento das histórias, como as estudaríamos, como iríamos construir a partir delas e que formato seria escolhido para que retornassem ao público, a fim de que cada membro da plateia pudesse rever, não só sua própria relação com seus processos particulares de perda, mas como tais relações se estabeleciam a sua volta normalmente.

Nicolas Bourriaud assim define o que chama de Arte Relacional: “Conjunto de práticas artísticas que tomam como ponto de partida teórico e prático o conjunto das relações humanas em seu contexto social, e não em um espaço autônomo e privado.”<sup>18</sup>

Ainda segundo Bourriaud,

---

<sup>17</sup> Série de 230 minidocumentários produzida para o Banco Bamerindus e exibida durante 4 anos em horário nobre, na Rede Globo, cujo foco era o relato do “cidadão comum” e suas realizações em prol de um conjunto específico de indivíduos.

<sup>18</sup> BOURRIAUD, 2006, 2008, p. 142

Os procedimentos relacionais (convites, audições, reuniões, espaços de convivência, citações, etc) são apenas um repertório de formas comuns, de veículos que permitem o desenvolvimento de pensamentos singulares e relações pessoais com o mundo. A forma que cada artista dá à sua produção relacional não é imutável: os artistas constroem seu trabalho a partir de um ponto de vista tríplice, tanto estético (como traduzí-lo materialmente?), histórico (como inscrever-se em um jogo de referências artísticas?) e social (como encontrar uma posição coerente com relação ao estado atual de produção das relações sociais?)<sup>19</sup>

Prosseguíamos, então, em nosso duelo para a geração de “Entre o Dedo e o Anel”, nossa pequena ciranda impulsionada por estes três pontos, ou melhor dizendo, linhas – as questões estética, histórica e social. Assim, **como** pensar o tema **perdas** a partir do contexto social atual? De que maneira levar o espectador a se reposicionar neste contexto a partir do processo artístico? E como, partindo da nossa realidade local de Campos dos Goytacazes, construiríamos pontes para qualquer espectador? Em outras palavras: o que seria necessário enquanto **ação** de nossa parte para que o espetáculo funcionasse como um gatilho para um processo de desterritorialização, tanto de uma ideia senso comum de perda, como de vivências particulares, em muitos casos renegadas ao silêncio ou a um território intocável? Antes de mais nada, segundo a metodologia traçada por Lewin<sup>20</sup>, precisávamos de um diagnóstico. Em que terreno pisávamos ao falarmos de perdas?

Uma das questões apontadas por Bourriaud em sua Estética Relacional<sup>21</sup> é o quanto, a partir da Segunda Guerra Mundial, o planeta passa por um processo de urbanização tal, que impulsiona os intercâmbios sociais, fazendo crescer a mobilidade dos indivíduos através do desenvolvimento de redes, rotas e das telecomunicações, estabelecendo a possibilidade da conexão de locais isolados. Esta proliferação do modelo urbano, aliada ao processo globalizatório cada vez mais intenso, faz com que cada vez mais pessoas se vejam confinadas a espaços físicos progressivamente menores. Tal redução, ao mesmo tempo que leva a objetos e móveis também cada vez menores e mais maleáveis, altera profundamente as relações humanas de vizinhança, por exemplo. Espaços diminutos, sobrepostos, divididos por paredes finas, em edifícios de dezenas de apartamentos por andar e um cotidiano intenso de atividades, que reservam ao lar a categoria quase exclusiva

---

<sup>19</sup> BOURRIAUD, 2006, 2008, p.55.

<sup>20</sup> LEWIN, 1946.

<sup>21</sup> BOURRIAUD, 2006, 2008.

de dormitório, acabam por impor convivências entre estranhos, que muitas vezes se restringe a entrecruzamentos nos corredores e elevadores, ou vozes indesejadas que, na ilusão de privacidade, tenta-se abafar com a televisão ou o rádio. Justamente em razão destas construções sociais “não se pode considerar a obra contemporânea como um espaço por percorrer, de onde o visitante é um colecionador. A obra se apresenta agora como uma duração por experimentar, como uma abertura possível para uma troca ilimitada”.<sup>22</sup> Numa busca de reaproximar pessoas e dar novos referenciais às situações.

[...] a utopia se vive hoje na subjetividade do cotidiano, no tempo real dos experimentos concretos e deliberadamente fragmentários. A obra de arte se apresenta como um interstício social, dentro do qual estas experiências, estas novas “possibilidades de vida”, se revelam possíveis. Parece mais urgente inventar relações possíveis com os vizinhos, no presente, que esperar dias melhores.<sup>23</sup>

Em seu artigo “Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular”<sup>24</sup>, o professor de estudos cinematográficos Bem Singer enfatiza que se, já no princípio do século XX, a humanidade sofria os efeitos hiperestimulantes do crescimento caótico, fragmentado e desorientador das cidades, sofre uma espécie de catatonia coletiva um século depois. O impacto brutal da transformação inicial com o aumento no tráfego, barulho constante, poluição visual de anúncios e mais anúncios, multidões pelas ruas, risco constante de morte acidental na construção de edifícios ou atropelamento por bondes, provocavam no indivíduo moderno uma quantidade tal de estímulos sensoriais, que o obrigavam a permanecer em movimento constante e acelerado. Este novo andamento da vida produziu um homem permanentemente nervoso que, se por um lado se viciava em estímulos cada vez mais fortes, por outro buscava experiências entorpecedoras. Dava-se neste momento a comercialização do suspense e do entretenimento sensacionalista e surgia o homem neurastênico. O excesso de estímulos sensoriais, associado às pressões permanentes da vida urbana, geravam um efeito exaustivo nos sentidos, que eram, por isso, incapacitados. Para o sociólogo alemão Greog Simel, isto criava uma espécie de percepção *blasé* de mundo, onde o sujeito, embora não deixasse de perceber os objetos a sua volta, perdia a capacidade de dar a eles valores diferenciados e nenhum acabava merecendo preferência. O mundo se tornava

---

<sup>22</sup> BOURRIAUD, 2006, 2008, p. 14.

<sup>23</sup> BOURRIAUD, 2006, 2008, p. 54.

<sup>24</sup> CHARNEY e SCHWARTZ, 2004, p. 95 – 123.

cinzento, pasteurizado e as experiências se tornavam cada vez menos significativas. Em seu ensaio intitulado “The Metropolis and Mental Life” Simmel coloca que

A atitude *blasé* resulta primeiro das simulações contrárias, de mudanças rápidas e bastante comprimidas dos nervos. Uma vida em busca ilimitada de prazer torna uma pessoa *blasé* porque ela agita os nervos à sua reatividade mais forte por tanto tempo que eles acabam cessando de reagir por completo.<sup>25</sup>

Como observa Bourriaud, “o projeto de emancipação do homem moderno acaba por produzir diferentes formas de melancolia”<sup>26</sup>.

O homem contemporâneo surge justamente neste fluxo contínuo de informações, imagens, múltiplos discursos e produtos, que caminham como uma espécie de *moto perpetuo* hereditário extremamente veloz que, segundo Guy Debord, leva a uma alienação permanente e a adoção da imagem enquanto verdade. A sociedade transfere a importância de ser para ter e de ter para parecer. “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens”<sup>27</sup>. As relações se tornam menos físicas, menos palpáveis e o caráter de “experiência” dá lugar ao de “testemunha”. Cria-se uma sociedade de *voyeurs*, onde a imagem ganha status de verdade absoluta.

A alienação do espectador em favor do objeto contemplado (o que resulta de sua própria atividade inconsciente) se expressa assim: quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo. Em relação ao homem que age, a exterioridade do espetáculo aparece no fato de seus próprios gestos já não serem seus, mas de um outro que os representa por ele. É por isso que o espectador não se sente em casa em lugar algum, pois o espetáculo está em toda parte.<sup>28</sup>

Historicamente tal processo se justificaria pela falência do sistema socialista, o que abre um caminho sem resistência ao projeto capitalista. Diante da possibilidade de uma progressão desenfreada, a então “Sociedade do Espetáculo” passa ao que Bourriaud identifica como a já citada “Sociedade de Figurantes”<sup>29</sup>. O indivíduo deixa de ser puramente receptivo aos imperativos econômicos e passa a se colocar também enquanto produto. Neste momento, cada indivíduo se sente impulsionado a buscar seus “quinze minutos de fama”. A sociedade passa a se

---

<sup>25</sup> SIMMEL, p. 4.

<sup>26</sup> BOURRIAUD, 2006, 2008, p. 10.

<sup>27</sup> DEBORD, 1992, p. 14.

<sup>28</sup> DEBORD, 1992, p. 14.

<sup>29</sup> BOURRIAUD, 2006,2008, p.28 e 143

formar de um conjunto de Narcisos que, tão fascinados por suas imagens, esperam realmente que os outros parem diante do “lago” para admirá-los, sem que o “lago” jamais reflita a imagem deste outro junto da sua própria.

Flávio Desgranges aponta que o fim do liberalismo e do socialismo enquanto utopias levam a uma frustração tal, que não é simplesmente mais viável para o homem crer em qualquer outro ideal utópico de civilização, levando o próprio pensamento moderno à sua impossibilidade.

Define-se a dita “falência” dos projetos iluministas, em especial o liberalismo e o socialismo, que alimentaram a utopia da modernidade – apoiados na ideia gerada no Iluminismo de uma razão libertadora, voltada para a concretização dos anseios de justiça social e de autonomia do homem –, a partir do momento em que se percebe que a universalidade da razão pode não ser um parâmetro eficaz para qualquer grande projeto de transformação, tomando-se como exemplo os atos de barbárie desencadeados em nossa história recente em nome da razão.<sup>30</sup>

Seguindo o pensamento de Desgranges, diante desta frustração, nada mais restaria ao homem que não voltar-se narcisisticamente para seu próprio umbigo. Diante da nova realidade, as produções artísticas iriam caminhar, a princípio, em dois sentidos: de um lado a busca de rever as propostas modernistas e reincorporá-las ao novo momento, de outro o mergulho cada vez mais profundo no entretenimento sensacionalista e na busca pela fama.

Complementando o que foi colocado pelo professor Desgranges, retomo a forma como Bourriaud articula esta mesma questão ao dizer que a modernidade não morre, apenas sua versão “idealista” e “teleológica” – o artista teria deixado de tentar construir novos mundos para aprender a habitar o mundo ao qual pertence, por isso as novas utopias estariam no campo das relações.<sup>31</sup>

Ao se articular em torno de uma ideia de modernidade e de moderno, Bourriaud diz em uma entrevista à Silvia Guerra que, “Hoje a palavra ‘moderno’ evoca duas coisas: o período histórico delimitado pela arte moderna, e a modernização do mundo, sob a égide do ‘progresso’”<sup>32</sup>. Claramente, o professor Desgranges faz referência aos ideais articulados ao longo do período histórico, fazendo menção ao primeiro status de ‘moderno’, como articulado por Bourriaud.

---

<sup>30</sup> DESGRANGES, SALA PRETA, p. 222.

<sup>31</sup> BOURRIAUD, 2006,2008, p. 10.

<sup>32</sup> Entrevista à Silvia Guerra, para a revista digital Artecapital, publicada em novembro-dezembro de 2009, acessível pelo link <http://www.artecapital.net/entrevista-75-nicolas-bourriaud>, acesso em 20/10/13.



Este, no entanto, o esgarça também, para o segundo, ao indicar uma nova 'modernidade' possível nascida da readaptação dos ideais da 'modernidade' histórica.

Os ideais da modernidade não desapareceram, adaptaram-se: assim, a "obra de arte total" hoje se realiza em sua versão espetacular, esvaziada de qualquer conteúdo teleológico. Nossa civilização compensa a hiperespecialização das funções sociais com a unificação progressiva das atividades de lazer: assim, podemos prever sem grandes riscos que a experiência estética do indivíduo médio do final do século XX será parecida com o que imaginavam os vanguardistas do começo do século. Entre o vídeo interativo, o CD-ROM, os conjuntos cada vez mais multimídia e a extrema sofisticação dos locais de lazer de massa, discotecas ou parques recreativos, caminhamos para a condensação dos lazeres em formas unitárias. Rumo a uma arte compacta? Quando forem disponíveis leitores de CD-ROM ou o CD-I, com autonomia suficiente, o livro, a exposição e o filme enfrentarão a concorrência de um modo de expressão mais completo e ao mesmo tempo, mais restritivo para o pensamento, distribuindo o texto, a imagem e o som sob novas formas.<sup>33</sup>

Há, por outro lado, algumas teorias que buscam uma nova potencialização do sentimento de comunidade, justamente pela via desse esgarçamento das presenças e a união possível diante da imensa exclusão econômica e social. A esse respeito a pesquisadora Raquel Paiva levanta o ressurgimento de um ideal comunitário, da construção possível de novos corpos coletivos. Em seu livro "O Espírito Comum", ela levanta a questão de que justamente pelo desaparecimento das estruturas comunitárias que herdamos da Idade Média, como, por exemplo, a imagem dos clãs – onde há uma unidade identitária ligada à tradição, laços sanguíneos e territoriais que dita em todos os aspectos os comportamentos dos sujeitos que os formam –, por meio dos atuais meios de comunicação, surge um novo espírito comunitário. Ela se refere a este momento como uma "Idade Mídia", diante da qual, a mídia é o elemento, tanto desagregador, quanto agregador. A mesma mídia usada pela publicidade para fazer com que circulem os bens de consumo, o que, naturalmente, separa aqueles com alto poder aquisitivo daqueles com renda insuficiente, ou seja, com caráter terrivelmente excludente, permite, por sua vez, a circulação de informações entre espaços geográficos radicalmente distantes, dando a tais indivíduos pontes possíveis de contato. A troca de informações leva a novas formas de interação e de identificação entre sujeitos, gerando novos padrões de comunidades.

---

<sup>33</sup> BOURRIAUD, 2009, p. 150.

Uma vez que a comunidade tradicional não existe mais, aquela forma de grupo que agregava o indivíduo, absorvendo-o em seu lazer, profissão, religião, já não vigora. Em seu lugar ergue-se uma diversidade de grupos que o indivíduo frequenta, participa, descentralizando seus múltiplos interesses. Os agrupamentos são distintos e não poderia ser de outra maneira, já que a sociedade apresenta-se marcada por outras relações, principalmente as econômicas.<sup>34</sup>

Diante da nova realidade, o ideal de solidariedade se apresentaria, não mais como ideal humanista, mas como uma estratégia de sobrevivência daqueles que estão à margem.

Cidadania e solidariedade transforma-se em paradigmas que permitem imaginar uma ordem com objetivos diferentes da premissa econômica universalizante, esta mesma que pretende instaurar de maneira genérica a globalização. A proposta comunitária surge como nova possibilidade de sociabilização, com o propósito de fazer frente ao modelo econômico em que o número dos excluídos parece cada vez mais ampliado.<sup>35</sup>

Para Raquel Paiva, os corpos coletivos possíveis se apresentariam como arma fundamental na reversão do processo excessivamente individualizante e alienante tão bem colocado por Bourriaud em sua Sociedade de Figurantes.

Os sujeitos individuais e coletivos podem escapar aos ditames do poder, às pressões da alienação, graças ao impulso dado pela experiência da pluralidade, da expressão múltipla. A comunidade é esse sujeito coletivo.<sup>36</sup>

Retomando, em nossa busca de uma rearticulação das vivências de perda, absolutamente comuns a todo ser humano, mas que percebíamos sem espaço para a escuta devida ante à configuração da atual sociedade, articulada por Bourriaud como uma Sociedade de Figurantes, propúnhamos um espetáculo, intitulado “Entre o Dedo e o Anel”, cuja dramaturgia seria composta em um processo colaborativo, num sistema de co-autoria entre artistas e espectadores, em que, por meio da vivência coletiva de experiências particulares, possibilitaríamos dar voz ao indizível, desterritorializando experiências dolorosas para reterritorializá-las enquanto crescimento e aprendizado, além de, indo um pouco além, por esta mesma vivência que traz na dor o elemento em comum, rearticular o ideal comunitário em indivíduos unidos em solidariedade e pela busca pessoal de superação. Esta era nossa ideia inicial a dar origem à nossa primeira ação, a campanha para coleta de histórias reais de perda, sendo também o primeiro passo da presente pesquisa-ação. Sentíamos, a

---

<sup>34</sup> PAIVA, 2003, p.25.

<sup>35</sup> PAIVA, 2003, p.25.

<sup>36</sup> PAIVA, 2003, p.26.

partir do tema escolhido e do tratamento que pretendíamos dar, que caminhávamos na direção certa, entendíamos, no entanto, que a relação de afeto e confiança já estabelecida pela Cia de Arte Persona com a sociedade campista ao longo de dezesseis anos de trabalho ininterrupto, seria fundamental na geração da confiança necessária à entrega dos participantes ao projeto.

## **1.b – Aqui e agora: a acolhida da cidade e a confiança no trabalho**

Eu acho que a Cia é tipo uma entidade que vai além das pessoas que estão nela. Você nunca deixa de fazer parte realmente. Ainda que todas as pessoas que estão aqui hoje saiam e entrem outras, vou continuar gostando da Cia do mesmo jeito, vou ficar chateado se ouvir alguém falar mal, essas coisas.  
BF (colaborador – “dono de história”)<sup>37</sup>

### **1.b.1 – Das ações coletivas aos bons e maus afetos**

Partir de um processo colaborativo para a geração de um espetáculo indica, antes de qualquer coisa, a busca de uma hierarquia mais horizontalizada, onde, apesar de cada membro da equipe assumir uma função diferenciada, o nível de responsabilidade é dividido em partes equivalentes e a autoria é coletiva. Com relação à diferença entre o processo colaborativo e a criação coletiva, o ator Marcelo Olinto, ao descrever o processo de trabalho da Cia dos Atores escreve:

O chamado *processo colaborativo* tem sua raiz nas *criações coletivas* da década de 1970, no entanto há uma rearticulação do termo. A *criação coletiva* traz como princípio a ideia de que todos têm responsabilidade sobre tudo, o que acabou provocando uma sensação de desorganização atrelada ao termo. O *processo colaborativo* se define melhor enquanto as funções de cada um. Garante uma certa manutenção de “autorias”, ou “assinaturas” embora todos possam opinar em tudo.<sup>38</sup>

Além da produção colaborativa, da qual, em nosso caso, escolhemos ser adeptos, a própria estrutura de Cia traz em si um ideal de corpo coletivo, formado do grupo de artistas que a compõe. Ao se criar uma Cia, gera-se em torno dela uma identidade, a identidade de um corpo que vai além do conjunto de corpos que a forma mais diretamente, o que inclui uma série de relações. Quero dizer que além das relações de cada artista, membro da Cia, uns com os outros, há as relações

<sup>37</sup> Foi membro da Cia e participou do projeto como colaborador. Usarei apenas suas iniciais para atender ao seu desejo de anonimato.

<sup>38</sup> DIAZ, CORDEIRO, OLINTO, 2006, p. 41

estabelecidas destes com o entorno, dos membros da sociedade enquanto espectadores entre si, além de existir um corpo coletivo enquanto “entidade” a parte, catalisadora de todas estas relações e que se constitui enquanto núcleo de um mundo da arte, formado de diversos elos cooperativos.

Para o sociólogo Howard Becker, absolutamente toda obra artística é resultado de uma ação coletiva que compõe um mundo da arte específico.

Toda produção artística, assim como toda atividade humana envolve a atividade conjunta de um número, frequentemente um grande número, de pessoas. Através desta cooperação, o trabalho de arte que eventualmente vemos ou ouvimos, passa a existir e pode continuar existindo. O trabalho sempre mostra os sinais desta cooperação. As formas de cooperação podem ser efêmeras, no entanto, frequentemente, se tornam mais ou menos rotineiras, produzindo padrões de uma atividade coletiva que chamamos um mundo da arte.<sup>39</sup>

Assim, para o sociólogo norte americano, a cooperação não depende do desejo do artista, pois em algum grau haverá em algum momento a interferência de outro ser, nem que seja o espectador, aquele que, para Becker, permite que a obra continue a ser.

Alguém deve responder ao trabalho uma vez que esteja pronto, ter uma reação emocional ou intelectual a ele, ‘ver algo nele’, apreciá-lo. O velho enigma – se uma árvore cai no meio da floresta, produziu algum som? – pode ser resolvido aqui por uma definição simples: estamos interessados nos eventos que consistem em trabalhos que são feitos e apreciados; para que aconteçam, a atividade de resposta e apreciação deve ocorrer.

Becker aqui não questiona se a obra não apreciada é ou não obra, mas considera que seu valor enquanto produção é diminuído quando não há recepção – se não reverbera, não acontece, segundo ele. Com relação à cooperação, no entanto, o sociólogo vai bem mais longe ao estabelecer os elos de um mundo da arte.

O primeiro exemplo de Becker ao abrir *Art Worlds* parte de uma declaração do novelista vitoriano Anthony Trollope. Trollope declara que, de todos que o rodeavam, a pessoa provavelmente mais importante para o seu processo de produção artística, fora um criado que, todos os dias, às cinco e trinta da manhã, lhe trazia uma xícara de café. O café era o que o despertava para iniciar sua produção. Ele, certamente, poderia escrever sem aquele café, no entanto não era preciso. Outra pessoa poderia fornecer-lhe a bebida que não tal criado específico, certamente. O fato é que a presença do café era importante para Trollope e a

---

<sup>39</sup> BECKER, 1982, p.1.

pontualidade do criado em trazê-lo se tornara fundamental. O que Becker nos indica é que os elos cooperativos são um vasto emaranhado de relações e englobam toda e qualquer ação que, ainda indiretamente, contribua para a construção do objeto artístico. Assim como o criado de Trollope e outros colaboradores mais facilmente identificáveis como seu revisor, editor, leitores, há, neste mesmo mundo da arte, também a presença daquele que lhe fornecera a tinta, o papel, a pena. Antes ainda, aquele que o ensinara a escrever, mais, foi preciso que alguém criasse os símbolos que entendemos como letras. Toda a linguagem já traz em si um esforço coletivo.

Becker vai de encontro, em alguma instância, aos novos ideais comunitários articulados por Paiva. Não estão falando da mesma coisa, mas ao desenhar o mundo como um corpo coletivo, criado de corpos coletivos menores, articulados por elos de cooperação, Becker projeta em seus mundos da arte, pequenas comunidades, ligadas por interesses e ações que, se não comuns, serão necessariamente complementares. Tais comunidades não estariam presas sequer pelo tempo comum, uma vez que, enquanto artista, me benefico de métodos anteriormente experimentados e lançados, os autores de tais técnicas estariam ligados a mim em elo colaborativo, assim como o próprio Becker é aqui um elo do meu trabalho.

O sociólogo, então, esbarra em uma outra questão que ele não chega a abordar, apenas insinua: a autoria. Mesmo em um mundo de arte em que haja apenas um único artista, as colaborações, indispensáveis e inevitáveis, promovem impacto na obra. Assim, poderia se dizer que, em essência, toda autoria seja co-autoria? No processo colaborativo como descrito por Olinto, por exemplo, cada membro da equipe toma para si a responsabilidade sobre um elemento, este, no entanto, recebe colaborações diretas de todos, como, então, estipular a autoria? Becker, sem usar o termo “autoria”, indica a divisão de tarefas em alguns casos como uma necessidade de reconhecimento profissional, sendo preciso que alguém assinasse determinada função e seja pago por ela.

A lista de créditos apresentada ao final dos filmes Hollywoodianos fornece um exemplo explícito para tal divisão do conjunto de atividades em categorias tão específicas. Tais divisões são tradicionais na confecção de filmes de grande orçamento, em parte por disposições jurídicas aplicadas pelos sindicatos e, em parte, pelos sistemas de recompensa

tradicionais de crédito público em que as carreiras na indústria do cinema se baseiam.<sup>40</sup>

Não desejo realmente me aprofundar no campo da autoria, porém, diante das indagações de Michel Foucault, sinto ser necessário pensar, ainda que de maneira breve, a questão como se apresentaria para nós. Foucault indaga “O que é um autor?”<sup>41</sup>, esta figura que parece dismantelar-se no final do século XX. Uma sequência de questões são colocadas a partir do apagamento deste sujeito diante da necessidade de perceber o espaço vazio deixado em seu lugar. O autor é, então, abordado por Foucault, não mais como um ser, mas enquanto função: a função-autor. Dessa forma ele indaga: É necessário saber quem fala? Uma obra não falaria por si mesma, ainda que a tradição oriente o leitor a buscar referências fora dela para melhor compreendê-la? O autor serviria para conferir à obra certo caráter de autenticidade? A obra deveria conferir ao autor imortalidade, reconhecimento? Seria preciso, antes de tudo, examinar os locais em que sua função é exercida:

1) O nome do autor: impossibilidade de tratá-lo como uma discrição definida; mas impossibilidade igualmente de tratá-lo como um nome próprio comum.

2) A relação de apropriação: o autor não é exatamente nem o proprietário nem o responsável por seus textos; não é nem o produtor nem o inventor deles. Qual é a natureza do *speech act* que permite dizer que há obra?

3) A relação de atribuição. O autor é, sem dúvida, aquele a quem se pode atribuir o que foi dito ou escrito. Mas a atribuição – mesmo quando se trata de um autor conhecido – é o resultado de operações críticas complexas e raramente justificadas. As incertezas do opus.

4) A posição do autor. Posição do autor no livro (uso dos desencadeadores; funções dos prefácios; simulacros do copista, do narrador, do confidente, do memorialista). Posição do autor nos diferentes tipos de discurso (no discurso filosófico, por exemplo). Posição do autor em um campo discursivo (o que é o fundador de uma disciplina? o que pode significar o "retorno a." como momento decisivo na transformação de um campo discursivo?).<sup>42</sup>

As relações estabelecidas, assim, em especial na contemporaneidade, levam à percepção de uma insubordinação da função-autor à categoria de sujeito. Mesmo em casos em que haja uma assinatura específica, dando à obra um certo caráter de pertencimento àquele sujeito-autor, o próprio sujeito poderia ser falso, um pseudônimo, este podendo ser, inclusive compartilhado por dois ou mais sujeitos ou

---

<sup>40</sup> BECKER, 1982, p. 7.

<sup>41</sup> FOUCAULT, 1969, 1970, 1984.

<sup>42</sup> FOUCAULT, 1969, 1970, 1984, p.1-2.

a obra poderia não trazer assinatura, requerendo uma avaliação em busca de quem seria seu autor.

A função-autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos; ela nasce se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeito que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar.<sup>43</sup>

Eis o ponto que, de fato, nos interessa neste trabalho de Foucault e que se aproxima brutalmente da proposição articulada por Becker – a autoria coletiva. E, em um caráter que vai além da simples reunião de indivíduos para a produção de uma obra, mas coletiva enquanto produção da própria linguagem, ou um ponto além da “transdiscursividade”, como indica o filósofo francês, pois há “fundadores de discursividade”.

Esses autores têm de particular o fato de que eles não são somente os autores de suas obras, de seus livros. Eles produziram alguma coisa a mais: a possibilidade e a regra de formação de outros textos. Nesse sentido, eles são bastante diferentes, por exemplo, de um autor de romances que, no fundo, é sempre autor de seu próprio texto. Freud não é simplesmente o autor da *Trawndeutung* ou de *O chiste*; Marx não é simplesmente o autor do Manifesto ou do Capital; eles estabeleceram uma possibilidade infinita de discursos.<sup>44</sup>

Foucault sugere que os co-autores, da mesma forma que os colaboradores para Becker, não precisam estar reunidos em um mesmo tempo ou espaço, basta que um trabalho tenha dado continuidade a outro.

Com relação ao nosso trabalho especificamente, basta que se observe a ficha técnica (figura 4) para se perceber que, da mesma forma que em algumas funções os créditos são explicitados, como no caso da direção, assinada por Tânia Pessanha, outras, ainda que creditáveis precisam ser divididas, como o caso da indumentária, dividida em três funções distintas – indumentária, pesquisa de indumentária e execução dos figurinos. Em outros casos a autoria foi tão absolutamente conjunta que não se conseguiu distinguir um nome para assinar a função, deixando-se a autoria para o grupo inteiro. O fato é que as especificações

---

<sup>43</sup> FOUCAULT, 1969, 1970, 1984, p. 20.

<sup>44</sup> FOUCAULT, 1969, 1970, 1984, p. 20

usuais de uma ficha técnica não atendem as necessidades de um trabalho artístico de hierarquia tão horizontal. Mesmo a dramaturgia, um texto original produzido para o espetáculo, não é citada na nossa ficha. Não que a omissão tenha sido consciente, não foi, mas o fato de ter ocorrido talvez indique a dificuldade em creditá-la. Usamos palavras de diversos colaboradores, presentes em cartas e entrevistas, palavras nossas, surgidas em ensaios, organizadas por todos os atores, como creditar tal texto?

O fato é que, a partir do ideal proposto por Becker da ação coletiva, somos – artistas, colaboradores, espectadores – co-autores, não só do espetáculo “Entre o Dedo e o Anel” e de seu processo de construção conjunto, mas do mundo de arte Cia de Arte Persona em si, sua construção e suas permanentes modificações. Digo com isso que, os “elos cooperativos” formalizados na divisão de trabalho se compõem para algo mais do que a produção de uma obra ou evento, mas a permanente construção da própria Cia, da elaboração, rearticulação, recomposição constante deste corpo coletivo, que se deseja cada vez mais coletivo. Em outras palavras, o mundo da arte Cia de Arte Persona é núcleo de outros mundos da arte espetáculos, no entanto os elos que levam à construção desses espetáculos levam também a alterações na própria Cia enquanto construção.

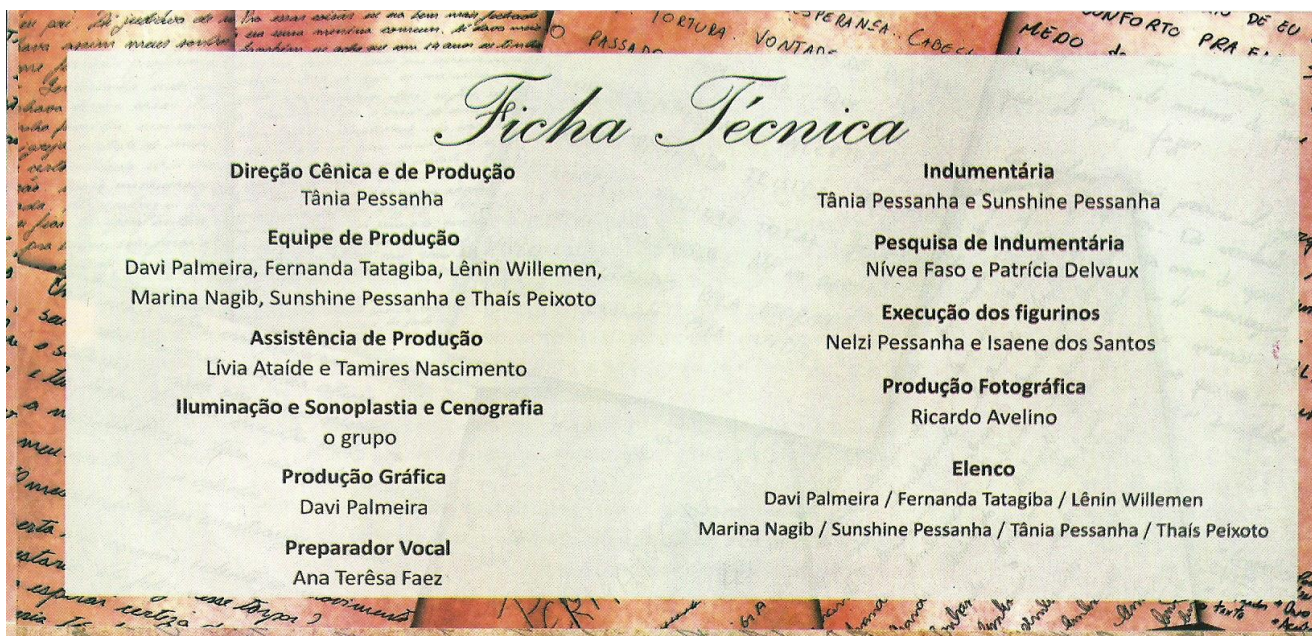


Figura 4: Ficha técnica como apresentada no programa.



O que desejo ressaltar aqui é a forma como tais elos se constituem e a importância das ligações pessoais e da produção de afetos nesta construção. As pessoas se envolvem com o trabalho porque se envolvem com as pessoas, causando e sofrendo transformações. Uma ligação interpessoal promotora de bons afetos leva ao trabalho que, por sua vez, proporciona novas convivências que levam à constituição de novas ligações e à multiplicação dos bons afetos.

Para Espinosa o homem, ao longo da vida, está em permanente variação entre ações e paixões. As primeiras, provenientes de ideias adequadas, as últimas sempre advindas de ideias inadequadas. Como já citado na introdução, as ideias adequadas são aquelas das quais o sujeito é causa e consequência, sem qualquer interferência externa. O que vale dizer é uma ideia organizada da qual ele teria um maior controle, o que permite gerar a ação, já as inadequadas se apresentam de maneira caótica e desordenada, sempre de causa externa ao sujeito e, por conseguinte, fora de seu controle, provocando nele paixões. Por essa razão “cada coisa esforça-se, tanto quanto está em si, por perseverar em seu ser.”<sup>45</sup>

A vida, no entanto, não se apresenta ao homem tão ordenadamente, sendo traduzida em uma sequência permanente de “*occursus*”, ou encontros, onde o sujeito é frequentemente atravessado por impulsos externos, promovidos por outros corpos. A afecção entre os corpos e mentes (para Espinosa não há separação possível – “mente e corpo são uma só e mesma coisa”<sup>46</sup>) poderá fazer o indivíduo tender à alegria, ou à tristeza. Nas palavras do próprio filósofo,

Vemos, assim, que a mente pode padecer grandes mudanças, passando ora a uma perfeição maior, ora a uma menor, paixões essas que nos explicam os afetos da alegria e da tristeza. Assim, por alegria compreenderei, daqui por diante, uma paixão pela qual a mente passa a uma perfeição maior. Por tristeza, em troca, compreenderei uma paixão pela qual a mente passa a uma perfeição menor. Além disso, chamo o afeto da alegria, quando está referido simultaneamente à mente e ao corpo, de excitação ou contentamento; o da tristeza, em troca, chamo de dor ou melancolia.<sup>47</sup>

Assim, um bom encontro é aquele que resulta em alegria, fazendo com que a potência de agir dos sujeitos aumente, da mesma forma que um mau encontro, provoca tristeza, levando a potência de agir à diminuição. Ora, tudo neste

---

<sup>45</sup> ESPINOSA, parte III, proposição 6.

<sup>46</sup> ESPINOSA, parte III, Espólio da proposição 2.

<sup>47</sup> ESPINOSA, parte III, Espólio da proposição 11.

projeto se constrói na busca de, a partir de uma experiência dolorosa, ou seja, um mau encontro, gerar alegria, promovendo um bom encontro.

Uma vez que, para Espinosa, é natural ao homem a busca de uma maior perfeição, é também natural a atração pelos bons encontros, ao invés dos maus. Lembrando, mais uma vez o que nos indica Raquel Paiva a respeito das novas vertentes possíveis de construções coletivas, tendo a compreender, que os indivíduos ao buscarem aquilo que os identifica enquanto ponto de união, aquilo que os identifica é necessariamente o promotor de um bom encontro.

Voltando ao nosso caso estudado, ao percebermos que a confiança no trabalho seria fundamental para a possibilidade de entrega dos participantes, entendíamos que era preciso que os elos cooperativos estivessem, se não formados, prontos a se formar. Uma vez que tais elos são promovidos por ações, tais ações seriam, necessariamente produto de bons encontros. Assim, antes de podermos analisar a execução da nossa primeira ação, bem como avaliar seus resultados, é fundamental tentarmos entender de que forma os elos que geraram a Cia de Arte Persona enquanto mundo da arte foram estabelecidos ao longo de 18 anos. Embora seja um panorama longo, acredito, de fundamental importância para o nosso propósito.

### **1.b.2 – O mundo Cia de Arte Persona em construção**

Ao longo da década de 1990 há, na cidade de Campos dos Goytacazes, uma espécie de hiato na produção artística. Embora na área musical algumas coisas estivessem ganhando forma, como os anuais festivais de inverno promovidos pelo Centro Cultura Musical de Campos (CCMC), instituição fundada em 1991, nas demais áreas havia uma ausência quase absoluta. Além de esparsas exposições na Casa de Cultura Vila Maria, fundada em 1993, como sede cultural da recém-nascida UENF e alguns festivais de teatro estudantil produzidos de modo descontínuo no Teatro de Bolso Procópio Ferreira, no centro da cidade, havia um ou outro espetáculo apresentado de maneira independente.

A escassez de espaços destinados à produção e difusão das artes era, ao mesmo tempo, causa e sintoma da ausência desta produção. Se no princípio do século XX a cidade contava com cerca de cinco teatros diferentes, sendo um deles o

Cine Teatro Trianon inaugurado em 1921, já na década de 1980 contava com apenas três espaços infinitamente menores que os anteriores. Não coincidentemente o período entre a demolição do antigo edifício do Cine Teatro Trianon em 1975 e a inauguração do novo Teatro Trianon em 1998, corresponde historicamente ao período de baixa produção.

Vale citar, ainda que brevemente, dois acontecimentos: o primeiro a fundação da ARTA, Associação Regional de Teatro Amador em 1965 e existente até hoje como o primeiro momento em que os artistas da cena campista teriam reivindicado politicamente seu espaço, embora isso não seja um grande indicador de ações concretas. O segundo dado a ser citado é a formação em 1970 do Teatro Escola de Cultura Dramática (TECD), grupo que daria origem a grande parte dos artistas da cena na cidade. Tendo como sede o já citado Teatro de Bolso Procópio Ferreira, ou TB como é apelidado, o grupo foi responsável pela principal produção artística local entre os anos de 1972 e 1978, quando após desentendimentos internos, houve o seu desmembramento. Alguns pequenos núcleos se formariam em seguida; o Colégio Estadual Nilo Peçanha, coordenado pela professora Maria Lucy Siqueira (de onde sai o atual coordenador da unidade Sesi da cidade, Fernando Crespo Rossi); o Sesc, coordenado por Orávio de Campos, ex-diretor artístico do TECD e, anos mais tarde, o Liceu de Humanidades de Campos, coordenado pela professora Ana Coelho e, posteriormente, pela professora e atriz Tânia Pessanha, saída do TECD; o IFF (então Cefet), com dois grupos, um coordenado pelo ator e poeta Arthur Gomes e outro pela professora Kátia Macabu; além da Faculdade de Direito de Campos que mantinha um núcleo de teatro coordenado pela atriz Ana Beth. A estes grupos se somava, ainda, algumas produções independentes de diretores como Ricardo Pessanha, Kapi e Maria Helena Gomes, também saídos do TECD.

Com exceção do Nilo Peçanha findo em 1987, os demais grupos já acrescidos pelo Sesi, formavam o panorama da década de 1990 na cidade de Campos dos Goytacazes. Entretanto, ainda ocupando o horizonte amadorístico e diante de crises políticas que se apresentavam como empecilhos, as produções acabavam muito restritas aos seus espaços de origem, formando pequenos guetos e pouco escoavam para a população. Grande parte dos grupos não conseguia contar

com uma permanência contínua dos membros, havendo frequente rodízio de pessoas o que também levava a espetáculos apenas ocasionais.

O que vale dizer que, em 17 de março de 1997, quando a Cia de Arte Persona é fundada, surge como resposta de um grupo composto por quatro artistas que desejavam reverter tal quadro. O projeto inicial seria o de uma escola de artes cênicas, onde pessoas de quaisquer idades pudessem se especializar no ofício de ator. O curso, a princípio com duração de dois anos (já em 1999 passaria a três anos de duração, para em 2005 retornar à estrutura de dois anos acrescidos de mais um de aprofundamento) forneceria aulas de interpretação, dança/corpo e canto/voz. Os quatro sócios assumiriam, cada um, as funções compatíveis com suas áreas, assim, Tânia Pessanha e Ana Coelho se responsabilizariam pela parte de interpretação, Michelle Azevedo e José Fernando Rodrigues pela parte de dança e, Ana Coelho novamente pela parte de canto. O canto na escola seria uma questão a ser melhor resolvida anos mais tarde, com a entrada das irmãs Ana Terêsa e Maria Ignez Faez em 2000, ambas com formação em regência.

A primeira sede física ocupava uma pequena casa na Rua Tenente Coronel Cardoso, nº550, contando apenas com duas salas de aula de 10m x 4m e duas turmas com vinte e duas pessoas no total. (Figura 5)



**Figura 5:** Os Sócios fundadores diante da primeira sede da Cia de Arte Persona. Foto publicada em 2 de agosto de 1998 no Jornal A Cidade.

O primeiro espetáculo foi uma montagem de “A História é uma História”, texto de Millôr Fernandes, encenado no recém inaugurado teatro do Liceu de Humanidades de Campos, com cerca de 100 lugares, para uma pequena plateia de convidados, onde havia muitos amigos, familiares e alguns membros da imprensa local. No ano seguinte o espetáculo seguiria para o Teatro de Bolso, apresentando-se para um público um pouco mais numeroso. (Figura 6.)



**Figura 6:** “A História é uma História”, Teatro de Bolso, maio de 1998.<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> Da esquerda para a direita na fila de trás: Bruno Gusmão, Lúcia Vieira, David Moreira, Natália Peixoto, Leon Pessanha, Ana Coelho, Tânia Pessanha. Sentados ao centro: Isa Avellar, Paulo Terra e Thaís Salles. No chão: Vívian Paes, Fábio Neves, Rachel Lino, Rodolfo Gusmão, Taís Freitas, Adalberto Mei e Sunshine Pessanha. Algo a se observar a partir desta imagem: Bruno e Rodolfo Gusmão são irmãos. Eu apareço com minha mãe Tânia Pessanha e meu irmão Leon Pessanha. Paulo Terra é sobrinho de Ana Coelho e Fábio Neves seu genro. Isa Avellar e Thaís Salles estudavam juntas no Liceu de Humanidades de Campos e eram parte do já citado Teatro Liceísta, de onde Paulo Terra, Vívian Paes e eu também fazíamos parte. Thaís Freitas e Rachel Lino eram alunas de história da minha mãe também no Liceu. Apenas para descrever minimamente os primeiros *e/los* afetivos a se tornarem colaborativos na construção da Cia-escola.

Em seu segundo ano, a Cia de Arte Persona recebe sua primeira turma infantil que acaba por não se manter e a segunda montagem da Cia segue tomada por adolescentes e alguns poucos adultos. “Romeu e Isolda”, texto assinado pela Cia de Teatro Atores de Laura, estreava em outubro de 1998 no Teatro de Bolso, contando com direção geral de Tânia Pessanha e Ana Coelho, coreografias de José Fernando Rodrigues e Michelle Azevedo e um elenco de dezessete pessoas.

No ano seguinte o texto encenado é “Maratona”, de Naum Alves de Souza, contando ainda com a mesma equipe de sócios à frente da direção. Nesta montagem a Cia indica uma busca de caminho na linha do aprimoramento técnico de seus atores. A turma infantil é finalmente consolidada, embora ainda não estreie na montagem oficial. Outra questão trazida por esta montagem é a utilização pela primeira vez do palco do Sesi Campos que, devido à localização fora do centro da cidade e um público ainda não totalmente ligado à Cia, trouxe poucos espectadores. (Figura 7)



**Figura 7:** “Maratona”, temporada de 15 a 24 de outubro de 1999, Teatro Sesi Campos.

O primeiro passo na secção entre escola e Cia é dado no ano 2000. Há, pela primeira vez, uma mudança no grupo gestor. José Fernando Rodrigues se desliga permanentemente da Cia e Michele Azevedo, embora se mantenha ainda como sócia, se afasta pelo período de um ano. A parte coreográfica é então assumida por Luana Dias, havendo ainda a entrada de Ana Terêsa Faez, assumindo definitivamente a parte de canto e preparação vocal de toda a Cia, função que mantém até hoje e Maria Ignez Faez, que ficaria a frente do núcleo infantil. Com a mudança de equipe, há também o surgimento de novos objetivos e, em 5 de maio de 2000 estreia no Teatro de Bolso “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora”, texto de Caio Fernando Abreu. Este é o primeiro espetáculo que se propõe a unir apenas alguns atores mais experientes e que levaria à percepção de que era possível e necessário a construção de um núcleo de pesquisa dentro da escola. Ao final do mesmo ano há a montagem que incluiria os demais alunos, excluindo as crianças, com um total de vinte e duas pessoas no elenco. O texto era “Os Melhores Anos de Nossas Vidas”, escrito por Domingos de Oliveira, Lenita Plontznsky e Joaquim Assis, cuja temporada foi de 24 de novembro a 3 de dezembro de 2000. Paralelamente, em horário alternativo de 17h, há a temporada do primeiro espetáculo da Cia com elenco infantil, “Chapeuzinho Amarelo”, de Chico Buarque. (Figura 8)



**Figura 8:** “Chapeuzinho Amarelo”, Teatro de Bolso, novembro de 2000.

A permanência de alguns atores após o término do curso torna possível um maior apuro técnico e a montagem seguinte, em 2001, seria um grande marco neste aspecto. O texto encenado foi “Decote”, de autoria da Cia Atores de Laura e, após uma temporada em agosto no Teatro de Bolso, participa do Festival Regional de Teatro – PMCG, em Campos dos Goytacazes, onde ganha os prêmios de Melhor Figurino, Atriz Revelação, para Juliana Vigneron e Coreografia. O mesmo espetáculo participaria em 2003 do Festival de Teatro da FETAERJ, no SESC de Nova Iguaçu, sendo indicado a melhor Sonoplastia, Cenografia e Figurino, recebendo os prêmios de melhor Direção e Melhor Espetáculo. (Figura 9)



**Figura 9:** “Decote”, Teatro de Bolso, 2001.

“Decote” inicia uma nova relação da Cia com sua própria produção e com o público, que parece mais interessado a cada temporada na cidade. Em sua última apresentação no palco do Sesc, havia tantos espectadores que parte deles sentada



nos degraus de entrada, não era capaz realmente de ver o que se passava no palco acima de suas cabeças, se contentando em apenas ouvir o espetáculo.<sup>49</sup>

No início a gente achava, erroneamente, que tinha que preparar o ator e doar à sociedade. E aí outros diretores que ainda produziam teatro na cidade falavam, Fernando [Rossi] mesmo falou muitas vezes, amigo, né, não falava por mal, mas falava “isso mesmo, continua sendo celeiro”. Quando eu ouvi essa frase, “mas que idiota, que burra que eu sou! Celeiro uma vírgula! Celeiro?”. Aí eu falei com Ana [Coelho]: “Ana isso vai mudar!”. Eu lembro que isso foi na época de Decote. Decote foi um marco na Cia. Pra mim até hoje foi o maior marco da Cia. [...]Eu lembro que em “Decote” eu tive um nível de exigência completamente diferente. Eu parti muito mais pra cima! Eu fui muito mais agressiva na exigência e por isso atingiu outro nível! “Decote” mudou o nível da Cia. Nunca mais fomos os mesmos depois de “Decote”.

Tânia Pessanha

Um processo que também se inicia em 2001 é a absorção por parte da escola de profissionais formados pela Cia como atores e que começam a assumir turmas. Por ser o membro mais antigo e de maior experiência na Cia no momento, eu, que contava com meus 18 anos, tive o privilégio de ser a primeira a passar por este processo assumindo o segundo ano infantil, me iniciando em dois novos aspectos da carreira; o de professora e o de encenadora.

No final de 2001, Ana Coelho se afasta da Cia, para sair oficialmente da sociedade no ano seguinte. O ano de 2002 marca, assim, a primeira mudança contratual da empresa, com a saída oficial dos demais sócios e a minha entrada. Leon Pessanha, meu irmão, se uniria a nós na sociedade em 2004. A empresa seria, a partir daí, oficialmente familiar.

Em 2002 a Cia focara seus esforços no grupo infantil, encenando três histórias de Ruth Rocha. Em cena estariam apenas doze meninas de 8 a 12 anos. Tratava-se de meninas que já frequentavam o curso de formação há dois ou três anos e acabaram formando um núcleo próprio dentro da Cia, que passara a investir em duas vias paralelas, criando montagens concomitantes, uma com o núcleo adulto, outra com o infantil.

O espetáculo que recebera o título de “Pequena Fábrica de Histórias” teve sua estreia em maio no Teatro de Bolso, fazendo uma segunda temporada em setembro no Teatro Municipal Trianon. Apesar do sucesso de Decote junto ao

---

<sup>49</sup> A sala de espetáculos do Sesc Campos possuía sua escada de entrada localizada embaixo do palco que, por isso, tinha um buraco no centro, dividindo o proscênio em duas pequenas partes.

público, é com este espetáculo infantil que, pela primeira vez, a Cia ocupa o Trianon, com seus “assustadores” 800 lugares a serem preenchidos, algo extremamente difícil mesmo para superproduções que vinham das grandes capitais. Promoções com as escolas locais facilitariam a venda de ingressos e algumas apresentações foram fechadas durante a semana apenas para crianças. Ainda assim, o final de semana poderia prometer poltronas vazias e, para que isso não se desse, houve um esforço coletivo, envolvendo todos os membros da Cia no trabalho de divulgação, venda de ingressos e gerência do público nos dias de apresentação. Um espaço maior exigia um esforço maior e uma equipe mais numerosa. Se “Decote” é um marco na ideia de Cia enquanto espaço de pesquisa, “Pequena Fábrica de Histórias” se torna um marco na coletividade do trabalho, que já se apresentava enquanto característica da Cia, mas que agora aparecia com maior consciência.

“Nossas pequenas” se apresentaram, ainda, no Festival de Teatro Infantil promovido pela Prefeitura Municipal de Campos no Teatro de Bolso. Além de receber o prêmio de melhor figurino, o elenco recebeu o prêmio do júri popular e um prêmio especial de melhor conjunto, dado o alto nível técnico das atrizes o que impressionara os jurados, especialmente pela pouca idade.

Ainda em 2002 há a montagem de “Coração Brasileiro” de Flávio Marinho, que dá continuidade à pesquisa focada na teatralidade e precisão de movimentos iniciada por “Decote”. O espetáculo estreia em setembro no Teatro de Bolso Procópio Ferreira, fazendo em dezembro, uma curta temporada no Teatro Múcio da Paixão, no Sesc e única apresentação na Tenda Mix na praia de Farol de São Tomé em fevereiro de 2003. A apresentação na Tenda Mix foi um bom demonstrativo da relação que os espectadores travavam com a peça. A Cia fora contratada como parte dos eventos de verão pela Prefeitura Municipal de Campos e apresentaria em um espaço semi-aberto, onde não havia bastidor, os recursos de iluminação eram precários e a sonorização trazia inúmeros defeitos, o que fazia, inclusive, com que a plateia escutasse muito mal as vozes dos atores. Ainda assim, durante todo o espetáculo com pouco menos de duas horas de duração, a plateia permaneceu em silêncio absoluto, explodindo em aplausos ao final. Muitas pessoas procurariam a Cia-escola após “Coração Brasileiro” buscando informações de quando poderiam assistir novamente o espetáculo. Apesar de fazer nova temporada em junho de 2003, outra vez no Teatro de Bolso, os planos de continuidade são interrompidos por

dois incidentes quase simultâneos na passagem de 2003 para 2004: a atriz Amazona Santos é internada em estado grave devido um foco de bactérias nos rins e o ator Thiago Barreto de 16 anos de idade sofre um acidente fatal de motocicleta. Abalado, o elenco tem grande dificuldade de retomar a peça que acaba ganhando um fim prematuro. (Figura 10)



**Figura 10:** Os atores Thiago Barreto e David Moreira em cena em *Coração Brasileiro*. David faleceria dez anos depois, em março de 2014.

Este é o momento em que realmente a Cia separa seus espetáculos de “núcleo” e seus espetáculos de “escola”. O que é chamado de “núcleo” passa a ser formado por atores que tenham finalizado o curso de formação, mas com o desejo de permanecer trabalhando na Cia e se dedicar à pesquisa e apuro técnicos. O núcleo fica responsável pelas montagens ditas “oficiais” e passam a fazer parte do

repertório da Cia. Os espetáculos da escola são uma espécie de “montagem de fim de curso”, onde todos os integrantes da Cia e da escola estão em cena. É o exercício de estreia dos iniciantes e ocupa de fato um espaço de menor pretensão artística enquanto “produto”, mas que traz, enquanto evento, uma importância gigantesca. O fato de estarem todos em cena traça anualmente um panorama da Cia-escola, dando tanto aos membros da Cia, quanto da sociedade uma dimensão material, sobretudo na quantidade de integrantes que passa a crescer galopantemente. Por outro lado, o convívio durante os ensaios de membros da escola com os membros já efetivados na Cia educa os iniciantes no referencial ético da posição de artista. Não somente o tratamento dado às horas de ensaio com questões práticas como pontualidade, dedicação, concentração – o que pode ser bastante difícil visto que grande parte dos alunos é composta por crianças e adolescentes – mas a não distinção no momento do trabalho “braçal”, com a construção de elementos de cenário, por exemplo, que compete a todos, numa divisão de responsabilidades que não dá espaço a preferências.

O primeiro espetáculo da escola sob a égide definida anteriormente é “Comédias”, um conjunto de pequenos esquetes e números musicais de diversos autores, apresentado inicialmente em dezembro de 2002 e reapresentado em março do ano seguinte no Teatro de Bolso Procópio Ferreira, que começa a se mostrar em tamanho insuficiente para abarcar todo o público.

Com o ano de 2003 tomado pela continuidade dos trabalhos com “Decote” e “Coração Brasileiro”, a Cia se dedica novamente ao núcleo infantil com a montagem de “Eram duas vezes” como a única oficial do ano. O elenco contava com as mesmas meninas de “A Pequena Fábrica de Histórias” e, além de uma temporada em setembro no Teatro de Bolso, percorre diversas escolas da região. Este espetáculo pode ser considerado também uma espécie de prévia do projeto “Persona em Cena”, onde atores da Cia dirigem seus espetáculos. Assim, “Eram Duas Vezes” tem como diretores Amazona Angélica, Décio Pessanha, Carol Mulatinho, Juliana Vigneron, Tainá Pessanha e Ludmilla Marinho.

Como espetáculo final é montado “Lembranças da Escola”, também uma reunião de esquetes de múltiplos autores. Com a insuficiência dos 160 lugares do Teatro de Bolso para abarcar a plateia, há uma nova tentativa de ocupar o palco do Sesi. Entretanto, com um trabalho mais reconhecido pelo público, embora fora do

centro, a sala é lotada, especialmente na reapresentação em março de 2004, quando há, pela primeira vez, o sorteio de bolsas de estudos – desde o início da sua formação há presença de bolsistas, porém as bolsas seguiam outros critérios.

Em 2004 o núcleo infantil se desfaz. Muitas meninas, por questões familiares, acabam deixando a Cia e as remanescentes são integradas ao núcleo oficial. As turmas infantis continuam existindo, mas só haveria um novo núcleo infantil formado no ano seguinte. Assim a montagem de caráter oficial da Cia é um espetáculo infanto-juvenil “O Mistério de Feiurinha”, baseado no livro “O Fantástico Mistério de Feiurinha” de Pedro Bandeira. Este espetáculo teve vida extremamente longa, permanecendo no repertório da Cia até 2007, fazendo inúmeras temporadas e mudando permanentemente a relação da Cia com os espectadores. Usando uma sobreposição de farsa e cultura pop, abusando de referências políticas, sociais, comportamentais, “Feiurinha” foi uma verdadeira “febre” atraindo qualquer faixa etária. Cada temporada era disputada e muita gente buscava a sede da Cia para comprar ingressos aos montes – as pessoas não assistiam uma só vez, algumas compravam para si e amigos, colegas, vizinhos. Houve um ônibus que chegou lotado de Cardoso Moreira, cidade próxima de Campos apenas para o espetáculo. A peça cativara definitivamente o público que, a partir dele, passaria a acompanhar o trabalho da Cia de Arte Persona com maior atenção.

“O Mistério de Feiurinha” chegou a participar de alguns festivais, porém sem uma premiação expressiva. Em Macaé recebeu inúmeras indicações, sendo premiado apenas com figurino; em Rio das Ostras ocorre a mesma coisa, recebendo um único prêmio pela interpretação de Lívia Coelho no papel título; na Fetaerj não é sequer indicado e no I Festival de Teatro Amador de São João da Barra, onde fomos premiados com melhor texto adaptado. No entanto, em qualquer apresentação, mesmo longe de casa, o teatro lotava e, após as apresentações, as pessoas pareciam não desejar ir embora, “invadindo” espontaneamente o palco e os bastidores. Ao que se pode dizer: “Feiurinha” jamais foi um sucesso de crítica, embora tenha sido um dos mais estrondosos sucessos de público da história da Cia e mesmo da cidade. (Figura 11)



**Figura 11:** “O Mistério de Feiurinha”, Trianon, 2004. Em cena Carolina Mulatinho.

Como espetáculo final foi montada uma sátira cinematográfica com o título de “Mãe, eu quero ser Tom Hanks”, criada a partir de uma frase que eu quando criança costumava dizer a minha mãe sempre que assistia algum trabalho do ator norte-americano. Tratava-se de uma colagem despreziosa de filmes marcantes na história do cinema mundial. A Cia crescera, eram cerca de 70 pessoas em cena, entre adultos e crianças e, pela primeira vez na cidade, o Trianon com seus 800 lugares pareceu pequeno. O primeiro dia de apresentações já trouxera alguma tensão, pois havia um número muito maior de pessoas do que permitia a capacidade do teatro. Muita gente sentou-se nas escadas, violando as leis de segurança. No segundo dia, entretanto, havia o dobro de pessoas do primeiro e, mesmo ocupando todo chão do teatro com pessoas, ainda havia um Trianon inteiro do lado de fora.

Divulgamos bastante como sempre fazemos, mas, surpreendentemente, além da nossa divulgação, o “boca a boca” havia sido mais forte do que imaginávamos e fomos surpreendidos por um público imenso, maior do que podíamos comportar no Teatro Municipal Trianon, com capacidade para 800 pessoas.

Eu, pessoalmente, cheguei a temer pela nossa segurança e os funcionários do teatro ficaram alarmados, uma vez que as regras do Corpo de Bombeiros são rigorosas quanto à superlotação.

Como a administração do teatro não negocia mais do que um final de semana para um espetáculo, no primeiro dia ainda conseguimos conter as pessoas que não conseguiram entrar, mas no segundo e último dia o clima ferveu.

Lembro que eu não podia chegar nos camarins, que têm grandes janelas com vidraças, permitindo ao público do exterior do teatro ver o seu interior. As pessoas jogavam pedrinhas nas janelas pedindo que eu descesse e as colocassem para dentro. Eu tinha que entrar abaixada bem rente ao chão para não ser vista.

Por fim os funcionários do teatro me pediram para descer e ir falar com o público na área externa. Me senti entregue aos leões, mas tudo se resolveu, o público foi tranquilizado e fizemos outra sessão. Um público correspondendo a outra casa lotada ficou em pé, esperando por quase 2h, para nos assistir.”

Tânia Pessanha

Ao final de 2004 a proprietária da casa onde se localizava a sede suspendeu o contrato de aluguel, alegando que desejava utilizar o imóvel de outra maneira. Havia um sobrado na Rua Carlos de Lacerda nº 249 que pertencera à minha avó, cuja parte do meu tio havia sido comprada por meu pai. Não havia cômodos grandes, mas os alicerces permitiam a construção de um cômodo de 5m x 15m em contiguidade aos quartos no andar superior e assim foi feito. No início de 2005 a Cia se instalava na nova sede, maior do que a primeira e que oferecia mais conforto ao contingente já considerável de membros. (Figura 12)

Apesar de manter seu endereço no centro da cidade, a nova sede era em lugar de menor fluxo de pessoas e muita gente perdeu a referência de onde se encontrava a Cia, o que acabou trazendo alguns efeitos como uma pequena diminuição na quantidade de alunos. Os sucessos de “O Mistério de Feiurinha”, que permanecia entrando e saindo de cartaz e “Mamãe, eu quero ser Tom Hanks”, reverteram um pouco os problemas trazidos pela mudança, mas não parecia suficiente.

Durante 2005 a montagem oficial voltara a ser do núcleo infantil restaurado com novos integrantes, mas que também não conseguiria se manter para o ano seguinte. A montagem foi “Angélica, a cegonha”, adaptado do livro homônimo de Lygia Bojunga Nunes e apresentado em dezembro no Teatro de Bolso e em março de 2006 no Trianon.



**Figura 12:** Sede atual da Cia de Arte Persona.

Há, ainda em dezembro, uma coprodução do CCMC (Centro Cultural Municipal de Campos), o Centro de Artes Madeleine Rosai e a Cia de Arte Persona para uma montagem de “O Quebra Nozes”, apresentado na Praça São Salvador.

O espetáculo final da escola é “Brasileiro, esperança e dor”, uma coletânea poética de diversos autores sobre a história do Brasil. Com um tema de menor apelo comercial e um pequeno aumento na cobrança dos ingressos – justamente para evitar que novo tumulto pudesse se formar – as apresentações seguem com plateia cheia, porém guardando uma ou outra cadeira vazia.

Outro acontecimento marcante do ano de 2005 é o início do projeto “Melodrama”. O texto de Filipe Miguez estava em estudo pelo núcleo, quando Ricardo Pessanha, meu tio, então presidente do sindicato dos comerciários de Campos é procurado por um dos empresários locais, dono de uma rede de supermercados, a rede Superbom, originária de Barcelos, mas que já tomava todo o Norte-Fluminense. Joilson Barcelos desejava patrocinar um espetáculo por meio da Lei Rouanet e queria que fosse da Cia de Arte Persona. Meu tio, também ator e



encenador repassou o convite a minha mãe, Tânia Pessanha. A Cia já buscava possibilidades de algum projeto pela lei de incentivo, mas o fato de ter sido procurada diretamente por um patrocinador foi determinante. Contando com o produtor Rodrigo Gerstner para enquadrar o projeto na Lei, em 2005, “Melodrama”, espetáculo que seria um novo marco na história da Cia, tem início.

O ano de 2006 inaugura a medida que, em muitos aspectos, seria transformadora na relação da população com a Cia: a frequência à sede. A Cia de Arte Persona já existia há quase uma década e já formara um grupo considerável de artistas da cena que desejava experimentar-se também na direção. Desta forma surgiu a primeira edição da Mostra “Persona em Cena” que passaria a ser anual. Os atores do núcleo poderiam apresentar seus projetos de montagem à direção da Cia que os ajudaria a escalar elenco e a dividir as salas em horários de ensaio de forma a atender a todos. Os atores escalados não precisariam ser do núcleo, mas alunos, inclusive os iniciantes, que poderiam ter sua estreia em circuito menor e já estar tecnicamente mais aptos antes da montagem de final de ano. Entretanto, o maior ganho da Mostra foi o fato de que as apresentações seriam na própria sede. Se em 2005 a nova sede desvirtuara geograficamente a população com referência à Cia, a Mostra a colocara no mapa definitivamente.

A primeira “Persona em Cena” trouxe três encenações: “A Serpente”, de Nelson Rodrigues, com direção de Mahelle Christina e Rodrigo Caldas; “Brosogó, Militão e o Diabo”, de Patativa do Assaré, dirigido por Elias Mendonça e “O Caso do Vestido”, de Carlos Drummond de Andrade, com direção de Tamires Nascimento e Carol Mulatinho. As apresentações eram gratuitas e foram devidamente divulgadas em todos os jornais locais. Apresentadas tal qual a ordem descrita acima, faziam com que o público circulasse pelo espaço enquanto assistia e neste ponto “Brosogó, Militão e o Diabo” foi fundamental. As outras duas montagens elegeram o salão principal como local de apresentação, enquanto “Brosogó” fez um giro por toda a casa, finalizando na varanda da frente. A Mostra deu à população intimidade com aquelas paredes. O espaço não era mais algo que guardava o desconhecido, algo impenetrável, mas uma casa a qual ele, não membro da Cia, era convidado a entrar, tomar uma água, um café, sentar-se enquanto a peça não começava. O caráter de exercício dos espetáculos trazia uma descontração tal que todos se sentiam parte de

uma festa. Foi um importante momento de tomada de consciência na relação com os espectadores.

Outra questão a ser colocada com relação à Mostra interna é que após as estreias, os espetáculos são encorajados a seguir caminho próprio, agendando apresentações e pequenas temporadas em espaços da cidade, o que traz uma nova dimensão profissional ao grupo. Tais espetáculos pertencem à Cia, embora não levem o nome de Tânia Pessanha na direção. É a concretização de que novos encenadores passam a ser lançados no mercado, jovens encenadores com trabalhos e pesquisas próprias. (Figura 13)

Como montagem de final de ano a Cia se fez enquanto tema e reviu toda a sua produção ao longo da década de existência através do espetáculo “Os Dez Melhores Anos de Nossas Vidas”. Uma oportunidade única dos mais jovens aprenderem sobre a história do próprio grupo, além de resgatar membros antigos e homenagear os que já haviam falecido, traçando, também para a população, um importante panorama de trabalhos.



**Figura 13:** *Persona em Cena 2010*

Em 2007, após todo o processo de captação, longas horas de ensaios e muitas crises no elenco, estreava “Melodrama”. Pela primeira vez se teve um processo de montagem tão longo, foram mais de dois anos entre a primeira leitura do texto com o elenco e sua estreia em junho no Trianon, uma vez que era preciso tempo para a captação de recursos. Muitos atores desistiam da montagem. Todo o elenco masculino foi refeito, com papéis passando por até cinco atores diferentes antes da estreia. O elenco feminino foi levado à exaustão. No momento da estreia, instantes antes da cortina se abrir, as cinco mulheres abraçadas tentavam conter o choro convulsivo. Era o final de uma árdua batalha.

“Melodrama”, embora um espetáculo de alto apuro técnico, por algum motivo não atraía o público da mesma forma. Os espectadores se apaixonavam pela peça e produziam aplausos acalorados, mas o teatro jamais lotava, em algumas apresentações chegando a pouco mais de meia casa. O que era muito distante do habitual. Parecia não atrair os espectadores até o teatro, embora, uma vez lá, ficassem visivelmente encantados. Muitos atores foram parados na rua por pessoas que repetiam os bordões da peça. A crítica foi a melhor que a Cia já havia recebido até então. Ainda assim, nenhum espetáculo de toda a carreira da peça foi lotado ou mesmo chegou perto. **(Figuras 14 e 15)**



**Figura 14:** *Melodrama*, Trianon, 2007.

# Maturidade precoce

No Brasil, a necessidade alimenta a precocidade. Este texto no entanto não vai enveredá-los pelos caminhos da crueza social brasileira. A precocidade aqui é puro pretexto para louvar a doce maturidade de uma menina de 10 anos. É o que se constata assistindo a *Melodrama*, espetáculo gestado pela escola e Companhia de Arte Persona, no final de semana recém-encerrado.

A companhia comemora uma década de atividades com um projeto acalentado desde 2003. O texto de Felipe Miguez estreou originalmente no circuito carioca em agosto de 1995, no Centro Cultural Banco do Brasil. Lá, como aqui, foi um grande sucesso de crítica e público. Em tempo: aqui praticamente não há crítica teatral. Boas histórias estão sempre sendo reescritas pela humanidade tempos afora. *Melodrama* segue por esse caminho e acrescenta o toque de humor sobre o gênero dramático.

Num programa de rádio, na opereta encenada no Municipal do Rio e no espetáculo em si, o público é levado a conhecer duas histórias de amor balançadas por impossibilidades, golpes do destino, mal entendidos. A concepção local do espetáculo projeta o expectador à sensação de estar presente num set de Almodóvar, ou assistindo a mais um capítulo de novela mexicana levada ao ar pelo SBT. O genial cineasta espanhol é uma boa lembrança porque recorre frequentemente a cores dra-

**"A precocidade aqui é puro pretexto para louvar a doce maturidade de uma menina de 10 anos..."**

máticas – principalmente o vermelho – e a um grande apuro de figurino e cenários.

No trabalho da Cia. Persona esses elementos estão no palco. E mais, um elenco afinado, que já fez vários trabalhos junto. Boa luz, música e direção. Na saída, uma colega jornalista comenta: "cara parece aqueles espetáculos do Rio". Essa deve ser uma das impressões positivas que o público em geral teve do espetáculo. Algo com apuro, com uma estrutura de bastidores, de história para chegar à estréia, que nos leva a crer que a cidade vive um tempo promissor em termos teatrais.

No recente festival nacional de teatro, que aconteceu no mesmo Trianon, o público pôde ver espetáculos de alto nível e rever um grande sucesso de outro grupo campista, o Núcleo Estudo de Teatro, com o Alto do Ururau. Único da cidade a participar do evento tal foi o rigor da

seleção. A questão é que embora Campos seja uma cidade de grandes teatralidades – vide nossa vida política, o número espantoso de financeiras e de carros novos e velhos nas ruas – há preconceito com o teatro local.

Pelo trabalho do Persona e outros grupos o campista típico bem que pode desarmar seu espírito tradicionalmente descrente das coisas da paróquia.

Numa miopia ainda insistente, veículos de comunicação costumam evitar divulgar nomes de patrocinadores e apoiadores de obras artísticas. É uma maneira lamentável de afugentar apoios tão caros às artes. Por isso louve-se a posição do Monitor que permite reconhecer aqui a iniciativa do Super Bom – rede de supermercados que percebeu a oportunidade de patrocinar um projeto tão bem cuidado e acabado. Com muita persistência a companhia de teatro conseguiu o incentivo previsto na Lei Rouanet. É verdade que por falta de mais Super Bom renunciou a maior parte do potencial de recurso. Mas estreou, e bem.

Quando o espetáculo chegou ao fim a diretora da peça e da escola fez a tradicional recomendação: indiquem aos amigos! Daqui endosso. Se você perdeu essa tripla apresentação afina-instrumento, não deixe isso acontecer outra vez. A trup voltará a brilhar em agosto. E vai estender o privilégio de vê-la a outros palcos. ■

**Antonio Fernando Nunes**  
Jornalista

## Monitor Campista

Fundado em 4 de janeiro de 1834

S/A MONITOR CAMPISTA

CGC.MF. 28.939.023/0001-85

Rua João Pessoa, 202/204 • Centro • 28010-250  
Campos dos Goytacães / RJ • Tel (22) 2726-9920  
<http://www.monitorcampista.com.br>

**MAURÍCIO DINEPI**  
Diretor-Presidente  
**NELSON GIMENEZ CORRÊA**  
Diretor-Gerente  
**JAIRO COUTINHO MAIA**  
Diretor -Secretário

**CILÊNIO TAVARES RIBEIRO**  
Editor-Chefe  
**PATRICIA BUENO**  
Editora 2º Caderno  
**SILVANA RUST**  
Editora Fotográfica

Segunda à sábado: R\$ 0,70. Domingo: R\$ 1,00. Edições Atrasadas: R\$ 1,50. Impresso pela Gráfica e Editora Jornal do Comercio. As opiniões emitidas

Figura 15: Crítica de "Melodrama", O Monitor Campista, 01/06/07.

“Melodrama” faria, ainda, temporada no Cine Teatro São João, em São João da Barra e no Teatro Municipal de Macaé, ambas em 2008, participando ainda de alguns festivais ao longo de 2009.

Em 2010, há uma temporada no Teatro Maria Clara Machado, no Rio de Janeiro, que seria apenas a primeira na cidade. Entretanto, há uma súbita suspensão do patrocínio durante as apresentações, o que seria apenas um obstáculo se não viesse acompanhado de um problema maior. No dia 02 de novembro de 2010, apenas um dia após o final da temporada, o ator Ricardo Pessanha, meu tio, sofre um AVC, permanecendo internado ao longo de cinco meses e vindo a falecer em março de 2011, quando o processo de montagem de “Entre o Dedo e o Anel” estava a pleno vapor. Esta dor se somaria a outras tantas tratadas no espetáculo.

Voltando ao ano de 2007, há a segunda edição da Mostra “Persona em Cena”, com dois espetáculos: “Luluzinhas”, com direção de Yves Baeta e Olga Soares e “A Lição”, de Eugène Ionesco, dirigida por Rodrigo Caldas e Lívia Ataíde. O espetáculo final da escola foi “Falando de Amor, delicado, desafinado, descompassado”, em homenagem à Bossa Nova, no Trianon.

Em 2008 há a montagem e estreia do musical infantil “De Fuxicos e Retalhos”, primeiro espetáculo de dramaturgia própria da Cia, fruto de um processo colaborativo. Até hoje presente no repertório da Cia de Arte Persona, o “Fuxico”, como é carinhosamente chamado, foi a porta de entrada para o processo de construção de “Entre o Dedo e o Anel”, sobretudo no que dizia respeito à colaboração de membros da população na confecção direta de cenário e figurino, todos ajudavam. Chegavam tantas sacolas repletas de fuxicos, com tantas origens diferentes, que perdíamos a referência de procedência de cada uma. Todos que passavam pela sede pareciam ter carregado um número razoável de retalhos para casa, muitas vezes repassados a amigos e familiares. Os elos cooperativos estavam se estendendo. (Figura 16)

Ainda em 2008, como espetáculo de final de ano, é montado “Minha Vó Contou”, um compêndio de histórias do universo infantil.

Em 2009 o núcleo se volta à pesquisa com o tema perdas para a criação do espetáculo estudado nesta dissertação. Ocupado com o processo de “Entre o Dedo e o Anel” e a manutenção de “Melodrama”, reapresentando permanentemente

“De Fuxicos e Retalhos”, o núcleo da Cia não estreia outro espetáculo antes de 2011. Assim, 2009 é dedicado à terceira edição da “Persona em Cena” com “A Mente Capta”, de Mauro Rasi, com direção de Lênin Willemen; “P.M.G”, *stand up* com Caio Busane; “O Assalto”, de Carlos Drummond de Andrade, com direção de Thássia Nunes e Daniely Pessanha e “Infidelidades”, de Luís Fernando Veríssimo, com direção de Décio Pessanha.



**Figura 16:** “De Fuxicos e Retalhos”, 2008.

Como espetáculo da escola há a montagem de “Tele-Cenas”, uma sátira a programas da televisão brasileira. Este espetáculo chama a atenção da Cia no que tange a relação com a plateia. Uma confusão bem próxima da que ocorrera em 2004, dado um excedente de pessoas, indicava que, ao contrário do que o grupo gostaria de crer, temas mais comerciais causavam maior impacto e atraíam mais espectadores. Ambos eram espetáculos de qualidade, porém, se comparados a outros da própria Cia, mesmo se tratando de espetáculos da escola eram inferiores artística e esteticamente. O que se apresentou como mais um dado para a elaboração dos artifícios que deveriam atrair a população a participar de uma pesquisa sobre perdas.

Em 2010, além da já referida temporada de “Melodrama” no Teatro Maria Clara Machado, há a quarta edição da Mostra “Persona em Cena” com “A Vaca Lelé”, infantil dirigido por Jéssica Pleroma e Iara Reis; “O Rato no Muro” de Hilda Hilst, com direção de Décio Pessanha e “O Refém”, com direção de Daniely Pessanha e Camila Sampaio. De onde “A Vaca Lelé” e “O Rato no Muro” seguiram trajetórias especialmente longas, a primeira sendo absorvida ao repertório oficial da Cia, permanecendo viva até o presente momento.

Ao final do ano a escola encena “Villa de Lobos”, a partir da trajetória de vida e obra de Heitor Villa-Lobos. Um desafio especialmente grande em vista da recente temporada no Rio de Janeiro que afastara da sede todos os atores de maior experiência, o que contava dizer parte considerável do corpo de professores e o estado grave de saúde de Ricardo Pessanha o que, se tratando de uma Cia de base familiar trazia grandes alterações emocionais ao grupo. Felizmente o caráter coletivo inculcado à Cia ao longo dos anos e a capacidade de trabalho gerada pelas edições da Mostra interna, produziram, nos mais jovens, a autoconfiança necessária para que a montagem prosseguisse, mesmo na ausência das lideranças habituais. Ana Terêsa Faez e Renata Caldas, então coordenadoras de voz e corpo respectivamente, tomaram maior frente na produção do espetáculo que estreou no Trianon na data prevista, causando grande impacto no público presente.

Finalmente em junho de 2011, estreia, na sala de jantar do Solar do Barão da Lagoa Dourada, sede do Liceu de Humanidades de Campos, “Entre o Dedo e o Anel”. Há, obviamente, outras produções da Cia após esta data – a continuidade das edições da Mostra “Persona em Cena”, novos espetáculos produzidos pela escola e um projeto musical independente surgido na Cia com direção de Lênin Willemen. Entretanto, o que se mostrava necessário era o entendimento de todo o caminho percorrido até a elaboração de “Entre o Dedo e o Anel”, bem como os acontecimentos que levam à geração do que chamo “Teatro de Afetos”.

Algo que ainda vale pôr em pauta é o crescimento bastante considerável no número de pessoas passando pela Cia, facilmente constatável na simples comparação entre o palco de “A História é uma História” (**Figura 5**) e o de “Com

açúcar, com afeto pra Chico”, espetáculo da escola em 2012, contando com 110 pessoas em cena<sup>50</sup>. **(Figura 17)**



**Figura 17:** Concentração do elenco de “Com açúcar, com afeto pra Chico”, Trianon, 2012

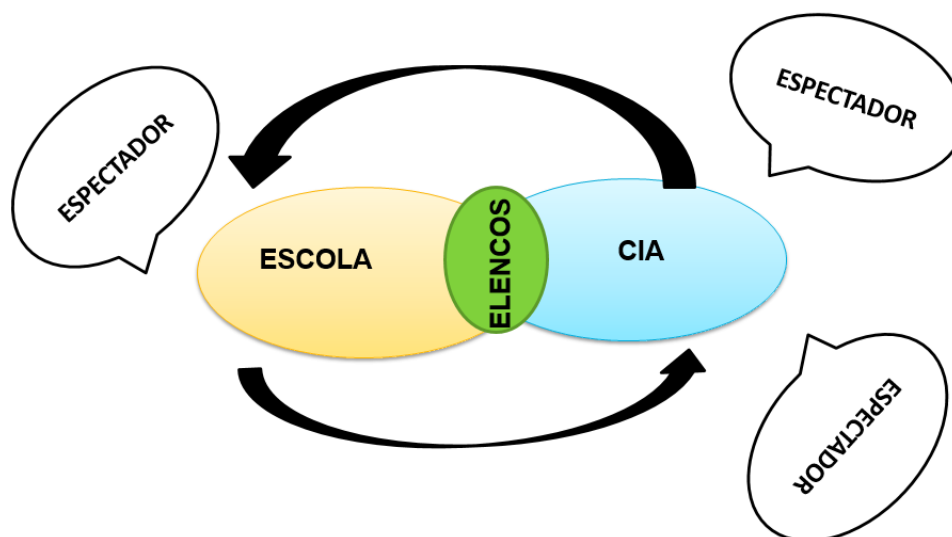
Concluindo, a estrutura sobre a qual a Cia hoje se insere, promove uma crescente abertura à participação do espectador e a construção de cada vez mais elos cooperativos. A escola prepara novos atores, o que alimenta o núcleo de pesquisa. O núcleo, por sua vez, produz novos professores para a escola. O dinheiro arrecadado pela escola mantém a sede. Os espetáculos produzidos pelo núcleo arrecadam bilheteria e cachês quando vendidos, o que acaba revertendo para despesas com novos espetáculos, muitas vezes financiando montagens do “Persona em Cena” e o espetáculo final da escola. Os espetáculos da escola como as montagens do núcleo de pesquisa atraem o público de onde saem também novos alunos, o que alimenta a escola. O projeto “Persona em Cena”, ao promover o fluxo

---

<sup>50</sup> O espetáculo de 2015, “Ainda assim eu Rio” conta com 130 pessoas em cena.



de pessoas na sede da Cia promove novos elos de cooperação com membros da sociedade, que passam, muitas vezes, a buscar a Cia e se oferecer para funções. Esquemáticamente (Figura 18)



**Figura 18** – Esquema simbolizando a construção da Cia de Arte Persona por meio dos afetos estabelecidos.

A mola propulsora para tais elos de colaboração é o afeto promovido pelo bom encontro, propagado por uma cadeia de encontros multiplicados, direta ou indiretamente ligados à “entidade” Cia de Arte Persona”. De acordo com a definição de Espinosa.

Se alguém foi afetado, de alegria ou de tristeza, por um outro, cujo grupo social ou nacional é diferente do seu, alegria ou tristeza que vem acompanhada, como causa da ideia desse outro, associada à designação genérica desse grupo, ele não apenas amará ou odiará esse outro, mas também todos os que pertencem ao mesmo grupo.<sup>51</sup>

Ainda que haja alguns contratos comerciais, como no pagamento de uma mensalidade, de um cachê ou salário – não se pode deixar de lembrar que se trata de uma empresa – é o envolvimento afetivo que leva ao trabalho. Porque me relaciono bem com um determinado fulano que faz parte da Cia passo a acompanhar os espetáculos ou mesmo frequentar a sede onde conheço outras pessoas, com quem passo a ter também bons encontros. Minha simples presença no espaço com minha potência de agir potencializada me convida ao trabalho. A

<sup>51</sup> ESPINOSA, Ética, parte III, proposição 46.

própria estrutura hierárquica, apesar de encontrar na figura de Tânia Pessanha a maior autoridade, por ser quem responde legalmente pela empresa e ocupar de fato a posição de diretora tanto artística quanto administrativamente, é bastante horizontal, e a divisão do trabalho acaba sendo muito mais em função do empenho e desejo de cada um do que por habilidades específicas. A própria entrada de um aluno no núcleo de pesquisa depende mais do esforço pessoal por parte deste do que até mesmo antiguidade. Há pessoas com menos tempo de Cia que são convocadas a determinadas funções antes de outras com maior antiguidade. Há um sentimento de “vestir a camisa” que faz com que aqueles que não estejam oficialmente na equipe de determinado espetáculo trabalhem arduamente por ele. O apelido de “família” dado à Cia por outros grupos é facilmente justificável. Pode-se dizer que, da mesma forma que sugeria Brook, a junção do caráter comercial ao de pesquisa, há, no trabalho da Cia de Arte Persona, uma junção do “amador”, em suas relações, ao “profissional”.

Há um episódio narrado por Tânia Pessanha que pode ilustrar bem, por meio da relação dos professores com a Cia, a dimensão do compromisso liderado pelo afeto neste trabalho.

Em 2004 eu estava a ponto de fechar. 2004, 2005. Então, chegamos à conclusão que tínhamos que nos organizar melhor. Porque a Cia nunca tinha sido organizada administrativamente. [...] Eu chamei os professores em 2005, que eram professores nossos desde sempre, muito amigos e falei “olha a situação é essa, essa e essa e a gente tem que tratar, tem que tratar a Cia, porque ela tem que se tornar saudável, porque ela está doente, a empresa está doente” e eles, [...] que estão comigo até hoje, uma grande parte está na Cia até hoje, eles falaram “não, vamos lá. A gente vai bancar isso. Vamos priorizar a saúde financeira da Cia”. Aí paramos tudo financeiramente e decidimos que ninguém receberia pelas aulas naquele momento. Olha, aquilo foi um impulso tão grande que passou um mês, no segundo mês eu já estava estruturando, no terceiro mês já estava rodando. Tudo deu certo a partir dessa atitude. Foi uma atitude tão heroica deles! E deu certo!

Tânia Pessanha

Passar por toda a história da Cia até o momento da criação do projeto “Entre o Dedo e o Anel” dá a percepção de como o caminho para uma cooperação mais direta do espectador se apontava e como foi importante o estabelecimento da confiança deste espectador no trabalho que seria produzido a partir da sua história particular de perda. Ainda assim as primeiras histórias demoravam a chegar. Espalhamos o cartaz pela cidade, avisamos todos que conhecíamos e estes avisavam mais e mais pessoas. Nossa primeira ação, no entanto, parecia não ter

surtido grande efeito. Todos recebiam a campanha com carinho e a divulgavam com vontade, mas não respondiam, eles próprios com suas histórias. Era claro para nós que grande parte da cidade estava ciente do projeto e, mesmo cidades vizinhas, a recepção, no entanto, não estava equiparada à resposta. Aos poucos e muito timidamente chegou uma carta, então alguns e-mails, mas ainda era pouco.

Neste ponto uma segunda ação se fez necessária: foi preciso uma conclamação mais direta e alguns membros da equipe do espetáculo convidaram diretamente pessoas cujas histórias eles já conheciam para que fossem até a Cia contá-las. Dessa maneira surgiu entre nós a entrevista enquanto método de construção.

Analisamos, até aqui, o objetivo inicial do projeto “Entre o Dedo e o Anel”, sua relevância no contexto artístico/cultural e social atuais, bem como a formação da Cia de Arte Persona e seu processo gerador de afetos que possibilitaria a colaboração desejada por parte do espectador. No capítulo seguinte, analisaremos a realização dos já citados intentos, desde as entrevistas com os colaboradores, até a construção cênica na sala de ensaio, buscando perceber as transformações dos indivíduos envolvidos.

## 2: AS AUSÊNCIAS GANHAM VOZ

### 2.a – Um café com a câmera ligada: a presença do cooperador na Cia para relatar a sua perda ao grupo.

*Um pré-requisito para que uma obra de arte manifeste contraconsciência é que o espaço de separação existente entre artista e público seja fechado, ambos se tornando mutuamente envolvidos, até o ponto em que o público possa ser a base fundamental, tanto da produção quanto da recepção do trabalho.*

Stephen Willats, *Society though Art*<sup>52</sup>



**Figura 19:** Entrevista com Therezinha Zullo (no alto à esquerda) e a equipe de 2009.

A entrevista era feita numa pequena sala, aos fundos da sede. Era preciso percorrer portão, varanda, porta, recepção e corredor. Era preciso atravessar o movimento das crianças e a agitação dos adolescentes e adultos que subiam para ensaiar. A cada passo para o interior do sobrado o colaborador soltava-se paulatinamente do mundo externo para fundir-se um pouco ao corpo coletivo Cia de

<sup>52</sup> KESTER, 2004, p.91

Arte Persona. Ao chegar à salinha, um pequeno cartaz afixado na entrada garantia-nos um oásis de silêncio. Buscávamos oferecer a melhor acolhida possível, e todos na Cia-escola se esforçavam para tal – desde a secretária, deixando o café pronto antecipadamente, até os menores, que ao passar pela porta no caminho para o bebedouro, andavam pé ante pé, fazendo sinais de silêncio uns aos outros. Sabíamos que não pedíamos pouco: se traduzir uma vivência dolorosa para o formato de uma carta na solidão de seu lar já era desafiador, penetrar um ambiente que não lhe é próprio para enunciá-la diante de um grupo de pessoas à frente de uma câmera seria certamente difícil.

De fato, a relação mais íntima dos membros da Cia entre si, estendida a muitos espectadores, além da longa bagagem de produções sérias de impacto na cidade como descrito anteriormente, contribuíam para a geração de uma confiança no trabalho, de que tudo seria tratado com muito cuidado, com muito respeito. Todas as pessoas entrevistadas tinham algum contato ou mesmo vínculo de amizade com alguém da equipe, o que, lembrando novamente Espinosa, geraria, ao menos em potência, um bom encontro. Era preciso achar a dose certa, dando a importância necessária ao acontecimento, mas garantindo que o evento fosse minimamente confortável. O tom descontraído habitual nos processos de trabalho da Cia ajudaria bastante neste momento.

Por se tratar de uma sala de trabalho não havia cadeiras, apenas colchonetes onde todos se dispunham em círculo. O circular favorecia imensamente, porque não havia uma “berlinda” que pudesse deixar a pessoa acuada, mas um grupo, ao qual, naquele momento, ela era convidada a fazer parte. A estrutura da entrevista também se constituía muito mais enquanto partilha do que propriamente uma entrevista. Apesar de haver um único membro externo presente naquele espaço para relatar sua vivência e a equipe tivesse preparado previamente algumas questões, nada ganhava um tom inquisitório, ao contrário, as questões partiam de outras narrações de passagens pessoais dos membros do elenco. Para ilustrar e melhor esclarecer o que digo cito a entrevista de Therezinha Zullo. A história dela, a qual fiz menção no primeiro capítulo, é referente ao filho mais novo que, ainda adolescente, é atropelado e perde três dedos da mão direita. A transcrição exata do trecho a seguir se faz no sentido de deixar claro em que tom se seguia a conversa.

Há um instante em que a perda narrada é relativizada e relatos diferentes se complementam.

Therezinha – Uma coisa também que me marcou muito, foi que na mesma época, um rapaz, até coloquei no relato que fiz pra vocês, um engenheiro de 27 anos foi atropelado, lá em Guarapari mesmo. Foi atropelado por uma lancha e perdeu o braço. Também não teve como reimplantar. Um rapaz de 27 anos! Então a gente conversando eu falei “Lucas teve muita sorte. Ele perdeu só os dedos, uma perda muito menor do que um braço.” E era o braço direito do rapaz também. Aí um dos filhos de Ivete [irmã de Therezinha], o mais novinho falou “tia, não entendo você dizer que Lucas teve sorte. Sorte seria se ele tivesse sido atropelado e não tivesse sofrido nada.”

Tânia – Ou se nem tivesse sido atropelado.

Therezinha – É, ou se nem tivesse sido atropelado. “Isso é que é sorte!” E eu falei, “meu filho, depende. Se você perguntasse lá pro rapaz que perda ele ia preferir, ele ia preferir os dedos”.

Tânia – Nós fomos fazer uma apresentação num grupo espírita, Dr. Hermann, eu nem conhecia, foi Heloisa que me levou até lá, você conhece, de História.

Therezinha – Uma morena, alta?

Tânia – Não, uma mulata. Enfim. Eles fazem um negócio lá, todo ano, um dia feliz. Vendem ingressos pra arrecadar algum dinheiro. Há um negócio de uns quatro anos atrás eles me convidaram pela primeira vez, esses aqui ainda eram pequenininhos (fazendo referência a Giulia, Marina e Yves). A gente conheceu a sede deles desde o início, com chão de barro, tudo com uma dificuldade! No final ofereceram um lanche para as crianças, comeram de se entupir, não foi? [risos] E numa alegria! Tanto que eles falavam muito, “nossa a gente tem tanto a agradecer, mas eles ficam tão felizes que parece que são eles que estão agradecendo à gente por terem vindo aqui.” Bem, a gente foi, voltamos no ano seguinte, ano passado eu estive com dengue, mas os meninos foram sem mim e esse ano, quando a gente chegou lá, tinha um garotinho sem uma perna. Tinha uns 7 anos no máximo. Uma sagacidade, uma carinha acesa! Contento da vida! E menino! Nessa idade tem uma energia! E ele corria, levantava, de muletas! Uma agilidade! E sem a perna!

Fernanda – No Cefet tem um menino também que joga basquete, joga futebol! E vai correndo assim, com a muleta!

Tânia – De muletinha?

Fernanda – É.

Marina – Como é que pode, né?

Sunshine – A gente se adapta. Passado o choque da perda e a decisão de que vai superar...

Therezinha – Isso é que é o principal. A decisão de superar.

O intuito era mais do que deixar cada entrevistado à vontade, mas tornar-nos parte de sua narrativa, como tornar sua narrativa parte da nossa. Não deveria se tratar de um ser examinado pelos demais, mas histórias partilhadas, vivências divididas, colocadas em um círculo comum.

O desejo de partir de histórias reais vinha, como já coloquei, da busca de uma multiplicação cada vez maior dos elos cooperativos na geração de espetáculos. Há tempos o grupo vinha esgarçando o alcance do seu processo colaborativo, partindo cada vez menos de assinaturas particulares que se somassem, mas de fato autorias coletivas. Quero dizer que havia cada vez mais **equipes** de cenário, figurino, iluminação, ao invés de um indivíduo que assinasse esta ou aquela função. As pesquisas eram feitas coletivamente. Todos contribuía na construção de cada item. Entretanto, uma ideia de co-autoria por parte do espectador era ainda associada apenas ao instante do evento espetáculo, a tudo que fosse absorvido e transformado por seu olhar preciso e atento, como nos indica Peter Brook.<sup>53</sup> Desejávamos pensar tal presença no momento anterior, no espaço de concepção do artista.

Em um artigo publicado pela ABRACE, a professora Letícia Oliveira, ao se questionar a respeito da presença do espectador durante o processo de elaboração de um espetáculo, estabelece o conceito de “espectador virtual”. Não desejo de todo me basear aqui no conceito ainda em criação apresentado por ela, mas gostaria de levar em consideração, uma vez que partimos do mesmo questionamento: “como propor uma interação efetiva com o espectador nos processos de criação, sendo que o receptor de teatro geralmente não está presente na sala de ensaio, mas sim posteriormente, nos ensaios abertos e nas temporadas?”<sup>54</sup>

Oliveira baseia seu conceito na ideia apresentada por Umberto Eco em “Os Limites da Interpretação” de um leitor-modelo.<sup>55</sup> Ele diz basicamente que há a obra e em torno dela dois autores e dois leitores – um autor-modelo e um autor-empírico e, da mesma forma, um leitor-modelo e um leitor-empírico. O que ele diz é basicamente que, ao propor um texto, o autor imagina uma categoria de leitor. Ele projeta um modelo de pessoa cujo exercício de leitura irá condizer com a sua intenção enquanto autor. Como ele não pode controlar quem de fato irá comprar e

---

<sup>53</sup> Retornar à página 21 desta dissertação.

<sup>54</sup> OLIVEIRA, 2012. p. 110.

<sup>55</sup> ECO, Umberto. 2004, p. 6

ler o que ele tenha por ventura escrito, ele cria uma espécie de ser genérico, capaz de compreender cada palavra como ele, autor-empírico, desejaria que fosse compreendida. Da mesma forma o leitor-empírico cria, a partir da obra, um autor-modelo, que terá escrito aquilo que ele leitor-empírico julga ser em intenção o que decifra. Trata-se da diferença entre o ideal e o real. Diante desta possibilidade colocada por Eco, o artista se relacionaria com um leitor “ideal”, a obra em si faria a relação com o leitor “real”. É justamente na distância entre estes seres idealizados e os de carne e osso que reside a abertura que, para Eco, permite distintas leituras possíveis de uma mesma obra.

O que Oliveira supõe diante disso é que existe sim a presença de modo virtual do espectador na sala de ensaio. O artista ou grupo de artistas irá, ao longo do processo de elaboração/execução do trabalho, projetar um modelo de espectador, considerando frequentemente essa presença (ausente) e buscando prever suas reações – nas palavras de Leticia Oliveira: “refere-se à ideia de uma ‘presença ausente’, programada na criação e experimentada na recepção”.<sup>56</sup> É o instante em que se inicia a busca pela desejada presença atenta na sala de espetáculo, mas não pensada diante da ação do artista, como promotor desta presença, mas desta ação em função da presença virtual do espectador enquanto sua mola propulsora. O que nós buscávamos, partindo do conceito de Oliveira, era dar carne à virtualidade deste espectador, não apenas como causa, provocação ou propulsão do trabalho do ator na sala de ensaio, mas enquanto corpo fisicamente presente, agente, provocando e sofrendo afecções.

Voltemos por um breve instante a Peter Brook e uma das mais belas definições da arte teatral presente na primeira frase de “O teatro e seu espaço”: “Posso escolher qualquer espaço vazio e considerá-lo um palco nu. Um homem atravessa este espaço enquanto outro observa. Isto é suficiente para criar uma ação cênica.”<sup>57</sup> Desta definição tiramos que, para a construção da ação cênica, ou, para que a ação do homem que cruza o espaço seja considerada cênica, é indispensável a presença daquele que o observa. Toda definição da arte teatral parece ser inflexível quanto a esta qualidade; a co-presença de artista e espectador durante o evento-cena. Dessa forma, o processo de preparação, de elaboração deste evento-

---

<sup>56</sup> OLIVEIRA, 2012. p. 114.

<sup>57</sup> BROOK, 1970, p. 3.



cena seria considerado de fato teatro? A presença de um espectador nesta etapa não poderia ser diferente da “virtual” colocada por Letícia Oliveira, ou poderia? Se a elaboração do processo ainda não é, de fato, o teatro, o espectador, ao participar desta etapa, seria espectador? Ou seria na verdade um colaborador ou mesmo co-autor de algo que viria a se tornar evento-cena diante do qual, somente aí, aquele colaborador/co-autor ocuparia uma outra função, a de espectador? E mesmo aí seria preciso garantir em alguma instância sua postura contemplativa, uma vez que, etimologicamente, o termo espectador significa “aquele que contempla”.

Ainda com relação a esta natureza do espectador, podemos nos referir ao conceito de Augusto Boal de *espect-ator*<sup>58</sup>. Um dos procedimentos para seu teatro do oprimido é a realização do teatro-fórum: uma questão é apresentada por meio da cena ao conjunto de espectadores, de maneira a deixar clara a posição do oprimido e suas escolhas impostas pelo opressor. Em seguida, abordados pelo “coringa” (mediador do debate entre palco e plateia), os espectadores devem se pronunciar e oferecer soluções para a resolução da questão apresentada, em seguida encenada com a participação do próprio autor da resolução. Este espectador posto em cena é definido como *espect-ator*. Na estrutura proposta por Boal de teatro-fórum há três momentos claros: o da encenação, em que o espectador ocupa sua posição de contemplação; o do debate, em que todos os participantes se pronunciam; e o da encenação da solução proposta em que o espectador toma para si a ação e ocupa o espaço do ator – ainda que entre o debate e a tomada da ação na cena pelo espectador não haja realmente uma secção, uma vez que a cena é novamente discutida podendo ser representada algumas vezes com soluções diferentes. Na proposta do teatro de afetos o debate, por assim dizer, ocorre em momento anterior à cena para a construção da mesma, onde sua posição enquanto espectador ainda não foi estabelecida.

Foi assim que nasceu o *teatro-foro*. Foro, porque no teatro popular em muitos países da América Latina é muito comum que os espectadores reclamem um “foro” ou debate no fim dos espetáculos. E neste novo gênero o debate não vem no fim: o foro é o espetáculo. O encontro entre os espectadores que debatem suas ideias com os atores que lhes contrapõem as suas. De certa forma, uma profanação: profana-se a cena, altar onde costumeiramente oficiam apenas os artistas. Destrói-se a peça proposta pelos artistas para, juntos, construírem outra. Teatro, não didático no velho

---

<sup>58</sup> BOAL, 2007.

sentido da palavra e do estilo, mas pedagógico no sentido de aprendizado coletivo.<sup>59</sup>

A nossa própria profanação com relação à de Boal parecia maior e menor ao mesmo tempo. Maior ao fazer teatral no momento do debate, uma vez que, neste instante, não há cena representada por quem quer que seja. Menor no evento-espetáculo, uma vez que, aí, não damos a palavra ao espectador, mantendo-o, neste momento, imerso na ação unicamente por meio da presença atenta, potente espaço da escuta. A escuta de si por meio do outro. No caso dos donos de história, uma escuta bastante radical, uma vez que eram as suas palavras saindo pelos nossos lábios, pelos nossos corpos, pelos poros compartilhados. Era um discurso conjunto, naquele momento sua voz ecoava, reverberava pelos corpos dos presentes e pelo seu próprio. Quem falava e quem contemplava no momento do espetáculo? No entanto, estamos ainda pensando o momento da entrevista, nossa segunda ação.

Uma linda problemática nos é apresentada pelo autor do Teatro do Oprimido:

Essa é a essência do teatro: o ser humano se auto-observa. O teatro é uma atividade que nada tem a ver com edifícios e outras parafernália. Teatro – ou teatralidade – é aquela capacidade ou propriedade humana que permite que o sujeito se observe a si mesmo, em ação, em atividade. O autoconhecimento assim adquirido permite-lhe ser *sujeito* (aquele que observa) de um *outro sujeito* (aquele que age); permite-lhe imaginar variantes ao seu agir, estudar alternativas. O ser humano pode ver-se no ato de ver, de agir, de sentir, de pensar. Ele pode se sentir sentindo, e se pensar pensando.

Um gato caça um rato, um leão persegue sua presa, porém nem um nem outro são capazes de se auto-observarem. Quando, porém, um ser humano caça um bisonte, ele se vê caçando, e é por isso que pode pintar, no teto da caverna onde vive, a imagem de um caçador – ele mesmo – no ato de caçar o bisonte. Ele inventa a pintura porque antes inventou o teatro: viu-se vendo. Aprendeu a ser espectador de si mesmo, embora continuando ator, continuando a atuar. E este espectador (*Spect-Ator*) é sujeito e não apenas objeto porque também atua sobre o ator (é o ator, pode guiá-lo, modifica-lo). *Spect-Ator*: agente sobre o ator que atua.<sup>60</sup>

A mais bela e, talvez, radical profanação oferecida por Boal. A dicotomia ator-espectador não mais ocupando dois corpos, dois instantes afastados nos percursos do ponteiro do relógio, mas coexistindo no mesmo ser, habitando a mesma respiração, o mesmo tempo e a mesma matéria. O homem se auto-observa,

---

<sup>59</sup> BOAL, p. 22.

<sup>60</sup> BOAL, 2002, p. 32.

assiste a si mesmo e ao outro que o assiste. Abre-se à escuta de si mesmo, de si mesmo no outro e do outro em si. O instante da entrevista oferecia esta escuta, mas não apenas a nossa escuta às palavras do colaborador, à sua história, à sua dor, mas deste mesmo colaborador, capaz de enunciar a, ao fazê-lo, ouvir a si mesmo, observar-se. A história, já inserida na linguagem por meio da carta, materializada em discurso, ganhava um corpo de maior densidade. E coletivo. Se não havia cena no instante da entrevista, partindo de Boal, podemos dizer que havia teatralidade, expressa na dicotomia falar-ouvir do ator-espectador.

Deixemos reverberar uma vez mais as palavras de Stephen Willats:

Um pré-requisito para que uma obra de arte manifeste contraconsciência é que o espaço de separação existente entre artista e público seja fechado, ambos se tornando mutuamente envolvidos, até o ponto em que o público passe a ser a base fundamental, tanto da produção quanto da recepção do trabalho.<sup>61</sup>

Se Boal leva a distância entre ator e espectador à quase absoluta nulidade, dando a ambas posições os mesmos corpos, outras propostas artísticas contemporâneas caminham no mesmo sentido. Em seu *Conversation Pieces: Community + Communication in Modern Art*, Grant Kester elenca e analisa algumas delas.

Para Kester há dois modos gerais dentro da tendência a respeito da fronteira da interdiscursividade na arte moderna e teoria da arte. A primeira modalidade pode ser observada, segundo ele, nas relações propostas pelas pinturas de Mark Rothko ou Barnett Newman, como uma modalidade da indiferença, enquanto por meio dos trabalhos do encenador Berthold Brecht, ou do cineasta Dziga Vertov, ou do artista plástico Alexander Rodchenko pode-se observar uma modalidade de compromisso e teatralidade. Enquanto na primeira modalidade as percepções reais dos espectadores são irrelevantes nas produções dos trabalhos, a segunda se traduziria no que Kester escolhe chamar de “estética ortopédica”.

Especificamente, este trabalho está propenso ao que eu descrevi como uma estética "ortopédica", na medida em que concebe o espectador como sujeito inerentemente defeituoso cujo aparato perceptivo requer correção. Há duas hipóteses aqui, a primeira é a crença de que a orientação cognitiva ou epistemológica do espectador para o mundo é de alguma forma defeituosa. Esta capta uma verdade básica: estamos cercados por sistemas culturais hegemônicos (nos meios de comunicação, jornalismo, etc) que são fortemente influenciados por ideologias políticas. Ao mesmo tempo, esta orientação ortopédica preserva a idéia de que o artista é um ser superior,

---

<sup>61</sup> KESTER, 2004, p.91

capaz de penetrar os véus da mistificação que, de outra forma, confundiriam e desorientariam o sujeito moderno impotente. E em segundo lugar, há o pressuposto de que o artista é especialmente adequado para ambas tarefas: reconhecer este defeito e remediá-lo.<sup>62</sup>

Se observarmos estes princípios atuando na obra de Brecht – um dos exemplos escolhidos por Kester e especialmente influente no processo de “Entre o Dedo e o Anel” –, podemos perceber, com certa clareza, a argumentação acerca da relação proposta ao espectador diante da estética ortopédica.

Assim Brecht apresenta um breve esquema para o teatro épico:

É relativamente fácil apresentar um esquema de teatro épico. Para trabalhos práticos, eu escolhia, habitualmente, como exemplo do teatro épico mais insignificante, que é como quem diz “natural”, um acontecimento que se pudesse desenrolar em qualquer esquina de rua: a testemunha ocular de um acidente de trânsito demonstra a uma porção de gente como se passou o desastre. O auditório pode não haver presenciado a ocorrência, ou pode, simplesmente, não ter um ponto de vista idêntico ao do narrador, ou seja, pode ver a questão de outro ângulo; o fundamental é que o relator reproduza a atitude do motorista ou do atropelado, ou a de ambos, de tal forma que os circunstantes tenham possibilidade de formar juízo crítico do acidente.<sup>63</sup>

Dessa forma simples e “primitiva”, como ele próprio se refere a esta descrição em seu “Estudos sobre Teatro”, o encenador alemão nos indica que, mesmo diante do tema mais corriqueiro para uma encenação, para que ela esteja dentro dos preceitos épicos, é necessário que seja promovido um espaço para a crítica a ser formulada pelo espectador. No entanto, para que isso ocorra, não bastaria simplesmente contar, mas reproduzir, os acontecimentos envolvidos no acidente, dando enfoque às relações presentes capazes de relativizar tais acontecimentos. O fundamental, para Brecht, era, mais do que maravilhar o espectador com uma bela representação, usar elementos suficientes para ressaltar os pontos a serem questionados a partir dela. Por esta razão ele pede, por exemplo, que refletores estejam a mostra, que cenas sejam interrompidas por canções, interpretações repletas de momentos narrativos, o espetáculo em si apresentado em blocos com títulos próprios, etc. Evidenciando os elementos do teatro, Brecht o torna mais teatral, e, ao teatralizar o teatro, o desnaturaliza. Apenas desnaturalizando a realidade aparente da cena, o cidadão torna-se capaz de desnaturalizar sua própria

---

<sup>62</sup> KESTER, 2004, p. 88-89.

<sup>63</sup> BRECHT, 1978, p. 67.

vida, desnaturalizar as relações sociais que o cercam e se colocar diante delas de um novo ângulo, permitindo, enfim, um real posicionamento crítico de sua parte.

*O espectador do teatro dramático diz:* - Sim, eu também já senti isso. – Eu sou assim. – O sofrimento deste homem comove-me, pois é irremediável. É uma coisa natural. – Será sempre assim. – Isto é que é arte! Tudo ali é evidente. – Choro com os que choram e rio com os que riem.

*O espectador do teatro épico diz:* - Isso é que eu nunca pensaria. – Não é assim que se deve fazer. – Que coisa extraordinária, quase inacreditável. – Isto tem que acabar. – O sofrimento deste homem comove-me porque seria remediável. Isto é que é arte! Nada ali é evidente. – Rio de quem chora e choro com os que riem.<sup>64</sup>

A crítica estabelecida por Kester vai além daquela já recebida em sua época pelo encenador alemão com referência a um traço moralizante de seu trabalho. Tais críticos afirmavam que, ao abrir espaços na encenação afim de dar ao espectador tempo de reflexão e crítica, Brecht também direcionava tal questionamento. Em “Aquele que diz sim e aquele que diz não”, por exemplo, é apresentada uma mesma situação de duas maneiras diferentes, onde um menino precisa dizer se aceita ou não determinada tradição. Não há uma resposta dada ao espectador, mas o problema se resume a duas possibilidades que, em si, levantam um número razoável de questões a respeito da forma “mais correta” de agir com relação às tradições em geral. O próprio Brecht chega a se defender de tais críticas, indicando que

O verdadeiro propósito do teatro épico era, mais do que moralizar, analisar. Assim, primeiro analisava-se a questão, e só depois vinha a “substância”, a moral da história. Afirmar que nos entregamos a uma análise por mero gosto de analisar, sem qualquer outro motivo mais palpável, e que ficamos, depois, completamente surpreendidos com o resultado, é evidentemente falso. O motivo que nos levou a tal análise foi, sem dúvida, os desacertos que víamos à nossa volta, situações dificilmente toleráveis, situações que não só por escrúpulos morais era difícil suportar.<sup>65</sup>

O que Kester coloca é que, mais do que promover um direcionamento nas conclusões possíveis do espectador, mais do que promover este ou aquele pensamento, Brecht deixaria implícita a ideia de que sem sua presença enquanto artista, o espectador permaneceria na incapacidade de produzir, por si, questões acerca das relações sociais estabelecidas e ali discutidas. O que Grant Kester levanta não é a validade de uma ação artística na busca de provocar transformações nos indivíduos, apenas a forma como o questionamento é proposto sem a inserção

---

<sup>64</sup> BRECHT, 1978, p. 48.

<sup>65</sup> BRECHT, 1978, p. 53.

inicial deste espectador, o que, para ele, move o artista de uma relação horizontal com seu público para uma relação mais vertical, de guia para uma “verdade”.

Outro questionamento levantado por Kester diz respeito a uma gama de artistas que se coloca em busca de um percurso mais energético, de um questionamento que surja mediante uma experiência de arrebatamento do espectador diante da obra. Para tais artistas a provocação deve se dar no campo sinestésico, retirando o poder de comunicação da linguagem falada ou escrita para a troca vibrante entre corpos.

Antonin Artaud com sua proposição para um teatro da crueldade se coloca justamente nesta direção.

Penetrado pela ideia de que a massa pensa primeiro com os sentidos, e que é absurdo, como no teatro psicológico comum, dirigir-se primeiro ao entendimento das pessoas, o Teatro da Crueldade propõe-se a recorrer ao espetáculo de massas; propõe-se a procurar na agitação de massas importantes, mas lançadas umas contra as outras e convulsionadas, um pouco da poesia que se encontra nas festas e nas multidões nos dias, hoje bem raros, em que o povo sai às ruas.

[...]

A participação reduzida do entendimento leva a uma compreensão energética do texto; a participação ativa da emoção poética obscura obriga a signos concretos. As palavras pouco falam ao espírito; a extensão e os objetos falam; as imagens novas falam, mesmo que feitas com palavras.<sup>66</sup>

Uma recriação da obra total sob o formato de um “Jardim das Delícias”<sup>67</sup> a ser experimentado entre artistas e público, participantes de um mesmo emanar festivo e cerimonial. Artaud propõe a dissolução do teatro como teatro e um retorno ao seu estágio prévio. Se Brecht deseja abrir espaços na encenação para que o espectador encontre, a partir destes, novas formulações acerca de questões políticas e sociais, Artaud busca anular tais espaços por completo, reduzindo as distâncias entre os corpos, elevando a cena ao caráter de vivência compartilhada. A própria escolha de um espaço único a ser ocupado por artistas e plateia, onde não haja o estar em cena e fora dela, onde a linguagem seja dissolvida em entonações, vibratos, repetições, promovendo choques estéticos, “dando sentido de uma intelectualidade mais profunda, que se oculta sob os gestos e os signos elevados à dignidade de exorcismos particulares.”<sup>68</sup> Exorcismos promovidos por choques

---

<sup>66</sup> ARTAUD, 1999, p. 97-98.

<sup>67</sup> Pintura do renascentista Hieronymus Bosch citado por Artaud em seu primeiro manifesto do Teatro da Crueldade.

<sup>68</sup> ARTAUD, 1999, p. 103.

violentos de crueldade, capazes de despertar o mesmo indivíduo *blasè* definido por Simmel.<sup>69</sup>

Tal choque estético ou deslocamento, retomando o pensamento de Kester, deve compensar a falsa realidade transmitida por formas culturais dominantes. Embora opere num registro somático corpóreo, seus efeitos não são puramente físicos. Ao invés disso, a experiência do choque se torna um agente catalisador para uma elevada presença da mente. Esta experiência de choque proposta pela obra, ainda segundo Kester, seria seguida pela reconsolidação do sujeito em torno de uma elevada capacidade de perceber operações camufladas pelo poder político, econômico, social. Trata-se de uma “experiência somática imediata”<sup>70</sup> – pré-discursiva – que irá se formalizar mais tarde enquanto ideia. O conhecimento estético emancipatório é equiparado àquele anterior ou que ultrapassa o discurso compartilhado. Kester destaca que ambas perspectivas apelam ao imediatismo, à simultaneidade da experiência em oposição à experiência estética definida por duração.

Kester evoca neste ponto Lyotard e sua noção de sublime – transposta das experiências descritas por Kant, do homem diante de fenômenos grandiosos da natureza para a vivência diante de uma obra de arte. Cito brevemente e a título de ilustração este efeito transformador do sublime sobre o indivíduo como Kant o idealiza em sua “Crítica da faculdade do juízo”:

Rochedos audazes e proeminentes, por assim dizer ameaçadores, nuvens de trovões acumulando-se no céu, avançando com relâmpagos e estampidos, vulcões na sua inteira força destruidora, furacões deixando para trás devastação, o ilimitado oceano revolto, uma alta queda d'água de um rio poderoso, etc., tornam a nossa capacidade de resistência de uma pequenez insignificante em comparação com o seu poder. Mas o espectáculo só se torna mais atraente, quanto mais terrível ele é, contanto que, somente, nos encontremos em segurança; e de bom grado denominamos estes objectos sublimes, porque eles elevam as forças da alma sobre a sua medida média e permitem descobrir em nós uma faculdade de resistência de espécie totalmente diversa,<sup>71</sup> a qual nos encoraja a medir-nos com a aparente onipotência da natureza.

O que Lyotard percebe e ressalta é que a experiência do sublime como descrita por Kant se faz como a mediação necessária no efeito de uma experiência artística sobre seu espectador. Para Lyotard, no cerne da percepção consciente da

---

<sup>69</sup> Retornar à p. 27 desta dissertação.

<sup>70</sup> KESTER, 2004, p. 84.

<sup>71</sup> KANT, 1992, p. 158.

nossa própria identidade, há determinados desejos suprimidos, que, ao nos colocarmos em interação discursiva, alimentamos inconscientemente, adquirindo posturas egoístas que causam uma supressão do outro. Por meio do choque, transforma-se a arte em um jogo semiótico nulo: o artista “ganha”, quando o espectador é privado tanto do enquadramento do discurso compartilhado quanto possível e é deixado epistemologicamente desolado, para que, “desprotegido”, possa ir além do que o senso comum lhe diz. Por isso o discurso verbal e direto, aqui, passa a ser visto como algo extremamente negativo, até mesmo de caráter nocivo. O discurso organiza, hierarquiza, e acaba por se refugiar no senso-comum. O choque desestabiliza, permitindo que o sujeito se livre de suas próprias defesas, alcançando novas fronteiras possíveis de si mesmo.

Um teatro energético iria produzir eventos que são efetivamente descontínuos, como os atos anotados aleatoriamente em tiras de papel e formando lotes, puxados por John Cage e propostos aos interpretes do *Theater Piece*. Do mesmo modo que este teatro necessita, em vez de sôô, de comum acordo entre dança, música, mímica, palavras, estações, tempo, o público e nada, é um pouco de independência e de simultaneidade de sons-ruídos, das palavras, arranjos de corpos, imagens que caracterizam as co-produções de Cage, Cunningham, Rauschenberg. Ao eliminar a relação signica e sua falsidade, a relação de poder (hierarquia) é impossibilitada e, conseqüentemente, o que se torna impossível também é a chamada dominação do dramaturgo + encenador + coreógrafo + cenógrafo sobre os chamados signos e também sobre os chamados espectadores.<sup>72</sup>

Para Kester, no entanto, a proposta do choque não seria menos limitadora que a ortopédica. A negação total do discurso, a seu ver, aprisionaria as experiências em insights pontuais, que, por mais potentes que pudessem ser, não devolveriam ao sujeito sua autonomia sobre a experiência, sendo preciso sua reinscrição na linguagem. Kester, na realidade, busca uma atualização das propostas de Brecht, Artaud ou Lyotard, não invalidá-las, mas re-validá-las sob uma nova perspectiva social, parte das utopias possíveis da arte contemporânea já situadas nesta dissertação, de acordo com o pensamento de Bourriaud.<sup>73</sup>

A proposta dos processos de arte dialogal pesquisados por Kester buscariam também desafiar consensos na busca de maiores percepções de necessidades reais e identidades sociais, mas produzindo

Um “discentramento”, um movimento externo a si (e interno) através do qual o diálogo se estende no tempo. [...] O compromisso com o diálogo, não

---

<sup>72</sup> LYOTARD, 2011.

<sup>73</sup> Retomar a página 29 desta dissertação.



importando quão auto-reflexivo, sinaliza a confiança destes projetos num sistema comum de significações com o qual os vários participantes podem falar, ouvir e responder.<sup>74</sup>

Retomemos por um instante nosso objeto “Entre o Dedo e o Anel”, agora com direcionamentos um pouco menos obscuros. Ao convidar o espectador para penetrar a Cia de Arte Persona e ser inserido diretamente na elaboração do espetáculo por meio da entrevista, gerávamos uma presença física, material deste ser que não seria apenas um último elo da nossa ação coletiva “espetáculo”, ou uma presença virtual, como indica Letícia Oliveira, posicionada como um propulsor da ação do artista, mas um autor direto do evento artístico, um co-autor. Ainda assim, de que evento artístico? Poderíamos dizer co-autor do espetáculo, certamente, embora não na mesma medida que o “especta-ator” de Boal – o nosso espectador não entra em cena. Ou sim? Uma vez que mais do que debate, é autor do tema debatido, da história trazida. E o instante da entrevista, embora não contendo uma ação cênica, uma vez repleto de teatralidade – o homem é ator e observador de si mesmo, de suas ações – seria ele teatro? Seríamos todos espectadores e atores deste evento? E como pensar as relações travadas no evento e a partir dele? O discurso verbal está no cerne, como ferramenta de emancipação dos sujeitos, mas não apenas do colaborador, somos co-autores, então uma emancipação de todos nós. Encontramos Grant Kester neste entrecruzamento de direções possíveis, de percepções notáveis do nosso laborioso processo de ourivessaria. Pensar nosso “Anel” a partir da Estética Dialogal nos ajuda a esboçar ainda outras questões: além das já citadas – qual o papel de cada um neste processo e o discurso como ferramenta da transformação desejada – a construção do corpo coletivo e a reconstrução de cada indivíduo a partir desta coletividade formada.

Ao pensar a arte numa esfera dialogal, Kester busca eco em dadas produções que propõem, a partir do potencial comunicacional do próprio processo artístico, ir além do objeto físico. Um dos artistas evocados pelo pesquisador é o britânico Stephen Willats, cujos trabalhos são absolutamente focados na interação por meio do diálogo. Willats não elimina a produção de um objeto artístico, porém não é nele que reside seu trabalho. O artista postula um conceito de cultura “socialmente interativa”, em que seu foco é justamente o processo de interação

---

<sup>74</sup> KESTER, 2004, p. 85.

dialogal, por meio do qual o objeto físico é produzido em cooperação. Das colocações de Willats, a que nos fala mais de perto, é a busca por um espectador real ao invés de produzir a partir de um virtual. Ao contrário de um processo que o colocaria fechado em seu ateliê elaborando questões que provocariam um espectador hipotético em alguma galeria, ele propõe uma relação direta a partir de questões que já sejam caras àquele grupo de colaboradores e, a partir das quais, todos possam propor e produzir um dado objeto. Neste tipo de processo, o artista não se coloca como na estética ortopédica, em que sua função é a de modificar consciências, mas ele se dispõe a mudar suas próprias formulações em função dos diálogos produzidos. Não se trata mais de um artista-propositor a um espectador-receptor do objeto artístico. O espectador não está mais limitado ao que possa construir a partir da criação de outrem, mas ambos, artista e espectador criam, lado a lado. Com seu foco em comunidades como um grupo de skatistas frequentadores de um parque perto de uma propriedade pública municipal nas redondezas de Braxton em *The Kids Are in the Streets* (1981-82), ou membros de um clube de música punk em Londres para e *Are You Good Enough for the Cha Cha Cha?* (1982), Willats acredita que ao enunciar de suas questões a pessoa é capaz de vê-las de um novo ângulo, ganhar um “olhar de fora” sobre si mesmo. Este procedimento teria um impacto tão potente quanto ou mesmo superior ao choque, uma vez que também promoveria determinados *insights*, tanto para cada colaborador, quanto para o artista. É uma proposição diferente de simplesmente obter um retorno por parte do público a respeito de uma obra, porque o “retorno” é a própria obra da qual o objeto é apenas consequência.

Kester cita outros exemplos como o trabalho do grupo austríaco Wochenklausur, preocupados com interações comunicativas em configurações não-artísticas. Para eles é necessário propor discussões a respeito de questões urgentes para promover soluções diretas, práticas e rapidamente aplicáveis, são suas “intervenções concretas”. O objetivo é, a partir do diálogo com determinados membros da sociedade, propor mudanças efetivas em suas realidades. Apesar de um trabalho mais politicamente engajado e voltado, na maioria das vezes, a grupos socialmente marginalizados, algo que não dialoga diretamente com o trabalho da Cia de Arte Persona, há na proposta do Wochenklausur o desenvolvimento potencial de um método aplicável por outros grupos em outros contextos sociais. Este

procedimento de reunir-se com determinado grupo em torno de um contexto, ouvir suas questões e propor soluções em conjunto pode ser posto em tração ao que desenvolvemos no sentido de algo a ser facilmente reaplicável em novos contextos: elege um tema, convidar a população para compartilhar suas histórias por meio de entrevistas de onde se produz um espetáculo.

No entanto é a partir do que Kester relata a respeito da obra de Jay Koh que parece tocar mais de perto esta etapa do nosso processo: a importância dada ao exercício da escuta. Para Koh o processo artístico deve se iniciar por ouvir e entender, o mais perfeitamente possível, as condições específicas e nuances de determinado lugar. Somente aí se pode perceber o meio mais efetivo de se criar uma manifestação formal, gesto ou evento. Partimos deste princípio com nossas entrevistas. Antes delas não havia de fato nada pensado. Tudo referente ao espetáculo partiu dos diálogos promovidos na salinha dos fundos com os colaboradores. Tudo partiu do nosso exercício de escuta.

Para o colaborador, por sua vez, ao verbalizar sua história, a torna, não só palpável, como, de certa forma, divide o “peso” por ela. Desaloja a vivência para analisá-la sob novo ângulo e re-experimentá-la no coletivo. Lembrando que no nosso espaço de debate – evocando novamente a proposta de Boal em seu teatro-fórum e, mesmo no trabalho do citado a pouco Wochenklausur –, não havia um problema apresentado de forma clara para que houvesse uma solução proposta coletivamente, mas uma vivência a ser compartilhada na busca de uma re-significação da mesma. Cito aqui o caso de BF, cuja perda era algo conhecido apenas por ele, algo que ele próprio jamais havia pronunciado em voz alta. Transcrevo aqui um trecho da entrevista feita após todo o processo, quando o pedimos para analisar como se sentiu ao passar pelas primeiras etapas: a escritura da carta enviada previamente e a entrevista com a equipe.

BF – Era difícil falar. Aí eu fui... brincava com alguma coisa, que puxasse... dava uma suavizada....

Sunshine – O fato de falar, você acha que... te suavizou na questão... te trouxe algum...

BF – Olha o texto, não sei se como foi a primeira forma de expressão... Assim, eu acho que se eu tivesse feito só pra ficar ali já dava uma... (gesto de alívio). E eu fiz assim, nem reli, fiz e mandei direto. Acho até que foi com um monte de erros de datas, eu acho que falei que tinha acontecido no ensino médio e não foi, foi no ensino fundamental... depois que eu reli e tal, depois. Mas foi o primeiro (expiração) saiu assim. Parece assim, não sei se

era exatamente isso, parece que eu não podia ficar muito bem com aquilo. Como se eu tivesse meio que me culpar: “pô você tá levando aí sua vida numa boa, sabe?”

Sunshine – Fingindo que não aconteceu?

BF – É. Eu meio que ficava remoendo sem falar. Eu acho que eu meio que não falava pra não mostrar essa coisa tão...

Sunshine – A gente já tem mesmo, na maioria das vezes uma dificuldade de se expor, né? De dizer o que tá sentindo. Acho que a gente até fala com mais facilidade o que tá pensando...

BF – É. Aí assim, a entrevista já foi o segundo passo... legal... mas o primeiro passo já ser a entrevista acho que ia ser meio “osso” demais, assim. Eu acho que pelo fato de ter escrito antes, de já ter pensado naquilo e tudo mais... Acho que a entrevista já foi assim...

Sunshine – Te preparou, né? Pra chegar aqui.

BF – É... pra conversar... pra falar...

Sunshine – Aí quando você saiu daqui? Terminamos a entrevista e você saiu. Como é que você se sentiu? Você lembra?

BF – Não... lembro assim... como falar...Eu lembro até do caminho que eu fiz pra casa, assim... eu fui pensando no que eu tinha falado. A primeira coisa que eu fui pensando foi... será que eu falei tudo direito? Será que não esqueci de nada? Aí quando eu saí fiquei pensando nas histórias, assim. Aí a gente esquece da entrevista e vai pensando na história, assim. Será que eu falei daquela história que eu estava assim? Ah... aquela história...(lembrando). Aí vai, vai contando pra você mesmo. É bom pensar, né? Às vezes.

Ao analisar a produção de Koh, Kester nos fornece um exemplo prático da filosofia de Gemma Corradi Fiumara e sua defesa da escuta enquanto exercício criativo.<sup>75</sup> No momento em que o artista se propõe ao diálogo de fato, a potência criativa presente no exercício da escuta, caminha em mão dupla. Por esta razão, as transformações a partir do processo se dão de ambos os lados. Se, para Lyotard o espectador se emanciparia a partir de uma experiência no encontro com o sublime, o dialogal, igualmente, promove *insights* perceptivos capazes de transformar visões da realidade em seus participantes. Ao contrário da busca de consensos, este processo não promove verdades aplicáveis de forma generalizada, mas aplicáveis a cada universo particular, a cada indivíduo participante. Através deste processo há a convivência harmônica entre discordâncias e a individualidade é mais do que garantida, mas promovida.

---

<sup>75</sup> Retornar à p.12 desta dissertação.

Ao colocar-se no encontro com o outro sem o estabelecimento de hierarquias, num espaço igualitário onde todos poderiam expressar suas atitudes, desejos ou necessidades, ainda segundo Kester, o indivíduo se torna mais hábil ao risco em novos encontros discursivos e processos de tomadas de decisão. Colocar-se diante de um grupo para articular sua narrativa particular a respeito de dores, muitas vezes não pronunciadas, dá àquele indivíduo um maior controle da sua própria vivência. A partir dos questionamentos colocados pelos demais e rearticulados por ele próprio, novos aprendizados se tornam evidentes. O mau encontro é transmutado em bom encontro. Esta interação igualitária de troca de vivências, ainda que mais diretamente focada em uma narrativa particular a ser acolhida pelo grupo, “cultiva o senso de solidariedade entre os coparticipantes do discurso que são, como resultado, intimamente ligados numa forma intersubjetiva compartilhada de vida.”<sup>76</sup> Esta vivência particular intensifica os processos afetivos de cada indivíduo, criando, ao mesmo tempo, uma esfera afetiva que envolve o corpo coletivo formado pelos participantes diretos do processo e estendido à Cia como um todo.

Embora oferecesse por si só um efeito estético articulando já uma gama considerável de transformações, a entrevista, assim como os vídeos produzidos a partir dela, eram para nós apenas uma etapa do processo. Desejávamos produzir o espetáculo de forma a potencializar, ainda mais, tais transformações, multiplicando-as em novos elos colaborativos. Inegável, porém, que a promoção desta etapa inicial impulsionou as relações na sala de ensaio a novos graus de comprometimento e risco. A bagagem que levávamos para o “início” do nosso trabalho de composição, já trazia em si uma carga, uma força tal, que chegava a ser difícil de administrar em alguns momentos. Por esta exata razão, não foi difícil compreender que muitas pessoas tenham se retirado do processo na etapa seguinte.

---

<sup>76</sup> KESTER, 2004, p.109.

## 2.b – Os *potlatch* de vivências

Uma coisa que foi muito importante acho que ao longo do ano de 2009, do começo do processo, foi tudo que a gente descobriu de si mesmo junto, né?

Tudo que eu descobri de mim mesmo eu acho que não teria descoberto sozinho. Acho que foi muito parte da coletividade, acho que eu não teria chegado num lugarzinho lá dentro de mim sozinho. Eu acho que foi muito; um abriu uma porta, outro abriu outra, outro abriu outra. Foi: o caminho é por aqui, é por aqui, é por aqui.”

Lênin Willemen (ator da Cia de Arte Persona)



**Figura 20:** O choro era, em muitos momentos, inevitável. Ensaio: Tânia e Sunshine Pessanha

Do corpo fisicamente presente dos espectadores/colaboradores nas entrevistas passávamos às suas virtualidades na sala de ensaio, experimentadas em nossas peles, ganhando novo corpo em nosso suor. Tal virtualidade, entretanto, não poderia ser a mesma colocada por Letícia Oliveira, de um espectador-modelo pelo simples fato de não tratarmos aqui de uma projeção fictícia, mas uma presença energética de alguém que havia, de fato, doado parte de si, uma parte pungente e significativa de si. É desta parte que falo agora.

O sociólogo e antropólogo francês Marcel Mauss, a partir de um estudo de organizações sociais arcaicas, em torno de seus processos pré-comerciais baseados na troca, estabelece o que chama de dádiva ou doação. Para Mauss, todo *Potlatch*<sup>77</sup> é composto por três etapas: doar, receber, e retribuir. A partir da tradição Maori, Mauss nos diz que:

Dois elementos essenciais do *potlatch* propriamente dito são nitidamente atestados: o da honra, do prestígio, do *mana* que a riqueza confere, e o da obrigação absoluta de retribuir as dádivas sob pena de perder essa *mana*, essa autoridade, esse talismã e essa fonte de riqueza que é a própria autoridade.<sup>78</sup>

Todo chefe tem a obrigação de doar. Somente por meio desta ação ele pode demonstrar seu real poder. Quanto mais significativa a doação ou dádiva, maior poder ela indica. Assim, nas reuniões entre tribos, por exemplo, é necessário que o anfitrião ofereça o que puder de melhor para garantir seu prestígio diante de todos. Isto se estende pelas mais variadas cerimônias, se repetindo nas mais diversas sociedades arcaicas citadas por Mauss em seu ensaio.

A dádiva, no entanto, carrega consigo uma energia adicional, um espírito próprio, formado de parte do espírito de quem a doou (*hau*, de acordo com a tradição Maori). Dessa forma, aceitar a dádiva sem dar, por ela, algo em troca, deixaria as coisas desequilibradas. É preciso restituir esta energia, doando algo em seu lugar. É preciso retribuir a dádiva com uma nova dádiva, o que constitui o *potlatch* de fato. Para melhor explicar o *hau*, Mauss usa as palavras de um membro dos Maori presentes no estudo de R. Eldon Best a este respeito:

“Vou lhes falar do *hau*... O *hau* não é o vento que sopra. De modo nenhum. Suponha que você possua um artigo determinado (*taonga*) e que me dê esse artigo; você me dá sem preço fixado. Não fazemos negociações a esse respeito. Ora, dou esse artigo a uma terceira pessoa que, depois de transcorrido um certo tempo, decide retribuir alguma coisa em pagamento (*utu*), ela me dá de presente alguma coisa (*taonga*). Ora, esse *taonga* que ela me dá é o espírito (*hau*) do *taonga* que recebi de você e que dei a ela. O *taonga* que recebi pelos *taonga* (vindos de você), é preciso que eu os devolva. Não seria justo (Itika) de minha parte guardar esses *taonga* para mim, fossem eles desejáveis (*rawe*) ou desagradáveis (*kino*). Devo dá-los de volta, pois são um *hau* do *taonga* que você me deu. Se eu conservasse esse segundo *taonga*, poderia advir-me um mal, seriamente, até mesmo a morte. Assim é o *hau*, o *hau* da propriedade pessoal, o *hau* dos *taonga*, o *hau* da floresta. (p. 198)

---

<sup>77</sup> *Potlatch* é como Mauss chama todo o processo de troca. A expressão vem de tribos do Noroeste americano e sua tradução é essencialmente “nutrir”, “consumir”. (MAUSS, 2003, p. 191)

<sup>78</sup> MAUSS, 2003, p. 195.

Se doar é sinal de prestígio, receber se mostra como uma obrigação difícil, no entanto necessária. Recusar-se a receber seria “confessar-se vencido de antemão”<sup>79</sup>, colocar-se na incapacidade de retribuir. Uma dádiva é também um desafio. E, se recusar, constitui, em si, uma vergonha, receber sem retribuir traz, além da vergonha, má sorte e até mesmo a morte, como nos indica a fala acima. Aquele que muito recebe sem retribuir interrompe o *potlatch*, ficando envolto por energias que não lhe pertencem e que, provavelmente, o levarão à ruína. Isto, porque para estas sociedades, a energia desprendida numa dádiva, não deixa jamais de pertencer a seu doador, voltando a ele em algum momento. Por isso a retribuição é sempre mais do que uma devolução. A dádiva da retribuição precisa trazer algo mais, uma energia ainda mais potente, “o *potlatch* deve sempre ser retribuído com juros, aliás, toda dádiva deve ser retribuída dessa forma.”<sup>80</sup>

Há, ainda, outro caráter da dádiva apresentado por Mauss que devemos levar em consideração; o da não exclusão. É preciso convidar a todos sem esquecer-se de ninguém. Evoca aqui o mito europeu da fada má, que, esquecida no batizado, amaldiçoa a criança e seus pais, provocando graves consequências. Narra, em seguida, um conto sobre uma princesa *tsimshian*<sup>81</sup>, que havia se esquecido de convidar uma tribo vizinha para a cerimônia em ocasião do nascimento do seu filho Pequena Lontra. Anos depois, enquanto pescava, “Pequena Lontra” se depara com a tribo esquecida que, pela simples ignorância de sua existência, o considera um invasor, o que causa sua morte.

Em conclusão de todo o ensaio, Mauss nos lembra do mito do Rei Artur e a tábua redonda, que prometia eliminar todo confronto advindo de qualquer sentimento de inveja da posição de outrem, visto que todos, além de incluídos, recebiam lugar equivalente.

Os bretões, as 'Crônicas de Artur' contam de que maneira o Rei Artur, com a ajuda de um carpinteiro da Cornualha, inventou esta maravilha de sua corte: a 'Tábua Redonda' milagrosa, em torno da qual os cavaleiros não mais se bateram. Antes, por 'sórdida inveja', em escaramuças estúpidas, duelos e homicídios ensanguentavam os mais belos festins. O carpinteiro disse a Artur: "Farei uma mesa muito bela, junto a qual poderão sentar-se mil e seiscentos ou mais, e dispor-se em volta sem que ninguém seja excluído [...] Nenhum cavaleiro poderá travar combate, pois ali o mais graduado estará no mesmo nível do menos graduado". Não houve 'lugar de

---

<sup>79</sup> MAUSS, 2003, p. 245.

<sup>80</sup> MAUSS, 2003, p.249.

<sup>81</sup> Tribo indígena da costa noroeste do Pacífico.



honra' e, portanto, não mais disputas. Por toda parte onde Artur transportou sua Mesa, sua nobre companhia permaneceu alegre e invencível.<sup>82</sup>

Pensarmos a passagem de uma dádiva nos leva um passo além da ação coletiva proposta por Becker justamente no que tange o *hau*. Becker pensa a colaboração que gera a ação, mas não a energia que transcorre nesta colaboração.<sup>83</sup> A dádiva é fluxo. Ela é geradora da força que impulsiona a própria dádiva. Esta, caminha de maneira circular e sempre adiante. A dádiva evoca uma ideia de fluxo permanente e crescente. Um fluxo que se propõe a envolver a todos, para o qual todos contribuem, e de onde todos devem receber. “Aqui há somente uma roda (girando de um lado só).”<sup>84</sup>

Promovemos em nossa etapa dialogal do processo um *potlatch* onde, em seis encontros, seis pessoas nos dispuseram seis valiosas dádivas. Trazíamos conosco para a sala de ensaio o *hau* de cada um ainda colada aos ouvidos, trespassada pelos poros. Eis o que recebemos.

A história de BF se inicia quando este tinha apenas 12 anos. Como vivia em uma cidade pequena, sua escola o possibilitava estudar apenas até o 6º ano. Para dar continuidade aos estudos ele precisava ir até a cidade vizinha, apenas um pouco maior do que a dele. Ao chegar na nova escola percebe entre os colegas de turma, uma menina bastante tímida, quase sempre isolada dos demais. No seu desejo infantil de ser popular entre todos, fica intrigado com a presença daquela pessoa, que escolhe se manter à distância. A cada tentativa de aproximação, uma frustração: ela definitivamente rejeitava contato. Um dia, são colocados juntos para fazer um trabalho, momento que passa a desencadear um espaço possível de interação entre os dois. Aos poucos, ela abre mais e mais espaço, até que, no final do 8º ano, se beijam pela primeira vez no baile de formatura.

Eu acho também que no final da 8ª série que eu fui tendo mais certeza assim que ia rolar, sabe? Que eu gostava dela. E achei, influenciado por esse negócio de clima assim, achei que o momento do baile ia ser “o momento”. Aí, eu nunca dancei bem. E ela também, aaahh. (rs) Era um pé de valsa, lá sozinha sentada. Ah! É agora!<sup>85</sup>

No ano seguinte, passam a estudar separados e a viver em cidades distintas: ele é aprovado no concurso do Cefet e ela, apesar de ser a melhor da

---

<sup>82</sup> MAUSS, 2003, p. 314

<sup>83</sup> Referente ao item 1.a desta dissertação.

<sup>84</sup> MAUSS, 2003, p. 287.

<sup>85</sup> Trecho da entrevista de BF usado em cena no espetáculo “Entre o Dedo e o Anel”.

classe é reprovada. BF se muda, assim, para uma cidade maior, enquanto Clarice<sup>86</sup> permanece. Durante anos os dois ainda convivem. Ele apaixonado e sem coragem de admitir, sem coragem de pedi-la em namoro, porém constantemente requerendo a presença dela – indo até sua casa, até a loja em que trabalhava –, apesar de se manter em relacionamentos com outras moças. Alguns anos depois, ela inicia uma relação com outro rapaz, o que o deixa enciumado. Finalmente, a pedido dela, por ciúmes do namorado, se afastam. Passam meses sem se falar. Até que um dia ele recebe o telefonema de um amigo em comum, comunicando que ela havia sofrido um acidente de motocicleta e falecido.

Eu ainda não sabia o que era perder alguém tão querido. Senti como se minha história estivesse morrendo junto. Não sei descrever a sensação exata.

Ver Clarisse deitada num caixão foi chocante demais.

Eu tenho remorso de muita coisa. De não ter namorado, de não ter sido sincero, não ter falado de fato. Talvez se eu tivesse... se eu tivesse... Caramba. Eu devia ter falado. Não falei. Não sei porque. Não sei. Mas eu nunca falei nada. E, talvez não tivesse acontecido.<sup>87</sup>

A conversa com BF foi, talvez, a mais difícil para nós. Deixávamos que ele falasse e, embora questionássemos ao longo da narrativa alguns pontos, alguma atitude que ele havia escolhido tomar, buscávamos fazê-lo com cuidado. Ele, abraçado a um dos colchonetes como se fosse um escudo, partilhava algo tão doído e tentava a todo custo não permitir que as lágrimas brotassem. Tentávamos nos portar à altura. Sua dádiva era tão delicada e brutal ao mesmo tempo. Foi devastador ouvi-lo falar. Foi libertador ter sua *hau* conosco ao longo do processo.

Outra dádiva já mencionada é a de Therezinha Zullo, cujo filho mais novo Lucas sofre um atropelamento e tem a mão mutilada. Esta história nos foi partilhada tanto por Therezinha quanto por Lucas em dias diferentes.

Lucas havia ido passar uns dias na casa dos tios em Guarapari. Decidiram, os primos e ele, ir a um show. Antes de entrar Lucas quis ir ao banheiro, saindo em busca de algum lugar próximo. Foi preciso atravessar a rua e andar ainda um pouco. Na volta, uma motocicleta que havia furado o sinal o atropelou. Sua mão penetrou o aro de uma das rodas e seus dedos foram decepados indo parar no asfalto. O motociclista fugiu, mas muitas pessoas o socorreram e um taxista se ofereceu para levá-lo até Vitória, onde ficava o hospital mais próximo. Na ligação

---

<sup>86</sup> Nome fictício dado por nós à personagem no espetáculo.

<sup>87</sup> Trecho do espetáculo “Entre o Dedo e o Anel” criado a partir da entrevista de BF.

para casa tentou parecer calmo para não preocupar demais a mãe. A região passava por um período de enchente de forma que Therezinha só pode chegar até o filho no dia seguinte.

Ouvir os dois relatos separadamente foi muito importante, porque pudemos perceber como, a partir de um mesmo acontecimento, tínhamos diante de nós duas perdas completamente diferentes, sentidas de formas e intensidades absolutamente próprias. A forma como cada um narrava o acontecimento nos indicava que, ao contrário do que esperávamos, a perda de Therezinha parecia muito mais significativa, ainda que os dedos fossem de Lucas. O acontecimento teria sido um corte brutal, de fato, para ela, não para ele, pelo menos, da forma como ele demonstrava.

Tânia – Você sofreu?

Lucas – Não. No dia do acidente eu me conformei. Depois até de ter conversado com o cirurgião e ele falou, “olha, não tem jeito”, tá, não tem jeito. Perdi os dedos, não dá pra reimplantar. Vou fazer o quê? Minha vida não se restringe aos meus dedos, tenho muita coisa pra fazer. Não foi **aquela** perda! É, eu vou ficar feio, né, sem dedo. Tem aquela coisa estética. Não que eu não seja vaidoso, mas também não sou lá grande coisa, então com ou sem dedo, não faz tanta diferença. [...] Todo mundo esperava que em alguma hora eu fosse mudar isso, fosse ficar triste, mas não. Continuei da mesma forma.<sup>88</sup>

Tânia – Como você percebeu a dimensão do acontecido para ele naquele momento? Não agora, mas no momento mesmo em que o acidente aconteceu?

Therezinha – Eu acho que para Lucas... Ele não deixou transparecer hora nenhuma essa dimensão. E a gente achou o tempo inteiro que ele ia desmontar, porque era impossível um menino tão jovem passar pelo que ele passou e segurar tanto aquilo. A gente achava que ele estava tentando ser forte, mas que em algum momento ele ia desmontar. Mas isso não aconteceu. Ele superou de uma forma que... me surpreendeu! Me ensinou tanto! Me ajudou tanto a superar também... [...] A única coisa que ele resistiu mais foi para tirar o curativo. O primeiro curativo foi muito difícil e eu senti como se o chão tivesse fugido, que eu ia desabar, mas ao mesmo tempo não podia. Eu estava um pouco atrás dele, acho que ele não percebeu minha fisionomia, mas foi muito difícil mesmo. Você ter que ver a mão do seu filho mutilada e não saber ainda o que aquilo ia representar na vida dele, como ele ia superar isso.<sup>89</sup>

A história de Livia Mósso girava em torno da perda recente de seu avô Wilson. A relação dos dois era muito próxima desde sempre. Como seu pai morava no Rio de Janeiro e ela em Campos, sua figura paterna mais presente acabava

---

<sup>88</sup> Trecho da entrevista com Lucas Zullo.

<sup>89</sup> Trecho da entrevista com Therezinha Zullo.

sendo o avô, com quem passava todas as suas tardes quando saía da escola. Lívia conta, então, suas memórias junto dele, do jardim que cuidavam juntos, dos brinquedos de madeira que fazia para ela, ou do sofá vermelho em que se sentavam depois do almoço para conversar.

Ele uma vez comprou um serrote. Ele fazia essas coisas... É lógico que ele não ia me dar um serrote, mas ele falou assim: Esse serrote é pra você! Mas era mentira. Ele queria que eu ficasse ali com ele. Ele fazia de tudo, fazia coisas de boneca pra gente, de madeira... Ele se preocupava muito em deixar a gente feliz.<sup>90</sup>

A morte de Wilson foi rápida. Houve um sangramento grave no estômago e após duas semanas na UTI, o óbito.

Eu senti nessa época uma coisa muito estranha... Sabe quando você tem certeza, quer dizer, você tem esperança, mas você sente uma paz... Eu tinha certeza de que ele não ia sobreviver... Eu até ficava assim, não, eu tenho que acreditar que ele vai sair dessa. E eu não me sentia triste por ter certeza de que ele não ia sobreviver. Eu me sentia muito em paz. Eu ficava muito tranquila. Não tinha desespero.<sup>91</sup>

Lívia nos trazia a questão da importância das vivências de cada dia e da dor como apenas saudade. O incidente da morte do avô quase não foi pronunciado, não porque parecesse sem importância, mas porque as memórias, a herança que havia deixado pareciam mais importantes para Lívia. Ela parecia ter encontrado em nós a possibilidade de um inventário e no espetáculo, a possibilidade de uma re-vida deste ente querido.

A história de J trazia, na verdade, uma sequência de situações dolorosas, não havendo propriamente uma perda, mas uma vida de extrema violência e renúncia. J nascera no subúrbio do Rio de Janeiro, quinta filha de sua mãe e segunda de seu pai. Fruto de um lar violento, seu pai batia constantemente em sua mãe que, por sua vez, cometia atrocidades com seus filhos. O bloco do espetáculo dedicado a J é, não sem razão, intitulado “Tortura”.

ELISA/TÂNIA – Era toda nervosa. Ela me batia porque eu tinha que olhar minha irmã. Me batia se ela chegasse e a casa não tivesse arrumada do jeito que ela tinha mandado. Até a ...(*pausa*) coisa que eu nunca esqueço na minha vida foi que... (*pausa*) esse negócio dela botar eu com os panos na cabeça... todo dia eu apanhava. Eu urinava na cama...já ia dormir com medo.

---

<sup>90</sup> Trecho da entrevista de Lívia Mósso.

<sup>91</sup> Trecho da entrevista de Lívia Mósso.

ALMERINDA (*de fora*) – Se mijar na cama amanhã você vai apanhar. Vai levar uma coça.

ELISAS – Quer dizer, já ia dormir com medo.

CORO – Aí sonhava que estava no banheiro, ia ver estava na cama. Levantava retraída, cheia de medo.

ELISA/SUNSHINE – Ela me batia, esfregava tudo no meu nariz.

CORO (*de fora, como Almerindas*) – Porca!

MARINA– Mijou de novo!

DAVI – Sua desgraçada!

FERNANDA e LÊNIN – Você vai ver!

CORO – Peste!

ELISA/TÂNIA – Botava eu com os panos na cabeça pro meio da rua. Pros meninos me chamarem de Maria Mijona.<sup>92</sup>

É forçada a abandonar a escola aos quatorze anos, passando a trabalhar no comércio desde então. É abusada por diversos homens, tem dois noivados desfeitos e, ao engravidar ainda solteira é expulsa de casa. Contrai uma doença grave, quase vem a falecer, perde casa, coisas, pessoas, possibilidades, desistindo de todos os sonhos um a um.

Eu sonhava assim meus sonhos. Era estudar, me formar professora. Naquela época, né? Ter meu dinheiro independente. Ter minha vida independente. E sonhava de me casar. Ter minha casa, minha família, meu marido. Queria casar na igreja, vestida de noiva. Mas não deu nada certo.<sup>93</sup>

A entrevista de J não havia sido feita na sede, mas em meu apartamento em Botafogo, no Rio de Janeiro, o que trazia algumas questões. J morava no Rio e tinha ligação pessoal comigo, de forma que a diferença na metodologia, no caso dela, ocorreu por mera praticidade. É preciso ter em mente que um método com relação à realização das entrevistas ainda estava sendo desenvolvido e a ausência da equipe, neste momento, não se apresentava para nós como um problema. Apenas muito depois, com a realização deste estudo, pudemos perceber o quanto a não existência do corpo coletivo alterara a experiência, tanto para nós, como para a colaboradora.

---

<sup>92</sup> Trecho do espetáculo “Entre o Dedo e o Anel” criado a partir da entrevista de J.

<sup>93</sup> Trecho da entrevista de J.

A entrevista de J não foi filmada, mas gravada em áudio. Foi um encontro longo. Conversamos sobre muitas coisas. O que me lembro com maior clareza foi a exaustão que senti ao sairmos. A mesma sentida pela equipe ao terminar de escutar a gravação. A mesma que nos tomava ao estudarmos sua história. Uma exaustão causada pelo ciclo de violência e pelo caráter dócil e permissivo de J em cada ocasião.

A última dádiva recebida ainda neste processo foi a de Daniele dos Santos. Daniele fala das dificuldades de relação com seu pai e a total perda de contato por um longo período de sua vida. Após a separação de seus pais, ainda na sua primeira infância, Daniele passou a não ter quase nunca a presença do pai que se mantinha em contato apenas esporadicamente. Por um breve período, em torno dos vinte anos, resolveu morar com ele, na tentativa de estabelecer, enfim, uma relação de intimidade. A convivência, no entanto, apenas levou a brigas cíclicas e ao rompimento absoluto. Quando conversamos havia cinco anos que não se falavam.

Estranho falar de uma história de perda que não é muito minha. Perdi meu pai. Ele está vivo. Talvez essa seja a maior ironia... A possibilidade de reversibilidade de algo que parece, ainda assim, irreversível e a sensação que um dia isso se tornará irreversível de verdade. Depois de ter se separado da minha mãe, meu pai saiu de casa e foi morar só (eu tinha 8 anos) e 10 anos mais tarde pediu para voltar a ter contato diário comigo, ou seja, queria morar junto comigo e com minha irmã e formar uma família (ele se casaria com minha madrasta). Depois de um ano a esposa dele conseguiu o que mais queria - gerar confusões o suficientes para fazer que nós nos odiássemos. Eu amo meu pai. Hoje. Odiei bastante. Ontem. Ele perdeu os melhores anos da minha vida: as descobertas do fim da adolescência e início da fase adulta, as peças de Teatro que fiz, minha formatura, minha felicidade por passar num concurso. Minha maioridade. Minhas desilusões amorosas. Minhas lágrimas. A cura de uma gripe. A suspeita de um tumor. Tudo. E vai continuar perdendo. Hoje são 5 anos que não nos falamos. Ele perdeu os melhores anos da minha vida.<sup>94</sup>

Essa dádiva não foi muito bem recebida pela equipe. Da mesma forma que J, Daniele foi entrevistada apenas por mim, com questões enviadas pela equipe, somadas às minhas. No caso de Daniele o convite até a sede foi feito, começávamos a notar o que perdíamos com as entrevistas feitas apenas por um membro, mas a distância e a falta de recursos, bem como uma impossibilidade de tempo por parte dela, impediram novamente a presença do corpo coletivo no momento da partilha. Embora as questões parecessem muito graves para nossa

---

<sup>94</sup> Texto enviado por Daniele durante a campanha de recolhimento de histórias.

colaboradora, não conseguíamos enxergá-las da mesma maneira, percebendo em sua atitude uma intransigência muito grande, não apenas com relação ao pai, mas a todos os familiares. Isso levou a uma certa resistência da equipe à sua história que, embora bastante estudada, não foi inserida na dramaturgia do espetáculo.

É necessário retomarmos agora Espinosa.<sup>95</sup> A vida é uma sequência de *occursus* aleatórios. A cada encontro os corpos mutuamente se afetam e se deixam afetar. Quando o indivíduo é causa e consequência de seu afeto, ou seja, quando o afeto advém de uma ideia adequada, este indivíduo estará disposto a agir também ordenadamente. Quando, ao contrário, o afeto vem de outro corpo, provocará neste indivíduo uma paixão, o que o levará a uma ideia inadequada ou desordenada. Tal paixão poderá tender à alegria ou à tristeza, sendo que no primeiro caso a potência de agir do corpo afetado será aumentada, no segundo caso, diminuída. Uma vez que no mundo estamos em constante movimento, nos encontramos em permanente variação entre potências em meio a afecções que se sucedem, se sobrepõem até. Deleuze assim explicita a questão posta por Espinosa:

Existe outra coisa, a saber: alguma coisa em mim não cessa de variar. Existe um regime de variação que não se confunde com a sucessão das próprias ideias. "Variações", isso deve servir-nos para o que queremos fazer, é uma lástima que ele não empregue essa palavra... O que é essa variação? Eu retomo o meu exemplo: eu cruzo na rua com Pedro, com quem antipatizo, e depois passo por ele, e digo "Bom-dia, Pedro", ou então sinto medo e depois, subitamente, vejo Paulo, que é tremendamente encantador, e eu digo "Bom-dia, Paulo", tranquilizado e contente. Bem. O que acontece? Por um lado, sucessão de duas ideias, ideia de Pedro e ideia de Paulo; mas há outra coisa: também operou-se em mim uma variação - e aqui as palavras de Spinoza são muito precisas, vou citá-las: "(variação) de minha força de existir", ou outra palavra que ele emprega como sinônimo, "vis existendi", a força de existir, ou "potentia agendi", a potência de agir - e essas variações são perpétuas. Eu diria que para Spinoza há uma variação contínua - e é isso que "existir" quer dizer - da força de existir ou da potência de agir. Como isso se conecta ao meu exemplo estúpido, mas que é de Spinoza, "Bom-dia, Pedro", "Bom-dia, Paulo"? Quando eu vejo Pedro, que me desagrada, uma ideia, a ideia de Pedro, se dá em mim; quando eu vejo Paulo, que me agrada, a ideia de Paulo se dá em mim. Cada uma dessas ideias possui, em relação a mim, um certo grau de realidade ou de perfeição. Eu diria que a ideia de Paulo possui, em relação a mim, mais perfeição intrínseca do que a ideia de Pedro, uma vez que a ideia de Paulo me contenta e a ideia de Pedro me desagrada. Quando a ideia de Paulo se sucede à ideia de Pedro, convém dizer que minha força de existir ou que minha potência de agir é aumentada ou favorecida; quando, ao contrário, se dá o inverso, quando após ter visto alguém que me deixava alegre eu vejo alguém que me deixa triste, eu digo que minha potência de agir é inibida ou impedida.<sup>96</sup>

---

<sup>95</sup> Rever p. 39-41 desta dissertação.

<sup>96</sup> DELEUZE, 1978, p. 3-4.

É natural ao homem a busca permanente de manter-se na adequação, na sua essência<sup>97</sup> ou buscar o aumento de sua potência de agir. BF, por exemplo, articula sua vivência no silêncio, não o silêncio dos tempos necessários às reterritorializações desejáveis, mas ao terreno da negação – se não enuncio, se não partilho, não mostro minha fraqueza, não me entrego à dor que de fato sinto. Ao evitar expor-se, no entanto, ele se fecha à qualquer possibilidade de interferência de qualquer outro afeto com relação à perda vivida.

Proposição 4: Nenhuma coisa pode ser destruída senão por uma causa exterior.

Demonstração: Esta proposição é evidente por si mesma. Pois a definição de uma coisa qualquer afirma a sua essência; ela não a nega. Ou seja, ela põe a sua essência; ela não a retira. Assim, à medida que consideramos apenas a própria coisa e não as causas exteriores, não poderemos encontrar nela nada que possa destruí-la.<sup>98</sup>

Eis, finalmente, a proposição capaz de referendar todo o nosso esforço. Pois, da mesma forma que o indivíduo posto diante da vivência dolorosa esforça-se por manter-se inalterado, encastelando-se em si mesmo, sofre uma experiência potente cujas paixões provocadas o levam a sair do relativo controle de si e, de acordo com o que nos indica Espinosa, ele padece. Por outro lado, a interferência externa que o provoque em outra direção uma paixão alegre, pode transformá-lo, alterando seu estado. Como se, no exemplo citado por Deleuze, para que supere os efeitos da ideia Pedro, precisasse da ideia Paulo. Para Espinosa, no entanto, o homem precisa se esforçar por não ser uma vítima absoluta de suas paixões e ele o faz apenas por meio do conhecimento das causas dessas paixões.

Espinosa afirma que há três gêneros de conhecimento, o primeiro sendo a consciência. Este traz as percepções mais imediatas a partir da experiência direta. Trata-se daquilo que se pode perceber sensivelmente, mas desconhecendo, ainda, a causa. Como por exemplo, ao longo do dia perceber que, em algum momento, a luminosidade pode aumentar ou diminuir, o que se nota sensorialmente, a causa deste fenômeno é, no entanto, desconhecida para o primeiro gênero. O segundo gênero de conhecimento é a razão. Por meio da experiência, do encontro entre corpos, por meio do afeto o homem é marcado em sua consciência, a partir da

---

<sup>97</sup> Rever p. 37 desta dissertação.

<sup>98</sup> ESPINOSA, Ética, parte III, Proposição 4 e demonstração.



razão, busca entender os procedimentos deste encontro. A razão permite o nascimento de todo campo científico, ficando o homem menos à mercê da natureza, dos elementos externos, passando a exercer algum controle sobre as paixões que sofre. O terceiro gênero traz o conhecimento intuitivo, aquele que é causa de si próprio. O terceiro gênero é a natureza em si, o todo, Deus. Apenas Deus é criador e criatura, autor de si e de todo o resto, embora não haja, para Espinosa, separação – Deus é o todo. O homem, para alcançar sua liberdade e, por consequência, sua felicidade, precisa caminhar na direção do inalcançável terceiro gênero. Apenas sendo cada vez mais autor de sua própria natureza pode caminhar no sentido de tornar-se pleno.

Assim, uma vez sofrendo uma paixão triste, proveniente de um mau encontro, por si só a tristeza não irá se extinguir. É preciso algo que interfira. No entanto, esperar que esta interferência seja sempre proveniente de outro encontro aleatório que possa provocar uma paixão alegre é deixar-se entregue às variações do mundo e comandar-se muito pouco. Manter-se mergulhado no fluxo destas variações é manter-se refém de ideias inadequadas, que, por si, inibem a ação. Por outro lado, conhecendo a si mesmo, entendendo melhor sua própria natureza, a causa da paixão triste, o homem pode formular ideias adequadas a respeito do afeto sofrido e tornar-se capaz de agir em consciência.

O afeto, que se diz *pathema* [paixão] do ânimo, é uma ideia confusa, pela qual a mente afirma a força de existir, maior ou menor do que antes, de seu corpo ou de uma parte dele, ideia pela qual, se presente, a própria mente é determinada a pensar uma coisa em vez de outra.<sup>99</sup>

Para Deleuze e Guattari, o caminho para a construção desta natureza de si (o que para Espinosa seria a natureza de si ou o corpo e mente e que Deleuze e Guattari reformulam sob a égide de um corpo sem órgãos), passa pelo trespassar de afecções no processo de reformular-se constantemente em desterritorializações para novas reterritorializações de corpos permanentemente atravessados.

As linhas se inscrevem em um Corpo sem órgãos, no qual tudo se traça e foge, ele mesmo uma linha abstrata, sem figuras imaginárias nem funções simbólicas: o real do CsO. A esquizoanálise não tem outro objeto prático: qual é o seu corpo sem órgãos? quais são suas próprias linhas, qual mapa você está fazendo e remanejando, qual linha abstrata você traçará, e a que preço, para você e para os outros? Sua própria linha de fuga? Seu CsO que se confunde com ela? Você racha? Você rachará? Você se desterritorializa?

---

<sup>99</sup> ESPINOSA, Ética, parte III, Definição Geral dos Afetos.

Qual linha você interrompe, qual você prolonga ou retoma, sem figuras nem símbolos?<sup>100</sup>

Embora não deseje aqui percorrer os “Mil Platôs”, alguns agenciamentos, para usar a linguagem de Deleuze e Guattari, se fazem necessários. O primeiro em torno da própria articulação rizomática que modifica o que, segundo Espinosa, seria a busca por uma causa dos afetos como caminho possível na direção da liberdade. No rizoma há apenas articulações, uma não sendo causa ou consequência da outra, mas linhas que se cruzam, possibilitando reformulações constantes. O próprio corpo parece ainda menos delimitado, atravessado radicalmente e permanentemente por outros corpos, formando-se e re-formando-se como produto dos agenciamentos possíveis nestes atravessamentos constantes.

Um corpo sem órgãos não é um corpo vazio e desprovido de órgãos, mas um corpo sobre o qual o que serve de órgãos (lobos, olhos de lobos, mandíbulas de lobos?) se distribui segundo movimentos de multidões, segundo movimentos brownóides, sob forma de multiplicidades moleculares. O deserto é povoado. Ele se opõe menos aos órgãos do que a uma organização que compõe um organismo com eles. O corpo sem órgãos não é um corpo morto, mas um corpo vivo, e tão vivo e tão fervilhante que ele expulsou o organismo e sua organização. Piolhos saltam na praia do mar. As colônias da pele. O corpo pleno sem órgãos é um corpo povoado de multiplicidades.<sup>101</sup>

Um corpo múltiplo constituindo-se em territórios em fluxo permanente, refeitos a cada segundo. E neste aspecto é preciso nos ater um pouco. O território é, para Deleuze e Guattari, o plano de imanência onde as ideias circulam e o pensamento se articula. Cada sujeito, assim, produz um território próprio, que o constitui, e é constituído por ele. Este território, permanentemente penetrado por outros, sofre e provoca alterações, desterritorializando-se para se reterritorializar a todo instante. Da mesma forma que em Espinosa um afeto não se rearticula por si só<sup>102</sup>, o território busca se manter inalterado, até que algo vindo do externo o desterritorializa, obrigando-o à se reterritorializar. Este movimento é feito diversas vezes diante das milhares de interferências cotidianas que sofremos. Há o espaço geográfico, a cultura local, os ambientes frequentados, as pessoas com que se tem contato etc. Este fluxo refeito a cada instante, de maneira horizontal e contínua, como as águas de um rio que jamais são as mesmas é chamado de

---

<sup>100</sup> Deleuze e Guattari, 1996, livro 3, p. 1.

<sup>101</sup> Deleuze e Guattari, 1995, livro 1, p. 42.

<sup>102</sup> Rever p. 37 e 79 desta dissertação.

desterritorialização relativa. São pequenas interferências, novos dados a alterar as relações entre pensamentos no plano de imanência. Ao ser penetrado por algo novo, o território se desfaz, ainda que minimamente naquele ponto e, no mesmo instante que se desfaz, se refaz sob uma nova forma. Há, no entanto, um ponto em que, a partir de vários processos de desterritorialização relativa, se tem uma desterritorialização absoluta, onde acaba havendo uma absoluta transformação daquele território e, em consequência, daquele sujeito. A desterritorialização absoluta é tanto consequência de processos paulatinos e horizontais quanto verticais. O processo vertical se dá quando há uma penetração de forma brusca neste território. Um acontecimento, uma experiência, que seja capaz de marcar tão profundamente, que modifique completamente a forma de pensar e, por isso, o sujeito. A desterritorialização absoluta vertical é bastante radical porque promove uma mudança gigantesca em um curto espaço de tempo.

A morte, a mutilação, a perda, ainda que em alguns casos paulatina e lenta, traz em si um instante pontual, um ponto de rompimento, um corte vertical entre o antes e o depois. Em algumas vivências o corte se fazia abrupto, em outras era uma sequência brutal de instantes, em outras um esgarçamento suave, mas o momento do corte estava lá. E, para reterritorializar-se diante dele seria preciso nova cirurgia e o espetáculo deveria oferecer-se desta forma aos donos das histórias.

Percebo aqui, que há uma sobreposição de metodologias, mas que combinadas, parecem ter se potencializado. Lembrando que, ao formalizar a arte dialogal, Kester evoca em oposição, justamente, o ideal de Lyotard de uma estética do choque como verdadeiramente libertadora.<sup>103</sup> De um lado Kester defende, estabelecendo uma relação com os termos de Deleuze e Guatarri, uma reterritorialização absoluta que seja sempre fruto de uma desterritorialização horizontal, permitida por meio dos múltiplos encontros promovidos pelos artistas da estética dialogal, onde, por meio do exercício paulatino do diálogo, tanto espectadores quanto artistas estabelecem novos territórios de consciência. Já para Lyotard, apenas por meio do choque com o sublime o homem poderia se modificar de fato, ou, posso dizer que, no entendimento de Lyotard, apenas a partir de uma

---

<sup>103</sup> Rever p. 70 desta dissertação.

desterritorialização vertical por meio do choque, a reterritorialização pode ser, de fato, absoluta.

Por isso digo que, em nosso processo, há a sobreposição de ambas, ao tornar o espetador participante de duas etapas distintas, sendo a primeira enquanto colaborador e a segunda como espectador. Na primeira, há uma desterritorialização horizontal através do exercício de se organizar a história em uma narrativa escrita e, logo depois, contada, verbalizada, enunciada. Durante a entrevista, determinados questionamentos se pronunciam e o discurso se modifica. As questões são repensadas e reterritorializadas a partir de outros pontos de vista apresentados. Entretanto, o espetáculo é capaz de acrescentar a isso, também, uma nova visita à experiência relatada, a novas sensações físicas, provocadas diante de algo do passado. Há, sim, a promoção do choque. Dessa forma, uma vivência potente e verticalizada, somada à horizontal, promovida anteriormente, é capaz de contribuir de maneira ainda mais potente para uma transformação efetiva; uma desterritorialização absoluta deste processo de perda, gerando um aprendizado, que será levado para as próximas vivências.

Daí, entende-se a importância do afastamento do colaborador ao longo da segunda etapa, de improvisação e construção cênica. A história foi, literalmente, doada, e por todo o tempo de preparação, “pertenceria” à equipe. A espera dava ao colaborador, oportunidade de rearticular novos pensamentos a partir da entrevista. Ao mesmo tempo, sua curiosidade acerca de como a história seria tratada e o receio do que sentiria depois, quando a assistisse, o deixavam num estado alerta, o que trazia àquela vivência, uma qualidade latente. Eis o silêncio. Não é um exemplo nada exato, mas se pensarmos na fórmula newtoniana da força ( $f = m.a$ ), “aplicando-a” à situação descrita, seria dizer que havia um acúmulo de “massa” que estava retida, sem receber mais estímulos externos<sup>104</sup>, o que a deixava sem aceleração. Como uma grande represa, o silêncio da equipe, não permitindo que o colaborador visse ou ouvisse qualquer coisa, potencializava o efeito que o próprio espetáculo teria. O intuito era o de, no instante da apresentação, abrir esta represa e deixar que toda essa “água” fluísse de uma vez. Assim, provocaríamos o choque desejado.

---

<sup>104</sup> Não se pode jamais dizer que não havia estímulos externos, mas estes acabavam sendo menos direcionados. No caso de BF, por exemplo, sabíamos que ele jamais havia partilhado sua história até aquele ponto. Havia algumas conversas mais informais com a equipe e mesmo troca de materiais, como fotografias, cartas, etc. Porém, havia uma latência intencional e funcional.

Outra boa razão, já mencionada, para a não participação do colaborador nesta etapa, é a entrega necessária ao jogo por parte dos atores, inclusive na análise crítica da história, entre paredes, sem pudores. Em entrevista após todo o processo BF nos diz: “É como eu falei pra vocês, vocês eram donos da minha história. Por um tempo eu abri posse dela. O espetáculo foi o... ‘ó, toma aí de volta pra você” (o que nos devolve ao processo de dádiva e retribuição como indicado por Mauss). Éramos, do nosso lado, atravessados pelas *hau* de cada dádiva pelas quais, ao longo daquela etapa de composição do espetáculo, seríamos responsáveis. E, se partíamos das afecções promovidas a partir das entrevistas, precisávamos nos manter atentos aos afetos que sofríamos a partir de cada história e como nos prepararíamos para a retribuição de tantas dádivas.

## 2.c – Dançando dores e compondo cenas

Nunca é como o que aconteceu realmente, sempre se transforma, muitas e muitas vezes, em uma coisa que acaba pertencendo a nós todos. Se alguma coisa é verdade em uma pessoa, e ela conta algo sobre seus sentimentos, acho que nós acabamos reconhecendo o sentimento, não é uma história privada. Falamos de alguma coisa que nós todos temos. Todos conhecemos esses sentimentos e os temos em conjunto.

Pina Bausch<sup>105</sup>

O que perdi? O que guardei daquilo que se foi? Trespastados por dádivas, pela *hau* de cada colaborador, nos colocávamos na missão de re-significar vivências e, no processo, oferecíamos-nos, corpo e voz, mente e alma, como meio, veículo de possibilidades para novas leituras que os colaboradores poderiam construir de si mesmos. E de nós mesmos. E como? “O verdadeiro processo de construção envolve simultaneamente uma espécie de demolição, que implica a aceitação do medo.”<sup>106</sup> Percorriamos as entrevistas – suas transcrições, as cartas iniciais, os vídeos, a memória – como historiadores ávidos por detalhes escondidos, restauradores de preciosos tesouros. Mas também mineradores de nós mesmos, abrindo e fechando fendas, questionando e reavaliando. O que perdi? O que

---

<sup>105</sup> Norbert Servos e Gert Weigelt. *Pina Bausch Wuppertal Dance Theater os The Art of Training a Goldfisch. Excursions into Dance* (Köln: Ballett-Bühnen- Verlag, 1984) in FERNANDES, 2007. p. 52.

<sup>106</sup> BROOK, 2005, p.20.

guardei? O que construí? De onde partir? O corpo. Brook diz que “O elemento fundamental é o corpo.”<sup>107</sup>

Logo nos primeiros ensaios, o caminho para a vivência de perda de cada um dos membros da equipe surgiu por meio sensorial. Evocamos, primeiro, as sensações que envolviam um processo de perda, para, então, investigar acontecimentos que tivessem provocado tais sensações. Nos primeiros encontros da equipe, quando ainda não havia entrevistas feitas, ou mesmo cartas de colaboradores, quando não havia nada além do desejo de se produzir um espetáculo a partir do tema perdas, nos voltamos para o que tínhamos de concreto: nossos corpos.

Os primeiros exercícios buscavam recuperar a memória de cada componente do elenco. À semelhança das articulações propostas aos bailarinos do *Tanztheater Wuppertal* pela coreógrafa Pinna Bausch, buscávamos articular tudo o que cada um sentia na vivência da perda. Por onde passava a frustração, ansiedade, decepção, tristeza. Por que parte do corpo passava cada sentimento, traduzido em sensação, desdobrado em ação. A partir destas sensações, despertava-se a experiência por trás. Pequenas partituras corporais eram criadas e os instantes da vida de cada um em que a perda havia se dado, começavam a se tornar presentes. Cada um começava a se apropriar de seu processo pessoal a partir destes exercícios.

Muitas das questões de Bausch implicam em lembrar: “Como era sua infância?” ou “[P]essoas importantes na sua vida” Estas improvisações são, então, baseadas nas histórias pessoais dos dançarinos. Muitas das questões – por exemplo “Como era o seu país?” – contextualizam estas lembranças em seus ambientes sociais e culturais. Outras, remetem mais diretamente à vida emocional dos dançarinos, também implicando em lembrança. Tais questões instigam a memória emocional e sua transformação em linguagem Simbólica.<sup>108</sup>

Um dos processos de Bausch em que nos baseamos para ativar as memórias de nossos atores foi o de criação do espetáculo *Bandoneon*. A coreógrafa propõe que seus atores reproduzam verbalmente determinadas sensações sem revivê-las, estabelecendo uma maior consciência no bailarino do percurso de cada sensação em seu corpo por meio da descrição:

---

<sup>107</sup> BROOK, 2005, p.14.

<sup>108</sup> FERNANDES, 2007, p.49

Começando o sétimo dia de ensaios de *Bandoneon*, Bausch perguntou: “Conte-me, descreva-me... quando você chora, como você chora? Considere diferentes tipos de choro. Então descreva-me alguns tipos diferentes de choro. Vocês todos choram de forma diferente, não? Que tipo de barulho você faz? Explique-o para mim. Veja se você pode demonstrar o que você faz”. Nazareth Panadero respondeu: “Quando eu choro, sinto na minha garganta; ela torna-se grande, e minha respiração gruda aí. Mais tarde minha cabeça torna-se grande, e se eu tento falar, minha voz é mais baixa que o usual. Se alguém está por perto, eu tento rir um pouco. E quando vejo pessoas, eu tento manter minha face totalmente parada, e minha garganta também. Tudo fica fechado, e as lágrimas caem”. [...] Bausch não pediu a seus dançarinos que chorassem, o que teria levado a simular a experiência real. Ao invés disso, ela pediu que descrevessem a experiência quando quer que tenha acontecido, transformando-a em forma Simbólica (movimento e palavras).<sup>109</sup>

As memórias tornadas movimento, tornadas símbolo, permitiam novos alcances de si por parte dos bailarinos, indo muito além do controle físico dos mecanismos para reativar tais sensações, mas uma ressignificação também da situação que havia despertado tal sensação.

A reconstrução dos traumas, esquecidos na não-simbolização, os inclui na ordem Simbólica, tornando-os reconhecíveis e, apenas então, parte da mutante e retroativa história do sujeito. Incorporando e transgredindo as formas do tempo linear, este processo coloca o tempo em um “oito internamente invertido: um movimento circular [tridimensional], um tipo de laço”, sem distinção entre dentro e fora; uma faixa linear cujas bordas – passado e futuro – são torcidas/invertidas e unidas, numa constante retrotransformação.<sup>110</sup>

Retrotransformações possíveis também no público, confrontado com tais corpos repletos de memórias que, se não explícitas, presentes por meio das sensações a percorrer seus corpos. Qualidade capaz de levar quem assiste a visitar em si lugares semelhantes, tais sensações percorrendo o corpo que contempla da mesma forma que o corpo que dança, ativando lugares escondidos na memória e re-significando questões.

Partimos do exercício proposto pela coreógrafa alemã adaptando-o ao nosso próprio objetivo. Desejávamos, como ela, decupar a mecânica de forma simbólica, para, por meio dos movimentos gerados na busca de determinadas sensações, através de seus percursos em nossos corpos, redescobri-las para, então, penetrarmos a esfera da memória que cada vivência trazia. Trabalhávamos como quem busca primeiro as cicatrizes, para, então, tornar-se consciente das

---

<sup>109</sup> FERNANDES, 2007, p. 49

<sup>110</sup> FERNANDES, 2007, p.29.

feridas. E Bausch era uma bela interlocutora, não só nesta etapa do processo, mas na própria composição do espetáculo.

“O que você perdeu?” era ainda algo difícil de encontrar. Para alguns as vivências dolorosas já se apresentavam com maior potência e a perda mais pungente em suas histórias era evidente, enquanto para outros ainda havia dúvida. Dúvida gerada, não só do desconhecimento de si, da imaturidade em decorrência da pouca vivência, mas da própria hesitação de quem vestia sua armadura contra a possibilidade da dor.

Dessa forma, logo nos primeiros encontros, nos foi pedido que experimentássemos algumas sensações como gatilhos para nossas vivências. Como aquilo se apresentava em cada um, por que caminho passava. O ensaio a partir da angústia foi um dos mais determinantes. Marina Nagib, por exemplo, desenvolveu a angústia muito rapidamente para a garganta. Começou a experimentar movimentos de deglutição interrompidos com mãos que apertavam e soltavam o pescoço. A respiração rápida ia deixando seu rosto mais vermelho e criava pequenas pausas onde a respiração aprofundava para, em seguida, ser interrompida novamente pela aceleração. A partir do exercício, Marina evocou uma situação que vivia em casa, na relação com seu pai que passava pela dificuldade de falar. Era, para ela, a angústia do não dito, do abafado, não discutido, reprimido violentamente. Uma angústia de temor e mágoa. A partir do exercício, sua situação se tornava evidente – a perda inerente à relação pai e filha quando esta já não é mais uma menina, agravada por uma série de situações dolorosas vividas com esse pai.

A hesitação, no entanto, ainda fazia com que muitos de nós evitássemos inconscientemente o processo. Lênin Willemen diante do mesmo exercício viu-se embotado. Partia das extremidades, preenchia-se de deslocamentos, agitava-se, mas o caminho consciente da angústia em seu corpo fugia-lhe. Seu exercício o reverteu a um rompimento amoroso. Uma história que, pouquíssimo tempo depois, ele próprio consideraria superficial. Enquanto a sua história com seu pai, com que em absoluto ele convivia, de quem havia construído uma série de mágoas, foi trabalhada apenas muito depois, algo que, para ele, era infinitamente mais significativo, doloroso e, por conseguinte, transformador.



Uma vez em contato com nossas questões, mais ou menos conscientemente, nos colocávamos da mesma maneira que requisitamos nossos colaboradores, na posição de “entrevistados”. E, com relação a isso, ressalto mais uma vez nossas dificuldades.

Tânia – Eu acho também que embora nem sempre tenha sido falado, quando nós trabalhamos a questão das perdas, de um modo geral, a maior parte das vezes é humano e compreensível, a gente se defendia. A gente falava de perda que não era essencial, ou de medos que não eram os maiores medos. Era como se a gente tivesse assim, tentando se resguardar um pouco.

Sunshine – Era uma defesa, né? Eu meto o bedelho nas perdas dos outros, mas na minha...

Tânia – E aos poucos na medida que a gente ia observando que, muita coisa eu não comentei, nunca cheguei e falei assim “eu notei que você falou isso assim, assim, mas na verdade é isso assim, assim, isso assim, assim. Me pareceu bem mais importante pra você, embora você não tenha falado sobre isso no Anel.” Mas percebo. Eu olho e: “tem isso, tem isso, tem isso”, embora a pessoa às vezes prefira não falar naquele momento.

Sunshine – Tanto que tem coisas assim, que eu pude perceber pelas entrevistas. Tinham coisas que um não contava na sua entrevista, você mesma (para Thaís) teve uma coisa do seu irmão que você só contou na entrevista de Livinha ou de Fernanda. Que você foi contar a história. E ficou todo mundo assim: “E você não contou isso por quê? Como? Como assim você não falou? Como a gente não tomou conhecimento de que você não morou com o seu irmão de tal idade até tal idade? A é? E isso não conta?” Então eu acho que foi uma coisa que meio em pílulas, sabe, cada um foi soltando um pouquinho o seu lado mais dolorido e passou pomada, né, pra ver se melhorava.

Esta “recusa” inicial aparece também no processo de *Bandoneon* narrado por Ciane Fernandes em seu livro “Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação”. Ela nos indica a reação de recusa do bailarino Jan Minarick em participar do exercício. “Jan Minarick recusou-se a responder, dizendo que havia chorado na noite anterior, e que não queria falar sobre o assunto, ou inventar algo só para dar uma resposta”.<sup>111</sup> Bausch deixa claro que não o forçaria a executar o exercício, embora ressaltando o fato de que não desejava do bailarino que revivesse a experiência desagradável, apenas narrasse seus efeitos físicos. A autopreservação parece bloquear certos atos. O mergulho que exigíamos de nós mesmos e uns dos outros acarretava em medo e, em alguns casos, desistência.

O homem é afetado pela imagem de uma coisa passada ou de uma coisa futura do mesmo afeto de alegria ou de tristeza de que é afetado pela imagem de uma coisa presente.

---

<sup>111</sup> FERNANDES, 2007, p. 49.

[...]

Pelo que acaba de ser dito, compreendemos o que é a esperança, o medo, a segurança, o desespero, o gáudio e a decepção. Efetivamente, a esperança nada mais é do que uma alegria instável, surgida da imagem de uma coisa futura ou passada de cuja realização temos dúvida. O medo, por outro lado, é uma tristeza instável, surgida igualmente da imagem de uma coisa duvidosa. Se, desses afetos, excluirmos a dúvida, a esperança torna-se segurança e o medo, desespero, quer dizer, uma alegria ou uma tristeza surgida da imagem de uma coisa que temíamos ou de uma coisa que esperávamos. O gáudio, por sua vez, é uma alegria surgida de uma coisa passada de cuja realização tínhamos dúvida. Finalmente, a decepção é uma tristeza que se opõe ao gáudio.<sup>112</sup>

Neste ponto é importante voltar brevemente à estrutura da Cia de Arte Persona. Porque se trata de uma Cia-escola, há uma renovação periódica nos atores que compõem o núcleo de pesquisa. Como esses atores são formados dentro da própria Cia-escola, são, na sua maioria, ainda muito jovens quando passam a integrar o núcleo, e sua permanência, acaba sendo relativa, ainda, a um período anterior à escolha profissional, ou mesmo, dependendo de uma compatibilidade nesta escolha. Estamos falando de uma cidade do interior do Estado cuja capital é sede da Rede Globo de Televisão, além de um dos maiores mercados culturais do país. Isso significa que, no caso do ator optar pela profissão de ator, e só por esta, sairá da cidade, o que acarretará em um outro tipo de relação com a Cia de origem. Alguns conseguem se manter vinculados, outros acabam optando pelo desligamento. Há ainda, casos em que, optando por uma segunda profissão, os atores permanecem na cidade, integrando o núcleo por mais tempo.

Quero enfatizar com isso, que no momento desta pesquisa, a equipe contava com um grupo heterogêneo, tanto em idade, quanto em experiência teatral. O que não vale dizer que o elemento mais jovem da equipe era o menos experiente artisticamente, ou mesmo de menos vivência, basta lembrar do exemplo que citei de um bom desempenho foi justamente de nossa caçula, Marina Nagib. Ainda assim, estávamos propondo um processo radical de autoconhecimento, o que requiritava um cuidado ainda maior com o grupo mais adolescente. Não por qualquer razão, esta etapa perdurou por quase dois anos. Era preciso adquirir, também, maturidade enquanto time, conjunto, equipe, corpo coletivo.

---

<sup>112</sup> ESPINOSA, Ética, parte III, Proposição 18 e seu Escólio 2.

Estes eram os atores que compunham a equipe na primeira etapa da pesquisa. Entre parênteses, suas respectivas idades naquele momento: Marina Nagib (13 anos), Fernanda Tatagiba (15 anos), Guília Soares (15 anos), Yves Baeta (16 anos), Lívia Ataíde (17 anos), Davi Palmeira (18 anos), Lênin Willemen (24 anos), Mahelle Christina (24 anos), Sunshine Pessanha (26 anos) e Tânia Pessanha (54 anos), que coordenava a pesquisa.



**Figura 21:** Aquecimento para ensaio em 2010. Lívia Ataíde, Yves Baeta e Marina Nagib. Ao fundo Davi Palmeira.

Os temores advindos do próprio processo, somados a uma certa obsessão coletiva que não nos permitia descanso – a *hau* referente às dádivas de nossos colaboradores precisava ser devolvida – sobrepostos, ainda, à nossa própria estrutura enquanto Cia, o desgaste de um processo de dois anos de duração, a imaturidade pessoal de parte da equipe, as incertezas de um processo ainda experimental e os impactos, por vezes demasiado potentes de algumas dádivas sobre nós, além dos próprios acontecimentos que se desenvolviam na vida de cada

um, tudo isso levou alguns membros a se afastarem do processo, temporária ou permanentemente. Tudo dependia do ponto que tais questões atingissem em cada um. Uma vez que, e retomando sempre Espinosa,

Homens diferentes podem ser afetados diferentemente por um só e mesmo objeto, e um só e mesmo homem pode, em momentos diferentes, ser afetado diferentemente por um só e mesmo objeto.<sup>113</sup>

E, considerando, ainda, que

Nenhuma coisa tem em si algo por meio do qual possa ser destruída, ou seja, que retire a sua existência; pelo contrário, ela se opõe a tudo que possa retirar a sua existência. E esforça-se, assim, tanto quanto pode e está em si, por perseverar em seu ser.<sup>114</sup>

Uma vez atingidos em um ponto doloroso demais, o membro da equipe escolhia poupar-se, fosse como no caso citado do exercício acima, fosse realmente pelo afastamento. Assim, antes mesmo de realizarem suas entrevistas Giulia Soares e Mahelle Christina deixaram a equipe. Mahelle voltaria para ocupar uma posição de assistência ao grupo nos ensaios – ajudando em tarefas práticas como colocar e tirar o som durante as improvisações –, mas acabou se afastando por completo em pouco tempo. Yves Baeta demonstrava claramente seu desagrado em ser entrevistado e, retirava-se do processo sempre que a equipe anunciava que sua história seria a próxima a ser tratada. Por fim, o grupo decidiu por uma nova abordagem com ele, partindo dos exercícios sensoriais e propondo alguns direcionamentos na roda inicial. Ainda assim, faltando um mês para a estreia, disse que não se sentia verdadeiramente capaz e pediu o afastamento. Eu também não fiz parte das entrevistas aos membros da equipe. Estava envolvida com outra montagem no Rio de Janeiro e, também por questões iniciais, pedi um afastamento do processo por alguns meses, retornando quando a etapa das entrevistas com a equipe já havia ocorrido. Houve, no entanto, em um dos ensaios (Figuras 20 e 21), um direcionamento para a minha história e, neste dia, nossa roda inicial se transformou na minha entrevista que não foi filmada. Lívia Ataíde participou de todas as etapas, aceitando bravamente os desafios que se apresentavam. Seu afastamento ocorreu por pressão externa à Cia e se deu apenas alguns meses antes da estreia. Talvez tenha sido a ausência mais sentida.

---

<sup>113</sup> ESPINOZA, *Ética*, parte III, Proposição 51.

<sup>114</sup> ESPINOZA, *Ética*, parte III, Demonstração da Proposição 6.

Na busca de atenuar alguns desses impactos sofridos, ou mesmo cuidar das nossas feridas, por assim dizer, começamos a estabelecer alguns rituais a serem seguidos nos encontros. Não foi logo nos primeiros encontros, mas após alguns meses que estabelecemos nosso ritual de início. Havia três tipos de encontro: o de estudo corporal, como descrito logo acima, que acontecia no salão superior; as entrevistas, que, como já dito, ocorriam na sala dos fundos e os encontros de estudo audiovisual – quando assistíamos filmes que serviriam de inspiração, e onde as próprias entrevistas eram constantemente revisitadas – no escritório da direção. Começamos a sentir necessidade de algo que introduzisse cada encontro, a fim de nos preparar para cada trabalho. Um aquecimento, apenas corporal e vocal, não prepararia os espíritos e acertaria os ânimos. Começamos a introduzir o círculo inicial, um momento de “oração” ou “meditação”. Não havia qualquer caráter religioso, era apenas um momento de conexão do grupo entre si, e com o tema tratado. Assim que chegávamos ao ambiente de ensaio, todos nos sentávamos formando um círculo. Qualquer um que quisesse, poderia trazer uma mensagem, que seria lida e debatida. Alguns traziam textos filosóficos, outros poemas, mensagens exotéricas e até espíritas – nossos livros de cabeceira. A intensão nunca foi qualquer espécie de “culto”, importante frisar, mas a abertura de um espaço de sensibilização e sintonia com o que viria a seguir, além de aprofundar, paulatinamente, nossos entendimentos a respeito dos acontecimentos de cada história, inclusive as nossas. Tratava-se, antes de mais nada, de um momento de apuro da escuta e uma certa continuidade da dádiva. Como se fizéssemos nossa pequena cerimônia de *potlatch* a cada ensaio, que se iniciava e se encerrava neste círculo.

Este aquecimento da escuta, feito de maneira verbal, retoma o que desejava colocar Kester, ao citar as diversas manifestações de arte dialogal, especialmente no que tange as análises a partir da pesquisa da filósofa italiana Gemma Corradi Fiumara com relação à posição do ouvinte, citada por mim logo nas primeiras páginas. A troca neste momento inicial, permitia, ao mesmo tempo: 1. uma percepção maior a cada ensaio das questões de cada indivíduo, tanto por parte dele, ao ter que elaborá-las e enunciá-las aos demais, quanto dos demais, ao ouvir e elaborar respostas. Isso consistia em uma constante atualização das questões, uma vez que novos dados se apresentavam na vida de cada um todos os dias. 2. Uma

maior percepção do grupo enquanto unidade. Havia um paulatino crescimento da intimidade no convívio em grupo e, com isso, um aumento da confiança de poder desnudar-se diante do outro, além da descoberta de muitas questões em comum. Havia, com isso, uma ampliação da tolerância diante das próprias limitações, das limitações dos colegas de elenco e das apresentadas pelos colaboradores. A resistência diminuía graças a este momento inicial e final. 3. Um aumento da potência criativa – e, em consequência, da potência de agir – presente nesta escuta, que, como Fiumara nos descreve, requer um esforço maior, uma vez “que não pode ser transformada em poder sem um apagamento do ouvinte”.<sup>115</sup> Cenas inteiras acabaram surgindo de elaborações do círculo. Pequenas “visões”, sugeridas a alguns, diante das falas de outros. Outro dado a ser analisado a partir deste ritual de início e término está na alegoria da tábua do Rei Arthur como interpretada por Mauss, o da igualdade de posições no tocante à autoria (como tratada por Foucault<sup>116</sup>) e à própria condução dos ensaios. Apesar de haver na figura de Tânia Pessanha a coordenação e a assinatura da direção do espetáculo, havia um grande esforço na sua forma de conduzir para que todos nos sentíssemos igualmente responsáveis pelo fluxo, pelas contribuições postas neste fluxo. Por essa razão, justamente, me referi a este momento como nosso *potlach*. 4. Por último, este era um instante em que buscávamos nos silenciar. Havia tanta coisa reverberando em nossos corpos, eram tantas presenças carregadas por nós e buscávamos justamente a promoção de espaços de silêncios, de escuta, se mantivéssemos conosco todos os ruídos de uma única vez, essa mesma escuta ficaria comprometida. Neste momento inicial, nos entregávamos também ao silêncio.

---

<sup>115</sup> FIUMARA, 1995, p. 135.

<sup>116</sup> Rever p. 36 desta dissertação.



**Figura 22:** Nosso *potlatch* inicial em 2010.



**Figura 23:** Nosso *potlatch* inicial em 2014.

Embora em outros processos esta já fosse a nossa tendência, na composição de “Entre o Dedo e o Anel” a metodologia se tornou mais clara. Entendemos que palavra e ação andavam juntas, uma apontando novos caminhos possíveis para que, com a outra, pudessem ser trilhados. Eram meios realmente complementares, o verbal e o não-verbal, o sígnico e o sinestésico, e assim foram em todas as etapas, desde as entrevistas até as apresentações. Já falamos bastante da nossa etapa dialogal e das dádivas recebidas, é preciso, agora, nos debruçarmos sobre a composição das cenas, sobre os percursos desenhados entre a dádiva e o corpo para a retribuição. E, neste caminho, três nomes foram bússolas fundamentais: a já citada coreógrafa alemã, Pina Bausch, e duas encenadoras norte americanas, Anne Bogart e Tina Landau, autoras dos *viewpoints* teatrais.

Os *viewpoints* são assim definidos objetivamente por Bogart e Landau:

- Viewpoints é uma filosofia traduzida em uma técnica para (1) treinar performers; (2) construção coletiva; e (3) criação de movimentos para o palco.
- Viewpoints é um conjunto de nomenclaturas dados a certos princípios de movimentos através do tempo e do espaço; esses nomes constituem uma linguagem para falar sobre o que acontece em cima do palco.
- Viewpoints são pontos de consciência que um performer ou criador faz uso enquanto trabalha.<sup>117</sup>

A filosofia que leva ao desenvolvimento dos *viewpoints* surge a partir das produções do *Judson Theater Group*, grupo de bailarinos que, entre 1962 e 1964 se reuniam na Judson Memorial Church na Greenwich Village, em Manhattan. O grupo se desenvolveu a partir de aulas de composição dadas por Robert Dunn, músico e coreógrafo norte americano, que, tendo ele próprio atendido a alguns seminários de composição de John Cage, leva seus ensinamentos da música para a dança. Nos trabalhos propostos por Dunn, as cenas se compõem tanto com bailarinos como com músicos e artistas plásticos, de forma bastante democrática, algo que o *Judson Theater* assumiria como sua principal característica.

Um dos acordos fundamentais do grupo era a não-hierarquia e o uso do “tempo real” que chegaram como uma estrutura de jogos e tarefas orientadas. O grupo queria funcionar democraticamente, com todos os membros tendo o mesmo acesso a oportunidades performáticas. Em improvisações cada participante tinha a mesma importância na criação do evento. O pensamento estético também não era hierárquico. Música, por exemplo, não determinaria escolhas. Um objeto poderia ter a mesma

---

<sup>117</sup> BOGART e LANDAU, 2005, p. 07-08.



importância de um corpo humano. A palavra falada estava no mesmo patamar do gesto. Uma ideia poderia ter a mesma importância de outra no mesmo palco ao mesmo tempo.<sup>118</sup>

Seguindo por uma linha próxima, a coreógrafa Aileen Passloff em suas aulas de composição pede aos alunos como material seus próprios sonhos, objetos, anúncios de jornal, qualquer coisa que possa dar base para suas criações.

Por fim, Mary Overlie, outra coreógrafa, estabelece seis dos *viewpoints* conhecidos: Espaço, Forma, Tempo, Emoção, Movimento e História.

Anne Bogart, após fazer aulas com as duas coreógrafas na *New York University* na década de 1970, absorve para sua atividade de encenadora teatral muito da metodologia proposta, desenvolvida e apurada por ela adiante, em parceria com a também encenadora Tina Landau.

A mesma técnica chega ao Brasil apenas em 2004, quando o encenador Enrique Diaz, ao retornar de Nova York onde havia estagiado com as encenadoras, monta seu “Ensaio.Hamlet” com a Cia dos Atores, peça que marcaria radicalmente o panorama teatral brasileiro contemporâneo. A partir daí, muitos artistas estudariam a técnica com o propósito de aplicá-la.

A Cia de Arte Persona entra em contato com os *viewpoints*, primeiro por meu intermédio. A performer Eleonora Fabião estava também, no mesmo período, retornando de Nova York e nos apresentaria a técnica em sala de aula durante a disciplina de Direção IV, na Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde eu cursava Direção Teatral. Pouco tempo depois, propus a Eleonora que fosse a Campos e oferecesse uma oficina, fartamente aproveitada por diversos membros da Cia, alguns deles parte da equipe de “Entre o Dedo e o Anel”.

Existem nove *viewpoints* físicos e seis vocais a serem trabalhados por meio de uma série de exercícios detalhados por Bogart e Landau em seu livro *The Viewpoints Book*, além de extremamente adaptáveis às realidades vividas e aos resultados desejados. Os *Viewpoints* físicos são divididos entre os de tempo: tempo, duração, resposta cinestésica e repetição, e os de espaço: forma, gesto, arquitetura, relação espacial e topografia. Os vocais sendo: altura, dinâmica, aceleração/desaceleração, silêncio e timbre.

---

<sup>118</sup> BOGART e LANDAU, 2005, p. 04.

Assim Bogart e Landau descrevem os *viewpoints* físicos – os vocais são superficialmente citados: o *viewpoint* de tempo se refere à velocidade em que ocorre cada movimento, quão rápido ou lentamente cada coisa acontece em cena. O de duração indica quanto tempo um movimento ou uma sequência de movimentos continua. A resposta cinestésica é a reação espontânea ao movimento que ocorre fora de cada um, o tempo em que você responde aos eventos externos de movimento ou som; o movimento impulsivo que ocorre partindo de um estímulo aos sentidos. A repetição pode ser interna, quando se repete um movimento com seu próprio corpo, ou externa, quando se repete a forma, tempo, gesto, etc., de algo externo ao seu próprio corpo. A forma traz o contorno ou desenho que o corpo (ou corpos) faz no espaço. Pode ser dividida em linhas, curvas, ou uma combinação de ambas. A forma pode ser, ainda, estacionária, ou em movimento. Finalmente, a forma pode ser criada de uma dessas três maneiras: o corpo no espaço; o corpo em relação à arquitetura criando uma forma ou o corpo se relacionando com outros corpos criando uma forma. O gesto, por sua vez, é uma forma com início, meio e fim e pode ser dividido em comportamental, quando se mostra mais cotidiano ou expressivo se for abstrato e simbólico. A arquitetura traz a relação entre os artistas e o espaço em que se encontram, as paredes, o teto, os objetos. Pode ser dividida em

1. MASSA SÓLIDA. Paredes, chão, teto, mobília, janelas, portas, etc.
  2. TEXTURA. Se a massa sólida é de madeira ou metal ou tecido, muda o tipo de movimento criado relativo a ela.
  3. LUZ. As fontes de luz na sala, as sombras que fazemos em relação a essas fontes, etc.
  4. COR. Criação de movimentos a partir das cores no espaço, por exemplo, como uma cadeira vermelha entre várias pretas afetaria nossa coreografia em relação a esta cadeira.
  5. SOM. Som criado por e pela arquitetura, por exemplo, o som de pés no chão, o ranger da porta, etc.
- Adicionalmente, trabalhando com Arquitetura, nós criamos *metáforas espaciais*, dando forma a certos sentimentos tais como estou “contra a parede”, “pego entre as fendas”, “aprimado”, “perdido no espaço”, “na lixeira”, “alto como uma pipa”, etc.<sup>119</sup>

A relação espacial diz respeito às distâncias que coisas e pessoas tomam entre si no espaço. Por último, a topografia diz respeito a uma paisagem ou o padrão do piso, ou, ainda, o desenho que criamos no movimento pelo espaço.

Cada *viewpoint* pode ser trabalhado individualmente por meio de exercícios ou podem ser mesclados da maneira que o artista ou grupo de artistas

---

<sup>119</sup> BOGART e LANDAU, 2005. p. 10.

desejar. A grande riqueza desta técnica está no fato de que ela se dá como seu próprio ponto de partida – mesmo sem um tema definido, partindo dos exercícios, pode-se compor algo. “Onde tropeçar, encontrará seu tesouro”<sup>120</sup>, nos indicam as encenadoras já na introdução.

Antes de se iniciar qualquer sessão de improvisação, no entanto, é preciso um aquecimento do que Bogart e Landau chamam de foco suave (*soft focus*).

Foco suave é o estado físico em que nossos olhos ficam suaves e relaxados, de modo que, ao invés de olhar para uma ou duas coisas em foco preciso (*sharp focus*), eles podem ver várias de uma só vez. Tirando a pressão dos olhos, nosso principal foco de captação de informação, o corpo todo começa a ouvir e a captar informação de novas formas, mais sensibilizado.<sup>121</sup>

De todas as proposições do *viewpoints*, no entanto, foi o uso da música como tema das improvisações que nos falou mais de perto. A Cia de Arte Persona se desenvolveu entre as três linguagens, teatro, canto e dança. E, embora não tenhamos nos especializado em espetáculos musicais, sempre fomos musicais ao extremo em nossos processos. A proposição de Bogart e Landau é que a música possa, tanto ser usada como caráter indicador de tempo, inserindo sem a necessidade de uma outra voz de comando, ritmos e durações à improvisação. A música pode, ainda, ser o próprio tema a nortear o exercício.

Uma das primeiras coisas que fazíamos ao iniciar o estudo de alguma dádiva, era estabelecer uma trilha sonora atrelada a ela. Cada um pesquisava, assim, em casa, um grupo de músicas que trouxesse imagens que, de alguma forma, dialogassem com a história, fosse pela atmosfera que trazia, uma semelhança na letra, qualquer coisa. Todos apresentavam ao grupo suas escolhas e, a partir delas, a trilha era construída. Curioso que, além de englobarmos os mais variados estilos sem qualquer espécie de censura, nenhuma música sugerida foi vetada pelo grupo. Em alguns casos acontecia de uma música proposta para uma história entrar na trilha de outra, mas, talvez por já estarmos em sintonia com cada narrativa e entre nós, não houve veto.

Feita a trilha, simplesmente dançávamos e dançávamos. Até que, em um determinado momento, encontrássemos os movimentos que queríamos, sem pensar

---

<sup>120</sup> BOGART e LANDAU, 2005. p. XI.

<sup>121</sup> BOGART e LANDAU, 2005, p.31.

muito. Formulávamos, assim, uma sequência que constituiria a partitura, cena a cena.

A movimentação criada a partir do exercício da dança, estabelecia uma qualidade plástica ao espetáculo com gestos sempre expressivos, de acordo com a classificação dos gestos para o *viewpoints*. Uma cena que poderia ser absolutamente corriqueira, como um passeio na praça (figura 17), trazia uma qualidade quase onírica, repleta de simbolismos.



**Figura 24:** Ao som de Eu Você e a Praça. 2011.

No caso da cena citada, por exemplo, tratávamos da história de BF, do breve momento em que os dois, Clarice e ele “namoraram” (as aspas são de BF). Então, neste dia, chegamos na sede, arrumamos nosso espaço, abrindo janelas, como de costume, pegando garrafas d’água, trocando nossas roupas. Nosso aquecimento sensorial, nosso *potlatch* inicial. Lemos o trecho da história a ser trabalhado. Então nos aquecemos fisicamente. Havíamos concebido este instante como um sonho de enamorados, e cada um deveria evocar suas próprias memórias. Memórias de sorrisos, suores, hesitações dos encontros amorosos iniciais. O

primeiro amor. As nossas memórias sobrepostas às de BF. Não era mais momento de verbalizar. Prontos, disponíveis e dispostos, começamos a ouvir a música escolhida. Foi uma versão de Zeca Baleiro para “Eu, você e a praça” de Odair José. Dançamos.

Encostei o meu carro na praça  
E você, um tanto sem graça,  
Sorriu pra mim  
Sem querer eu olhei em seus olhos  
Sem saber segurei suas mãos  
E começou assim  
Um longo silêncio entre nós  
A sua presença calou minha voz  
Tanta coisa eu tinha guardado  
Pra lhe dizer  
Mas não disse nada  
Encostei o meu corpo no seu  
E um novo desejo nasceu  
Entre nós dois  
Seus carinhos me deixavam louco  
Nosso tempo era curto e tão pouco  
E deixamos pra depois  
Um longo silêncio entre nós  
A sua presença calou minha voz  
Tanta coisa eu tinha guardado  
Pra lhe dizer  
Mas não disse nada  
Preciso rever  
Seu sorriso um tanto sem graça  
Preciso voltar  
Mas uma vez com você lá na praça  
Pra falar mais um pouco de mim  
Encostar o meu corpo em seu corpo  
E adormecer assim  
Preciso rever  
Seu sorriso um tanto sem graça...<sup>122</sup>

Havíamos combinado previamente que Vítor (nome fictício dado a BF) e Clarice trabalhariam em um ritmo oposto ao dos demais, quando acelerávamos eles ralentavam, quando eles aceleravam, nós ralentávamos. Uma vez que cada um havia selecionado seus movimentos a compor a partitura podíamos voltar a falar, a fim de determinar a sequência que envolvesse a todos, a fim de estabelecer em todos os detalhes a composição da cena.

A composição é assim apresentada por Bogart e Landau:

- Composição é um método para criar um novo trabalho.
- Composição é a prática de selecionar e arranjar componentes distintos da linguagem teatral em um coeso trabalho artístico para o palco.  
[...]

---

<sup>122</sup> Odair José, “Eu, você e a praça”.

- Composição é um método de gerar, definir e desenvolver o vocabulário teatral que será usado por qualquer cena. Em Composição, nós fazemos cenas para que possamos apontá-las e dizer: “Aquilo funcionou”, e perguntar: “Por quê?” para que possamos mais tarde articular que ideias, momentos, imagens, etc., iremos incluir na nossa produção.
- Composição é um método para revelar para nós mesmos nossos pensamentos e sentimentos ocultos a respeito do material. [...]
- Composição é uma tarefa dada a um grupo para que se possa criar peças curtas, especificamente direcionadas a um aspecto particular do trabalho. Nós usamos Composição durante os ensaios para engajar os colaboradores no processo de geração de seu próprio trabalho a partir de uma fonte. [...]
- Composição é um método para estar em diálogo com outras formas de arte, assim como toma emprestadas, reflete as outras artes. [...]
- Composição é para o criador (seja diretor, escritor, performer, cenógrafo, etc.) o que Viewpoints é para o ator: um método para praticar a arte.<sup>123</sup>

No nosso caso, para esta composição havíamos usado tanto a música como tema sobreposto ao tema dado na história de BF, como focávamos nos *viewpoints* tempo e duração. Usávamos também forma, muita resposta cinestésica, base fundamental de todo o espetáculo, mas, neste momento, estávamos focados nos fluxos que iríamos estabelecer e os questionamentos que poderíamos abrir a partir de tais fluxos.

Uma questão a se colocar é que, embora existisse firmemente à frente do processo a figura de Tânia Pessanha, todos davam e acatavam ideias no momento da composição. A ausência de um elemento de fora, uma vez que estávamos todos em cena, embora incômodo no início – não havia quem cuidasse do cronômetro ou colocasse e tirasse a música – foi totalmente absorvido, de modo que, no instante inicial fazíamos as mais detalhadas combinações, para que nada se perdesse ou ficasse mal entendido durante o jogo.

Este é apenas um pequeno trecho, mas o processo usado era mais ou menos o mesmo a cada pequena cena. Havia variações nas combinações iniciais, nos *viewpoints* escolhidos, se trabalharíamos a partir de objetos, como os bancos do cenário, se manteríamos a música na cena e como – tocada no rádio, cantada, feita em partituras vocais (como decupamos a composição de Philip Glass, tema de “As Horas”) ou usaríamos a narração somente, ou sons outros, como quando retiramos o ar de uma bola de soprar para produzir um som esganiçado. Este era o método preciso que permitia controlássemos também nossas emoções unidas aos gestos propostos.

---

<sup>123</sup> BOGART e LANDAU, 2005, p. 12-13.



**Figura 25:** Uma das partituras mais elaboradas do espetáculo que pretendia refletir estados internos do personagem Vítor. Da elaboração no ensaio à apresentação.

A escritura do texto se deu tão coletivamente quanto tudo mais no processo, embora Tânia Pessanha tenha feito a maior parte das transcrições e das edições na dramaturgia escrita. As escolhas feitas com referência ao texto partiram da *hau* percebida em cada narrativa. Assim, a história de BF, parte pelo carisma do “dono da história”, parte por sua maior frequência à sede (era aluno da Cia-escola), ou pela significação daquela vivência para ele, seu caráter secreto, por tudo isso, tornou-se a favorita de todos da equipe e, por consequência, eleita como fio condutor do espetáculo. E, realmente, as múltiplas aparições do casal, as diversas oportunidades de declaração por parte dele, ao mesmo tempo que envolviam o espectador, traziam certo alívio, pela condução mais leve da convivência alegre de dois adolescentes apaixonados. Ao mesmo tempo, tornava-se motivo para uma angústia crescente, mediante a frustração permanente: ele nunca se declara, apesar de tudo.

A história de J, por sua violência extrema, também é escolhida como contraponto à de BF. Havia momentos em que quase desmaiávamos nos ensaios, tal a energia concentrada que esta história demandava de toda a equipe. As demais histórias, embora pesquisadas e profundamente estudadas, entrariam pontualmente. Como avalei anteriormente, Livia Mósso já havia reterritorializado sua experiência e, entendíamos, necessitava menos de uma interferência de nossa parte. Lucas Zullo, como dito anteriormente, não parecia sentir de forma alguma sua mutilação enquanto perda, ou mesmo considerá-la como tal. Passamos a trabalhar a história, então, sob a perspectiva de sua mãe, Therezinha. Como Lucas não parecia sentir a perda, para a mãe, embora aquilo representasse uma dor, parecia algo ilegítimo, ou mesmo a que ela não teria direito. Como, na compreensão dela, a mutilação, no filho, era algo superado e, mesmo, pouquíssimo sentido passou a ocupar um outro espaço.

Aí eu perguntei: meu filho, você perdeu alguma coisa no acidente? Perdeu mão? Perdeu dedo? Nem sei por que eu perguntei “dedo”, podia ser qualquer outra coisa também, né? Mas eu lembro que perguntei: você perdeu dedo? E eu chorando no telefone, chorando muito. Ele disse: mãe, não chora, eu não estou chorando, não chora. Aí eu nunca mais chorei.

[...]

Da forma como ele superou esta perda, ele ganhou muita sabedoria. Ninguém gosta de aprender através de uma perda. Mas, sendo inevitável, ela tendo acontecido, o que agregou de sabedoria, de força, foi muito grande. Então, essa perda, não deixou sequelas. A não ser a mão dele. Mas uma sequência espiritual, uma sequência emocional, ela não deixou.

Entendemos que, apesar de aparentemente em paz, a perda dela havia ficado sem voz. Pela reação que percebia no filho, Therezinha não se dava o direito de sentir, de fato. No entanto, com relação ao espetáculo, tratando-se de um evento pontual (um acidente), poderia ser trabalhado pontualmente.

Apenas a história de Daniele foi eliminada completamente. Como já coloquei, a ausência da equipe na entrevista não permitiu que o evento dialogal pudesse se estabelecer realmente e, a ausência da partilha com o restante da equipe, assim como a possibilidade dela ser questionada em suas escolhas, não havia se dado. Nem havia sido oferecido a ela a possibilidade de uma “reterritorialização” na entrevista, nem chegava à equipe a sensação de que poderia contribuir para uma vivência que provocava antipatia, rejeição, ao invés de acolhida. Mesmo o local escolhido para a entrevista foi um espaço público. Ela não havia se



disponibilizado de outra maneira e nós, naquele momento, não víamos outra solução possível.

As questões “negligenciadas” de alguma forma foram revisitadas ao longo de 2013 e 2014. A natureza do nosso trabalho não permite que ele se encerre sem que se renove e recomece. Não se pode parar o fluxo da vida e, assim sendo, novas notícias alteram cenas, novas histórias são inseridas, um novo ângulo antes não percebido, uma avaliação feita após um novo aprendizado, etc. Mesmo ao longo de todo o processo de composição em seus dois longos anos permitia que novas perdas se apresentassem à vida de cada da equipe. Davi Palmeira perdeu a avó e Thaís Peixoto e Fernanda Tatagiba perderam os avós ao longo do processo. Thaís e Fernanda especialmente, tocadas pela vivência partilhada de Lívia Mósso – que dizia não ter qualquer remorso com relação ao próprio avô por ter convivido com ele quase todos os dias de sua vida – buscaram rapidamente dar assistência aos seus antes de perdê-los. Lênin, que a partir da entrevista percebera na distância de seu pai sua maior dor, pôde trabalhar os rancores que sentia e recuperar este contato, apenas alguns meses antes de seu falecimento. Já próximo à estreia da primeira temporada, minha mãe e eu perdemos um grande parceiro – ela o irmão com quem começara a fazer teatro e com quem dividira praticamente tudo na vida e eu meu tio querido, um segundo pai, o que me ensinara truques de comédia. Os cinco meses entrando e saindo do hospital quase todos os dias passaram a fazer parte da rotina dos ensaios.

Ao final da etapa de composição já éramos pessoas inteiramente diferentes. O desafio, ainda assim, continuava gigantesco. Sentíamos que tínhamos nas mãos algo muito maior do que imaginaríamos de início, uma potência que não controlávamos. Controlávamos nossos corpos, e os controlávamos em cena, mas o afeto provocado nos colaboradores, espectadores e em nós mesmos, o pressentíamos brutal, e revisitávamos o medo mais uma vez.

### 3: Perdas de *múltiplas* vozes: o corpo coletivo *Entre o Dedo e o Anel*

#### 3.1 – A retribuição das dádivas

Pra mim parecia tipo assim, que eu peguei a história, entreguei e vocês poderiam fazer o que quiser. E se eu não gostar do que foi feito, sabe? E se aquilo. E se na verdade a minha história for um... na verdade... sabe? Não for tão grande quanto é pra mim, sabe? E se eu vendo de fora não for assim? Eu me vendo é maneiro, sabe? Sei lá. Não sei. Se eu topei meu pé, pra mim é muita dor, mas pra quem tá vendo não é, sabe? Será que eu como espectador vou achar que aquilo realmente faz sentido? Entendeu?  
BF (colaborador – “dono de história”)

Se por meses havíamos dançado, suado, chorado, lido e relido cartas e entrevistas, buscado referências, trocado experiências, nos tornado novas pessoas, no princípio de 2011 tínhamos algo concreto que poderíamos chamar espetáculo. Ainda inacabado, “Entre o Dedo e o Anel” será sempre algo em construção, mas com o que poderíamos marcar uma data e estreiar. Seria o instante de retribuição das dádivas recebidas– para usarmos os termos de Marcel Mauss<sup>124</sup> –, o instante em que o colaborador poderia ter de volta sua própria história, para novas percepções sobre ela.

Havia, até então, uma certa aura de mistério com relação aos ensaios. Não era algo pretendido, mas resultado de uma medida de preservação necessária. Como tratávamos de vivências confiadas a nós e somente a nós, ao contrário do que ocorria com os demais processos da Cia de Arte Persona, tudo permanecia completamente fechado aos alunos ou qualquer outro membro não pertencente ao elenco. Digo com isso que havia uma expectativa gigantesca gerada com relação ao evento espetáculo, criada e alimentada pelo silêncio que fazíamos e propagada a todos os elos do Mundo da Arte<sup>125</sup> Cia de Arte Persona, detalhadamente descrito no primeiro capítulo desta dissertação.

Esta situação pode ser percebida por um incidente narrado por Marina Nagib, em que Davi Palmeira e ela, por falta de outro espaço na sede, se dispuseram na varanda para acertar um ponto na partitura de uma cena. Esperavam que, diante do movimento usual de aulas e, por se tratar de algo pontual difícil de ler fora de contexto e que, pensavam, resolveriam rapidamente, não chamariam grande atenção.

---

<sup>124</sup> MAUSS, 2003.

<sup>125</sup> BECKER, 1982.

A gente estava passando a partitura com o texto. Eu lembro muito desse ensaio, assim, porque eu não gostava de ensaiar na varanda, porque era muito tumulto, né. Aí Davi ficou: “tem certeza?” E eu: “Não Davi, vamos lá, a gente consegue”. E aí quando a gente viu, estava a Persona inteira olhando o nosso ensaio. Porque acho, que foi a primeira vez que alguém via alguma coisa. Aí, eu lembro, que olhei para Davi e: “Davi, eu não estou conseguindo mais produzir não.” Aí ele: “Amanhã a gente continua, né?”. Porque a gente. Estava todo mundo curioso! (Marina Nagib)

O silêncio aliado ao tempo prolongado de trabalho levava à curiosidade crescente e coletivamente alimentada, com referência ao mesmo. Havia, no entanto, algo além, um caráter de “sagrado” que ultrapassava o simples desconhecido. As histórias eram, para nós da equipe de “Entre o Dedo e o Anel”, algo extremamente valioso e delicado a ser trabalhado com uma dedicação e um respeito que ultrapassavam a sala de ensaio. A forma como nós, do elenco, nos referíamos ao processo, a maneira como nos dirigíamos para os encontros, desde as entrevistas, eram percebidos, sentidos pelos outros componentes da Cia, e compartilhados. Falei um pouco disso com relação à atmosfera da Cia-escola em torno da realização das entrevistas.<sup>126</sup> A curiosidade despertada era proporcional à importância que dávamos a tudo aquilo. E tal importância afetava o entorno, gerando sim, uma grande ansiedade, mas compartilhando também o cuidado, o carinho por algo ainda desconhecido desse entorno. Isso voltava para nós, nos afetando de maior responsabilidade com a retribuição que não seria oferecida apenas aos donos de história, mas ao entorno inegavelmente envolvido.

O que indiquei por “sacralidade” pode ser entendido como algo próximo ao energético, ou metafísico como descrito por Artaud<sup>127</sup>. Algo que age além da matéria, além do gesto, da voz, da palavra e que está na essência do Teatro como ele o concebe. Ainda que não estejamos aqui no evento propriamente dito, mas no momento que o antecede. Pois, ainda antes do evento espetáculo se realizar, havia uma relação estabelecida com parte dos futuros espectadores que os aproximava do evento futuro, tornando-o presente antes de o ser realmente. Relembrando a 18ª proposição da Ética de Espinosa, citada por mim na página 101: “O homem é afetado pela imagem de uma coisa passada ou de uma coisa futura do mesmo afeto de alegria ou de tristeza de que é afetado pela imagem de uma coisa presente”.<sup>128</sup>

---

<sup>126</sup> Rever p. 63-64 desta dissertação.

<sup>127</sup> ARTAUD, 1999.

<sup>128</sup> ESPINOSA, Ética, parte III, Proposição 18.

Havia no ar, antes da cena fazer contato com o espectador, uma emanção de algo que não se compreendia totalmente, mas que desencadeava, em si, sensações e novas ideias. Uma mistura de horror causado pelo tema ao desejo de saciar curiosidades, desejo pelas transformações prometidas, agradecimento aos que doaram suas histórias e respeito por tais vivências que ainda nem se sabia quais eram, mas que já se abriam como potentes enigmas a se desvendar. Mágica a potencializar o encontro anunciado e desejado, temido, sonhado.

Por isso fiz referência a Artaud. Ele, para quem a linguagem em si precisava ser desfeita para se refazer no teatro em corpos hieroglíficos a provocar os participantes, convocando-os a novas formas, para quem a única possibilidade de fato seria a de “criar uma metafísica da palavra, do gesto, da expressão, com vistas a tirá-lo [o teatro] de sua estagnação psicológica e humana.”<sup>129</sup>, mas de que nada adiantaria se não houvesse

por trás desse esforço uma espécie de tentação metafísica real, um apelo a certas ideias incomuns, cujo destino é exatamente o de não poderem ser limitadas, nem mesmo formalmente esboçadas. Essas ideias que se referem à Criação, ao Devir, ao Caos, e que são todas de ordem cósmica, fornecem uma primeira noção de um domínio do qual o teatro se desacostumou totalmente. Elas podem criar uma espécie de equação apaixonante entre o Homem, a Sociedade, a Natureza e os Objetos.<sup>130</sup>

O Caos que reconecta o homem à vida, ao mundo, a si e novamente ao Caos. A um ponto de surgimento de si mesmo e do todo como algo angustiosamente inseparável. Esta metafísica artaudiana é despertada no gesto, no corpo presente dos atores, no corpo presente dos espectadores em afecção. E isso buscávamos promover com nossa cena, mas digo aqui, apenas por enquanto, que alguma metafísica se antecipava, como se os gestos reverberassem para o exterior da sala de ensaio e, ao ocuparem o espaço imaginário dos que nos cercavam, criassem neles movimento. Esta metafísica seria, talvez, antecipada neste espaço do entre horror e desejo promovido pelo tema, o cuidado compartilhado no sentimento de pertencimento ao grupo Cia de Arte Persona e na ansiedade e curiosidade propagadas. Isso se intensificaria pela medida que tomamos a seguir: a convocação de membros da Cia-escola e colaboradores externos, incluindo os donos das histórias, para a confecção dos materiais de cena.

---

<sup>129</sup> ARTAUD, 1999, p. 102.

<sup>130</sup> ARTAUD, 1999, p. 102.

Assim se deu tal processo: Era preciso produzir o evento, desde os figurinos, cenário até a divulgação. Como descrevi no primeiro capítulo, era hábito da Cia de Arte Persona o estabelecimento de equipes para conceber e executar cada elemento e, para este projeto, apenas nossas 14 mãos não bastariam para todas as tarefas necessárias. Buscamos, ainda em 2010, colaborações de fora, como a dupla de figurinistas Nívea Faso e Patrícia Delvaux com quem nos reunimos uma única vez, mas que por questões profissionais não puderam se manter vinculadas ao projeto. Nos trouxeram, no entanto, algumas imagens que serviriam de inspiração, a partir das quais, discutiríamos novas ideias em grupo que definiriam esteticamente o espetáculo.



**Figura 26:** Encontro para pesquisa de figurino em 2010.

Pedimos à minha tia Nelzi Pessanha, viúva do meu tio Ricardo, para costurar a parte externa do figurino que, composto em transparências, se sobrepunha a uma malha com trechos das cartas recebidas. Escolhemos, como apliques às vestes, fotografias referentes à história e às perdas de cada ator. Cada

um carregaria em seu corpo suas próprias memórias somadas às histórias de que seria porta voz por meio da cena. Cada um teria, ainda, um bolso com uma foto de si mesmo na infância, um jogo de guardar e tirar coisas de dentro de si. Os figurinos não estavam atrelados aos personagens, mas atores e se mantinham inalterados do início ao fim do espetáculo, o que dava a ele certo aspecto ritualístico.



**Figura 27:** Desfile de Ronaldo Fraga a partir da obra de Guimarães Rosa.



**Figura 28:** Fernanda Tatagiba em seu figurino. Em detalhe uma das fotografias impressas no vestido e parte da manga contendo trecho de cartas.

Alguns objetos, especialmente de interferência sonora, como sinos, chocalhos, uma “bate mãozinha”, bolas de sobrar, vassouras, vasilhas, eram compradas aos poucos, já no período de ensaios. Quando um de nós se deparava com um objeto que poderia ser útil ao cenário, comprava e levava. Ainda assim, precisávamos construir nossos bancos e as duas escadas baú que seriam postas lateralmente. E, mesmo tendo contratado uma marcenaria para o serviço, nos foi entregue apenas parte, cabendo à equipe, a construção do que faltava. Havia quatro

pernas de voil que deveriam, também, conter trechos do texto grafados a mão. Foram muitas mãos. Especialmente para trabalhar nas sete malhas que cobririam o corpo dos sete atores. Cada um oferecia o tempo que dispunha, assim, uma pessoa que começasse a escrever em determinada malha, ao precisar sair da Cia, ou, mesmo, subir para a aula, a passava adiante.



**Figura 29:** Primeira versão do cenário.

Os colaboradores não sabiam exatamente em que cada coisa seria usada, ou o que significariam em cena, apenas agiam enquanto a referida expectativa crescia. Como fica evidente no trecho da entrevista com os alunos-colaboradores abaixo:

Sunshine – É. Vocês ainda estavam por aqui, vocês ouviam falar do espetáculo.

Lênin – Ouviam ensaios.

Marina – Fechados!

Sunshine – Pois é. Esse processo de “eu estou colaborando com uma coisa que eu não tenho certeza de como é. Eu sei em ideia o que é, eu participo, né, aqui no material. Tem que buscar história? Vamos correr atrás de história. Tem que receber gente? Vou receber gente. Tem que lixar cubo?

Tem que lixar cubo. Tem que escrever em blusa? Vou escrever em blusa. Mas assim, como é que foi participar disso aqui e depois ver a peça?

lara – Eu acho a princípio, era uma coisa assim, por mais que a gente ouvisse ensaios, parecia que não era o suficiente pra você idealizar a peça, sabe, pra você...

Thaís – Acho que era um segredo, assim.

lara – Era. Era exatamente um segredo.

Anne – Era. A gente via lanterna? Pra que lanterna?

lara – Ai, meu Deus. Mas a gente faz parte da Cia, a gente não vai contar pra ninguém não... Existe esse segredo. Da onde vem esse segredo? Eu acho que, aí vinham, “vai ter que escrever em blusa”. “Tá bom... a gente faz...” Por quê?... (risos)

Hugo – Não tinha a mínima ideia...

lara – Aonde que essa blusa vai ser usada... Será que vai ser blusa mesmo?

Anne – Aí vem... “gente, será que eles vão ficar só de meia-calça?”

lara – É... “não... acho que não sei... será que não vai ter nada por cima disso?” Qual será a ideia que isso vai trazer pro público? Qual será a ideia que eles vão tentar passar através disso?

Hugo – E da história mesmo, sabe? O que falava na história. Aí alguém perguntava: “Estão montando peça nova, como é que é?” “Ah, sobre as perdas, né? Assim, que as pessoas contaram...”

lara – “Mas como que são essas histórias?”... “Então... são muito legais as histórias”... São muito bacanas assim...

Anne – Interessantes...

lara – Assiste... você vai entender.

Tânia – Divulga, né?

Hugo – É... (risos) Mesmo na divulgação... Você falava... “então, vim convidar pra assistir porque... vai ser muito interessante...” (risos)

lara – “É muito bom porque... causa um impacto muito grande...” (risos)

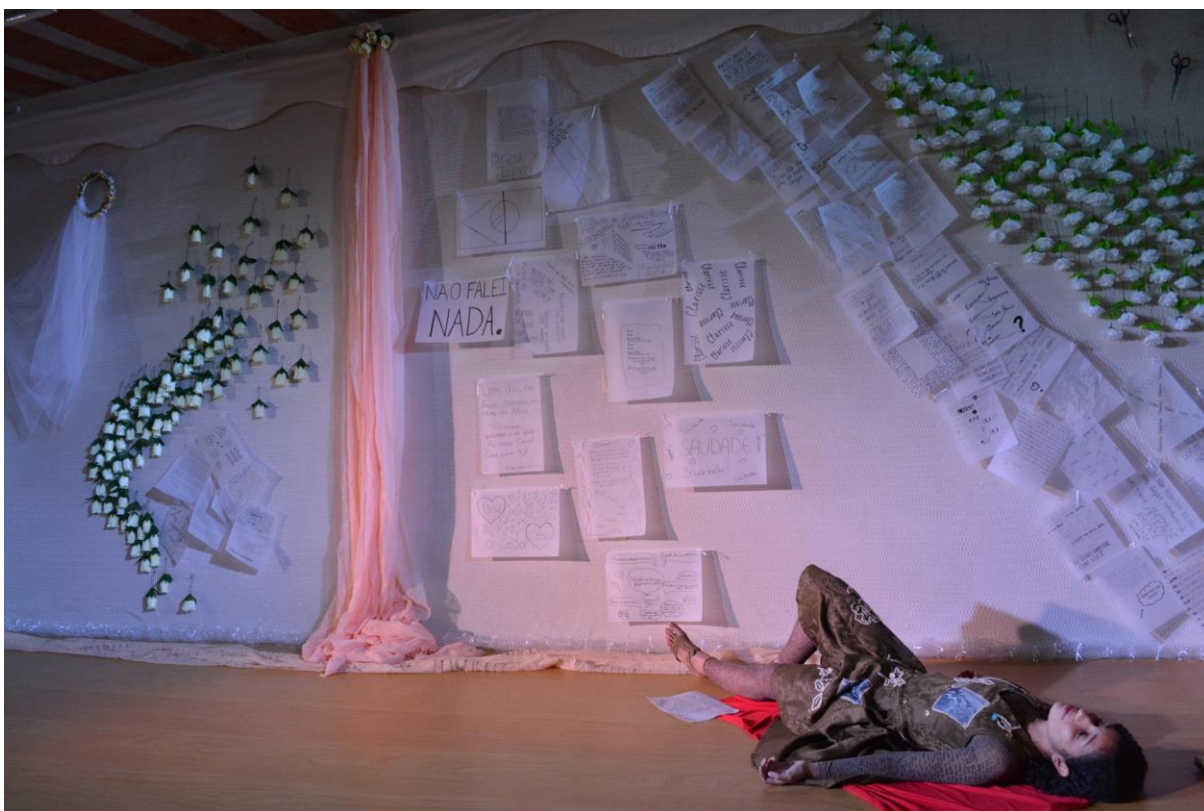
Hugo – Eu cheguei aqui e o pessoal estava escrevendo no voil que ia passar em Thaís, aí “isso aí é fala do texto”, eu ficava assim... aí fazia uma associação...

A participação direta na confecção dos elementos de cena aproximou os espectadores do instante da representação. A energia impressa por cada ação dos elos que formariam o espetáculo imprimia ao projeto novas *hau*, sobrepostas às dádivas já recebidas anteriormente. O objeto produzido, para o colaborador, era também uma parte de si posta em cena. Anne Chenu declarou na entrevista, com



relação ao momento que se deparou com os elementos que havia ajudado a construir em cena: “senti como se fosse do elenco, que uma parte minha estava ali.”<sup>131</sup>

Neste aspecto há uma certa semelhança da nossa produção com produções populares, onde parte de um grupo a confecção de elementos para o espetáculo, como o caso das *Comparsas*<sup>132</sup> na Colômbia ou nossos desfiles de carnaval no Brasil. Há, neste tipo de espetáculo, uma presença representada pelo fruto do esforço conjunto, pela energia (*hau*) doada no trabalho. Muitos aderecistas falam do prazer de ver o fruto do seu labor na avenida, a presença de si no corpo de outro. Pensando, mais uma vez, na “afecção”, este objeto, potencializa a capacidade de cada um dos corpos de ser afetado. O objeto torna-se veículo potencializador do encontro.



**Figura 30:** Novo cenário composto. Apresentação em 28 de janeiro de 2015, data de abertura da sede como espaço oficial de apresentações na cidade.

<sup>131</sup> Anne Chenu, colaboradora, aluna da Cia-escola, atualmente membro da equipe de “Entre o Dedo e o Anel”.

<sup>132</sup> Grupos que, no período referente ao carnaval, desfilam pelas ruas fantasiados, cantam, dançam e criam pequenas representações. As *Comparsas* têm natureza comunitária, sendo dançadas, quase sempre por jovens, são elaboradas por grupos específicos. As *Comparsas Bailadas* colombianas, por exemplo, ocupam as principais ruas de Bogotá, sem separação entre o grupo que dança e o que assiste, todos se envolvem na festa. (PANSE, Bárbara, *in Filte* 2012).

Após a primeira temporada em 2011, há um hiato nos trabalhos e o espetáculo é retomado em fim de 2013, contando com novo elenco. O Cenário foi repensado e, no lugar de pernas escritas criamos uma rede de onde pendem elementos que remetam a memórias de cada história recebida, além dos trechos grafados, agora, em papel. Sua produção contou com o mesmo processo de colaboração, dessa vez, no entanto, os colaboradores não estavam mais “no escuro”, conheciam o espetáculo e reconheciam as histórias a cada trecho que redigiam, o que, talvez, potencializasse ainda mais cada objeto. (figura 28)

Há duas proposições de Espinosa em sua *Ética* que, em conjunto, articulam o afeto diante deste objeto na forma que me refiro. A partir da Proposição 14 vemos que “Se a mente foi, uma vez, simultaneamente afetada de dois afetos, sempre que, mais tarde, for afeta de um deles, será também afetada do outro.”<sup>133</sup> Em consonância com o que indica a proposição 52: “Um objeto que vimos, antes, juntamente com outros, ou que imaginamos nada ter que não seja comum a muitos outros, não será por nós considerado por tanto tempo quanto aquele que imaginamos ter algo de singular.”<sup>134</sup>

Assim, na mesma medida em que o objeto, fruto do esforço daquele indivíduo é especial para ele e o afetará de maneira igualmente especial, ao deparar-se com tal objeto em uso na cena, sobreposto ao corpo de um ator ou sendo manipulado por ele, imediatamente terá somada à experiência proporcionada pela própria cena, o afeto provocado por seu objeto.

A escolha do lugar de estreia, assim como todo o restante, não seria arbitrária. Buscávamos paredes que trouxessem memória. Um prédio histórico como o Solar do Barão da Lagoa Dourada, uma das construções mais antigas de Campos, oferecia tais predicados. Esta memória, entretanto, não era somente de acontecimentos longínquos da história, mas pertencia a nós, a nossa história pessoal e nos afetava profundamente por isso. A construção doada séculos antes para que abrigasse o primeiro Liceu da América Latina havia sido palco de muitas das nossas angústias e vivências. Lugar, inclusive, em que Lênin Willemen, Thaís Peixoto, Davi Palmeira e eu estudamos, e Tânia Pessanha havia passado a maior parte da vida, visto que além de também ter se formado como estudante, lecionava

---

<sup>133</sup> ESPINOSA, *Ética*, Parte III, Proposição 14.

<sup>134</sup> ESPINOSA, *Ética*, Parte III, Proposição 52.

na escola. Lênin, Thaís e eu havíamos participado do grupo de Teatro Liceísta, coordenado por minha mãe. Além de ser uma das principais escolas da cidade, por onde grande parte da população e, especialmente nossos espectadores mais assíduos, haviam passado.

A disposição circular, evocada desde o título do espetáculo, e reafirmada a cada encontro em nosso pequeno *potlatch* inicial e final, também nos momentos das entrevistas, fora traduzida em uma arena, onde a cena ocupava, tanto seu interior, quanto exterior. Desejávamos reafirmar o espaço dedicado ao colaborador/espectador “dono de história”. Aquela vivência narrada havia saído de alguém que ocupava uma daquelas cadeiras e, convidava aos demais, para partilhá-la.

Em seu estudo a respeito da evolução do espaço da cena, Denis Guénoun nos lembra da potência inicial do círculo.

Num grupo, para que cada um veja todos os demais, é preciso estar em círculo. O círculo não é a organização que permite que as pessoas se ouçam (é possível escutar alguém que está atrás de nós), mas é precisamente a estrutura que permite que as pessoas se vejam e distingam as demais não como massa, mas como reunião de indivíduos: permite ver os rostos – reconhecer-se.<sup>135</sup>

Em seu estudo Guénoun nos lembra que o círculo é o formato natural de uma assembleia, justamente por seu caráter igualitário. Não obstante, o Rei Artur, ao buscar uma convivência harmônica e um trabalho de parceria entre seus cavaleiros lhes ofereceu uma tábua redonda, como nos chama a atenção Marcel Mauss. A “dádiva” percorre um caminho circular. Se, buscávamos um sistema de partilha e inclusão naquele instante de cena, envolver os espectadores em um espaço circular, parecia-nos a única escolha plausível. A seguir disponho a declaração de alguns espectadores a respeito da proximidade dos atores e a disposição em arena.

[...] me senti dentro das histórias, tudo era mais intenso. Nunca tinha assistido nenhum espetáculo em arena, e minha primeira vez foi com O Anel e foi inesquecível! Tudo parece mais vivo, mais emocionante. (Guilherme Alves, 17 anos, estudante)

A proximidade em si fez com que eu me colocasse no lugar de cada personagem, vivendo e sentindo junto com eles cada situação. Tive vontade de estender a mão, várias vezes. (Isabel Maciel, 49 anos, aposentada)

É tudo ainda mais impactante, você olhar nos olhos dos atores e de certa forma ser levado a sentir o que eles estão sentindo. Essa proximidade faz

---

<sup>135</sup> GUÉNOUN, 2003, p. 20

tudo ser muito mais tenso, você tem medo de se mexer, e até de piscar. (Anderson Moura, 16 anos, estudante)

Estava acostumada a assistir atores vivendo emoções com as quais eu me identificava. Mas cheguei lá e vivi, eu vivenciei o que o ator trazia. Quando me vi dentro da cena, aliás, nunca tinha vivido algo parecido, o ator tornou-se um espelho e a cena foi minha. Uma emoção inesperada. (Maria Teresa Reginato, 60 anos, psicóloga)

Havia, inegavelmente, um aumento da intensidade de impacto daquele encontro diante da proximidade dos corpos envolvidos. A presença atenta dos espectadores, para lembrarmos uma vez mais Peter Brook<sup>136</sup>, externada nos discursos citados acima, apresentados posteriormente, em função desta pesquisa, indicava a potência desejada nesta afecção.

A proximidade física entre atores e espectadores era fortalecida, ainda, pela solução dada pela equipe à operação técnica, tanto da sonoplastia quanto da iluminação. Desde o início do nosso processo havia uma discordância quanto à operação técnica, especialmente entre minha mãe e eu. Eu achava que os atores deveriam fazer toda a operação de dentro da cena. Ela ficou receosa, pensando que poderíamos apresentar dificuldades. Assim, três pessoas da Cia haviam sido convidadas para esta função, uma após a outra, sem que ninguém permanecesse na equipe. Havia um momento inicial de tentativa, mas, por uma razão pessoal, profissional, enfim, qualquer razão que fosse, a pessoa se afastava. Como nos próprios ensaios precisávamos, nós mesmos, fazer a operação, resolvemos dar estrutura a isso e um pequeno aparelho de som, carinhosamente apelidado de “bolinha”, passou a integrar algumas partituras. A operação da luz seguiu o mesmo caminho. Se a trilha já havia sido definida antes mesmo das cenas, a iluminação teria sido o último dos elementos pensados. Sabíamos que estaríamos em um espaço alternativo, não equipado com mesa, fiação, varas, refletores. Pensamos, então, algo simples: com uma mesa instalada em uma das extremidades da sala, duas torres e alguns refletores pelo chão, desenhávamos nosso espaço. As mudanças eram efetuadas também por nós atores, em um sistema de revezamento. A principal relevância disso, em termos de articulações da própria a cena, foi que não havia elemento externo ou interno. Toda a sala era palco. Isso, concentrava a ação. O espectador se via dentro de um espaço sem pontas, sem espaço de fuga,

---

<sup>136</sup> BROOK, 2005, p. 14.

com cenas à sua frente e atrás de si, simultâneas em alguns casos, lavados pela mesma luz que incidia nos corpos dos atores, era um espaço único.



**Figura 31:** A História de Elisa, Epílogo.

Há, mais uma vez, uma aproximação entre nosso espetáculo e os ideais do Teatro da Crueldade postos por Antonin Artaud. A fim de estabelecer conexões inusitadas com seus expectadores, possibilitando a “compreensão energética” imprescindível, uma das medidas escolhidas por ele é justamente o espaço único.

É para apanhar a sensibilidade do expectador por todos os lados que preconizamos um espetáculo giratório que, em vez de fazer da cena e da sala dois mundos fechados, sem comunicação possível, difunda seus lampejos visuais e sonoros sobre toda a massa de expectadores.<sup>137</sup>

E, mais adiante uma descrição da sala de espetáculo ideal para este teatro:

Suprimimos o palco e a sala, substituídos por uma espécie de lugar único, sem divisões nem barreiras de qualquer tipo, e que se tornará o próprio teatro da ação. Será restabelecida uma comunicação direta entre o espectador e o espetáculo, entre ator e espectador, pelo fato de o espectador, colocado no meio da ação, estar envolvido e marcado por ela. Esse envolvimento provém da própria configuração da sala.

---

<sup>137</sup> ARTAUD, 1999, p.97.

Assim, abandonando as salas de teatro existentes, usaremos um galpão ou um celeiro qualquer, que reconstruiremos segundo os procedimentos que resultaram na arquitetura de certas igrejas e certos lugares sagrados, de certos templos do Alto Tibete.

No interior dessa construção reinarão proporções particulares em altura e profundidade. A sala será fechada por quatro paredes, sem qualquer espécie de ornamento, e o público ficará sentado no meio da sala, na parte de baixo, em cadeiras móveis que lhe permitirão seguir o espetáculo que se desenvolverá à sua volta. Com efeito, a ausência de palco, no sentido comum da palavra, convidará a ação a desenvolver-se nos quatro cantos da sala. Lugares especiais serão reservados para os atores e para a ação, nos quatro pontos cardeais da sala. As cenas serão representadas diante de fundos de paredes pintadas a cal e destinadas a absorver a luz. Além disso, no alto, correrão galerias por toda a sala, como em certos quadros de Primitivos. Essas galerias permitirão aos atores, toda vez que a ação exigir, caminhar de um ponto a outro da sala, e também que a ação se desenrole em todos os níveis e em todos os sentidos da perspectiva em altura e profundidade. Um grito emitido num canto poderá se transmitir de boca em boca com amplificações e modulações sucessivas até o outro canto da sala. A ação romperá seu círculo, estenderá sua trajetória de nível em nível, de um ponto a outro, paroxismos nascerão de repente, acendendo-se como incêndios em pontos diferentes; e o caráter de ilusão verdadeira do espetáculo, assim como a influência direta e imediata da ação sobre o espectador, não serão palavras vazias. E que esta difusão da ação por um espaço imenso obrigará a iluminação de uma cena e as iluminações diversas de uma representação que deve abranger tanto o público quanto as personagens — e a várias ações simultâneas, a várias fases de uma ação idêntica em que as personagens agarradas umas às outras como num enxame suportarão todos os assaltos das situações, e os assaltos exteriores dos elementos e da tempestade, corresponderão meios físicos de iluminação, de trovão ou vento, cujo contragolpe o espectador sentirá.

No entanto, será reservado um lugar central que, sem servir propriamente de palco, deverá permitir que o todo da ação se reúna e se organize sempre que necessário.<sup>138</sup>

Criamos para a nossa cena uma formulação bastante próxima à descrita por Artaud. Com o espaço central reservado para os atores, mas com uma cena a se passar em toda a sala, circulando e envolvendo o espectador. Cenas inteiras iluminadas apenas com lanternas, em que os sons sem quaisquer palavras vestem completamente o espaço, interrompendo a história narrada, sobrepondo o lirismo sugerido pelo encenador francês. Cenas inteiras apenas onomatopaicas, ou dançadas em jogo livre, carregado pela música. O uso de instrumentos musicais nada usuais, como sinos, chocalhos feitos de chave, som de bola de soprar enchendo e esvaziando, copos batendo e vibrações dos corpos, das línguas, das vestes, que traziam, além das mencionadas fotos, medalhas e miçangas. As vestes que, em si, eram símbolos de memórias resgatadas, nossas e de outros. Não somos

---

<sup>138</sup> ARTAUD, 1999, p.110-111.

artaudianos, nosso espetáculo não é Teatro da Crueldade, embora traga Crueldade em si, em grandes proporções.

Sem um elemento de crueldade na base de todo espetáculo, o teatro não é possível. No estado de degenerescência em que nos encontramos, é através da pele que faremos a metafísica entrar nos espíritos.<sup>139</sup>

No entanto, em nossa dramaturgia, abandonávamos a linguagem apenas para retomá-la logo em seguida. A estrutura que escolhemos dar ao texto buscava, ao mesmo tempo, preservar as narrativas, mas interrompê-las em dados momentos para que o espectador e, sobretudo o dono da história, pudesse encontrar, não apenas racionalmente, mas também racionalmente, um novo ângulo daquele acontecimento.

No princípio do nosso processo, quando recolhíamos materiais que nos servissem de inspiração, dois filmes nos influenciaram especialmente, devido à estrutura de suas narrativas e o quanto estas estruturas potencializavam o alcance dos roteiros: “As Horas”, lançado em 2002, dirigido por Stephen Daldry com roteiro de David Hare e “Dogville”, do dinamarquês Lars von Trier, lançado em 2003.

Em “As Horas” a história de três mulheres nos são contadas em épocas distintas, todas a partir do livro “Mrs. Dalloway”: em 1923, em que Virginia Woolf o escreve, em 1951, em que Laura Brown, a mãe do poeta Richard, infeliz no casamento, o lê e na atualidade em que a editora de livros Clarissa Vaughn, prepara uma festa para seu ex-amante e grande amigo, o mesmo Richard, que está prestes a morrer de AIDS. As histórias não nos interessavam, não eram nosso foco, mas a forma como se entrelaçavam permanentemente, momentos em que Clarissa Vaughn, no presente, repetia as ações descritas por Virgínia Woolf em 1923, ações que recebíamos pelos lábios de Laura Brown, que o lia em 1951. Eram histórias de mulheres angustiadas, e tais entrecruzamentos, potencializavam essa angústia, promovida nos espectadores. Além de nos inspirarmos em sua estrutura, a música de Philip Glass para o longa foi a base de nossa partitura vocal da história de Elisa, nome dado por nós a J. Havíamos escutado e dançado por horas, até que, cada um, a partir do estudo sonoro, pudesse criar para si, sons e corpos que traduzissem a angústia da personagem. Essa partitura conjunta também entrava como fator de interrupção das ações de cena, sobrepondo nova informação.

---

<sup>139</sup> ARTAUD, 1999, p.114.

“Dogville” nos devolvia a Brecht. A história de Grace que, fugindo de um gangster acabava na pequena cidade de *Dogville* e era, paulatinamente, transformada em escrava por seus habitantes, nos era apresentada da mesma forma que “Galileu Galilei” ou “Santa Joana dos Matadouros”<sup>140</sup>: por meio de blocos, anunciados por um título. O título enunciado de cada bloco por uma voz completamente externa, sem rosto, predizia, objetivamente, o que seria assistido. Era uma peça épica, traduzida em linguagem cinematográfica.

Neste quadro sinótico, Brecht opõe o que, até então, era considerado como forma dramática, àquilo que desejava chamar de forma épica.

<b>Um teatro de forma dramática</b>	<b>Um teatro de forma épica</b>
Ativo	Narrativo
Faz participar o espectador numa ação cênica	Torna o espectador uma testemunha mas
Consome-lhe a atividade	Desperta-lhe a atividade
Proporciona-lhe sentimentos	Exige-lhe decisões
Vivência	Mundivivência
O espectador é imiscuído em qualquer coisa	É posto perante qualquer coisa
Sugestão	Argumento
As sensações são conservadas como tal	São elevadas ao nível de conhecimento
O espectador está no centro, comparticipa dos acontecimentos	O espectador está defronte, analisa
Parte-se do princípio de que o homem é algo já conhecido	O homem é objeto de uma análise
O homem imutável	O homem suscetível de ser modificado e de modificar
Tensão em virtude do desenlace	Tensão em virtude do decurso da ação
Uma cena em função da outra	Cada cena em si e por si
Progressão	Construção articulada
Acontecer retilíneo	Curvilíneo
Obrigatoriedade de uma evolução	Saltos
O homem como algo fixo	O homem como realidade em processo
O pensamento determina o ser	O ser social determina o pensamento
Sentimento	Razão

**Figura 32:** Quadro sinótico – Teatro Dramático X Teatro Épico<sup>141</sup>.

Com relação aos elementos do teatro épico em geral e das características já englobadas por mim do gênero criado por Bertold Brecht ao longo dessa dissertação, a independência entre cenas, a narração e o *gesto* se apresentam aqui como fundamentais.

<sup>140</sup> Ambos escritos por Bertold Brecht: o primeiro escrito em 1938 e o segundo entre 1929 e 1932.

<sup>141</sup> Neste esquema, Brecht aponta variações de matriz em cada forma teatral, mas ressalta que, para um encenador, é possível fazer escolhas que englobem, hora uma forma teatral, hora outra, como na questão da emoção, por exemplo. (BRECHT, 1957, p. 23/24)



Tudo depende da “fábula”, que é o cerne da obra teatral. São os acontecimentos que ocorrem entre os homens que constituem para o homem matéria de discussão e de crítica, e que podem ser por ele modificados. [...]

Visto que o público não é solicitado a lançar-se na fábula, como se fosse num rio, e a deixar-se levar à deriva, os acontecimentos isolados têm de ser interligados de tal forma que as funções sejam evidentes. Os acontecimentos não devem seguir-se maneira imperceptível, devemos, sim, ter a possibilidade de intervir neles com os nossos juízos críticos. (E, a dar-se o caso de o caráter obscuro das relações causais se revestir para nós de interesse, haveria que dar a essa circunstância um distanciamento suficiente.) devemos, então, contrapor cuidadosamente as diversas partes da fábula, dando-lhes uma estrutura própria, a de uma pequena peça dentro da peça. Para atingirmos este objetivo, a melhor maneira é adotarmos títulos, como os que encontramos no item precedente. Os títulos devem conter flechas certas, dentro de uma perspectiva social, e explicitar, simultaneamente, algo acerca da forma de representação desejável, isto é, devem imitar, consoante o caso, o estilo do título de uma crônica, de uma balada, de um jornal ou de um quadro de costumes.<sup>142</sup>

Partindo do princípio de que nosso intuito era o de devolver aos donos das histórias suas próprias narrativas, criamos nossa dramaturgia a partir das palavras proferidas por cada colaborador a serem fielmente repetidas para ele. Fizemos algumas edições, buscando o essencial de cada dádiva, porém nossa inserção se fazia mais significativa na forma que demos às cenas, nas músicas cantadas ou dançadas e nas partituras corporais e sonoras, sobrepostas à narrativa, de maneira a gerar as interrupções descritas por Brecht. As histórias, como no teatro épico, eram contadas em blocos precedidos de títulos sempre anunciados em voz alta, interrompendo a ação anterior. Assim, por exemplo, a História de Vítor era dividida entre: “A história de Vítor: apresentação”, “Biblioteca, boné e pipoca”, “O baile de formatura”, “O resultado do CEFET”, “Vítor arranja outra namorada, mas continua se encontrando com Clarisse” e “Onde meus olhos não procuram mais”. Assim com a história de Elisa se dividia em: “A história de Elisa: Prólogo”, “Tortura”, “A valsa dos noivos”, “Elisa perde mais uma chance de se casar, mas tem um filho”, “A chegada de Roberto” e “A história de Elisa: Epílogo”. As demais histórias eram sorteadas no princípio do espetáculo e contadas paralelamente, cochichadas nos ouvidos dos espectadores, de modo que nem todos escutavam as mesmas histórias.

As interrupções, tanto permitiam que novas sensações pudessem se mesclar à vivência que cada um teria da narrativa, ou possibilitar a formação do pensamento crítico, como Brecht nos indica, como, no nosso caso específico,

---

<sup>142</sup> BRECHT, Pequeno Organon Para o Teatro, §65, §67.

mantinha a pressão adequada à panela. A história de Elisa trazia acontecimentos muito violentos que, se narrados continuamente, não levariam o espectador ao choque necessário para mesmo reconhecê-los. A sequência sempre muito tensa, após algum tempo na mesma condição, levava a uma espécie de torpor. Era preciso uma música, e a inserção da história de Vítor para que todos, inclusive nós atores, respirássemos um pouco, ríssemos, sonhássemos, para sermos violentamente acertados pela violência novamente.

O desenvolvimento do trabalho pelo *viewpoints*, como explicitado no capítulo anterior, trazia, ao mesmo tempo, o não-naturalismo dos gestos e uma limpeza absoluta quanto à execução. E, por tê-lo construído inteiro dançando, havia um fluxo nesta movimentação que localizava as interrupções de maneira mais radical. Quando entrava uma nova partitura de sons e/ou gestos, uma música cantada, dançada, ouvida, um novo quadro anunciado, havia uma ruptura seca, exata. A imagem do bisturi, que se repete, agora, cenicamente.

Com relação à percepção dos espectadores dessas passagens, recebi alguns relatos:

Os momentos de troca me causaram um enorme desconforto de um modo geral, dado o contraste entre o momento de uma história e o da outra. Lembro-me especificamente de uma passagem da história de Elisa para a de Vítor que me causaram igual impacto nas duas vezes em que assisti ao espetáculo, mesmo já sabendo o que aconteceria. O que mais me impressionou foi como elas (as atrizes) conseguiram sair daquele drama de forma tão violenta. (Felipe Xavier Aquino, 18 anos, estudante)

As passagens foram muito bem colocadas pois nos deixavam respirar aliviados. Era tudo muito intenso e a intensidade fazia, de certa forma, o corpo doer. Era hora de se ajeitar na cadeira, mudar de posição, e literalmente respirar. (Anderson Moura, 16 anos, estudante)

Ao quebrar, aliviavam. Muitas vezes estávamos em uma cena tensa e passava para outra mais leve. Foram quebras muito bem feitas, que geravam mais curiosidade para o fim das histórias. É um espetáculo nada óbvio. É muito diferente do que as pessoas estão acostumadas a ver. (Luisa Santos, 16 anos, estudante)

Com relação a isso é preciso pensar também o *gesto*. Brecht assim nos indica:

Chamamos esfera do *gesto* aquela a que pertencem as atitudes que as personagens assumem umas às outras. A posição do corpo, a entonação e a expressão fisionômica são determinadas por um *gesto* social; as personagens injuriam-se mutuamente, cumprimentam-se, instruem-se mutuamente, etc. Às atitudes tomadas de homem para homem pertencem, mesmo, as que, na aparência, são absolutamente privadas, tal como a exteriorização da dor física, na doença ou na exteriorização religiosa. A

exteriorização do “gesto”, é, na maior parte das vezes, verdadeiramente complexa e contraditória, de modo que não é possível transmiti-la numa única palavra; o ator, nesse caso, ao efetuar uma representação necessariamente reforçada, terá de fazê-lo cuidadosamente, de forma a nada perder e a reforçar, pelo contrário, todo o complexo expressivo.<sup>143</sup>

Cada acontecimento comporta um gesto essencial. *Richard Gloster corteja a viúva de sua vítima. Por meio de um círculo de giz, é descoberta a verdadeira mãe da criança, Deus aposta com o diabo a alma de Dr. Fausto. Woyzek compra uma faca barata para assassinar a mulher, etc.*

Pela agrupação das personagens em cena e aos movimentos de grupo, há que alcançar a necessária beleza, principalmente através da elegância, da elegância com que são apresentados e expostos ao olhar do público todos os elementos que constituem esse gesto.<sup>144</sup>

Desejo pensar o gesto como nos apresenta Brecht em consonância ao movimento como proposto por Pina Bausch. O gesto, ao ser repetido, ao mesmo tempo que reforça uma característica de determinado personagem, apresenta na própria repetição uma construção em rupturas capaz de afetar de modo potente atores e espectadores. A nós, atores de “Entre o Dedo e o Anel”, havia um impulso que, apesar de existente desde o surgimento do movimento, ao ser repetido, em cadências variadas ou não, nos trazia a determinado estado. A história de Elisa, por exemplo, era apresentada por três atrizes, simbolizando sua infância, juventude e meia idade (quando nos narrou sua história contava com 56 anos). Havia um gesto social, uma dada postura, que, ao assumirmos, os espectadores sabiam tratar-se daquela personagem. Havia uma sequência de movimentos repetida a cada narração e a qual retornávamos a todo tempo. Esta sequência tinha alterações de intensidade e andamento, dependendo da vivência narrada e o estado em que estava a personagem. Para nós atrizes, no entanto, a intensidade controlada daquele movimento reforçava de tal forma o estado que, a emoção era repetida em todas as récitas. Lembro-me do terceiro quadro intitulado “A valsa dos noivos” em que a movimentação era inteira a partir de uma valsa dançada, ora sozinha, ora com um dos seus noivos. O momento em que ela descobria que o noivo havia casado com outra, eu deveria virar, para recomeçar a valsa. Em todas as vezes que fiz esse movimento, mesmo nos ensaios, não importando quantas vezes passássemos o mesmo trecho, as lágrimas vinham. Era o movimento que me levava a elas. Ao mesmo tempo, a repetição, para os espectadores, os levava à sensação do já vivido,

---

<sup>143</sup> BRECHT, Pequeno Organon para o Teatro, § 61.

<sup>144</sup> BRECHT, Pequeno Organon para o Teatro, § 66.

ao tema que não se resolve, à angústia que jamais se dissolve. Por esta razão exatamente, ao propormos uma ciranda no final do espetáculo, estamos propondo, justamente que, basta mudarmos a direção para que a vida nos surpreenda com novas aventuras. Estamos dizendo que pode ser mecânico, no bom sentido. Porque não controlamos o que sentimos, mas se sabemos o que é, onde está, por onde passa nos nossos corpos, se mudamos nossa postura física, há algo que se altera em nossa atitude e, com ela, nossos sentimentos.

Em seu estudo sobre a produção do Wuppertal Dança-Teatro, Ciane Fernandes classifica as repetições como obsessivas, alteradas, intermitentes, de longo alcance e reconstruções. As repetições obsessivas ocorrem quando sequências são repetidas exatamente em andamentos distintos. Nas alteradas as sequências apresentam pequenas alterações, de forma que a sequência permaneça reconhecível, embora não exatamente igual. As intermitentes são resgatadas ao longo do espetáculo em diversos pontos. As de longo alcance trazem, muitas vezes, múltiplas sequências recombinadas e apresentadas em sequência. Já as reconstruções são acontecem no momento de compor o espetáculo. O movimento gerado em ensaio, irá ser repensado diante de uma esfera maior, com relação ao restante da coreografia e será adaptado. Ainda que não sofra alteração mecânica, a simples escolha sequencial dá a ele, novos sentidos. Foi o que ocorreu, por exemplo, com nossas memórias de infância. Quando propusemos durante os ensaios de “Entre o Dedo e o Anel”, um exercício a partir dessas memórias, compusemos uma dada sequência. Esta foi resgatada para a cena da biblioteca, onde Vítor e Clarisse se encontram para fazer o trabalho da escola. Houve uma reconstrução. Além deste tipo de reconstrução, há ainda, roubo de sequências, quando um ator toma a sequência criada por outro. Além da necessidade de substituição de atores que deixaram o espetáculo, na própria criação conjunta, havia momentos de roubo, por acharmos que determinado movimento ficariam melhor composto em outra sequência ou feito por outra pessoa. Tal processo, é também responsável, por novos aprofundamentos e tomadas de consciência por parte dos intérpretes:

Pela reconstrução, os dançarinos do Wuppertal Dança-Teatro expõem e transformam os vocabulários de movimento aprendidos pela repetição na dança e no cotidiano, revertendo o poder social sobre o corpo. A dicotomia entre uma sociedade linguística controladora e um corpo pré-linguístico controlado é desestruturada. Ao incluir e reverter o método de seu

dominador, o corpo torna-se responsável por sua própria expressão no simbólico. Os meios da dominação – a linguagem – tornam-se instrumentos transformadores e criativos elaborados por um corpo inteligente, agente ativo e consciente de sua própria história.<sup>145</sup>

Este corpo/indivíduo consciente traz, em si, uma presença ativa a reverberar por toda a sala de espetáculo:

O espetáculo me tocou pela verdade contida na carga emocional de cada cena. O espectador sente que cada gesto, palavra e ação saem de dentro da alma, impulsionados por um sentir verdadeiro, algo que foi provado – amargamente provado – e experienciado pelas pessoas/atores que estão ali fazendo e vão atingir diretamente quem está assistindo, como uma “injeção na veia”.

Quem nunca “perdeu anéis”?!...

[...]

É um teatro de coração para coração, que presta uma espécie de “homenagem” aos nossos amores que já se foram para outras dimensões, onde música, palavra, iluminação e coreografia cênica se encaixam perfeitamente e fluem através de uma carga emocional densa e sincrônica, sem “aliviar” o espectador, mas emocionando-o profundamente, pela empatia que provoca. (Ana Coelho, 62 anos, professora de arte e arte terapeuta – espectadora)



**Figura 33:** Presenças atentas

<sup>145</sup> FERNANDES, 2007, p. 134

Ainda assim, sentíamos que havia algo ausente. Muitos espectadores saíam aflitos, com necessidade de se colocarem. Além disso, as histórias de Therezinha e Lívia, pareciam não ter reverberado o suficiente por meio da representação. Nossa retribuição a elas havia sido aquém do devido.

Ao término de todo o processo estávamos exauridos. Havíamos tocado pessoas profundamente, mas a custo de muitas chagas abertas em nós mesmos. Era preciso nos recuperar de tantos cortes. Além disso, a política cultural, nem sempre fácil, não nos possibilitou encontrar novos espaços para novas temporadas. O espetáculo hibernou.

### 3.2 – Novos braços, novas pernas, novo rumo

Não se aflija. Tudo o que você perde, volta para você em uma outra forma.  
(Jalal ad-Din Muhammad Rumi)



**Figura 34:** “Biblioteca, bone e pipoca”, Entre o Dedo e o Anel, Parque das Ruínas, Rio de Janeiro, 2015.

Eis a ideia que a dádiva nos oferece, uma espécie de *moto perpetuo* de afetos. A roda que gira eternamente, sempre para o mesmo lado. Apresentando-se como um desafio àquele a quem se oferece, exigindo novas e maiores retribuições,

abrindo espaços à solidariedade, à uma fé no improvável, no que virá amanhã. Chamando à responsabilidade, não apenas por si, mas pelo todo, por aquilo que está ao alcance fazer. À percepção da vida enquanto fluxo, de si mesmo neste fluxo, em que tudo retorna.

O resultado do encontro promovido pelo espetáculo em vários dos espectadores – avalio a partir do retorno que recebemos em conversas informais, entrevistas após o espetáculo e, mesmo, por meio das fichas de avaliação –, foi de mudança na tomada de posição, diante de si e do mundo. Alguns casos começavam a ser relatados a nós. Um exemplo veio até mim através do relato de uma das alunas da Cia-escola Cia de Arte Persona chamada Giulia a respeito da sua experiência com o espetáculo. Ela, que então contava com 16 anos, havia assistido à peça com os pais e o namorado. Ao final do espetáculo, apesar de se sentir um tanto “engasgada” pela experiência, cumprimentou os atores e saiu, acompanhada pelos três. Todos caminharam em silêncio até o carro. Percebeu após alguns minutos que seu pai não dava a partida, permanecendo em silêncio. Olhou para a mãe que também parecia estranhar o comportamento do marido. De repente aquele homem alto e forte, sempre rígido e sério desabou diante dela em um choro convulsivo. Giulia conta que os membros da sua família são muito fechados e jamais havia visto seu pai naquele estado. O pai, então, começou a narrar diversas experiências da sua vida particular absolutamente desconhecidas por ela.

O que desejávamos, no início desse processo, era que as pessoas parassem, ainda que por um instante, para ter tempo de escutar a si mesmas. Que não ignorassem acontecimentos marcantes e, por outro lado, não dessem importância demasiada a pequenas perdas, ou mesmo considerassem perdas coisas tão reversíveis. Queríamos que as pessoas sentissem suas dores acolhidas, tivessem suas feridas internas tratadas, mas não vitimizadas por circunstâncias desfavoráveis, ao contrário, descobrissem o caminho para a “ciranda” da vida. Que aprendessem a não fingir, sentir a perda, mas seguir adiante. Que não permitissem a interrupção da vida pela perda aprisionada, “congelados” no momento da dor. Para BF, por exemplo, depois de passar por todo o nosso processo – escrever sua história, contá-la, assisti-la, compartilhando-a com pessoas jamais vistas –, desenvolveu novas versões de si e sua forma de lidar com tais experiências mudou radicalmente.

Eu mudei muito depois do espetáculo no sentido... de... pegar o que eu quero. Nessa questão de... colocar, de abrir, sentimentalmente. Eu tinha uma imensa facilidade de falar o que eu penso e nenhuma de falar o que eu sinto. Agora... eu acho que agora tá... eu consigo me expressar melhor. Talvez não exatamente com palavras, assim, mas... me expressar melhor dessa forma. Não exatamente pela história, mas... pelo fato de ter feito pela primeira vez isso e ter sido tão legal, “poxa, não é tão ruim”, sabe? Abrir o braço algumas vezes, sabe? Você pode tomar um soco, mas também pode receber um grande abraço, assim. (BF, colaborador)



**Figura 35:** Bloco “Tortura”. Entre o Dedo e o Anel, Parque das Ruínas, Rio de Janeiro, 2015.

Neste ponto é preciso falarmos na fronteira atingida pelo trabalho entre arte e terapêutica.

Em seu estudo a respeito do trabalho de Lygia Clark, Suely Rolnik localiza seus “Objetos Relacionais” num campo fronteiro entre arte e clínica. Para Rolnik reduzir a pesquisa de Clark a qualquer um dos terrenos seria aprisioná-la e percebê-la apenas em parte. “É um trabalho fronteira porque não é psicanálise, não é arte.”<sup>146</sup>

Em seu artigo “Lygia Clark e o híbrido arte/clínica”, Rolnik introduz o poético trecho de uma carta de Clark a Mário Pedrosa:

---

<sup>146</sup> CLARK in ROLNIK, 1996, p. 6



Quantos seres sou eu para buscar sempre do outro ser que me habita as realidades das contradições? Quantas alegrias e dores meu corpo se abrindo como uma gigantesca couve-flor ofereceu ao outro ser que está secreto dentro do meu eu? Dentro de minha barriga mora um pássaro, dentro de meu peito, um leão. Este passeia pra lá e pra cá incessantemente. A ave grasna, esperneia e é sacrificada. O ovo continua a envolvê-la, como mortalha, mas já é o começo do outro pássaro que nasce imediatamente após a morte. Nem chega a haver intervalo. É o festim da vida e da morte entrelaçadas.

O homem é ser mutável, permanentemente atravessado pelo mundo, pelas coisas, pelos outros seres que habitam o mundo, pelas regras de convenção. Nosso corpo reverbera diante do outro, do eterno outro, sendo este qualquer coisa externa a nós mesmos. O corpo vibrátil de Rolnik, é este corpo reverberante, este ponto de contato, transpassado, transfigurado, feito e refeito, desterritorializado e reterritorializado. É o ponto em afecção que nos habita a superfície, mas que nos refaz em diversas camadas. “É o corpo-ovo, sensível aos efeitos da agitada movimentação dos fluxos ambientais que nos atravessam.”<sup>147</sup>

O mundo atual, *hiperestimulante*, como nos lembra Bem Singer<sup>148</sup>, gera homens alguns passos além do homem neurastênico e sua atitude *blasè* detectada por Greog Simmel um século atrás. E, a cada novo estímulo, novos “eus” são fabricados. Antes mesmo que se possa perceber o grasnar do pássaro na barriga, como indica Clark, a ave é aniquilada, tornada ovo. A função da clínica, segundo Rolnik, seria a de aquietar o grasnar do bicho, a da arte, dar-lhe voz.

O que Lygia Clark percebe é que cabe à arte dar o *start*, o meio pelo qual esse homem, receptor de seu trabalho, possa expor-se corajosamente ao grasnar de seu corpo-bicho, “o artista como ‘propositor’ de condições para este afrontamento.”<sup>149</sup> Não para um retorno à ave anterior, mas para que, por meio de seu grasnar, perceba-se o novo corpo-ovo que se formula.

Assim, a iniciação que se dá no consultório experimental de Lygia não tem rigorosamente nada a ver com expressão ou recuperação de si, nem com a descoberta de alguma suposta unidade ou interioridade, em cujos recônditos se esconderiam fantasias, primordiais ou não, que se trataria de trazer à consciência. Pelo contrário, é para o corpo-ovo que os *Objetos Relacionais* nos levam. Estes estranhos objetos criados por Lygia têm o poder de nos fazer diferir de nós mesmos. (Apud, p. 5)

---

<sup>147</sup> ROLNIK, 1996, p.1

<sup>148</sup> Rever p. 28 desta dissertação.

<sup>149</sup> ROLNIK, 1996, p.4

Neste sentido, para se reterritorializar, o homem se afasta da categoria de sujeito como a conhecemos, segundo Rolnik aprisionadora. Para ela, este sujeito é remanescente do Iluminismo e se aprisiona no status de razão. Assim, o que significaria ganhar consciência? Aprisionar a experiência ao caráter racional, à uma apreensão da experiência, e uma redução dela? Por isso, caberia à arte a busca de novas conexões do sujeito à vida, ao campo da experiência, da vivência, à subjetividade.<sup>150</sup>

Rolnik diz, ainda, que a vitalidade de um indivíduo cresce em proporção ao seu atravessamento. Se somos atravessados de diversas formas, a todo tempo, quanto mais promovermos a abertura da nossa subjetividade às múltiplas dimensões destes atravessamentos, maior será nossa potência criativa, maior será nossa consistência vital.<sup>151</sup>



**Figura 36:** Bloco “A Saga de Sayuri”. Entre o Dedo e o Anel, Parque das Ruínas, Rio de Janeiro, 2015.

A vida é uma sequência de *occursus*, como nos diz Espinosa, alguns nos levando a uma maior potência de agir, outros a uma menor potência de agir. A

---

<sup>150</sup> ROLNIK, 2000.

<sup>151</sup> ROLNIK, 2010.

potência aumentada pelo bom encontro é aquela em que o corpo vibrátil respira mais, sua capacidade de absorção das forças se torna maior e há menos risco de desagregação. Ao contrário, quando a potência de agir é diminuída, o corpo se torna debilitado por uma incapacidade psíquica de absorver um maior volume de força, de poder lidar com isso recriando a realidade.

Para Rolnik, o fundamental

É você sempre batalhar por uma aliança entre as forças, tentar estar vulnerável a captar, estar farejando onde tem possibilidade de forças ativas para inventar dispositivos que as façam ser mais poderosas que as forças reativas naquele terreno. Mas é o corpo que sabe, não é a obra completa do Deleuze, nem Hegel, sei lá, ou do Kant. Mas é o corpo que sabe quando a vida está vingando e quando ela está minguando. Essa capacidade do corpo, que não é o corpo dos órgãos da medicina, nem do *fitness*, mas é esse corpo em sua vulnerabilidade ao mundo. Essa capacidade é a nossa principal bússola, é o nosso principal instrumento que como vivos humanos temos – e o animal tem também. Então batalhar pela ativação dessa capacidade é o foco principal de uma luta micropolítica.<sup>152</sup>

É o que Lygia Clark busca fazer com seus “Objetos Relacionais”. Ela tenta convocar a potência de ser contaminado na subjetividade do espectador, “não só descobrindo a vida que o agita internamente e em sua relação com o espaço, mas fundamentalmente a vida que se manifesta como força diferenciada de sua própria subjetividade.”<sup>153</sup>

Assim trabalhamos nós, incansavelmente nesse projeto. O teatro de afetos busca, justamente, que cada pessoa aprenda a consultar essa bússola que é o corpo vibrátil e, mantê-la afinada. Que nossos colaboradores/espectadores permitam-se afetar de maneira potente, para que, como pôde compreender BF, ao se abrirem à afecção, se percebam vulneráveis, conscientes porém, de que, sem tal atitude, não estariam se protegendo apenas do soco, mas também do abraço.

O sábio persa Rumi<sup>154</sup>, diz em um de seus poemas:

O caminho para o amor não é  
um argumento sutil.  
A porta do amor  
é a devastação.  
Os pássaros volteiam esplendorosamente  
pelos ares da liberdade.  
Como é que eles aprendem?  
Eles caem, e ao cair,  
ganham asas.

---

<sup>152</sup> ROLNIK, 2010.

<sup>153</sup> ROLNIK, 2000.

<sup>154</sup> <http://ruminamos.blogspot.com.br/>

Convidamos nossos espectadores ao mergulho. Entretanto, não de forma solitária, não exigimos algo a que não nos arriscamos nós mesmos. Trata-se de um “mergulho no colo”, para um abraço coletivo. Afinal, o que é a afecção se não a mistura entre corpos que se afetam? O encontro de corpos vibráteis, transversalmente unidos, formando temporariamente um novo corpo, um corpo coletivo, um corpo múltiplo, transformador de todos que contém.



**Figura 37:** Bloco “Elisa perde mais uma chance de se casar, mas tem um filho”. Entre o Dedo e o Anel, Liceu, Campos, 2011.

Diante da percepção dada ao e pelo corpo vibrátil, como nos introduz Rolnik, a busca obsessiva por uma maior potência promovida pelo encontro do espetáculo “Entre o Dedo e o Anel” com o espectador, de nossa parte, é justificável. Precisávamos garantir o *start*, e o caminho que encontramos foi o do choque pela comoção. Não a comoção entorpecedora, a qual também estava presente em antagonismo – como disse no primeiro capítulo, era necessário ter em perspectiva a telenovela, o “gente que faz” –, mas algo tão imensamente potente que o atingisse no corpo, na carne. É preciso a queda a qual se refere Rumi ou não nos damos conta das asas que temos.

BF– É verdade. Fiquei acabado! Foram duas horas de chibatadas...

Sunshine – Foi assim que você se sentiu? Ao longo do primeiro espetáculo, assim?

BF – É. Mas é louco. Eu lembro que era quase físico, assim, sabe? Eu quase podia dizer, “Ah é aqui, é aqui, é aqui” (apontando lugares no corpo). Era muito complicado. Era quase que compulsório, assim. Não sei. Você não consegue controlar não, de verdade. Não consegue.

Sunshine – A dor é física.

BF – É, é isso. É isso. Não sei. Que pro resto parecia que tudo bem assim, se você respirar. A, tudo bem. Vou continuar assim, sabe? Não sei. Tipo, alguma coisa que aconteceu ali. “É, tudo bem, deixa pra lá”. Ali parecia que não, você não tinha esse tempo assim, ia te amassando, não tinha esse tempo de alívio. Que... por mais que a cena... que quando estava na cena dos dois e tal... eu. Pô, eu pensava assim: “aquilo vai acabar com ela morrendo”.

Tânia – Sentia assim.

BF– É. Aí vinha a imagem de como aconteceu, sabe?

Sunshine – Você ia lembrando dos acontecimentos enquanto assistia.

BF – É. Não sei. Não sei. Parecia tudo na neblina, assim.

Ainda que a dor trouxesse certa violência, a participação no corpo coletivo acalentava:

Sunshine – Assim, você tá colocando também como a sua vivência pessoal também se tornou uma vivência coletiva, né, naquele momento ali. Como isso foi importante também. Ter essas outras vozes de volta pra você.

BF – É, exatamente. Porque foi como se eu tivesse contado pra vários amigos muito interessados em conversar sobre aquilo comigo, entendeu? Sabe? Esse vazio.

Tânia – Você recebeu muitas opiniões sem ter que ter passado pela conversa.

A percepção de que há um alcance da obra de arte que, por outro meio, não se chegaria.

BF – Exatamente. E de uma forma... assim, mais sentimental do que racional. Porque não é na palavra. Essas coisas não se convence na palavra, né? Não nessa forma de vida agora. Acho difícil. Entende? Cada um... Eu percebia que ali tinha mais coisa do que eu tinha entregado, entendeu? Vocês não me entregaram de volta a mesma coisa. E isso foi legal. Isso foi bom. Essa mão, essa mexida, essa moldura.

Tânia – Embora a gente tenha criado, assim, muito mais um entendimento do que o texto, né?

Taís – Você diz de criação das cenas?

BF – Não nem em sentido de cena não.

Tânia – Mais de clima?

BF – É... tinha mais coisa. As cenas que na verdade não são cenas, são... que fazem parte do plano... psicológico, que não são coisas que aconteceram.

Sunshine – Os sons internos? (partituras sonoras)

BF – É.

Tânia – Sim, sim. Aquele barulho todo, né? As coisas na sua cabeça, você no meio daquela confusão... A gente quis muito isso.

BF – Aí foi... Essas partes então, nunca sem vocês eu ia me dar conta, assim.

Graças a tal potência neste encontro uma nova experiência em torno de sua perda pôde ser, de fato, travada e, com ela, novas memórias surgiram.

BF – Por exemplo hoje em dia é muito difícil eu lembrar de Larissa sem lembrar da peça, assim.

Sunshine – Foi pra esse lugar, né?

BF – Foi. É um lugar legal, assim. Porque a peça me dá meio que uma acalentada, assim. Não parece... porque eu não sei. Porque às vezes eu pensava nela meio que assim... elétrico... “porque eu devia ter pegado, eu devia ter feito...” “eu não... não foi assim”... Acho que muito agressivo. E a peça deu um (expiração), sabe, deu uma acalmada.

Sunshine – Pareceu diferente, né? A sensação.

BF – É. A sensação foi exatamente essa a de ter dado uma coisa e ter voltado outra coisa. Não foi... eu tenho uma coisa e botaram outra coisa nela. Não foi isso. Foi meio que... mudou tudo. Foi isso assim.

Tânia – Tá num lugar mais tranquilo pra você agora.

BF – É. Ficou num lugar mais doce, assim.

Para, enfim, reterritorializar toda a vivência:

BF – É, ficou mais doce. Na verdade eu acho que a tal culpa, sempre existiu. Só que não era... a culpa pelo desfecho assim. Eu não me sentia assassino. Só que como não era eu não admitia. Eu sabia que não era, mas ao mesmo tempo sentia que era, sabe? Aí... não sei... Tentava puxar pra um lado uma coisa, pra outro lado outra coisa... a ideia era isso realmente, esse antagonismo, assim. E culpar outras pessoas, culpar o namorado dela depois...

Sunshine – Tinha que ser culpa de alguém.

BF – Entendeu? Não pode ter sido... Deus. Ah, Deus quis. Sabe? Se foi Deus então fio culpa de Deus! Me ajudou, assim. “Desiniciou”, me ajudou a entender esse processo da vida mais como um fluxo assim, mais como uma coisa que vai acontecendo... soltando fios e pegando coisas... menos *rock in roll*, mais violino.

Todo o processo, indicado aqui por meio desta entrevista de BF, embora satisfatório, uma vez que identificávamos termos atingido os objetivos a que nos propusemos, estávamos, também frustrados. J, por não viver na cidade, não conseguiu nos assistir, não concluindo, assim, as etapas do processo para a reterritorialização (nos moldes da nossa proposta). Therezinha e Lívia haviam, como já sinalizei, recebido como retorno algo menor do que deveriam. Ainda assim, Lívia, ao nos assistir, colocou o espetáculo em um lugar de memória e homenagem, uma vez que sua dor pessoal já havia encontrado o espaço de um bom encontro e, a memória de seu avô, já produzia nela o aumento da potência de agir. Therezinha não compareceu à temporada.

O tempo de trabalho estendido, especialmente, foi responsável por uma certa dispersão, tanto de alguns membros da equipe, como já colocado, como de alguns colaboradores.

Decidimos, por esta razão, retomar o trabalho e, já conscientes do processo, acelerá-lo. Agora com três novos membros na equipe, saídos da Cia-escola e que haviam participado do processo como colaboradores e espectadores:

Hugo Gandra, Thássia Nunes e Anne Chenu, substituindo Davi Palmeira, Fernanda Tatagiba e Marina Nagib.

Não chegamos a retomar a campanha de coleta de histórias, pois desejávamos aprofundar as histórias de Lívia Mósso e Therezinha Zullo. No entanto, chegou ao nosso conhecimento a história de Satie Kanda, amiga de alguns do elenco. Como ela estava em um momento de impasse diante de algumas questões dolorosas e mal resolvidas, a convidamos para o processo como nossa última doadora de histórias. Satie é descendente de japoneses nascida na Colônia JK, na Bahia. Ainda bebê é doada a uma família sem filhos, mantendo contato, no entanto com a família biológica. Ela cresce, assim, escutando que foi adotada. Curiosa, desejosa da convivência com os irmãos e desgostosa com a criação rígida que recebia, na adolescência, foge de casa, retornando à família original. Deste ponto em diante passa a viver uma busca permanente de um espaço que reconheça como seu no mundo. Se muda para o Japão e retorna ao Brasil várias vezes. Ao longo de toda entrevista sua frase mais dita é “eu queria voltar”, quase como um mantra, sem saber precisar exatamente para onde voltaria. Sua narrativa dá origem ao que intitulamos “A Saga de Sayuri”, o nome que lhe demos no espetáculo.

A história de Lívia ganhou o título de “O Sofá Vermelho”, fazendo alusão às tardes que passava conversando com o avô sentados no sofá vermelho da casa dele.

A história de Therezinha deu título ao espetáculo, mas com a peça muito longa, resolvemos deixá-la como breve alusão em elementos cenográficos e na exposição “O que eu guardei de você”.

Com supervisão da arquiteta e ex-membro da Cia de Arte Persona, minha prima Tainá Pessanha, construímos a exposição para aplacar outra necessidade que sentimos: a de promover um espaço de manifestação direta para os espectadores após a peça, além de já introduzir o tema de alguma forma prévia à encenação. Montada sempre na entrada, a exposição contém todas as histórias doadas em qualquer etapa, incluindo as nossas próprias. A cada apresentação chegam mais e mais relatos.





Figura 38: Exposição “O que eu guardei de você”

## **AFECÇÕES FINAIS: POR UMA VIDA MENOS *ROCK IN ROL* E MAIS VIOLINO**

Ao ingressar na Universidade me foi feita uma pergunta com a qual me deparo a cada dia: por que fazer teatro hoje? Por que ser artista hoje? Passei a pensar em toda a “responsabilidade” que teria com o fato, ao carregar um título de artista, como emissária de algo novo, ser transformador do mundo. Não seria por aí que responderia à pergunta.

Nasci na planície. Os caminhos infinitos propagados pelo horizonte me definem desde sempre. A arte esteve sempre nesse horizonte. Arte vinda de mãe, tios, irmão, primos, avós. Arte que se dá no sangue, no café-da-manhã, em horas e horas de conversa interurbana ao telefone. Arte que se dá nos pulmões. Que brada. Arte que escuta. Arte que acolhe. Aprendi a transpirar antes de tudo e pela pele já havia arte em mim. Então, por que fazer arte? Para permanecer viva.

É este o fluxo que me leva ao mesmo infinito do horizonte em que nasci. É esta a potência que me guia, aos encontros mis que já travei e ainda hei de travar muitos outros. É esta a dádiva que me foi dada na primeira golfada de ar que dei, nas minhas primeiras horas de vida em incubadora, na quase morte prematura, nos dias e dias, pensamentos, noites em claro e angústias! Quantas angústias!

Para quem fazer arte hoje? “Arte é um estado de encontro”, nos diz Bourriaud. Arte é o momento da partilha. Da partilha de dores, tristezas, expectativas. Arte é verbo. Ação é arte. É *start*. É corpo. É carne. Crueldade. São as vinte e quatro horas do dia em que existimos. E existimos apenas nelas. Arte é o ponto de interferência. De interrogação. De transpiração. E conjunta, sempre conjunta. Fruto eterno de uma ação que se faz no coletivo. Energia que flui neste corpo, para este corpo e a partir dele e se propaga ao infinito e traz sempre, novamente, traz o horizonte.

Arte é dádiva. É a roda eternamente em fluxo. O artista hoje não muda o mundo. O artista hoje o acolhe. E promove em torno de si pequenos “respiradouros”. Faço arte para existir e existo por meio dela. Arte é meio. Meio de promover afetos. Meio de transbordamentos em série do outro e para o outro, e para o nós. É o corpo coletivo que se constrói enquanto arte e o homem que se percebe enquanto homem, enquanto ser vivo neste corpo. São corpos vibráteis que cintilam. Que existem no

entre. E, sim, terapêutica. Porque a estética promove estados, porque o encontro promove desterritorializações e reterritorializações ao infinito.

Encontramos um ponto. Um dos milhares possíveis e que existe no hoje como todo o resto e, apenas no hoje importa. Encontramos com nosso teatro de afetos um ponto valoroso, efervescente, emocionante, radical e suave ao mesmo tempo. Não pós-dramático ou anti-dramático, dramatúrgico? Talvez dramatúrgico. Na construção em. Espectadores? Especta-Atores? Espectadores a ser? De um teatro a ser? Descobrimos na Arte Dialogal o eco que nos faltava, o espaço de presença do espectador real. Embora não ausente o virtual. Mesmo aquele que se encontra conosco, mesmo BFs e Js que venham, falem, doem, ouçam, compartilhem. Não serão hoje os Bfs e Js que foram antes. São eles mesmos reais e virtuais enquanto seres, enquanto presenças híbridas do ontem/hoje/amanhã.

O teatro de afetos não é um fim. Talvez princípio, pois também ainda não se faz, propriamente, enquanto método. O teatro de afetos é presença em afecção. É o misto suave do diálogo verbal, como Kester nos propõe, da energia sublime do choque de Lyotard. O trilho que passa entre Brecht e Artaud. É a promoção da dor para ultrapassar a própria dor. Para percebê-la e existir para além dela. É o bisturi que nos abre radicalmente ao meio e expõe entranhas. É a roda materializada na ciranda que encerra “Entre o Dedo e o Anel”. É um corpo de múltiplas vozes em transmutação perene. Perene o fluxo. E curta a vida no fluxo. São as vinte e quatro horas. E o horizonte.

Faço teatro porque o horizonte me aponta. Faço, como aqui escrevo, a duas mãos e a múltiplas vozes.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ADAMSON, Gladys. *O ECRO de Pichón Rivière*. Disponível em: <http://www.nescon.medicina.ufmg.br/biblioteca/imagem/2100.pdf>. Acesso em: 11/09/2013.

ANTOINE, André. *Conversas sobre a encenação*. Trad. Waltes Lima Torres. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e o seu Duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BARBA, Eugênio e SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator: Dicionário de Antropologia Teatral*. Trad. Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: É Realizações, 2012. Coleção Arte do Ator.

BECKER, Haward. *Art Worlds*. University of California press. Berkeley, Los Angeles, London. 1982.

\_\_\_\_\_. *Uma Teoria da Ação Coletiva*. Rio de Janeiro. Zahar editor, 1977. P. 205-223.

BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não-atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007

\_\_\_\_\_. *O Arco-Íris do Desejo: método Boal de teatro e terapia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

BOGART, Anne. LANDAU, Tina. *The Viewpoints Book: a practical guide to viewpoints and composition*. Theatre Communications Group, 2005.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Trad. Cecília Beceyro e Sergio Delgado. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2ª ed. 2006, 2008.

\_\_\_\_\_. Entrevista à Silvia Guerra, para a revista digital Artecapiatal, publicada em novembro-dezembro de 2009, disponível em <http://www.artecapital.net/entrevista-75-nicolas-bourriaud>, acesso em 20/10/13.

BONFITTO, Matteo. *O Ator Compositor*. São Paulo. Perspectiva, 2002.

BRECHT, Bertold. *Estudos Sobre Teatro: para uma arte dramática não-aristotélica*. Portugal. Portugália, 1957.

BROOK. Peter. *O teatro e seu espaço*. Petrópolis: Vozes, 1970.

\_\_\_\_\_. *A Porta Aberta*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa. *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*. 2 ed. São Paulo: Cosac Naif, 2004.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria; literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

DA COSTA, José. *Teatro Contemporâneo no Brasil: criações compartilhadas e presença diferida*. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora Ltda, 2009.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. São Paulo. Contraponto: 1992

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *O que é Filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonzo Muñoz. Rio de Janeiro: Ed.34, 1992.

\_\_\_\_\_. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 5. Tradução: Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo. Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Cours Vincennes – 24/01/1978*. Disponível em: <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?%20cle=194&groupe=Spinoza&langue=5%20>. Consultado em 17/07/2013.

DESGRANGES, Flávio. *A Pedagogia do Espectador*. São Paulo, Hucitec, 2003.

\_\_\_\_\_. *O espectador e a contemporaneidade: perspectivas pedagógicas*. In. Sala Preta. São Paulo: USP, 2002.

DIAZ, Enrique, CORDEIRO, Fábio e OLINTO, Marcelo org. *Na Cia dos Atores: ensaios sobre os 18 anos da Cia dos Atores*. Rio de Janeiro, 2006.

EVANS, Fred. *Voices of Democracy: Citizenship and Public Art (Millennium Park)*, in *Outrage! Art, Controversy, and Society*, eds. Richard Howells, Andrea Ritivoi and Judith Schachter (New York: Palgrave, 2012).

FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação*. São Paulo: Annablume, 2007. (disponível em [books.google.com.br/books?id=05IFfzABzcAC&pg=PA9&hl=pt-BR&source=gbs\\_toc\\_r&cad=4#v=onepage&q&f=false](http://books.google.com.br/books?id=05IFfzABzcAC&pg=PA9&hl=pt-BR&source=gbs_toc_r&cad=4#v=onepage&q&f=false))

FIUMARA, Gemma Corradi. *The other side of language: a philosophy of listening*. Nova York, Routledge, 1995.

FOUFAULT, Michel. *O Que é um Autor?*, 1969, 1970, 1984. (disponível em [http://fido.rockymedia.net/anthro/foucault\\_autor.pdf](http://fido.rockymedia.net/anthro/foucault_autor.pdf))

GADELHA, Carmem. *Corpora – investigações sobre poética do espetáculo*. Tese de Doutorado em Comunicação e Cultura, Escola de Comunicação da UFRJ, 2002.

GROTOWSKI, Jerzy. Palestra proferida no Festival de Teatro de Santo Arcangelo (Itália), em junho de 1988. Disponível em [http://www.grupotempo.com.br/tex\\_grot.html](http://www.grupotempo.com.br/tex_grot.html). Consulta realizada em 05/06/13.

GUÉNOUN, Denis. *A exibição das Palavras - Uma ideia (política) do teatro*. Rio de Janeiro: Folhetim Ensaios, 2003.

GUINSBURG, J. COELHO NETO, J. Teixeira. CARDOSO. Reni Chaves. *Semiologia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2006

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

KANT, Immanuel (1992), *Crítica da faculdade do juízo*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda. Tradução e notas de António Marques e Valério Rohden a partir da edição de 1793.

KESTER, Grant. *Conversation Pieces: Community + Communication in Modern Art*. Los Angeles: University of California Press, 2004.

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

MAUSS, Marcel. *Ensaio sobre a dádiva*. in: Mauss, M. *Sociologia e Antropologia*. SP, Cosac Naif, 2003.

NUNES, Luiz Arthur. *A Proposta de uma "Lógico-Estética" do Teatro Contemporâneo*. 2007. Disponível em: <http://www.cosacnaif.com.br/noticias/teatroposdramatico.asp>. Acesso em: 02 out. 2009.

PAIVA, Raquel. *O Espírito Comum: comunidade, mídia e globalismo*. – 2ª edição. Rio de Janeiro: MAUAD, 2003.

ROLNIK, Suely. *Lygia Clark e o híbrido arte/clínica*. In: *Percurso – Revista de Psicanálise*. Ano VIII, nº16 (p.43-48) Departamento de Psicanálise, Instituto Sedes Sapientiae. São Paulo, 1º semestre, 1996.

ROLNIK, Suely. *Entrevista por Pedro Britto*. **Redobra**. UFBA. Novembro de 2010. Em <http://www.corpocidade.dan.ufba.br/redobra/r8/trocas-8/entrevista-suely-rolnik/>, consulta 24/07/13

ROLNIK, Suely. *O corpo vibrátil de Lygia Clark*. A Folha de São Paulo. São Paulo, domingo, 30 de abril de 2000. Em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mas/fs3004200006.htm>, consulta 24/07/13.