



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO ESTUDOS
CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES (PPGCA)
BÁRBARA BUZATTI LOPES DE FARIA

COSTURA SEM MOLDE:
A ANGÚSTIA E A ALEGRIA DE ENCENAR.

NITERÓI,

2016.

BÁRBARA BUZATTI LOPES DE FARIA

COSTURA SEM MOLDE: A ANGÚSTIA E A ALEGRIA DE ENCENAR.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Estudos Contemporâneos das Artes, Universidade Federal Fluminense, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestra. Linha de pesquisa: Estudos dos Processos Artísticos.

Orientador: Prof. Dr. Jorge Vasconcellos.

Niterói,
2016.

F224 Faria, Bárbara Buzatti Lopes de.

Costura sem molde: a angústia e a alegria de encenar / Bárbara Buzatti Lopes de Faria. – 2016.

113 f. : il.

Orientador: Jorge Vasconcellos.

Dissertação (Mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2016.

Bibliografia: f. 90-96.

1. Angústia. 2. Alegria. 3. Costura. 4. Processo de criação. 5. Perdoando Deus. I. Vasconcellos, Jorge. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

BÁRBARA BUZATTI LOPES DE FARIA

COSTURA SEM MOLDE: A ANGÚSTIA E A ALEGRIA DE ENCENAR.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Estudos Contemporâneos das Artes, Universidade Federal Fluminense, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestra. Linha de pesquisa: Estudos dos Processos Artísticos.

Niterói, 19 de Abril de 2016.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Jorge Vasconcellos
Universidade Federal Fluminense – UFF
Niterói – RJ.

Banca: Prof^a. Dr^a. Alessandra Vannucci
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ
Rio de Janeiro – RJ.

Banca: Prof^a. Dr^a. Andrea Copeliovitch
Universidade Federal Fluminense – UFF
Niterói – RJ.

DEDICATÓRIA

Querido,

Dedico a você este árduo trabalho composto de: suor, cansaço, delícia, descanso, prazer e desprazer. Gostaria, com todos os gostos, que pudesse tê-lo lido. Você me ensinou tanto sobre as palavras! Me ensinou que “toda casa é uma ilha”. Moro hoje numa outra ilha, Saudade. E mesmo nesta impossibilidade, as palavras continuam me aproximando de você: as derradeiras! Agradeço aos jardins da escola, à aventura-vida, aos cigarros, ao destino dos destinos, por terem me dado você de presente. Queria ganhar de novo: você de futuro. E apagar o amargo Outubro. Não posso. Então, te carrego comigo. Guardo a sensação gostosa de encaixar minha cabeça em teu peito. Levo teu timbre e o riso bom. O caminhar arrastado e a pontinha dos seus dedos se alternando na minha cara. Protejo à sete chaves a “nossa raridade”, e agora sou eu quem digo: - não te amar, não é possível!

AGRADECIMENTOS

Ao meu pedaço, minha sereia, melhor leitor, confidente e orientador da vida toda: Vítor Teixeira;

Ao meu companheiro diário, meu amor e fortaleza: Alan Terra;

À Guerreira e ao Guerreiro que tornam tudo possível para mim: Claudia e Helvécio. Mãe, obrigada por acompanhar todo suspiro meu, pelo carinho interminável, pelas injeções de ânimo, pelo espelho da sua coragem e agradeço por ter passado por tuas veias, teu ventre, ter sido acalantada por seus místicos dedos longos e por seu sorriso enorme. Pai, obrigada por representar força mesmo cansado, pelo amor - amor sem fronteiras, por cuidar de tantas vidas, por ser essa certeza e agradeço por ter tanto de você, pelos seus braços e por todas as suas lágrimas.

Agradeço à família toda pela presença e importância em minha vida, aos irmãos *power* Lucas e Amanda, minhas avós, meus avôs – meus grandes exemplos de força, minha tia Cici, uma mãe-vó gravada na memória. Aos amigos que tornam a vida mais doce: Vítor, Bárbara, Bacha, Leo, Saulo, Lud, Fê Machado, Mari Machado, Álvaro, Georgianna, Mayra, Pamelli, Jorge, Biel, Higgor, Marcelo, João, Rosa, Rogério, Júlia, Soninha, Bruno, Bowie, Caio, Pri, Mirinha, Du...

Ao abraço niteroiense, agradeço por tornarem possível a temporada carioca: Gustavo, Yan, Talles e Rafael;

Ao apoio afetivo e efetivo: Marcela, Pedrão e Jeferson;

Agradeço à todxs companheirxs de cenas ouropretanas;

Aos lugares: sala 35 e às ruas das cidades;

Às mulheres que inspiram: Clarice, Virgínia, Simone, Edith, Hilda, Gertrude Cacilda, Judith, Wislawa, Florbela, Estamira, Olympia, Juliana...

Às mestras e aos mestres; À todxs que ajudaram com a escrita do anteprojeto, em especial: Éden e Cacau.

À banca: Andrea e Alessandra, agradeço pela generosidade e por participarem desse fechamento de ciclo! Ao acolhimento e por deixar todo esse processo mais humano: salve, Jorge Vasconcellos! Agradeço ao teatro, à vida e artistas!

Ausência

Por muito tempo achei que a ausência é falta.

E lastimava, ignorante, a falta.

Hoje não a lastimo.

Não há falta na ausência.

A ausência é um estar em mim.

E sinto-a, branca, tão pegada, aconchegada nos meus braços,

Que rio e danço e invento exclamações alegres,

Porque a ausência, essa ausência assimilada,

Ninguém a rouba mais de mim.

Carlos Drummond de Andrade

RESUMO

FARIA, Bárbara Buzatti Lopes de. *Costura sem molde: a angústia e a alegria de encenar*. 113 f. il. 2016. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação Estudos Contemporâneos das Artes – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.

Entendemos aqui, a encenação como uma *costura*. E o que seria essa costura? O mais simples e complexo possível: as amarrações estéticas que tecemos no fazer da cena. Simples porque entendemos a encenação como uma função que estabiliza as relações entre – o corpo que encena – o corpo em cena – e os elementos da cena – e faz com que a expressão seja mais possível, mais encadeada, interligada, costurada. Estabilizar, aqui, não significa tornar estável num certo amornar, e sim equilibrar. Simples, e, igualmente complexo porque, as amarrações estéticas que fazemos são em si mesmas complexas. Dizem respeito às muitas questões da arte e do corpo sensível que faz arte. Para além de uma costura da cena, interessa-nos, uma *costura sem molde*. A ideia de um fazer sem molde, que corresponde ao popular mineiro: “a costura de olho”. É também permitir-se intuir, criar novos recortes, encontrar-se no processo de criação – entendendo que cada processo exige uma demanda técnica – e mais que isso, é a cena executada por um corpo que é possível, que não corresponde à um corpo ideal para a cena, à um corpo moralizado, em um corpo possível em cena estão inclusos suas limitações e alcances.

Diante disto, esta pesquisa propõe uma investigação acerca da presença da *angústia* e da *alegria*, nessa *costura sem molde*, nesse processo de criação da cena. Através da noção de angústia oferecida pela psicanálise, e da alegria em Nietzsche, procuraremos aqui, bem como na encenação, este *entrelaçar* de noções advindas de demasiadas áreas do conhecimento. Como a *angústia* e a *alegria* aparecem neste encenar no teatro? Quais seriam essas conexões? E a *sublimação* que a cena poderia possibilitar neste corpo, observado há tanto pela arte, pela psicanálise, e pela filosofia?

Palavras-chave: *angústia; alegria; costura; processo de criação; Perdoando Deus.*

ABSTRACT

FARIA, Bárbara Buzatti Lopes de. Sewing without a pattern: the anguish and joy of staging. 113 f. il. 2016. Master Dissertation – Programa de Pós-Graduação Estudos Contemporâneos das Artes – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.

The staging in this work is understood as a sewing. And what might be this sewing? The most simple and complex as possible: the aesthetic moorings that we have woven into the scene. Simple once we understand the staging as a function that stabilizes the relationship among other things- the body who acts - the body who directs and the elements that compose the scene – so as to make the expression even more possible, interlocked and stitched. In this context, to stabilize does not necessarily mean to be stable, in a way to be become tedious, in fact it means to balance. Simple and also complex, because aesthetic moorings are complex among themselves. It tells so many issues relate to the art itself, as well the sensitive body that makes art. The idea of doing a sewing without a pattern, also remind us the “mineiro’s” popular expression “costura de olho”, which means sewing by intuition, without any kind of pattern. It allows us to be intuitive in order to make changes, as well to be free in the whole process of staging creation – aware that each process requires a technical demand – and more than that, it is also the scene itself, performed by a body that is possible who does not necessarily correspond to an ideal body for the scene or to a body who has to be moralized, but in fact, to a body that is possible for the scene who includes its own abilities and limitations.

Besides, this research proposes an investigation about the presence of both, anguish and joy in the sewing without a pattern, throughout this process of creation of the scene. Through these notions of anguish in psychoanalysis and the joy in Nietzsche, it shall be established in here, as well as in the staging, this interweaving of ideas that come from so many areas of knowledge. How do the anguish and joy are revealed on staging in the theater? What are these connections in fact? And the sublimation that the scene might enable in this body, that has been observed for so long, by art, psychoanalysis and philosophy?

Keywords: *anguish; joy; sewing, process of creation; Perdoando Deus.*

Lista de ilustrações

Fig. 1: As Parcas.

Fonte: < <https://ocultismopel.wordpress.com/2014/08/15/parcas-ou-moiras/> >.

Acesso em: 02 Dez. 2015.

Fig. 2: Partituras com a corda I, em Ruínas do IFAC.

Fonte e foto por: Marcelo Toledo.

Fig. 3: Partituras com a corda II, em Ruínas do IFAC.

Fonte e foto por: Marcelo Toledo

Fig. 4: Partituras com a corda III, em Itapeva.

Fonte e foto por: Biel Machado.

Fig. 5: Partituras com a corda IV, em Itapeva.

Fonte e foto por: Biel Machado.

Fig. 6: Partituras com a corda V, em Itapeva.

Fonte e foto por: Biel Machado.

Fig. 7: Partituras com a corda VI, em Itapeva.

Fonte e foto por: Biel Machado.

Fig. 8: Partituras com a corda VII, em Itapeva.

Fonte e foto por: Biel Machado.

Fig. 9: Partituras com a corda VIII, em Itapeva.

Fonte e foto por: Biel Machado.

Fig. 10: *Sinhá Olympia*, por Ruy Bittencourt

Fonte: <<http://olhares.uol.com.br/dona-olimpia-autoria-ruy-bittencourt-foto61129.html>>.

Acesso em: 11 Set. 2013.

Fig. 11: *Sartre, Sinhá Olympia e Simone de Beauvoir*

Fonte: Fotógrafo desconhecido, disponibilizado em blog, por Luiz Navaro.

Disponível em: <<https://cinemadearquivo.wordpress.com/tag/jean-paul-sartre/>>.

Acesso em: Jan. 2016.

Fig. 12: *Olympia*.

Fonte: Foto do acervo da família, publicada pela revista *A cigarra* em Set. 1957, reportagem de Eugênio Silva e Fritz Teixeira de Sales.

Disponível em: <<http://www.ouopretoourtoworld.jor.br/donolimpia.htm>>.

Acesso em: Ago. 2014.

SUMÁRIO

1. Primeiro ato: o corte.

1.1 O inconsciente em cena.....	13
Da costura em si: a corda em Perdoando Deus.....	23
1.2 Descarga e carga: prazer – desprazer.....	36
1.3 Pulsão e Instinto.....	38
1.4 Pulsão de morte.....	42
1.5 Processo de criação: o rebaixamento da consciência.....	45
1.6 Recalque.....	48
1.7 Os destinos da pulsão: sintoma e sublimação.....	49
1.8 Angústia: o afeto solto	54
Do inquietante em Perdoando Deus.....	59
Da montagem e do processo: linhas em descrição.....	62

2. Segundo ato: a costura.

2.1 Uma febre contemporânea: o empoderamento.....	68
2.2 Do quando a loucura é criar: Sinhá Olympia.....	76

3. Terceiro ato: os retalhos.

3.1 Do como tornar a vida mais vivível: Alegria para não concluir.....	85
------------------------------------------------------------------------	----

4. Bibliografia

4.1 Referências.....	90
----------------------	----

1. Primeiro ato: o corte.

1.1 O inconsciente em cena

Algumas inquietações adormecidas foram retomadas no curso do primeiro semestre letivo no programa de Pós-Graduação Estudos Contemporâneos das Artes oferecido pela Universidade Federal Fluminense (UFF), no ano de 2014. Inicialmente fui aprovada com apresentação do anteprojeto *O inconsciente encena: A interferência dos atos-falhos no processo de criação da encenadora*. O referido anteprojeto, que julgávamos ter pensado de maneira minuciosa, começou a se desmantelar, pouco a pouco. A primeira questão que emergiu, desestruturando suas bases, foi a ausência de um objeto e por consequência, ausência da formulação de um problema, de uma questão chave, que motivasse a pesquisa.

Um incômodo surgia já no título. Diante dele, o eixo argumentativo estaria em uma discussão psicanalítica a respeito da noção de inconsciente, utilizando a prática artística como objeto. Mas, desejávamos pensar na prática artística da encenação e considerar sutis enlances com outras áreas do conhecimento, tais como: a psicanálise e a filosofia. Esta última reflexão começou, então, a ganhar corpo e se fazer mais urgente. Consideramos ainda, que a revisão da proposta de pesquisa se encaixaria melhor à linha Estudos dos Processos Artísticos (EPA).

Com o processo de pesquisa, constatamos que o anteprojeto previa uma metodologia inviável. Como uma artista poderia detectar em seu próprio processo de criação esses atos falhos¹? De acordo com a teoria psicanalítica esses são observados durante o processo de análise, então, o problema, como dizer dessa interferência?

¹As *parapraxias*, ou atos-falhos, são mensagens do inconsciente que passam despercebidas pela consciência em forma de lapsos: “Pode acontecer, por exemplo, que uma pessoa que tenciona dizer algo venha a usar, em vez de uma palavra, outra palavra (um lapso de língua [*Versprechen*]), ou possa fazer a mesma coisa escrevendo, podendo, ou não, perceber o que fez. Ou uma pessoa pode ler algo, seja impresso ou manuscrito, diferentemente do que na realidade está diante de seus olhos (um lapso de leitura [*Verlesen*]),

Após o contato com a literatura inaugural da psicanálise e dos apontamentos feitos em orientações, aulas e em conversas com psicanalistas, notamos que este caminho poderia se afundar na impossibilidade. Seria, tão somente, aplicar os conteúdos psicanalíticos vinculados à práxis e designar a eles uma espécie de papel de diagnóstico da prática artística. Como pensar neste entrelaçar da pesquisa em artes feita por uma artista com outras áreas do conhecimento? Como pode uma artista se apropriar de uma multiplicidade de conceitos advindos de outras terras, para dizer da sua prática?

A partir daí iniciamos uma lapidação, ou, um trabalho arqueológico. Nos colocamos à procura de uma questão-motriz que embalasse o desejo de pesquisar os territórios do inconsciente. Diante disto, algumas ideias começaram a germinar e apresentar pistas sobre sua localização. No que estávamos pensando ao querer dizer desta possível encenação do inconsciente?

Calvino (2009) propõe no seu ensaio *O olhar do arqueólogo* uma alteração de perspectivas e, para ele

Em sua escavação, o arqueólogo torna a descobrir utensílios cujo destino ignora, cacos de cerâmica que não se encaixam, jazidas de eras distintas daquela que ele esperava encontrar ali: sua tarefa é descrever peça por peça também e sobretudo aquilo que não consegue sistematizar numa história ou numa utilização, reconstruir numa continuidade ou num todo. A isso chegaremos depois, talvez; ou então compreenderemos que não é uma motivação externa para aqueles objetos, mas apenas o fato de que objetos assim sejam encontrados naquele ponto já diz tudo o que havia para dizer. (CALVINO, 2009, p. 190).

O crítico italiano endossa ainda, que a proposta de um olhar arqueológico é análoga à tarefa pretendida por Calvino (2009), que quer: “indicar e descrever mais do que explicar” (CALVINO, 2009, p. 190). Este momento de repensarmos a ordem das coisas, nesta pesquisa que aqui propomos, se revelou próximo ao que Ítalo Calvino (2009) denominou,

ou ouvir errado algo que lhe foi dito (um lapso de audição [*Verhören*]) - na hipótese, naturalmente, de não haver qualquer perturbação orgânica de sua capacidade auditiva. Outro grupo desses fenômenos tem como sua base o esquecimento [*Vergessen*] - não, no entanto, um esquecimento permanente, mas apenas um esquecimento temporário. Assim, uma pessoa pode ser incapaz de se lembrar de uma palavra que conhece, apesar de tudo, e que reconhece de imediato, ou pode esquecer de executar uma intenção, embora dela se lembre mais tarde, tendo-a esquecido apenas naquele determinado momento.” (FREUD, 1986, p. 16).

o olhar arqueológico, e que é também este olhar voltado para os *objetos invisíveis, desconexos*. É justamente nessas zonas fronteiriças que queremos trabalhar. O olhar lançado sobre o invisível, sobre o indizível.

Com isso em mente, propomos que a pesquisa em artes cênicas feita por artistas que tem como objeto sua própria produção, traz um outro olhar, estranho e íntimo, que se encontra com o *olhar arqueológico* - no sentido de que é também descobrir ações cujo o destino não se sabe ou o contrário, é falar sobre elementos que por vezes nos parecem desconexos, é dizer do que lhe parece indizível, é catar os “cacos de cerâmica que não se encaixam [...]” (CALVINO, 2009, p. 190). A feitura da pesquisa em artes cênicas, que é tecida por artistas de teatro, cujo objeto é a própria criação, parece nos trazer esses cacos, essas fragmentações, “[...] jazidas de eras distintas daquela que ele esperava encontrar ali.” (CALVINO, 2009, p. 190.).

A ideia de algo que se apresenta enquanto *pedaço*, provindo de uma era distinta, nos remete às manifestações do inconsciente. O inconsciente é justamente esse território psíquico anterior, que nos parece oculto, já que só se manifesta quando passa pelo consciente. É o mesmo que dizer da descoberta do arqueólogo, que, num dado trecho encontra coisas que, só pelo fato de existirem naquele lugar, fornecem a ele todos os dados necessários. Assim, nos interessamos pelas noções do inconsciente descritas pela psicanálise. Esses *cacos*, nosso material de trabalho, foram redescobertos durante o processo de criação da cena e, depois, da escrita, e são os componentes principais que aquecem essa pesquisa.

Ao chamarmos este olhar da artista de estranho e íntimo, fazemos uma referência ao texto de Freud (2010) publicado em 1919, cujo título original em alemão é *Das Unheimliche* e é traduzido por Paulo César de Souza de forma direta (alemão-português) por *O inquietante*, que equivaleria dizer *O angustiante* (FREUD, 2010). Para nos oferecer um forte exemplo do que despertaria esse sentimento inquietante, Freud (2010) se valendo de imagens, faz uso da fábula do *Homem de Areia* lida por ele no terceiro volume da edição *Grisebach* das obras completas de Hoffmann, *Contos noturnos*. A figura do Homem de

Areia, representa algo semelhante às estórias brasileiras do Bicho Papão ou Papa-Figo e do Homem do Saco.

O conto de Hoffmann remonta à infância do rapaz Nathaniel e sua memória de um evento traumático, a morte do pai, que costumava lhe contar histórias em seu escritório. Ao entardecer eram interrompidos pela mãe, que dizia sempre que Nathaniel deveria ir dormir pois, o Homem de Areia estava chegando. Quando era o menino quem indagava a mãe, querendo informações sobre este homem recebia somente respostas insatisfatórias, e, assim, logo decidiu recorrer à sua babá, que alimentando a fantasia do menino, disse

É um homem mau, que aparece quando as crianças não querem ir para a cama e joga punhados de areia nos olhos delas, e os olhos, eles pulam pra fora da cabeça, sangrando. Então ele os joga num saco e leva, na meia-lua, para alimentar os filhos, que esperam no ninho e têm bicos redondos como as corujas, e usam esses bicos para comer os olhos das crianças malcriadas. (HOFFMANN, 1816, *apud*, FREUD, 2010, p. 257).

Nathaniel cresce com a ameaça da aparição do Homem de Areia, e com tal fantasia em mente, passa para um estado de produção de alucinações, associando o personagem à pessoas de seu convívio cotidiano. As tribulações da vida do garoto e sua produção de alucinações, que acabam no fim da trama, o levando ao suicídio, são passagens menos importantes aqui. Nossa atenção se volta para o medo enfatizado por Freud (2010), e este sentimento em questão, aparece pela possibilidade de lhe serem tomados os olhos, de ficar cego. Usualmente, os olhos são os órgãos que simbolizam a percepção intelectual, o saber científico, o conhecimento. Por outro lado, a experiência da psicanálise nos traz uma noção

[...] que o medo de ferir ou perder os olhos é uma terrível angústia infantil. Muitos adultos a conservam e, mais que qualquer outra lesão física, temem a lesão ocular. Não há o costume de dizer que uma pessoa cuida de algo como “a menina de seus olhos”? O estudo dos sonhos, das fantasias e dos mitos nos ensinou que o medo em relação aos olhos, o medo de ficar cego, é frequentemente um substituto para o medo da castração. O ato de cegar a si mesmo, do mítico criminoso Édipo, é apenas uma forma atenuada do castigo da castração, o único que lhe seria apropriado, conforme a lei de Talião. (FREUD, 2010, p. 260-261).

Notamos, portanto, a conexão possível entre o medo de perder os olhos, ou seja, a perda do saber e o medo provocado pela ameaça da castração. No Brasil, as histórias do Bicho Papão ou Papa-Figo, produzem também esse sentimento inquietante falado por Freud (2010) através do Homem de Areia. Essas fábulas que compõem nosso folclore, são contadas antes das crianças se deitarem e dizem de um homem que irá atraí-las e matá-las, porém, ao invés dos olhos, esse homem come o fígado das crianças. Consultamos um guia ilustrativo de sinais e símbolos e vimos que o fígado, *para os romanos é o órgão que representa a sede das paixões* (KINDERSLEY, 2012, p. 115).

Em seu texto, Freud (2010) admite um encontro pouco usual da psicanálise com a estética e nos diz “é raro o psicanalista sentir-se inclinado a investigações estéticas, mesmo quando a estética não é limitada à teoria do belo, mas definida como teoria das qualidades de nosso sentir” (FREUD, 2010, p. 248). Reitera que os esforços psicanalíticos são comumente destinados à “[...] outras camadas da vida psíquica [...]” (FREUD, 2010, p. 248). Nos explica, ainda, que o motivo desse encontro pouco usual se dá pois o *Inquietante* se situa no domínio das “[...] emoções atenuadas, inibidas quanto à meta, dependentes de muitos fatores concomitantes, que geralmente constituem o material da estética” (FREUD, 2010, p. 248) mas, que neste caso, constituirão também, material de trabalho da psicanálise.

Desta forma, vale aqui ressaltarmos, no que se refere ao enlace da encenação, com a psicanálise e a filosofia que, embora não possamos dizer que é raro que uma artista sintasse inclinada a investigações estéticas, psicanalíticas e filosóficas, acreditamos compartilhar o interesse em investigar esses encontros pouco usuais, essas emoções que se evidenciam, são inibidas quanto à sua satisfação (meta) e dependentes de demasiados fatores concomitantes.

Freud (2010) vai em busca do significado da palavra alemã *unheimlich*, traduzida por inquietante, estranho-familiar, e revela a ambivalência de significados da palavra “não é unívoco, mas pertence a dois grupos de ideias que, não sendo opostos, são alheios um ao outro: o do que é familiar, aconchegado, e do que é escondido, mantido oculto.” (FREUD,

2010, p. 254). O psicanalista é surpreendido com a definição dada por Schelling que diz “*Unheimlich*, seria tudo o que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu.” (FREUD, 2010, p. 254). E ao quisermos marcar esse lugar de diferença do olhar da artista, ficou evidente para nós a produção desse sentimento inquietante, angustiante. O processo de olhar a própria produção, investigá-la, para compor um trabalho científico, limitado quanto à forma, se constituiu para nós, não só como possibilidade de perda dos olhos como aludido pelo *Homem de Areia*, como também, a possibilidade de perda do fígado, dada pelo Papa-Figo. Queremos dizer, tanto o medo da perda da percepção intelectual, quanto o medo da perda das paixões.

A repetição deste sentimento em relação à escrita e essa reflexão a respeito das diferenças deste olhar da artista, da voz que fala nessa pesquisa, nos aproximou de uma noção da psicanálise. Assim, imbuídos desse inquietante, encontramos um dos objetos dessa pesquisa, a angústia. Se o *inquietante* é, tal como a definição dada por Schelling, “[...] tudo o que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu.” (FREUD, 2010, p. 254), podemos chamá-lo, *angustiante*, tendo em vista que quando vem à tona este oculto, ele aparece como angústia.

Na criação da cena, a memória é inevitavelmente acessada. Por vezes, tomamos consciência das memórias corporais, das pulsões adormecidas que são acordadas por um processo de criação. E através das metáforas, imagens, mitos, e dos *cacos*, que iremos conduzir também nossa escrita. Essa pesquisa, pretende sobretudo, “juntar os nossos pedacinhos” (GALEANO, 2002, P. 64) como na *Celebração de bodas da razão com o coração*

Para que a gente escreve, se não é para juntar nossos pedacinhos? Desde que entramos na escola ou na igreja, a educação nos esquarteja: nos ensina a divorciar a alma do corpo e a razão do coração.

Sábios doutores de Ética e Moral serão os pescadores das costas colombianas, que inventaram a palavra *sentipensador* para definir a linguagem que diz a verdade.

Um sistema de desvínculos: para que os calados não se façam perguntas, para que os opinados não se transformem em opinadores. Para que não se juntem os solitários, nem a alma junte seus pedaços.

O sistema divorcia a emoção do pensamento como divorcia o sexo do amor, a vida íntima da vida pública, o passado do presente. Se o passado não tem nada

para dizer ao presente, a história pode permanecer adormecida, sem incomodar, nos guarda-roupas onde o sistema guarda seus velhos disfarces. O sistema esvazia nossa memória, ou enche a nossa memória de lixo, e assim nos ensina a repetir a história em vez de fazê-la. As tragédias se repetem como farsas, anunciava a célebre profecia. Mas entre nós, é pior: as tragédias se repetem como tragédias. (GALEANO, 2002, P. 64).

Através desse olhar inquietante da artista que escreve sobre seu processo, percebemos que as peculiaridades se estendem e nos surpreendemos com mais uma: a complexidade intrincada na pesquisa em Artes Cênicas, quando essa não se propõe à observar somente o espetáculo (este momento em que os pedaços estão ajuntados) mas que se serve de algo que é maior e anterior: o processo de criação.

Poderíamos fazer uma analogia do processo de criação com a imagem usada por Freud para descrever o *inconsciente*: a ponta do iceberg. Para o psicanalista o aparelho psíquico, é metaforicamente, como um iceberg. Sua ponta que é visível corresponde aos conteúdos conscientes e a sua base maior e imersa, seria o inconsciente. Podemos também, pensar assim, com relação ao espetáculo e ao processo de criação, a ponta visível e menor é o que entendemos pelo momento do espetáculo e todo o resto, sua base maior e imersa, é o processo de criação. De modo que, este objeto que deixa de existir como espetáculo, não deixa de existir enquanto *processo*, e marca o corpo da artista de memórias e tudo que caiba no inconsciente.

A possibilidade metodológica que propomos aqui se mostra através de um trabalho semelhante ao arqueológico, já que pretendemos também nos afinarmos com a tarefa de “indicar e descrever mais do que explicar” (CALVINO, 2009, p. 190). Nos interessa a reunião dos cacos, dos objetos invisíveis, através desta leitura, deste olhar da artista, entendido por nós como inquietante, não nos ligamos, portanto, à uma pesquisa histórica das Artes Cênicas.

Tania Brandão (2006) traz uma constatação oferecida por Balme (1997) ao propor uma metodologia da pesquisa histórica nas Artes Cênicas no Brasil, e revela que “mesmo quando fazemos a pesquisa sobre o teatro que nos cerca, ainda em cartaz, esse objeto deixará de existir, e iremos sempre, em algum momento, trabalhar em sua ausência [...]” (BRANDÃO, 2006, p.111). Retomamos ao poema de Drummond (ANDRADE, 2015, p. 21) que serviu como epígrafe deste trabalho para percebermos que aqui, ausência não é falta, e sim um *estar*. Quando o espetáculo acaba, apagam-se as luzes e as pessoas vão embora, ficam os estados, esses *estares* provocados pelo teatro. Não há ausência, para a artista nada deixa de existir, passa a existir em outro lugar.

Tomamos a imagem do parto como referência, para dizer que não há falta. É muito comum no teatro compararmos, metaforicamente, o processo criativo à uma gestação, e a estreia ao parto. Parimos personagens, cenas, luzes e gestos. Por ser recorrente a associação, nos parece dizer de uma sensação comum entre as pessoas de teatro e também da criação como afirmação simbólica da vida, ainda que dolorosa. Não há, assim, o desejo em entendermos a ausência como uma falta, assumimos este olhar gestante e inquietante e acolhemos também os objetos de pesquisa que aqui se mostram nos *estares*. Falamos na ausência quase como uma metodologia, já que nossa pesquisa quer esse outro olhar, e, quer descrever a vivência inquietante da criação, para como isso, dizer da criação como afirmação da existência para sentir-se mais forte.

Os *cacos do arqueólogo* (CALVINO, 2009), ou os *nostros pedacinhos* (GALEANO, 2002) serão tratados aqui por retalhos, tecidos de uma costureira: a encenadora. Faremos uso das imagens que possam somar à leitura deste trabalho. Usamos a imagem da costura para falar da encenação, e a entendemos como uma costura sem molde, “uma costura de olho”. Essa dissertação propõe uma investigação do processo de criação da cena, da própria feitura, dos pontos do próprio bordado, observados e descritos através dessa lente inquietante da artista, este olhar que “[...] deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu.” (FREUD, 2010, p. 254).

Após essa trajetória de desconstruções que percorremos, chegamos à um projeto definitivo que intitulou-se *Costura sem molde: a angústia e a alegria de encenar*. O primeiro ato, o corte dessa dissertação, pretende revelar nossos enlaces teóricos, é o momento em que tratamos de mostrar a forma de cortar, recolher e tratar dos retalhos, do nosso material de pesquisa. Trataremos de expor, cuidadosamente, o conceito psicanalítico de angústia, e conectá-lo à prática da encenação.

Ressaltamos, desde já, o nosso grande respeito aos territórios do conhecimento que dialogam com as Artes Cênicas, e que aqui, escolhemos, a psicanálise e a filosofia. Destacamos também as limitações próprias ao trabalho da dissertação e portanto, admitimos, este cuidado que teremos com o nosso recorte teórico, nas obras de Freud e Nietzsche. Nosso diálogo com a psicanálise se limita à obra freudiana, aos comentadores, e trata-se de um recorte até mesmo do conceito de angústia, que fundamenta toda a teoria das neuroses e que poderia servir, somente ele, como objeto de uma longa pesquisa psicanalítica, que não ousamos preterir. Desejamos somente o olhar da artista sobre a angústia da criação, e acabamos por encontrar na psicanálise uma atraente noção desta coisa, a angústia. Nosso recorte na filosofia é ainda menor, nos atraímos pelo Nietzsche maduro, e usaremos pouco de sua extensa obra. Pretendemos com o filósofo alemão e seus comentadores, falar da criação como afirmação da existência, da vida como obra de arte, e da sua noção de corpo que vai em direção à ideia de um corpo possível, e não de um corpo punido, como fomos acostumados a entender através dessa “*educação [que] nos esquarteja*” (GALEANO, 2002, p. 64).

O segundo ato, a costura do nosso trabalho, consiste em uma exposição de noções contemporâneas e nietzschianas. Dissertaremos um pouco sobre o termo empoderamento, que vem ganhando atenção, é palavra cada vez mais recorrente nas conversas sobre o corpo nas relações sociais e aparece revelando sua força ambivalente. Podemos pensar que, a ideia de poder foi, por muito tempo, associada à uma coisa pejorativa ou pensada somente nas relações de poder, próxima de sobrepujar. Conectada à uma moralidade cristã que nos afirma um lugar de inteira humildade e compaixão, o poder, aparece quase como sinônimo de pecar, do corpo desapropriado do ser-corpo. Nesse longo processo de desconstrução da palavra poder, passamos a pensar o poder junto à ideia de como tornar

a vida mais vivível, do empoderamento. Indicaremos aqui, a familiaridade entre esta noção trazida pela palavra empoderamento e o pensamento nietzschiano que nos diz que viver é criar e

A criação do eu não é um episódio estático, um objetivo final que, uma vez atingido, exclui a possibilidade de continuar a mudar e a se desenvolver. Por ser objeto de constante reinterpretação, nenhum dos elementos que constituem o plano artístico para dar forma ao caráter pode permanecer constante. (DIAS, Rosa, 2011, p. 137.)

Demonstradas as nossas articulações teóricas, no terceiro ato dessa pesquisa, faremos a leitura dos nossos retalhos, falaremos da alegria, que para Nietzsche é relacionada ao sentimento de vitória, então iremos dizer da criação como meio de tornar a vida mais vivível.

O objeto empírico dessa dissertação é o processo de montagem do espetáculo *Perdoando Deus* que ocorreu no ano de 2012 e as apresentações aconteceram até o final de 2013. Essa encenação serviu como o segundo Trabalho de Conclusão de Curso (TCC2), requisito necessário para a obtenção do título de Bacharela em Artes Cênicas com habilitação em direção teatral, pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), orientado por Alessandra Vannucci.

O espetáculo *Perdoando Deus* baseia-se no conto homônimo da escritora Clarice Lispector (1998). Proporemos uma leitura das matrizes poéticas que orientaram o processo de montagem do espetáculo. Propomos aqui pensar *Perdoando Deus* como essa *costura de olho*, esse processo criativo que escolhemos chamar de *costura sem molde*.

Em sinopse, o texto da autora trata de uma mulher que descobre em si um sentimento que nunca tivera antes, o amor repentino e maternal por Deus, pela Terra e pelo mundo. Esse sentimento novo é descrito por ela como maior, livre e muito certo, porém, após um evento corriqueiro, de uma mesma forma repentina, desperta-se frente a um amontoado de sensações que se elaboram num completo contraponto. Com isso faz nascer diversas questões, ocasionadas por esse sentimento, que depois se percebe ilusório, com o brusco retorno à fatal realidade.

No exercício da encenação, é comum ser indagada sobre o porquê desta ou daquela escolha estética. Por que esta luz? Por que este figurino? Por que este cenário? Por que trabalhar a partir de um texto ou por que não trabalhar desta forma? Por qual técnica optou-se na direção das atrizes e atores?

As perguntas recaem, muitas vezes, sob a encenadora² como se vigorassem muitas leis desta prática; como se houvesse um modelo da encenação que não pudesse ser violado, dessacralizado. E, sem contar que a necessidade de justificativa pode, de certo modo, além de indicar a existência dessas leis do como fazer, inibir o potencial criador de quaisquer pessoas que se encarreguem de funções na prática teatral.

Com isso em mente, queremos com essa dissertação descrever um processo de criação que se apresentou como uma costura sem molde que, pouco a pouco, mostrava suas demandas e percursos estéticos. Pretendemos ainda, neste *estar* (ANDRADE, 2015, p. 21) provocado pela ausência do espetáculo, tratar da angústia e da alegria como *necessidades* na criação, que reverberam no corpo da artista.

Da costura em si: a corda em Perdoando Deus

² Encenadora: Por questões de gênero, e por ser um texto e pesquisa de autoria feminina, fizemos uma escolha. Além do imperativo masculino, tão presente e marcado na escrita acadêmica, e especialmente marcado na bibliografia acerca da encenação – e sempre vale ressaltar a luta das encenadoras para se inscreverem nessa função, da direção teatral, que durante algum tempo foi protagonizada pelos homens – encontramos também uma questão estrutural da língua portuguesa, em que o gênero neutro é dado pelo O. Quando dizemos de uma totalidade saem, deliberadamente: os atores, os encenadores, e, às vezes, até para dizer da espécie humana, tratamos por: o homem. É uma questão que, principalmente através das redes sociais (locais onde a norma culta não é uma determinante) vêm sendo abordada com o uso do X, @, numa tentativa de desconstrução do gênero e de chamar todas as pessoas: homens cis, mulheres cis, homossexuais, lésbicas, bissexuais, travestis, mulheres trans, homens trans, e às quaisquer outras construções de identidade de gênero. Entendemos aqui, que é interessante para o trabalho acadêmico, que o convite à leitura se estenda, e, portanto, optaremos pela concordância com a palavra pessoa: artigo A. Para além, uma outra questão: é um romper-se com esta sutil imposição que acontece quando uma mulher “deve” optar, em seus textos, com suas palavras, deslocar sua voz, para aderir a uma outra, que fala no masculino, como um uno, um neutro, um total. Desejamos aqui, dar ainda, um passo à frente, um passo à *pessoa*. Embora devamos confessar: há um gesto político e ético em A.

Eu acho que a poesia, ela é um inutilensílio. A única razão de ser da poesia, é que ela faz parte daquelas coisas inúteis da vida, que não precisam de justificativa, porque elas são a própria razão de ser da vida. Querer que a poesia tenha um por que, querer que a poesia esteja à serviço de alguma coisa, é a mesma coisa que você querer que um gol do Zico, tenha uma razão de ser, tenha um por que, além da alegria da multidão. É a mesma coisa que querer, por exemplo, que o orgasmo tenha um por que. É a mesma coisa que querer, por exemplo, que a alegria da amizade, do afeto, tenha um por que. Eu acho que a poesia faz parte daquelas coisas que não precisam ter um por que. Pra quê, por que?

Paulo Leminski³

Conheci *Perdoando Deus*⁴, através da leitura de um amigo, também encenador, que tinha o projeto de montá-lo no teatro e fez-me o convite. Foram muitas conversas, muitas leituras do texto de Clarice e demasiados projetos de montagem. Em um primeiro momento, eu o faria como um monólogo. Em um segundo momento, Marcelo Costa, propôs que o fizéssemos em francês, para que o corpo valesse por si, para dar ao corpo o lugar da palavra. Ao curso deste nosso namoro com *Perdoando Deus*, as coisas foram se amornando e não pudemos dar continuidade para nenhum dos projetos de montagem, elaborados por Marcelo, por mim e por Rosa. Ficaram gravadas em meu corpo, aquelas palavras de Clarice, as quais me pareciam tão íntimas, tão conhecidas por mim. Esse (des)encontro – *uma questão de prefixo*, como diria Guimarães Rosa – com o texto apresentado por Marcelo ocorreu em meados de 2010, logo após termos juntos, trabalhado na composição de *O Olho da rua* (2009), espetáculo cujo trabalho da encenação era feito por Marcelo e eu compunha o elenco. Mantive, por algum tempo, *Perdoando Deus*, com a ideia de um monólogo, de uma mulher em cena.

Foi quando, no ano de 2011, mais uma vez depois de uma conversa com Marcelo, retomei à ideia de montar o texto de Lispector. Naquele momento final de minha formação

³ Entrevista com Paulo Leminski, em *Ervilha da fantasia* (1985), dirigido por Werner Schumann.

⁴ LISPECTOR, 1998, p. 41.

(graduação em Artes Cênicas, com habilitação em direção teatral) era solicitado como requisito para a conclusão do curso, a montagem de um espetáculo. Aqui, deveria estar como encenadora e não como atriz. Sem nem ao menos perceber, já estava escolhido, encenaria *o conto*.

Perdoando Deus está em *Felicidade Clandestina*, coletânea póstuma organizada pela editora Rocco. O conto de Clarice Lispector (1998) é narrado por uma mulher, em primeira pessoa. Essa mulher, durante uma caminhada descobre-se livre e degusta um sentimento novo que lhe viera: sentia-se “*mãe de Deus, da Terra, do Mundo*” (LISPECTOR, 1998, p. 41). E com esse sentimento, caminhava satisfeita, tranquila, livre

Sei que se ama ao que é Deus com amor grave, amor solene, respeito, medo, e reverência. Mas nunca tinham me falado de carinho maternal por ele. E assim como meu carinho por um filho não o reduz, até o alarga, assim ser mãe do mundo era o meu amor apenas livre. (LISPECTOR, 1998, p. 42).

A mulher vive a ilusão do amor maternal por Deus intensamente, até topar-se com um rato morto, com a realidade

Toda trêmula eu consegui continuar a viver. Toda perplexa continuei a andar, com a boca infantilizada pela surpresa. Tentei cortar a conexão entre os dois fatos: o que eu sentira antes e o rato. Mas era inútil. Pelo menos a contiguidade ligava-os. Os dois fatos tinham illogicamente um nexos. Espantava-me que o rato tivesse sido o meu contraponto. (LISPECTOR, 1998, p. 42).

Atravessada por seu medo de ratos, revolta-se contra Deus e é tomada por questões, pela raiva, e pela vontade de vingança. “Não sou pessoa que precise ser lembrada que dentro de tudo há o sangue. Não só não esqueço o sangue de dentro como eu o admito e o quero, sou demais o sangue para esquecer o sangue.” (LISPECTOR, 1998, p. 42), posto que aqui, de mãe de Deus, possível divindade, retorna a ser humana, demasiado humana.

Por fim, nascem novas reflexões acerca de sua leitura do mundo, uma série de desconstruções são propostas: “Porque enquanto eu amar a um Deus só porque não me quero, serei um dado marcado, e o jogo de minha vida maior não se fará. Enquanto eu inventar Deus, ele não existe.” (LISPECTOR, 1998, p. 45). *Perdoando Deus* é um conto

repleto de associações mitológicas, muito embora, seja também repleto de provocações a respeito da existência, de palavras que pesam toneladas.

Dada a breve síntese do conto, que não é um texto longo, apenas cinco laudas, percebia o seguinte: sua complexidade o tornava maior, mais denso. Quero dizer, aquelas palavras precisavam ser ditas, todas elas, experimentadas no corpo, até que se conseguisse retirar a palavra e deixar em cena, apenas a reverberação no corpo. Seria possível?

Ao longo deste processo, desconstruí pouco a pouco a proposta de um monólogo, algo não se costurava com um monólogo, eu percebia três vozes no texto, três presenças, três momentos, uma mulher em três mulheres. E optei experimentar essa fragmentação.

A ideia de privilegiar o corpo criava um novo lugar, as palavras ganhavam força, o corpo da palavra. Interessava saber como o corpo da palavra sairia da boca, do corpo sensível. Com que boca dizer aquelas palavras?

Pensando nessa trinca, convidei para participarem da montagem, as atrizes Georgianna Dantas e Mayra Pimenta e não encontrava a terceira. Após dois convites recusados para completarmos o triângulo, em um dado momento, percebi que não conseguiria abrir mão de ter *Perdoando Deus* no meu corpo que encena e no meu corpo em cena, e decidi assumir esta dupla e difícil função do corpo. O processo se deu de maneira muito generosa, o que viabilizou e tornou mais possível minha escolha. Éramos, portanto, uma mulher, uma Clarice, *minhas queridas*⁵, nós mesmas, três amigas e privilegiaríamos aquelas palavras.

Adentrando a este universo, o interligar de três pontos, três costuras, começamos a trabalhar o texto, buscando estas passagens, e consultamos diversas imagens de mulheres e deusas. Pensamos que, uma mulher que se sente mãe de Deus, sente-se de alguma maneira Deusa. Vimos então imagens da mulher como símbolo da vida e de seus processos: nascimento, crescimento, morte.

⁵ Coletânea das cartas trocadas entre Clarice e suas irmãs, Elisa Lispector e Tânia Lispector.

O trabalho da encenação foi feito a partir de imagens e da construção corporal dessas imagens. Simultaneamente, começávamos um trabalho minucioso com o texto, o tradicional “trabalho de mesa”, de ler repetidas vezes, buscar essa fragmentação tríplice, dizer das questões aquecidas por ele, de trazê-lo para dentro, para depois, extraí-lo novamente, de nós mesmas para o outro, do interno provocado pela palavra ao externo provocativo do corpo.

Diante da imagem das *Parcas*, a mais marcante utilizada por nós, pensei e propus um objeto em cena, uma corda. Essa corda seria o elemento do entrelace de três mulheres, seria nossa costura. E vale aqui dizermos um pouco sobre ela, sobre as provocações inconscientes despertadas pelo encontro de uma corda com três corpos de mulher. Era para nós, também, o fio da vida, e, cada qual iniciou seu trabalho corporal com esse objeto, livremente. Claro, eram oferecidos estímulos para compor: variações de intensidades, repulsa pela corda, afeto pela corda, morte e vida, até mesmo canções que pudessem fomentar partituras, roteiros de ações corporais.

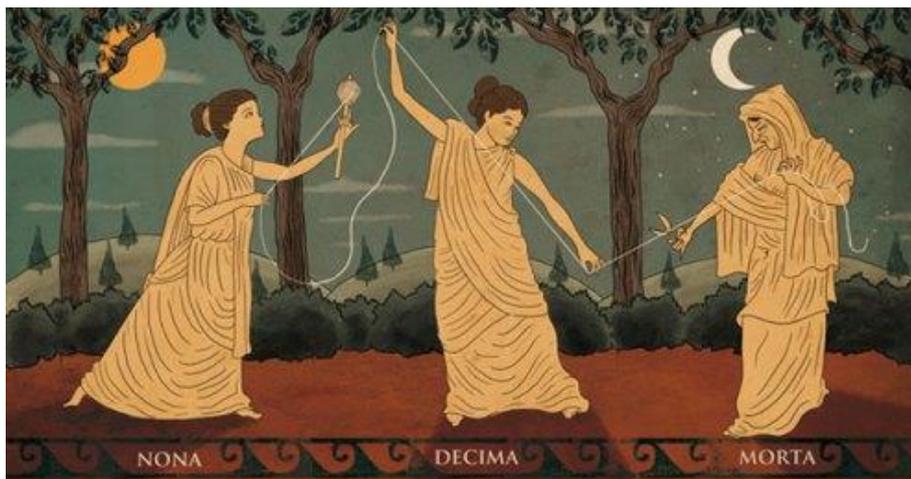


Fig. 1: As Parcas.

Fonte: < <https://ocultismopel.wordpress.com/2014/08/15/parcas-ou-moiras/> >.

Acesso em: 02 Dez. 2015.

Ainda não tínhamos divisões do texto. A ideia era que cada uma se destinasse a um momento de Perdoando Deus, e esse trabalho foi dado às atrizes. Por fim, nossa seleção baseou-se em estruturas psíquicas que se aproximavam: no primeiro momento, a ilusão do amor maternal por Deus – ser Deusa; no segundo momento, o real e subjetivo encontro com o rato, a vulnerabilidade de criatura – ser Raiva e Vingança; no terceiro momento, a incapacidade de amar o tamanho da própria natureza, a incapacidade de pegar um rato na mão, inventar Deus por não se querer, a pequenez diante da morte – Ser Humana e Morte.

Torno então, às Parcas e à corda. As Parcas são as três irmãs que, respectivamente, tecem o fio da vida, dão a ele destino, a sorte, e o cortam na morte. Em *Perdoando Deus* éramos: ser Deusa, ser Raiva e Vingança, e Ser Humana e Morte. Costuramos, portanto, essa imagem à nossa criação. É necessidade fazer menção ao ocorrido durante o primeiro ensaio com a corda. Ao trabalharem com a corda, duas atrizes faziam a ação de ninar a corda, deixa-la desenrolar e cair, e logo após, se enrolar à corda e quase enforcar-se. A outra atriz permanecia mais junto à corda, a observava, não a deixava cair. Essas partituras traziam à cena, o tom do amor maternal por Deus, ao ninar a corda; a quebra de ver o rato e desligar-se de Deus, que significava também perder O filho, ao desenrolar e deixar cair a corda; e por fim, a morte como derradeira, ao enrolar-se à corda, fio da vida, e quase se enforcar.

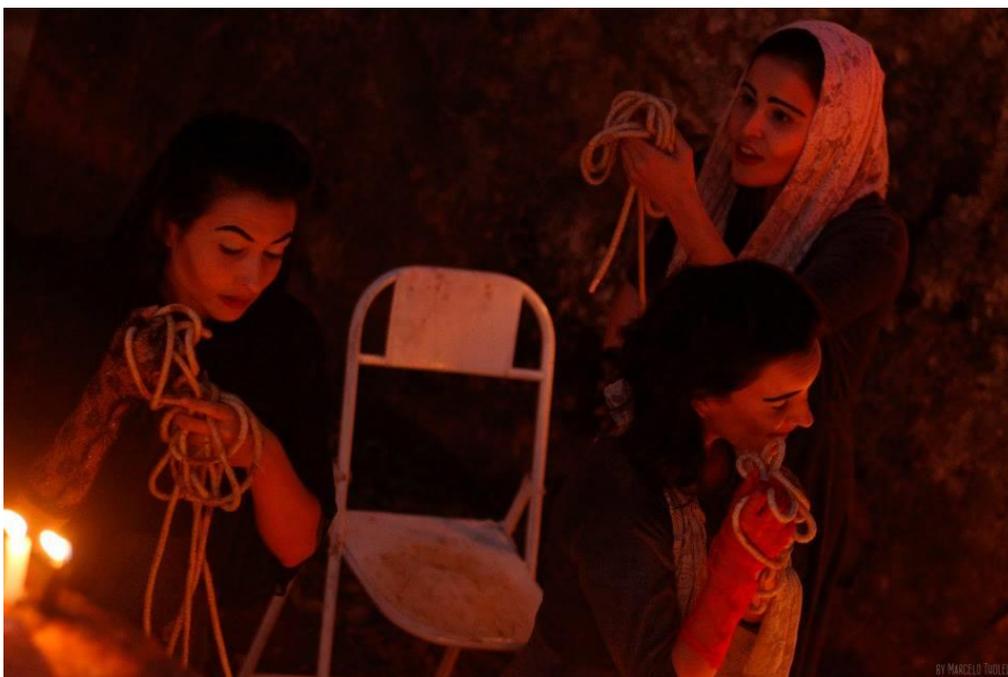


Fig. 2: Partituras com a corda I, em Ruínas do IFAC.

Fonte e foto por: Marcelo Tholedo.



Fig. 3: Partituras com a corda II, em Ruínas do IFAC.
Fonte e foto por: Marcelo Tholedo



Fig. 4: Partituras com a corda III, em Itapeva.
Fonte e foto por: Biel Machado.



Fig. 5: Partituras com a corda IV, em Itapeva.
Fonte e foto por: Biel Machado.

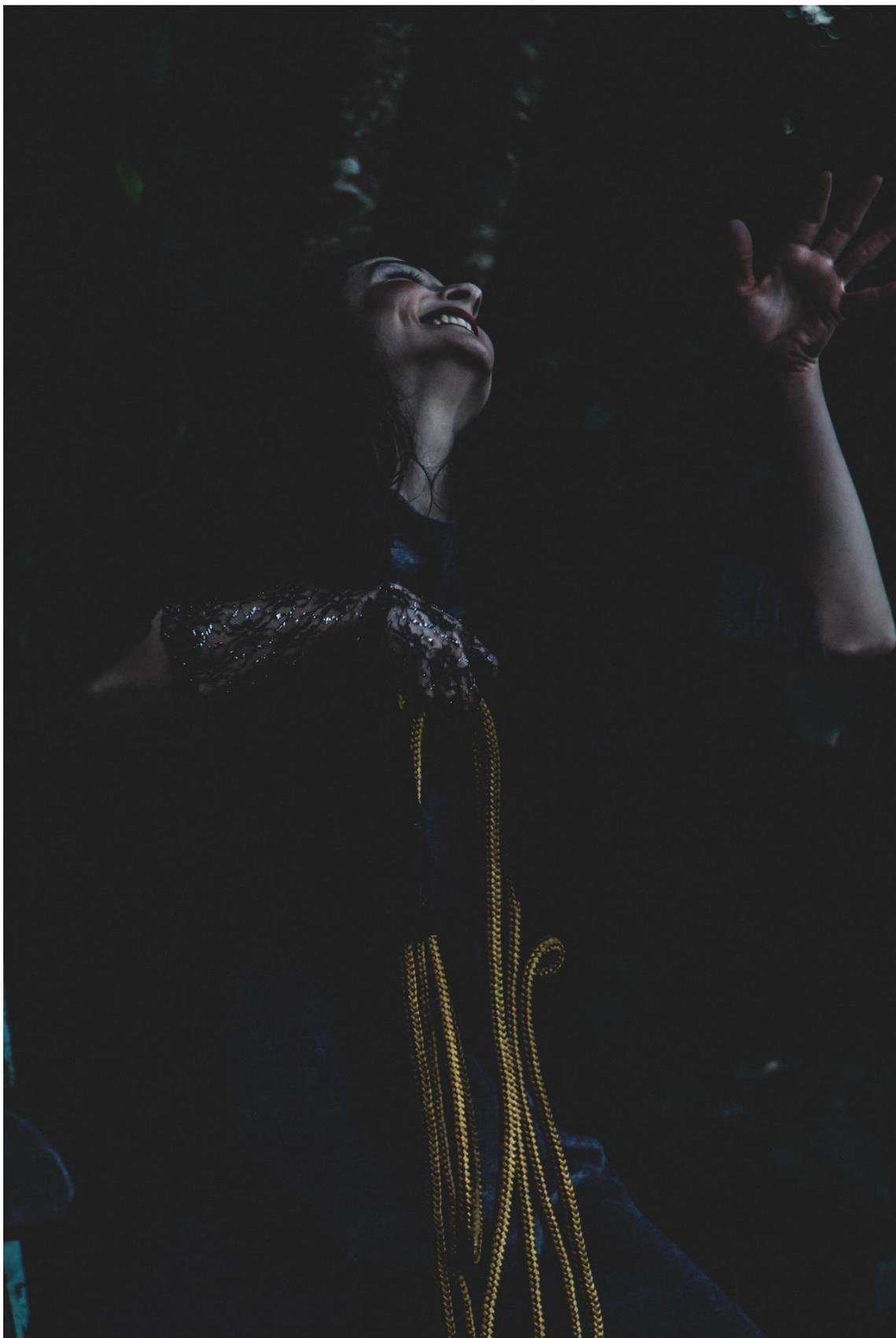


Fig. 6: Partituras com a corda V, em Itapeva.
Fonte e foto por: Biel Machado.



Fig. 7: Partituras com a corda VI, em Itapeva.
Fonte e foto por: Biel Machado.



Fig. 8: Partituras com a corda VII, em Itapeva.
Fonte e foto por: Biel Machado.



Fig. 9: Partituras com a corda VIII, em Itapeva.
Fonte e foto por: Biel Machado.

Com as reverberações trazidas por esse processo no corpo das atrizes, em conversa, soubemos que essas duas atrizes, que haviam proposto a sequência de ações, tinham uma passagem em comum na vida: o aborto. Pareciam ter tirado dessa memória do corpo, ou do registro inconsciente dos abortos, tais ações: ninar, desenrolar e deixar cair, enrolar-se novamente e enforcar-se (morrer simbolicamente).

Diante dessa descoberta, dos momentos em que a vida atravessa a arte e a arte atravessa a vida, pensei que o que ocorrera, escapava à consciência, parecia maior e anterior: parecia inconsciente. Parecia que o corpo em cena fora afetado pelo inconsciente, por um gesto guardado em outro lugar e que apareceu ali. Logo, interessei-me pela leitura da psicanálise, pela leitura dos atos-falhos, que foram as primeiras aparições teóricas no corpo dessa pesquisa, e na “[...] pesquisa em artes cênicas, o corpo é autor, criador e pesquisador; estudo, estudado e estudante; é o meio e o fim; tema e método; quem, o que, como e onde.” (FERNANDES, 2008, p. 3).

1.2 Descarga e carga: prazer – desprazer

Iniciamos nossa pesquisa observando e coletando as noções freudianas que pensamos serem necessárias para que possamos entender a noção de angústia na psicanálise. Consideramos plausível, dar início a esta cadeia de noções que nos conduzirá à angústia, com o que Freud chamou de princípio do prazer.

Lemos em Freud que o funcionamento do aparelho psíquico pode ser entendido através de um pensamento econômico, que movimenta quantidades de energia psíquica. Por não serem mensuráveis essas quantidades, ainda que sejam variáveis (aumentam ou diminuem) não se trata, porém, de um pensamento de caráter quantitativo. No princípio do prazer - desprazer, vemos um auge de tensões no desprazer e a sensação de alívio no prazer “Assim, todo desprazer deveria coincidir com uma elevação, e todo prazer com um abaixamento da tensão devido a estímulos que se acham na psique;” (FREUD, 2011, p. 167). O desprazer indicaria um acúmulo, um aumento de energia psíquica que procura ser descarregada, quer a queda, a diminuição dessa energia, a satisfação de escoar em prazer. À imagem de carga e descarga, o desprazer seria empoçar até quase transbordar e o prazer seria o transbordamento em si, a “quebra do dique”, o escoar.

Há também algo comum entre prazer e desprazer: quando colocados em questão, a consciência atua no mínimo. Por isso podemos ter a sensação de estarmos cegos nestes momentos, do “estar fora de si”, em descontrole, tanto em relação ao prazer, quanto ao desprazer. Todavia, ao acessarmos *O problema econômico do masoquismo* (FREUD, 2011) vimos que

Ao que parece, sentimos o aumento ou decréscimo dos montantes de estímulos diretamente na série dos sentimentos de tensão, e não há dúvida de que existem tensões prazerosas e distensões desprazerosas. O estado de excitação sexual é o mais claro exemplo de um aumento de estímulos assim prazeroso, mas certamente não é o único. Prazer e desprazer, portanto, não podem ser referidos ao aumento ou diminuição de uma quantidade que chamamos de tensão devida a estímulos, embora claramente tenham muito a ver com isso. Parece que não dependem desse fator quantitativo, mas de uma característica dele que só podemos designar como qualitativa. (FREUD, 2011, p. 167).

A ideia do princípio do prazer, não nos convida, tão somente, à um raciocínio simples e quantitativo, de aumento e diminuição. Além do que, alguns fatores ou outros princípios, parecem modificar esse e transformá-lo. Isto não faz deixar de valer a suposição colocada por Freud (2010) quando diz que o curso dos processos psíquicos seriam automaticamente regulados pelo princípio do prazer e “[...] que ele é sempre incitado por uma tensão desprazerosa e toma uma direção tal que o seu resultado final coincide com um abaixamento dessa tensão, ou seja, com uma evitação do desprazer ou geração do prazer.” (FREUD, 2010, p. 121), contudo, não seria correto deduzirmos que o princípio do prazer domina o curso dos processos psíquicos, pois, se assim fosse, “[...]a grande maioria de nossos processos mentais teria de ser acompanhada de prazer ou conduzir ao prazer, quando a experiência geral contradiz energicamente essa ilação.” (FREUD, 2010, p. 123), esse princípio predomina na psique, mas não domina o curso dos processos psíquicos, é o modo de funcionamento primevo do aparelho psíquico.

Vemos também a hipótese dada por Freud em *Além do princípio do prazer* (FREUD, 2010) revelada através da repetição de fatos que o levaram a crer que o “[...] que o aparelho psíquico se empenha em conservar a quantidade de excitação nele existente o mais baixa possível, ou ao menos constante. (FREUD, 2010, p. 122) assim, tudo o que pode aumentar essa quantidade de excitação (energia) será percebido como não-funcional, desprazeroso (FREUD, 2010). Em verdade, o princípio do prazer proposto por Freud (2010) derivaria do princípio da constância e subordinar-se-ia “[...] ao princípio fechneriano da *tendência à estabilidade*, ao qual ele, Fechner, relacionou as sensações de prazer-desprazer.” (FREUD, 2010, p. 122).

Dos fatores ou outros princípios que parecem transformar o princípio do prazer, um se apresenta como substituto e inibidor “[...] sem abandonar a intenção de obter afinal o prazer, exige e consegue o adiamento da satisfação, a renúncia a várias possibilidades desta e a temporária aceitação do desprazer, num longo rodeio para chegar ao prazer.” (FREUD, 2010, p. 123) agindo à serviço da auto conservação do Eu, está o princípio de realidade.

1.3 Pulsão e Instinto

A pulsão⁶ é o conceito limítrofe da psicanálise que atua entre o corpo e a psique. Parte de uma fonte que é invariável e somática - o corpo - em direção a uma meta: a satisfação. O processo da pulsão ocorre na transitoriedade dos elementos: fonte (corpo), pressão, meta e objeto. A pressão se dá como uma exigência de trabalho psíquico, um aumento de energia psíquica. E o objeto é o que há de mais variável na pulsão, é a necessidade.

A pulsão é ontologicamente herdada, refere-se ao comportamento do sujeito. Diferente do instinto que é filogeneticamente herdado, ou seja, refere-se ao comportamento da espécie. O instinto pressupõe objetos de satisfação fixos, necessidades da espécie, como alimentar-se. Enquanto os objetos da pulsão podem ser externos e até fantasiados.

A fisiologia nos dá o conceito de estímulo que quando trazido de fora e atinge a “substância nervosa” é “descarregado para fora por meio da ação. Tal ação está de acordo com seus fins, se ela afasta a substância estimulada da influência do estímulo, se a retira de seu raio de atuação.” entendemos que a “[...] a pulsão seria um estímulo para o psíquico.” (FREUD, 2013, p. 17).

⁶ Há uma problemática em torno da tradução para o português da palavra *Trieb*, noção primordial para pensarmos junto à psicanálise. Há quem opte por traduzir a palavra alemã por instinto e há quem escolha pulsão. Lemos em Freud que a pulsão está situada entre o psíquico e o orgânico, diz do sujeito e dos seus modos de subjetivação. A ideia de instinto trata daquilo que diz respeito à espécie. Sabemos que o olhar da psicanálise é justo esse que tenta ultrapassar o corpo biológico em direção ao sujeito. Para nós a palavra *Trieb* encontra mais expressão quando traduzida por pulsão, que quando traduzida por instinto. Dentre todas as traduções das Obras completas de Sigmund Freud disponíveis, interessou-nos acessar as de tradução direta (alemão-português) que encontramos pelas editoras Companhia das Letras e Autêntica Editora, respectivamente, nas traduções de Paulo César de Souza, Pedro Heliodoro e Ernani Chaves. Porém, nossa única ressalva em relação à tradução de Paulo César de Souza é a escolha da tradução da palavra *Trieb* de instinto, como substituto de pulsão, embora discordemos neste aspecto, vale ressaltar a qualidade de sua tradução. Já a proposta da Autêntica Editora é de uma coleção de Obras Incompletas de Sigmund Freud, sendo que uma série dos textos é organizada por temas e a outra destina-se aos textos monográficos, e em suas traduções de *Trieb*, optam por pulsão. Pretendemos fazer a ressalva às possíveis variações em nosso texto devido a esta problemática das traduções aqui exposta.

Porém, há de se ter cuidado quanto a estas colocações. Freud faz esta advertência em relação à tentativa de equivaler *estímulo* e *pulsão*. “Claramente existem outros estímulos para o psiquismo além dos pulsionais; aqueles que se comportam de modo muito mais semelhante aos estímulos fisiológicos.” (FREUD, 2013, p. 17).

Este *estímulo pulsional*, por sua vez, não advém do externo “[...] mas do interior do próprio organismo.” (FREUD, 2013, P. 19). Se dá como uma *força constante* (FREUD, 2013, p. 19) e, pelo fato de seu ataque não ocorrer do externo para o interno, mas invariavelmente do interno – do corpo – “[...] nenhuma fuga é eficaz contra ela.” (FREUD, 2013, p. 19). Para o psicanalista (FREUD, 2013), um outro modo de nominarmos a *pulsão* seria pela palavra *necessidade*, e a função de “suspender essa necessidade” seria dada à satisfação.

Freud (2013), ressalta que seriam três, as características consideradas por ele como a “essência da pulsão” (FREUD, 2013, p. 21), em primeiro lugar, sua fonte que é interna e invariável, o corpo; em segundo lugar, o modo de apresentar-se como força constante; e em terceiro lugar, “sua inexpugnabilidade” (FREUD, 2013, p. 21), que quer dizer que estaria ela no lugar da invencibilidade, não é possível pôr-se em fuga.

A pulsão se apresenta, para Freud (2013) como “[...] um conceito fronteiro entre o anímico e o somático, como representante psíquico dos estímulos oriundos do interior do corpo que alcançam a alma, como uma medida da exigência de trabalho imposta ao anímico em decorrência da sua relação com o corporal.” (FREUD, 2013, p 25). E, para entendermos seu *modus operandi*, é necessário transitarmos por alguns termos correlativos à pulsão: fonte da pulsão, pressão, meta e objeto.

Por fonte “[...] entende-se o processo somático em um órgão ou parte do corpo, cujo estímulo é representado na vida anímica pela pulsão.” (FREUD, 2013, p. 27). Freud (2013) ressalta que o estudo das fontes pulsionais já ultrapassou a Psicologia, e que o fator somático da fonte seja “[...] o elemento mais decisivo para a pulsão, só a conhecemos na vida anímica por causa de suas metas.” (FREUD, 2013, p. 27). Diz ainda que um

estudo minucioso a respeito das fontes pulsionais “[...] não é estritamente necessário para a investigação psicológica. Por vezes, as fontes da pulsão podem ser inferidas, de modo retrospectivo, a partir de suas metas.” (FREUD, 2013, p. 27), a fonte seria “[...] um estado de excitação no corpo, a meta é suspensão desta excitação.” (FREUD, 2010, p. 174).

A pressão seria o fator motor da pulsão, se dá como uma exigência de trabalho, uma soma de força (FREUD, 2013). A meta é sempre a satisfação “[...] que só pode ser alcançada pela suspensão do estado de estimulação junto à fonte pulsional. Mas, mesmo que essa meta final permaneça inalterada para todas as pulsões, diferentes caminhos podem conduzir a essa mesma meta final, de modo que podem existir para uma mesma pulsão diversas metas aproximadas ou intermediárias, as quais podem ser combinadas ou substituídas umas por outras.” (FREUD, 2013, p. 25).

E, confirma Freud (2013), que haveriam também as pulsões “*inibidas em sua meta*”, ou seja, que durante o percurso de direcionamento à satisfação teriam sofrido uma inibição ou desvio, porém, ainda assim, poder-se-ia supor que se ligariam à uma satisfação parcial.

O objeto é o fator mais variável na pulsão “[...] é aquele junto ao qual, ou através do qual, a pulsão pode alcançar sua meta.” (FREUD, 2013, p. 25). É o que viabiliza a satisfação, e de forma alguma, trata-se necessariamente de um objeto material. “Pode ser substituído incontáveis vezes no decurso dos destinos vividos pela pulsão, sendo a tal deslocamento da pulsão atribuído seus mais significativos papéis.” (FREUD, 2013, p. 25). Muitas são suas variáveis, pode ocorrer de um objeto servir como satisfação de variadas pulsões num *entrecruzamento pulsional*⁷, ou, especialmente numa estreita ligação com pulsão apresentar-se como uma fixação.

Freud (2013) sugere ainda que existiriam dois grupos de pulsões primordiais: “[...] as pulsões do Eu, ou de autopreservação, e as pulsões sexuais.” (FREUD, 2013, p. 29).

⁷ Segundo Freud (2013) este caso, é descrito pelo médico e psicólogo austríaco Alfred Adler, cuja obra não acessamos.

Porém, classifica-las não implica em um “pressuposto necessário” (FREUD, 2013) “[...] trata-se de uma mera construção auxiliar, que só deve ser mantida enquanto for útil e cuja substituição pouco alterará os resultados de nosso trabalho de descrição e ordenação.” (FREUD, 2013, p. 29).

Como uma classificação geral das pulsões, Freud (2013) admite que “[...] pode-se dizer o seguinte: são numerosas, advêm de múltiplas fontes orgânicas, agem inicialmente de forma independente umas das outras e só depois se reúnem em uma síntese mais ou menos acabada.” (FREUD, 2013, p. 33). E ainda ressalta que, em larga medida, é característico das *pulsões*, o poder de substituírem-se, e de trocarem com facilidade seus objetos.

1.4 Pulsão de morte

Por outro lado, estou hoje um pouco cansada e é sobre o prazer do cansaço dolorido que vou falar. Todo prazer intenso toca no limiar da dor. Isso é bom. O sono, quando vem, é como um leve desmaio, um desmaio de amor. Morrer deve ser assim: por algum motivo estar-se tão cansado que só o sono da morte compensa. Morrer às vezes parece um egoísmo. Mas quem morre às vezes precisa muito. Será que morrer é o último prazer terreno?⁸

Através do olhar lançado por Freud acerca das pulsões, podemos perceber que existem duas delas que se correspondem, porém, de modo adverso: a pulsão de vida (ou sexual) e a pulsão de morte. A pulsão de vida (ou sexual) é expressada pela libido que é energia própria de Eros, e a pulsão de morte, por vezes, aparece dessexualizada. Uma à serviço da conservação, e outra da destruição.

Freud (2010) supõe essas duas pulsões como “essencialmente diversas” (FREUD, 2010, p. 180), as pulsões sexuais (o Eros) e as agressivas “[...] cuja meta é a destruição.” (FREUD, 2010, p. 180). O psicanalista nos diz ainda, que sua suposição é dificilmente aceita e admite que para alguns olhos possa parecer “[...] uma tentativa de transfiguração teórica da banal oposição entre amor e ódio, que talvez coincida com aquela outra polaridade de atração e repulsa, que a física supõe no mundo inorgânico” (FREUD, 2010, p. 180). Freud (2010) parece nos alertar e ao mesmo tempo proteger-se de uma possível leitura moralista destas duas noções oferecidas pela psicanálise, quando nos questiona sobre a pouca aceitação de uma pulsão que é agressiva

Por que nós mesmos necessitamos de tanto tempo para nos decidirmos a reconhecer um instinto de agressão, por que hesitamos em incorporar à teoria fatos que saltam aos olhos e são conhecidos de todos? Provavelmente encontraríamos pouca resistência se quiséssemos atribuir aos animais um instinto com essa meta. Mas admiti-lo na constituição humana parece uma blasfêmia; contraria muitos pressupostos religiosos e convenções sociais. Não, o ser humano tem de ser bom por natureza, ou bonachão, pelo menos. Se ocasionalmente ele se mostra violento, brutal, cruel, são apenas transtornos passageiros de sua vida emocional, na maioria das vezes provocados, talvez

⁸ Lispector, Clarice. *Talvez assim seja*. In: A descoberta do mundo. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 142.

consequência dos regimes sociais inadequados que ele criou até agora. (FREUD, 2010, p. 181).

O cunho moralista de uma leitura como esta apresentada por Freud (2010) se coloca à mostra e exponencialmente recria esse bom e mau, agora sim em banal oposição, advindas dessa ilusão de pensar a pessoa humana como boa por natureza. Atribui-se à uma pulsão agressiva uma espécie de desvio passageiro provocado por algo externo ao sujeito, uma ideia de uma rota possível de ser recalculada, ou um transtorno passível de retornar ao trilhamento imposto como correto, e rumo à superficial felicidade dos tempos atuais. Sabemos que “[...] a crença na “bondade” da natureza humana é uma dessas ilusões ruins das quais os homens esperam que facilite e embeleze a vida, quando apenas acarreta danos, na realidade.” (FREUD, 2010, p. 182).

Embelezar a vida, para uma artista, talvez seja algo oposto a essa “crença na bondade”, ora, criar é admitir e tentar transformar em outra coisa aquilo que quer morrer em nós, que queremos destruir, é construir na destruição. Em *Talvez assim seja* (LISPECTOR, 1999, p.142) a escritora Clarice Lispector faz uma cara reflexão sobre a morte, entendendo-a como necessidade. Essa palavra, necessidade, nos aproxima da noção psicanalítica de pulsão que tem como meta a satisfação. Para Clarice (1999), em seu breve texto, satisfação neste caso é morrer, a escritora nos revela o entendimento da morte também como um prazer terreno, último e possível.

Ao propor *Em nome da angústia - uma meditação sobre a morte*⁹ Marcia Tiburi (2015), relembra o suicídio da escritora inglesa Virginia Woolf e a partir disso, organiza seu pensamento a respeito dos “[...] aspectos da morte e do morrer.” (TIBURI, 2015, p. 84). Tiburi (2015) fala sobre o suicídio de Woolf como uma possibilidade “[...] ou a fuga de um mundo em guerra em tempos fascistas, inevitavelmente deprimentes para quem se mantinha ética e politicamente sensível.” (TIBURI, 2015, p. 84). Lemos ainda que não parece possível de acordo com Tiburi (2015) resolvermos a questão da morte com a frase

⁹ TIBURI, Marcia. *Em nome da angústia - uma meditação sobre a morte*; In: Como conversar com um fascista: reflexões sobre o cotidiano autoritário brasileiro. 4 ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.

de efeito do filósofo Epicuro que diz que quando a morte chega, nossa ausência não nos permite conhecê-la e negar o conhecimento da morte seria a evitação de uma reflexão potencialmente angustiante, porém, *“a angústia tem algo a nos ensinar: que não precisamos nos matar e que não devemos matar os outros.”* (TIBURI, 2015, p. 84).

Para aqueles que se mantêm ética e politicamente sensíveis conforme a colocação de Tiburi (2015) e tentam escapar da leitura moralista da ciência, como na ressalva feita por Freud (2010), é possível não angustiar-se? A noção da pulsão de morte lida por nós com intuito fazer crescer nossa investigação a respeito da criação da encenadora, nos trouxe essa questão. A pessoa artista não é esta que se permite pensar na morte, criar a partir de seus estímulos, morrer simbolicamente? O teatro não é justamente a arte que nasce, morre e nunca se ausenta?

A partir da breve noção de pulsão de morte e do fragmento da meditação de Tiburi (2015) sobre a morte, notamos que, tanto Freud (2010) quanto uma filósofa da contemporaneidade enxergam o desconforto de se falar sobre a morte, o morrer ou a pulsão de morte, “[...] nessa era da felicidade banal típica desses tempos em que toda angústia é evitada.” (TIBURI, 2015, p. 84). Tal desconforto somente é rompido por Clarice, dada a prerrogativa da licença poética, diferente de Freud que funda uma ciência ou de Tiburi cuja proposta é a afirmação da existência, a filosofia. Motivados pela ciência de Freud, a poesia de Clarice e a filosofia de Tiburi, pensamos junto à filósofa “Em tempos fascistas como os nossos, tempos que se repetem, historicamente, mais do que nunca é preciso pensar sobre a morte e renovar nossa relação com a angústia.” (TIBURI, 2015, p. 84).

1.5 Processo de criação: o rebaixamento da consciência

O prazer intenso pode ser uma descarga abrupta de energia psíquica, exige muito de nós. O prazer toca no desprazer, assim falou Clarice (1999) “Todo prazer intenso toca no limiar da dor” (LISPECTOR, 1999, p. 142) posto que, tanto um quanto o outro se esgotam; o prazer em uma satisfação (queda de energia psíquica) e o desprazer em uma não satisfação acumulada (aumento de energia psíquica). Podemos, se pensarmos no processo de criação da cena, encontrarmos-nos regidos pelo que Freud chamou de Princípio de prazer – desprazer.

Entre as pessoas que criam cenas, embora cada qual faça uso de seus estímulos subjetivos particulares, parece haver uma intenção comum: que as imagens saiam do corpo. Este corpo que é fonte na pulsão é também fonte na cena. O corpo que encena e o corpo em cena, destrói e constrói. Podemos pensar ou supor que carregar e descarregar são justamente as ações mais executadas pelo corpo que cria cena, tendo em vista que este processo de criação é investido de prazer e desprazer.

Falamos deste corpo que, no teatro “não refaz duas vezes o mesmo gesto, mas que faz gestos, se mexe, e sem dúvida brutaliza formas, mas por trás dessas formas, e através de sua destruição, ele alcança o que sobrevive às formas e produz a continuação delas” (ARTAUD, 2006, P. 7) parece que aqui, Artaud (2006) nos diz de uma ilusão acarretada pela ideia de repetição no teatro. É algo que notamos no corpo, durante os ensaios e nos faz supor que por mais que uma ação seja executada várias vezes não é passível de ser refeita inteiramente idêntica, “[...] é que há distância entre intenção e gesto” (HOLLANDA, 2006, p. 206)¹⁰. São as nuances da intenção que nos levam a executar de mil maneiras um mesmo gesto.

Entretanto, Artaud (2006) não parece interessar-se pela repetição do gesto mas sim pelo movimento em si, pela existência do gesto ainda que bruto, ainda que necessitado de

¹⁰ *Fado Tropical* (HOLLANDA, 2006, p. 206), canção de Chico Buarque de Hollanda e Ruy Guerra.

lapidação até vir a tornar-se um gesto sobrevivente. Uma investigação cênica, que aqui concordamos em chamar de espetáculo ou costura, traz este corpo pensado por Artaud (2006) que revela-se “[...] por trás dessas formas, e através de sua destruição [...]” (ARTAUD, 2006, p. 7) e em cena “[...] alcança o que sobrevive às formas.” (ARTAUD, 2006, p. 7) e compõe o “[...] verdadeiro teatro, porque se mexe e porque se serve de instrumentos vivos, continua a agitar sombras nas quais a vida nunca deixou de fremir” (ARTAUD, 2006, P. 7). O que marca o fazer teatral é essa descontinuidade continuada.

Percebemos por meio das experimentações cênicas que o fazer artístico do teatro se mostra necessariamente coletivo¹¹. A ideia de uma pessoa artista solitária (como já foi o estereótipo da artista plástica no atelier) é inviável para o teatro. Uma cena só se faz com corpos e ainda que seja um corpo apenas, há toda uma equipe por detrás das cortinas que é necessária para que um espetáculo aconteça. E embora saibamos que o teatro é esta atividade coletiva, portanto imbricada a uma psicologia das massas, percebemos que o processo de criação teatral também se mostra ligado à uma psicologia individual, à uma formação psíquica primeira, anterior. Em *Psicologia das Massas e Análise do Eu*, Freud (2011) nos demonstra que não são passíveis de dissociação, o Eu e o Outro:

A oposição entre psicologia individual e psicologia social ou das massas, que à primeira vista pode parecer muito significativa, perde boa parte de sua agudeza se a examinamos mais detidamente. É certo que a psicologia individual se dirige ao ser humano particular, investigando os caminhos pelos quais ele busca obter a satisfação de seus impulsos instintuais, mas ela raramente, apenas em condições excepcionais, pode abstrair das relações deste ser particular com os outros indivíduos. Na vida psíquica do ser individual, o Outro é via de regra considerado enquanto modelo, objeto, auxiliador e adversário, e portanto a psicologia individual é também, desde o início, psicologia social, num sentido ampliado, mas inteiramente justificado. (FREUD, 2011, p. 10).

¹¹ Sabemos que em teatro encontramos uma designação para o termo *coletivo* e para o termo *colaborativo* e cada um deles diz de opção metodológica no processo de criação. Em um processo de criação teatral coletivo, as funções não se preservam e todas as pessoas artistas ocupam seus lugares livremente, dialogando e negociando, exercendo uma ou mais de uma função. Já o processo colaborativo mantém as funções demarcadas e por vezes até trabalha com hierarquias móveis. Na hibridiz artística contemporânea, coletivo ganha mais um significado: um conjunto ou uma reunião de pessoas artistas, não necessariamente de teatro e na maioria das vezes vinculadas à uma prática que se liga aos movimentos sociais. Não usamos aqui a palavra coletivo em nenhum desses termos. Não queremos dizer da opção metodológica do fazer teatral, tratamos por coletivo esse *estar em grupo*, no sentido mais básico, mais simples do que possa parecer.

Ao curso de sua exposição sobre a psicologia das massas e seus entrelaces com a psicologia individual, Freud (2011) nos indica que “[...] que na massa o indivíduo está sujeito a condições que lhe permitem se livrar das repressões dos seus impulsos instintivos inconscientes. (FREUD, 2011, p. 15) e tal indicação nos ajuda a entender o comportamento das pessoas em grupo e ainda, a desinibição que se sobressai nos processos de criação teatrais, esse deixar-se ir, experimentar, que poderíamos pensar como sendo fruto dessa predisposição à satisfação das pulsões que é promovida quando encontramos-nos em massa, em coletivo.

Diante das proposições psicanalíticas e da leitura que fazemos da experiência de criar no teatro, entendemos aqui, que ao curso deste processo (da criação teatral) a consciência se encontra em um estado de rebaixamento, que equivaleria dizer que nossas escolhas em cena são potencialmente inconscientes. O que não significa dizer que não há consciência das ações, até porque, se assim fosse não existiriam técnicas relativas ao fazer teatral. E nem é o mesmo que dizer que encarnamos algo, como se costuma fantasiar em relação ao teatro: - “ela encarnou a personagem!”. Não se trata, porém, de termos que anular uma coisa em detrimento de outra, não se trata de dizer que não há a potência da técnica, da consciência corporal, tampouco de atribuí-la à um dom quase divino. Para isso usamos a psicanálise, posto que é ciência e não magia. Nos interessa, portanto, apenas constatar que a consciência durante a criação teatral (podemos dizer, durante a criação artística) se situa neste lugar, rebaixado diante do inconsciente.

A coisa que sobrevive à destruição e que ganha em força, é inconsciente. É uma articulação da qual não detemos todo o controle, posto que, se trata do corpo sendo corpo.

1.6 Recalque

Lemos em Freud que a noção de afeto se difere um tanto do sentido que comumente damos à essa palavra e para alocar essas diferentes noções consultamos o significado de afeto em um minidicionário de língua portuguesa, onde encontramos para afeto os seguintes sentidos: “[...] Afeição; Amizade; Amor.” (LUFT,1999, p. 43). Ou seja, afeto significa para nós algo que pertence à uma esfera de carinho, de amor. No entanto, para a psicanálise, através do pensamento econômico a que se propõe Freud, *afeto* é a palavra que escolhida para designar um investimento de energia psíquica, que normalmente se dirige à uma ideia, ou seja, um representante psíquico.

No recalque há sempre um representante psíquico (a ideia) que se desvincula do afeto (investimento de energia) que lhe deu origem. Esta operação ocorre, e assim, retrocedemos o conteúdo da ideia para o inconsciente. Assim como ocorrem variações de significados quando a palavra afeto torna-se para a psicanálise uma noção científica, as variações incidem sobre a palavra recalque, que ganhou no popular brasileiro outro significado, um tanto diferente deste dado pela psicanálise. Dizem da pessoa recalcada, como uma pessoa que inveja as outras porque se reprime, num sentido bem amplo.

Com a psicanálise, vemos que o recalque é esse caminho de retornar para o inconsciente um conteúdo, uma ideia, que investida de certo afeto torna-se intolerável, inviável, e por isso ao passar pelo consciente, ou seja, quando enfim conhecemos essa ideia, percebendo-a neste campo do intolerável e/ou inviável, o aparelho psíquico trata de movimentar-se dessa forma, concluindo essa operação temporária de desvinculo.

1.7 Os destinos da pulsão: sintoma e sublimação

Sintoma

Em conversas com psicanalistas¹², nos foram narrados diversos acontecimentos e momentos da história de Freud, cuja formação originou-se no Físicalismo, e, também, acerca do início de sua carreira médica. É sabido neste campo, o da psicanálise, que Freud era provido de um sentimento inquietante, não se satisfazia com os limites do olhar médico e podemos tentar perceber a noção de sintoma, fundamental à essa ciência, por meio das inquietações de Freud.

É dito que no início de sua carreira notava que algumas queixas de seus pacientes, não sendo conhecidas e tampouco admitidas pela medicina, eram colocadas como falsas, como queixas mentirosas: uma dor na perna que não cura, um aperto no peito... Voltando sua atenção à essas queixas, Freud teria passado a perceber e conhecer mais profundamente o limite do olhar médico e, movido por isso, pelo desejo de ver além, precisou fundar uma nova ciência para conseguir nela esse outro olhar, que avançasse em relação ao olhar médico.

Para Maia, Medeiros, e Fontes (2012) ao fazerem a leitura de demasiados autores da psicanálise que partem da noção de sintoma dada por Freud, admitem essa noção como [...] fenômeno que convoca o ato freudiano de escutar um sentido onde antes o saber instituído afirmava só haver mentira. Esse posicionamento inaugural de Freud irá lançar as bases para a ética psicanalítica de escutar o sujeito em sua radical singularidade.” (MAIA, et. al., 2012, p. 45)

¹² Informações verbais fornecidas ao curso da disciplina “Estética e Psicanálise”, oferecida pelo programa de Mestrado em Estética e Filosofia da Arte, pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), durante o segundo semestre letivo do ano de 2015 e ministrada pelo Prof. Dr. Gilson Ianinni.

Para a psicanálise o sintoma é uma noção que tomou demasiados contornos ao curso de sua elaboração, e é a partir de 1920 que “[...] o conceito de sintoma passa a ter duas faces: o sintoma como efeito lacunar, como mensagem, passível de interpretação, e o sintoma como satisfação pulsional, que é o que resiste ao tratamento analítico.” (MAIA, et. al., 2012, p. 51) e ainda com Maia (et. al., 2012) lemos que

O sintoma surge como uma solução que visa re-estabelecer uma suposta homeostase que teria sido quebrada pelo conflito psíquico, e chega a cumprir sua função, no sentido de resolver o conflito, ao mesmo tempo que tem como produto uma satisfação que perturba. (MAIA, et. al., 2012, p. 51).

Podemos compreender, portanto, o sintoma como “uma resposta a uma satisfação insuportável.” (MACHADO, 2003, p.3). Aquilo que surge a partir do deslocamento de um componente afetivo, de forma que sua operação é a troca de uma ideia recalçada intolerável por outra ideia tolerável e aceita.

Nessa operação que faz surgir o sintoma, o aparelho psíquico visa reestabelecer o que é característico e constante (ou seja, seu esquema econômico) e que fora quebrado pelo conflito gerado por uma ideia intolerável recalçada e essa troca, ao passo que, resolve o conflito, ganha o sintoma como produto. Um produto certamente incômodo, mas, que por vezes, o sujeito não pretende abrir mão.

Sublimação

Trata-se do conceito mais inacabado de Freud, que prometeu dedicar um escrito exclusivamente para tratar da sublimação e não o fez¹³. O que lemos por sublimação está descrito no decorrer da obra freudiana, principalmente quando os temas a serem dissertados apresentam alguma relação com a arte e/ou estética.

Durante a operação de transformação que ocorre na sublimação, a pulsão encontra uma satisfação que não passa pelo recalçamento, pois investe (desviando-se do seu objeto sexual) num outro objeto que é *socialmente aceito e valorizado*, como por exemplo a arte, a literatura, as atividades intelectuais e científicas, “[...] denominamos sublimação um certo tipo de modificação da meta e mudança de objeto, em que nossos valores sociais entram em consideração.” (FREUD, 2010, p. 175). Outra possibilidade aventada em *Freud e a sublimação: arte, ciência, amor e política* (FRANÇA NETO, 2007) é

[...] de que a sublimação tratar-se-ia na verdade da transformação da pulsão de vida (ou pulsão sexual) em pulsão de morte. [...]. Afinal, ao apresentar-se como libido dessexualizada, a sublimação retiraria de si exatamente aquilo que a definiria enquanto pulsão de vida (ou pulsão sexual). (FRANÇA NETO, 2007, P. 54).

A ideia de uma pulsão sexual desprovida do que lhe define como sexual, apresentando-se como libido¹⁴ dessexualizada, é remontada por França Neto (2007), por que a sublimação seria justamente essa operação de transformar a pulsão sexual em uma outra coisa. Uma pulsão sexual que investe libido em um objeto que não é aceito socialmente, por vezes execrável, abominado, tornar-se-ia pela operação dada na sublimação algo oposto, moralmente aceito e socialmente valorizado, como um quadro, um filme, um

¹³ Informações verbais fornecidas ao curso da disciplina “Estética e Psicanálise”, oferecida pelo programa de Mestrado em Estética e Filosofia da Arte, pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), durante o segundo semestre letivo do ano de 2015 e ministrada pelo Prof. Dr. Gilson Ianinni.

¹⁴ É energia própria de Eros, que visa a satisfação e tem mobilidade, ou seja, investe e desinveste em um objeto, é passível de deslocamentos.

espetáculo, um conto, uma pesquisa, etc. Por isso não é de surpreender que Freud tenha escolhido (para além de seu forte interesse em cultura) a arte como apoiadora imagética da noção de sublimação.

Porém, demasiadas perguntas surgem quando nos deparamos com essa noção dada pela psicanálise e pensada por nós, como mencionado anteriormente, através do olhar inquietante da artista, que quer dizer algo com sua prática, e portanto volta-se para a própria produção, para as inquietações do fazer artístico e se entrelaça com os outros campos do saber, como se fosse entrelaçar seu corpo com outros corpos em uma prática de contato-improvisação, queremos dizer, neste trabalho que o que nos move é este jogo, essa pesquisa arqueológica, essa costura, que age também na surpresa, assim como ocorre quando mais de um corpo se enlaça, não se sabe ao certo quais serão os destinos desse caminhar que sempre surpreende com respostas, compatibilidades, ausências e surpresas.

Uma das questões que nos surpreendeu e moveu à angústia, foi promovida pelo contato com a noção de sublimação e nossa primeira reflexão a esse respeito foi: se a sublimação se dá justo na troca de algo que não é possível mas que se constitui em pulsão de vida em outra coisa, como a arte e sem passar pelo recalçamento, logo, pelo desprazer da não satisfação, não seria possível a partir disso também dizer que a pessoa artista seria mais capacitada a sofrer menos? Poder criar nos faria mais feliz?

Diante dessa pergunta que fizemos à psicanálise e baseados nesta inscrição de pessoa artista, como nossa via de afirmação da existência, como escolha de um lugar no mundo, ou melhor, escolha de um modo de ler o mundo (resguardadas nossas singularidades e formações sociais) nada nos pareceu confirmar essa suposição de mais propensão à felicidade, satisfação ou prazer. Além disso, tal proposição nos conduziria a pensar que só a pessoa que cria (em artes e/ou quaisquer produções intelectuais) estaria apta à sublimar algum conteúdo, transformar a pulsão sexual em outra coisa. E no entanto,

percebemos que o trabalho, qualquer que seja é também uma potente possibilidade para a operação da sublimação¹⁵.

Num revés, percebemos o lugar oposto, percebemos que há também uma dor em criar, há algo (que pode parecer místico porque não acessamos) que desperta em nós o inquietante, algo que não sabemos ao certo dizer sobre, e que nos parece um sentimento muito mais intenso que perpassa o fazer artístico, que escapa totalmente à uma suposta maior felicidade. Estaríamos então dialogando com essa proposta colocada por França Neto (2007) de a sublimação ser esse transformar pulsão de vida em pulsão de morte? Em que se aproxima o fazer artístico da pulsão de morte? E então voltamos nossa atenção e indagamos novamente, seria angústia? E que é angústia para a psicanálise?

¹⁵ Este processo de pensar a sublimação e de problematizar essa noção inacabada, nos aproximou muito da noção criação como afirmação da existência, lida por nós em Nietzsche, como Alegria. Viver é criar, e este criar não se restringe à artista. Então, provocados também por Nietzsche, nos distanciamos de uma noção enrijecida de sublimação, que poderia nos impedir de avançar em relação à angústia e à alegria, as noções que nos pareceram mais próximas e possíveis em relação ao fazer teatral.

Angústia: o afeto solto

[...] O que será que me dá
 Que me bole por dentro, será que me dá
 Que brota à flor da pele, será que me dá
 E que me sobe às faces e me faz corar
 E que me salta aos olhos a me atraiçoar
 E que me aperta o peito e me faz confessar
 O que não tem mais jeito de dissimular
 E que nem é direito ninguém recusar
 E que me faz mendigo, me faz suplicar
 O que não tem medida, nem nunca terá
 O que não tem remédio, nem nunca terá
 O que não tem receita.

O que será que será
 Que dá dentro da gente e que não devia
 Que desacata a gente, que é revelia
 Que é feito uma aguardente que não sacia
 Que é feito estar doente de uma folia
 Que nem dez mandamentos vão conciliar
 Nem todos os unguentos vão aliviar
 Nem todos os quebrantos, toda alquimia
 Que nem todos os santos, será que será
 O que não tem descanso, nem nunca terá
 O que não tem cansaço, nem nunca terá
 O que não tem limite.

O que será que me dá
 Que me queima por dentro, será que me dá
 Que me perturba o sono, será que me dá
 Que todos os tremores me vêm agitar
 Que todos os ardores me vêm atiçar
 Que todos os suores me vêm encharcar
 Que todos os meus nervos estão a rogar
 Que todos os meus órgãos estão a clamar
 E uma aflição medonha me faz implorar
 O que não tem vergonha, nem nunca terá
 O que não tem governo, nem nunca terá
 O que não tem juízo.

[...] O que será, que será?
 Que vive nas ideias desses amantes?
 Que cantam os poetas mais delirantes?
 Que juram os profetas embriagados?
 Está na romaria dos mutilados?
 Está na fantasia dos infelizes?
 Está no dia a dia das meretrizes?
 No plano dos bandidos, dos desvalidos?
 Em todos os sentidos.
 Será, que será.
 O que não tem decência, nem nunca terá?
 O que não tem censura, nem nunca terá?
 O que não faz sentido?¹⁶

¹⁶ HOLLANDA, 2006, p. 236-237.

*O que será que me dá*¹⁷, é a pergunta que vem quando aparece a angústia. A angústia é justamente isto, o que não se sabe dizer. A angústia se revela quando uma ideia desliga-se do afeto. A quota de afeto e a soma de excitação são noções intensivas, mas não necessariamente quantitativas no esquema econômico pensado por Freud, ou seja, “[...] são passíveis de aumento, diminuição, deslocamento e descarga, sem, no entanto, serem mensuráveis.” (FRANÇA, 1997, P.5) e a ideia corresponde a um representante psíquico.

É essa operação que ocorre na angústia, uma ideia qualquer desliga-se do afeto que ainda reverbera, quase como se fosse investir uma quantidade de energia no nada. Isso faz lembrar o processo de criação da encenadora, sabendo que sua costura surge do nada, e que nós artistas somos quem criamos em torno do vazio e “[...] se o nada desaparecer a poesia acaba. Eu sei. Sobre o nada eu tenho profundidades.” (BARROS, 2010, p.7).

A angústia sempre foi tratada pela psicanálise como um “eixo central da clínica das neuroses” (LEITE, 2011, p. 40), um terreno nada homogêneo, e que se circunscreve em várias outras vivências abordadas por Freud, como: o medo, o susto, o terror, e o pânico. Para uma melhor compreensão de como a angústia se estrutura na psicanálise é necessário conhecermos que

O ponto principal em torno da sexualidade¹⁸, ou pulsão sexual, é que ela estrutura o psiquismo, viabilizando a entrada do ser humano na cultura a partir de um princípio fundamental: o *princípio de prazer-desprazer*. Mesmo que, inicialmente, Freud tenha colocado esse princípio em oposição ao *princípio de realidade*, mais adiante o que destaca é o fato de que o adiamento do prazer, que caracteriza este último, é estabelecido e regido, em última instância, pelo princípio de *prazer-desprazer*. Efetivamente, o ser humano nunca abdica do prazer, apenas o adia em função das circunstâncias da vida. (LEITE, 2011, p. 41).

Nos tornamos seres *desejantes* para a psicanálise, quando abrimos mão de determinados objetos de prazer em prol de outros. O que seria o mesmo, de acordo com Leite (2011) que dizer que somos “movidos pela falta”, no sentido de que só nos movimentamos

¹⁷ HOLLANDA, 2006, p. 236.

¹⁸ Aqui, vale dizer que a noção psicanalítica de sexualidade ou libido, não é limitada em torno da ideia de “instinto sexual ou de sexualidade genital adulta” (LEITE, 2011, p. 41). A sexualidade e a libido, assim como o afeto estão circunscritos na ordem da economia, em quantidade de energia psíquica.

quando somos atravessados pela falta. E desde o nascimento a vida constitui-se por perdas, como o *expelir do parto, o desmame, a renúncia das fezes e do falo* (LEITE, 2011)

Na perspectiva freudiana isso significa que o ser humano deve ser capaz de vivenciar a perda do objeto para que possa construir a vida com uma marca própria (alegria). Suportar a perda é também suportar a falta do objeto vivenciando a angústia da castração. A angústia, portanto, em Freud, é sempre angústia de castração, é encontro com a ausência do objeto. (LEITE, 2011, p. 42).

*Que dá dentro da gente e que não devia*¹⁹, que deveria permanecer oculto, mas aparece, “[...] é a ideia que sofre a repressão, que eventualmente é distorcida até ficar irreconhecível; mas o seu montante de afeto, é normalmente transformado em angústia, e isso não importando de que espécie seja, agressão ou amor.” (FREUD, 2010, p. 163). E, para Maria França (1997)

É o pensamento freudiano sobre a teoria da angústia que nos vai permitir desdobrar essa afirmação: o indizível é a angústia. Há algo fora do plano do dizível, portanto, da palavra, que é significativo e que se expressa no próprio limite da palavra. Ou seja: *a indizível angústia é efeito que indica a verdade do desejo a verdade do desejo que não pode ser dita no plano da consciência, justo porque mostra o estatuto de parcialidade da verdade*, deixando entre-ver e entre-dizer o espaço de ignorância e desconhecimento, intervalo do que não se pode ser dito, e que denuncia a falta no saber. Neste sentido, a angústia se coloca como condição de possibilidade de decifração dos enigmas com os quais nos confrontamos na experiência analítica e que só serão apreendidos e decodificados quando a angústia estiver acompanhada da palavra. (FRANÇA, 1997, p. 3).

Diferente do processo de experiência analítica, a angústia aparece acompanhada da palavra durante o processo criação teatral, quando ao costurarmos as cenas, os corpos e os elementos, nos confrontamos com nós mesmas. *Que desacata a gente, que é revelia*²⁰, que é criar, transformar as pulsões, e talvez rebelar-se contra si seja o estágio último da sublimação que atinge intensamente quem cria. Criar é também *renovar nossa relação com a angústia* (TIBURI, 2015).

¹⁹ HOLLANDA, 2006, p. 236.

²⁰ *Ibidem*.

*Que é feito uma aguardente que não sacia*²¹, que é feito destinar energia para nada, é desligar-se de uma ideia, a angústia torna-se para nós, uma noção advinda da psicanálise que diz muito do processo de criar teatro, *um estar em nós* (ANDRADE,) sem falta, mas solto, um afeto solto, uma presença da ausência. Sonia Leite (2011), ressalta que o desenvolvimento do tema da angústia é retirado por Freud, de um quadro psiquiátrico e dá um novo e central sentido à angústia na clínica psicanalítica.

A base da psicanálise toma para seu entendimento o “princípio da constância estabelecido pelo físico alemão Fechner” (LEITE, 2011, p. 42), o aparelho psíquico – como denominou Freud – está em busca por estabilidade. Nestes termos a angústia seria “libido transformada, isto é, uma dada quantidade de libido não descarregada que se tornaria excitação acumulada, escapando sob a forma de angústia” (LEITE, 2011, p. 42).

*Que é feito estar doente de uma folia*²², é como ter uma perturbação de saúde por causa da festa, que é celebração, alegria, regozijo. Podemos, ao olharmos para a prática da encenação, levar a angústia por aí e entendê-la como uma perturbação, vinda deste estado de alegria que para nós é criar. A angústia convocada pela pulsão de morte, possível estado último da sublimação, e *que nos ensina que não precisamos nos matar* (TIBURI, 2015).

Diferente da purgação ou denegação propostas pela catarse, temos aqui uma perturbação, uma coisa que aparece mas não devia, produto de um excesso de energia que não se emprega em uma ideia, portanto, vive solto e não encontrando essa conexão, não conseguindo ligar esse afeto, tampouco conseguimos durante o processo de criação o “[...]sistematizar numa história ou numa utilização, reconstruir numa continuidade ou num todo” (CALVINO, 2009). A angústia é o conhecimento de um novo sentir que aparece no exercício da encenadora, esta costureira de cenas, e por outro lado é também

²¹ HOLLANDA, 2006, p. 236.

²² *Ibidem.*

ignorância, saber que sente algo mas que não sabe o que é, e o que se sente parece uma força, uma presença, uma angústia. E sendo a angústia esse afeto solto, nos comprometemos, mais uma vez, *apenas em indicá-la e descrevê-la, não em explicá-la.*

*Que nem dez mandamentos vão conciliar*²³, posto que a angústia se mostra de maneiras múltiplas, impossíveis de serem organizadas em um conceito cristalizado, invariável. Pensando na estética como esse campo que investiga as qualidades do nosso sentir, e pensando que sentimos angústia ao criar, entendemos que vem à tona em cena o corpo que deveria permanecer oculto, mas aparece. Ora como bicho, ora, como Outro. Em nossa investigação sobre o tema, lemos que

Ao problematizar a capacidade do aparelho psíquico de organizar e elaborar as quantidades de excitação, Freud apresenta o trabalho psíquico como consistindo na ligação (*Bindung*) de uma energia não-diferenciada e sem objeto e coloca ainda o processo inverso, o desligamento (*Entbindung*), como uma súbita e intensa liberação de energia que, ao invadir o psiquismo, provoca um ataque de angústia, um transbordamento. (FRANÇA, 1997, p. 3).

Que [...] *nem todos os unguentos vão aliviar*²⁴, porque a angústia ao mesmo tempo em que é uma operação de desligamento, é também, um *transbordamento*. Estamira ao indicar uma noção própria de inferno, parece nos falar com profundidade da angústia e do território do inconsciente, como na metáfora freudiana do *iceberg*

[...] o além dos além é um transbordo. Você sabe o que é um transbordo? Bem... é toda coisa que enche, transborda. Então, o poder superior, o real, a natureza superior contorna tudo pra lá, pra'quele lugar. Assim como as reservas, tem as reservas nas beiradas, ninguém pode ir lá, e aqueles astros horróroso, irrecuperável, vai tudo pra lá, não sai de lá mais nunca. Pra esse lugar que eu tô falando, o além dos além, lá pr'as beiradas, muito longe, muito longe, muito longe..., sangüino nenhum pode ir lá [...] ²⁵

²³ HOLLANDA, 2006, p. 236.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Transcrição do trecho do documentário *Estamira*, dirigido por Marcos Prado, produzido em 2004 e lançado pela Europa Filmes em 2006.

Nem com [...] *todos os quebrantos, toda alquimia [...] todos os santos*²⁶, conseguiríamos supor que a consciência não padeça de limitações, que a estética ou as qualidades do nosso sentir são estáticas, e que o *Eu é senhor em sua morada*. Neste abraçar a psicanálise e a filosofia, percorremos num sentido que nos desviou dessas apropriações, e neste revés, percebemos que um de nossos objetos perdidos, um dos nossos retalhos, era compatível com o entendimento da angústia. Constatamos que ao curso dos processos criativos, há algo que se percebe indizível, há *um sentir ausente*, impassível de explicação ou justificativa.

E [...] *que não tem descanso [...] que não tem cansaço [...] que não tem limite*²⁷, que é indizível e não é mensurado. A angústia para nós, é o nosso escape frente à pulsão de morte, já que essa “[...] está a serviço da autoconservação” (FREUD, 2010, p. 164). A possibilidade aventada por nós, diante da experiência trazida pelo processo de criação da cena, pela criação em si, pela costura da encenadora, nos diz que sim, sentimos angústia ao encenar.

Do inquietante em Perdoando Deus

Freud admitia, com Jentsch, que o inquietante se apresenta sem dúvida como antítese de tudo aquilo que é confortável e tranquilo, mas observava que nem tudo aquilo que é inusitado é inquietante; (ECO, 2014, p. 312).

Tranquilo e confortável, era tudo o que não era *Perdoando Deus*. Num primeiro momento do espetáculo, por mais que falássemos de amor, a composição da cena no corpo, num corpo *entrecordas*, era algo que gerava desconforto, uma agonia, uma *coisa*, e é isso que chamamos, junto à psicanálise, de *angústia*, de indizível.

²⁶ HOLLANDA, 2006, p. 236.

²⁷ HOLLANDA, 2006, p. 236.

Para além das cordas, tinha também a escuridão. A iluminação do espetáculo à velas, trazia movimento, os traços dos rostos das três mulheres, pouco iluminados, se balançavam. O espetáculo acontecia no crepúsculo, nessa entre-fase da luz e do tempo. Quando a noite vinha, as mais de duzentas velas criavam essa atmosfera diferente, a pouca luz da angústia, evidência do inquietante em cena. As vozes também ganhavam outro lugar, outro registro, ganhavam um timbre-segredo, um timbre-mistério, e ao mesmo tempo, a boca evidente, e um grito num pote, um grito no escuro.

Outro traço angustiante na encenação de *Perdoando Deus*, era o intenso encontro com si. Ao compor as cenas, fazer essa costura a que se propõe a encenadora, não acessamos a representação em sua forma tradicional de criar uma personagem, e pensá-la enquanto corpo, ação, voz, suor. Acabamos por fazer um trabalho de acesso a si, através das palavras de Clarice Lispector, através da relação de nós mesmas com Deus e com o Rato. Propusemos esta quebra, esse afastar-se de uma persona-outro da representação, e aventurar-se em si, trazer-se para cena, num corpo sem molde, num corpo que é tudo aquilo que tem para dizer.



Fig. 12: *Perdoando Deus*, Ruínas do IFAC.
Fonte e foto por Marcelo Tholedo.

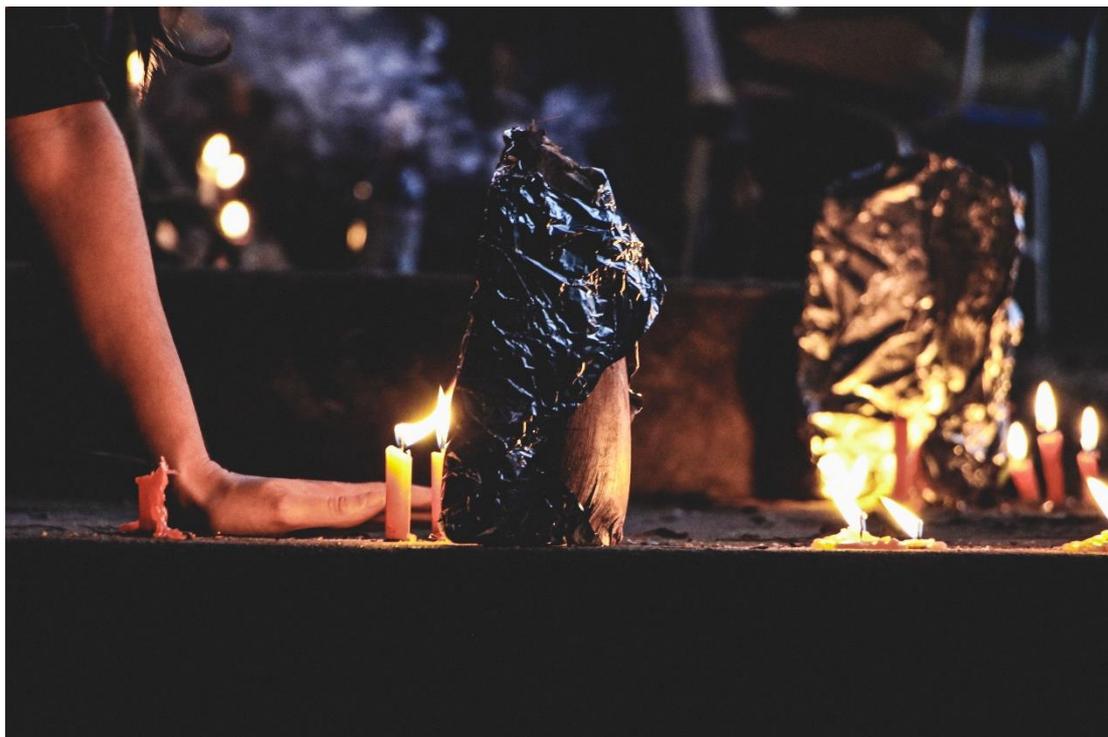


Fig. 13: *Perdoando Deus*, Itapeva.
Fonte e foto por: Biel Machado.

O processo de criação de *Perdoando Deus*, já trazia a angústia desde o texto, desde o desencontro, de ora ser Criadora, depois ser criatura. E diante disso, de como *empoderar-se* desse lugar do corpo, do devir-sem molde, e portanto, corpo com limitações e alegria, corpo que cria. A angústia aqui, veio também da febre. Da febre como o inquietante mostrado pelo corpo, como um sinal que vem para apontar outra coisa, alguma falta de sintonia entre as frequências. A febre é um dos estados da costura da encenação, não se sabe o que há de desordem, só se sabe que a temperatura aumenta e as coisas se aquecem. Foi a febre que revelou a angústia para nós.

Da montagem e do processo: linhas em descrição

Ficha técnica, Perdoando Deus ** 28

****A luz, por Álvaro Romão***

Decidi que seria um círculo de fogo, formado por velas. A simbologia das velas é rica, e seus usos na iluminação de teatro possuem potencialidades e deficiências como todo e qualquer material. Ao mesmo tempo que é um símbolo de luz e de iluminação, a vela é um símbolo religioso, um símbolo de fogo, um símbolo atual de passado, um símbolo de movimento e um símbolo de visão. Representa a fé e a vida, mas também a morte. As sombras propostas pela luz da chama das velas possibilitariam ao público ver, mexerem-se pelo chão os ratos imaginários que seus olhos não veriam, mas que seriam criados pela interpretação das atrizes. Uma vela é um risco iminente. O espaço cênico pode incendiar-se com a chama das velas. Um acúmulo de velas é um incêndio em potência. Após conciliar as minhas ideias sobre a iluminação, que influenciariam obrigatoriamente tanto o espaço cênico como a interpretação, visto que a disposição das velas deveria ser operada pelas atrizes em cena, com ações como acender, apagar, mover as velas para longe de si, ou para bem perto do próprio rosto, a depender do que se quisesse enfatizar, parti para a realização material do Cenário-luz. O estudo do alcance da luz do fogo, sua potência luminosa, as quantidades de velas, rebatedores, painéis de fogo, e outras possibilidades de uso do fogo como luz. Cada espaço nos exigiria um novo estudo e uma nova concepção luminosa e de materiais, totalmente original, para que o efeito cênico fosse o mesmo: um círculo luminoso de fogo, onde a vela tivesse papel simbólico principal. Após definirmos que cada persona-atriz seria representada por uma vela de uma cor, decidimos usar velas nas três cores: preto, vermelho e branco. O teatro ritual estava, dessa forma amparado pelo Símbolo-Ritual-Vela, que serviria como sua principal fonte de luz direta. Ademais havia, e isso pudemos perceber nas apresentações,

**** Elenco:** Georgianna Dantas, Mayra Pimenta, Bárbara Buzatti; **Som:** Miguel Pezzuti; **Luz:** Álvaro Romão; **Corpo:** Julia Adhara; **Produção:** Fernanda Bacha, Claudia Buzatti; **Figurino:** Criação coletiva; **Encenação:** Bárbara Buzatti; **Cenografia:** Júlio Perillo; **Arte gráfica:** Caio Lourenço; **Fotos:** Panmela Ribeiro, Marcelo Tholedo, Biel Machado.

quando testamos de forma ostensiva o uso das velas, tanto em espaços externos como internos, o movimento da luz: A cada movimento ou lufada de vento, que movia os véus e cabelos das atrizes, as chamas vacilavam, de forma que a luz era incerta, que propunha um movimento de luzes e sombras, que incendiava de luz os rostos das atrizes e que nos deparamos com uma luz viva, em íntima ligação com o ambiente e os materiais naturais que nos cercavam. Nosso círculo de fogo, protegia e esquentava a cena, ao mesmo tempo que escudo era também nosso palco²⁹.

Álvaro Romão

A hora e o espaço

O transitar do texto de Clarice, ou melhor, minha leitura trifásica do conto da escritora, nos aproximou (além da forte imagem das Parcas no processo), através de uma leitura mitológica possível em Perdoando Deus, do arquétipo da Deusa-mãe e das Deusas criadoras. Em pesquisa de imagens para fomentar o processo, encontrei-me com as fases da lua. Porém, sempre gravitava a pergunta: como indicar a transição da lua em cena?

Em um espaço fechado, como uma caixa preta ou um palco italiano, não seria possível relatar esteticamente a entressafra com uma proposta de iluminação à vela. Logo, pensamos em céu, em luz natural. Pensei nessa entressafra, como as passagens: *mulher-maternal-iludida, mulher-raiva, mulher-força*.

O crepúsculo veio como uma composição de iluminação e narrativa. O espetáculo acontecia no cair da noite, começava no pôr-do-sol e adentrava a noite. Diante da opção dessa luz, velas em crepúsculo, várias luzes em uma só apresentação (necessariamente uma por dia) optei também por espaços alternativos, abertos, livres, sem estrutura, sem nada elétrico. A partir da luz, veio a necessidade de retomar às tecnologias antigas, de usar poucos recursos e recursos pouco usados, como o de contar um segredo.

²⁹ Relato cedido por Álvaro Romão, *Perdoando Deus e suas luzes*.

O som

O trabalho musical em *Perdoando Deus* foi pensado a partir das vozes e das ações. De início, trabalhou-se o texto e uma sonoridade possível das ações. Por exemplo, marcando a passagem da mulher-maternal-iludida para a mulher-raiva, era jogado em cena, um balde de água fria, vidros se quebravam na passagem da mulher-raiva para a mulher-força. Não era o caso de ilustrar com o som, o texto ou as ações das atrizes. Corpo e som estavam juntos, o balde de água fria provocava a queda dos corpos, o vidro se quebrando trazia a embriaguez pro corpo.

Além dessas marcas sonoras, desses sons do cotidiano, *Perdoando Deus* era também composto por canções. Cantávamos *Trouxe Você*, fragmentos de *Ode aos Ratos*, e *Velho Bandido*³⁰. Tudo o mais eram criações musicais compostas por Miguel Pezzuti, que inclusive, trazia instrumentos musicais feitos artesanalmente por ele: o djidjiridu, o pífano de bambu e o disco soador. Tais instrumentos nos deram timbres novos em diferentes tons, o primeiro grave como um berrante, o segundo médio e agudo como a flauta, e o terceiro agudo e psicodélico próximo de um vibrafone.

Costura à três: o figurino

Para o figurino, propus que a confecção fosse colaborativa. Havia comprado um tecido de veludo cinza, queria que pudéssemos ser um pouco rato também. A feitura do figurino partiu de estímulos do conto e da vida de Clarice Lispector. Lembramos, em ensaio, do incidente sofrido pela escritora quando dormiu com um cigarro aceso e incendiou o próprio quarto. Nesse episódio Clarice quase perdeu a mão com a qual escrevia e fumava. Propus para as atrizes que essa mão fosse preservada por uma luva, em cena. Por isso, cada mulher usava apenas uma luva, em uma das mãos, necessariamente na que escrevia.

³⁰ Respectivamente, canções de autoria de: Dauro Buzatti, Chico Buarque e Edu Lobo, e Sérgio Sampaio.

Havia uma proposta de cores *trifásicas* em um elemento do figurino, e era: *rosa* para a *mulher-maternal-iludida*, *vermelho* para a *mulher-raiva*, e *preto* para a *mulher-força*.

Análoga à costura sem molde foi a construção dos vestidos de veludo cinza. Nos medimos, e sem usar os moldes, estruturamos e riscamos os tecidos usando aquilo que nos era disponível: pratos para fazer uma forma mais arredondada, uma cintura... foram cortadas mangas, saias, frentes e costas. Enquanto duas atrizes cortavam os tecidos, a terceira costurava, a encenadora. Cortes de tecido para corpos desmedidos foram costurados entre si, e assim surgiram os vestidos veludo-cinza-rato.

A performatividade do rato: um angustiante catalisador

Para falar em performatividade é necessário retomar as proposições de John Austin (1990) em *Quando dizer é fazer*, sua construção do termo (que não pressupõe uma estrutura fechada, enquadrada) é dada a partir das “expressões que se disfarçam” (AUSTIN, 1990, p. 23). Em sua exposição de uma *Delimitação preliminar do performativo* (AUSTIN, 1990), o autor destaca quatro proferimentos considerados por ele performativos

[...] (a) "Aceito (*scilicet*), esta mulher como minha legítima esposa" - do modo que é proferido no decurso de uma cerimônia de casamentos. (b) "Batizo este navio com o nome de *Rainha Elizabeth*" - quando proferido ao quebrar-se a garrafa contra o casco do navio. (c) "Lego a meu irmão este relógio" - tal como ocorre em um testamento. (d) "Aposto cem cruzados como vai chover amanhã." (AUSTIN, 1990, p. 24).

Austin (1990) explica que estes exemplos “[...] deixam claro que proferir uma dessas sentenças (nas circunstâncias apropriadas, evidentemente) não é *descrever* o ato que estaria praticando ao dizer o que disse, nem declarar que o estou praticando: é *fazê-lo*” (AUSTIN, 1990, p. 24), vemos que nos verbos aceitar, batizar, legar, e apostar, estão explícitos princípios de ação. Deixa claro que o proferimento performativo é aquele que, “[...] ao se emitir [...] está se realizando uma ação, não sendo, conseqüentemente, considerado um mero equivalente a dizer algo.” (AUSTIN, 1990, p. 24). A partir disso,

pensamos em performatividade como ação, como palavra-ação, como quando dizer já é fazer.

Dado esse breve passeio por Austin (1990), queremos aqui, dizer da performatividade do rato em *Perdoando Deus*. O aparecimento do rato em cena era marcado sonoramente por uma quebra de vidros, eram jogados (óbvio que, cuidadosamente) alguns copos no chão, e esse quebrar-se do vidro, ao vivo, o fato de o público não saber onde estariam os cacos daquele vidro (pois era uma ação ocultada do público), trazia toda a instabilidade, o *medo desmesurado de ratos* (LISPECTOR, 1998) para os corpos que assistiam inquietamente.

Era necessário que o rato fosse um princípio de ação em cena e por isso dizemos dele como performativo. Pouco a pouco as pessoas estavam olhando o chão, verificando se apareceriam ou não os reais ratos. Mas, com calma, retornavam para a segurança da ficção, e novamente se perdiam, entre mulheres, velas e possíveis ratos.

Em *Perdoando Deus* o rato era também, em sentido figurado, um catalisador de angústias, de todos os corpos que ali estavam. Surpreendemo-nos com o verbete *catalisador* “2. Fig. Diz-se de alguém ou algo que, com a simples presença, mesmo sem ação direta, estimula mudanças ou acelera um processo”³¹ e percebemos quão tamanha era a identificação do rato como catalisador. Poeticamente, pensamos ainda, no rato como um ser que catalisa dores, um ser inevitavelmente angustiante, que movimentava, acelera o processo do indizível, do inquietante que é a angústia.

³¹CATALISADOR. In: Dicionário online Caldas Aulete. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/catalisador>. Acesso em Jan. de 2016.

O processo com a cruz

O processo com a cruz, foi protagonizado por apenas uma das atrizes, a atriz que dava voz à *terceira irmã*, a *morta* ou *átropos*, a *mulher-força*. De um acervo de cenário apropriei-me de uma cruz, coloquei-a nos ombros da mulher, e pedi que caminhasse com ela pelo espaço. A caminhada era dura, a mulher magra, e a cruz pesada - pesava no corpo cansado da mulher. Pela memória desse cansaço no corpo, e depois desse ensaio, o terceiro corpo ganhou peso, de *vida* e de *morte*.

Ao pesquisar os signos, símbolos, e mitos envolvendo a cruz, soube que de acordo com a história de Jesus “quando é colocado na cruz, Jesus está a caminho do pai, deixando a mãe para trás. E a cruz, que simboliza a terra, é o símbolo da mãe. Assim, na cruz, Jesus deixa o seu corpo sobre a mãe, de quem ele o havia adquirido” (CAMPBELL, 1990, p. 40), e pareceu-me que essa mãe de *Deus, da Terra e do mundo*, poderia ser, simbolicamente, mãe de sua própria cruz.

Campbell (1990), quando é indagado sobre a mudança no percurso da Deusa, reverenciada outrora pelas sociedades primitivas diz, para além da associação da Deusa com a terra, com o parto e a fertilidade “e quando você tem uma Deusa como criador, o próprio corpo dela é o universo. Ela se identifica com o universo. É esse o sentido daquela figura da Deusa Nut” (CAMPBELL, 1990, p. 40). E, não seria justo essa, uma associação de arquétipos possível de ser lida no texto de Clarice?

A iludida Deusa-mãe, desapropriada de ser Deusa-criadora, de ter no corpo o universo, pode ser evidenciada com o aparecimento do rato, com a evidência da limitação de humana. Com a evidência dessa cruz que, sendo símbolo da terra, pode simbolizar também a existência.

2 Segundo ato: a costura

2.1 Uma febre contemporânea: o empoderamento

Costumamos entender a *febre* por *pirexia*, uma elevação da temperatura corporal. O estado febril é o estado de um corpo aquecido, quente, acima da temperatura que é posta para indicar esta medida, e que marca a passagem para a febre, em 37°C. Articulamos de início, o significado básico da palavra febre, porém, não pretendemos fazer uso do conceito de febre para a medicina e tampouco nos interessa verificá-la nesse sentido. Propusemos esta palavra, substantivo feminino, com a intenção de transformá-la em linguagem, para aí sim nos valermos dela.

A febre em seu em seu sentido figurado, pode ser entendida por uma tendência ou anseio, como dizem de uma “febre na moda”, da “febre do ouro”, e até mesmo *A febre do rato*³². Tomando a febre também como uma imagem, pretendemos dar a ela uma nova leitura, que passa por seu sentido literal e figurado.

Queremos entendê-la como um dispositivo de tensões, por ser algo que se manifesta no corpo como um aumento de temperatura, aquece o corpo, para revelar outra coisa (até mesmo de ordem não-patológica). A febre é uma chamada de atenção para o corpo, um *estar*. Assim, dizemos, da febre como uma manifestação aquecida, uma elevação, uma quentura, que quer evidenciar. A febre, para nós, é entendida também como uma necessidade, que poderia ser necessidade de mudança da percepção. A febre pede transformação, posto que, para nós, humanos, não é possível estar em desmedida à todo tempo.

³² *A febre do rato*, filme brasileiro dirigido por Cláudio Assis, lançado em 2012. Trata-se de uma obra cinematográfica que faz uso desta expressão homônima do filme, e nos revela que trata-se de um bordão nordestino, usada metaforicamente para dizer de pessoas em descontrole, das pessoas danadas.

Após passarmos pela febre, olhamos para este termo: *empoderamento*. Nossa atenção voltou-se para esse conceito, que é cada vez mais recorrente nos diálogos contemporâneos, principalmente na literatura de gênero, classe, etnia, contextos sociais, política, e pelas questões trazidas por esses campos.

Empoderamento parece marcar um lugar de diferença em relação às outras palavras que poderiam dizer de seu significado, tais como: apoderar, assenhorear. Mas, empoderamento, é até mesmo um novo movimentar-se da palavra, que, para nós, surge como conceito e transforma-se em palavra. O emprego do termo é dado quando pretende-se afirmar o poder de si mesma, a inscrição do corpo em sociedade, é *devenir*. E é possível pensarmos no *devenir* em Nietzsche a partir do que o filósofo nomeou *transvalorização de todos os valores* e que “[...] só pode dar-se a partir e conjuntamente com a construção permanente do arquétipo do ser humano da modernidade, o super-homem.” (OLIVEIRA, 2008, p. 1). Com Oliveira (2008) lemos que

Diferentemente de algumas apropriações indevidas que foram feitas, principalmente pelos ideólogos do nazismo, esse super-homem não tem nada a ver com a criação de um homem perfeito, fisicamente íntegro, nem tampouco com um ser humano pertencente a uma raça superior. Essa foi uma apropriação indevida e oportunista que os ideólogos nazistas fizeram do pensamento de Nietzsche. Mas, diversos nietzschianos e pós-nietzschianos, como Foucault, consideram que a transvalorização de todos os valores e a construção do super-homem apontam para o *devenir*, a história e o ser em permanente construção. (OLIVEIRA, 2008, p. 1).

A possibilidade aventada por Nietzsche de uma transvalorização de todos os valores, nos propõe um novo querer, uma nova busca de desejar aquilo “[...] que temos para acrescentar” (OLIVEIRA, 2008, p. 1) e que só se torna possível a partir da *vontade de potência*. Articulando-a com a noção de empoderamento, Oliveira (2008) nos confirma que “a valorização da vontade de potência do indivíduo muito tem a ver com os termos “empoderamento” e vida independente [...]” (OLIVEIRA, 2008, p. 1).

Assim, trançamos, isso chamado vontade de potência, com o conceito contemporâneo de empoderamento, e propomos que ambos, possam ser vistos como meios para a afirmação da existência. Nos distanciando, bem como Nietzsche, daqueles “[..] do niilismo, do pessimismo intrínseco, que estão ligados a uma não superação dos limites e que não pretendem, portanto, transformar os valores individuais e os sociais. (OLIVEIRA, 2008, p. 1). Vontade de potência é um caminho para o qual é necessário força, é um romper-se com tudo aquilo que desqualifica e menospreza a vida. A leitura de Nietzsche acerca do niilismo começa entendendo-o

[...] como um deslocamento do centro de gravidade da vida em direção a uma outra esfera que não é ela mesma – o resto é consequência. Para dizê-lo de maneira mais direta: o niilismo consiste numa depreciação metafísica da vida, a partir de valores considerados superiores à própria vida, com o que a vida fica reduzida a um valor de nada, antes que estes mesmos valores apareçam, segundo um processo de desvalorização, naquilo que eram desde o início – “nada”. [...] se deixa ler a ascensão dos valores morais, o modo em que esses valores vieram a valer no transcurso de nossa cultura socrático-cristã, assegurando-lhe uma finalidade e um sentido mas ao mesmo tempo denegando a existência. (PELBART, 2006, p. 207).

A vida reduzida a um valor de nada, o niilismo, não se articulam com o que pretendemos com o termo empoderamento. Essa noção traz justamente aquilo que é o oposto, traz a celebração da vida, a inscrição do corpo, o direito de transitar nos espaços com um corpo leve e livre, sem o peso trazido pela moral, pela opressão, e pela insensatez das relações de poder.

Desconectado da apropriação negativa da palavra poder, empoderar-se não sugere que devamos tomar posse de algo, ou tornar-se senhor³³, tampouco sugere a instauração de novas relações de poder. A vontade de potência mostra-se noção indispensável para pensarmos o empoderamento, e diante disso, podemos entendê-lo também, como tudo o

³³ Assenhorear: tornar-se senhor de; [In: Dicionário Caldas Aulete online. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/assenhorear>]. Este termo, por exemplo, nos traz até mesmo o reflexo de um histórico do patriarcado e da escravidão na linguagem. O significado de tornar-se senhor é tornar-se dono. Longe disto, empoderamento, busca um novo sentido que não é encontrado nestas outras palavras dicionarizadas, por isso, a necessidade de dar-lhe vida.

que aprova, procede e pratica o sim, assim falou Nietzsche, em *Vontade de potência: ensaio para uma transvalorização de todos os valores*,

§ 479 **As paixões que dizem “Sim”**. – A altivez, a alegria, a saúde, o amor dos sexos, a inimizade e a guerra, a veneração, as belas atitudes, as boas maneiras, a vontade forte, a disciplina da intelectualidade superior, a vontade de potência, agradecimento à terra e à vida – tudo o que é rico e quer dar, gratificar a vida, dourá-la, eternizá-la, diviniza-la, - toda essa potência das virtudes que transfiguram - tudo o que aprova, diz sim, e procede e pratica o sim. (NIETZSCHE, 2010, p. 160)

Outra proposta de Nietzsche e sua estética da existência, também encontra-se com a processo de empoderar-se: *como tornar-se o que se é?* Rosa Dias (2008) nos apresenta as duas *saídas artísticas* propostas por Nietzsche em *A gaia Ciência* para tornar a vida mais tolerável, diante do sofrimento de uma existência sem Deus. Por sugestão de Julien Young a autora diz dessas duas saídas artísticas como se fossem, uma apolínea e a outra dionisíaca: “a primeira como arte de se poder ver a si mesmo a distância ou “a arte de se pôr em cena frente a si mesmo” e a segunda, como a arte de “tonar-se o que se é”” (DIAS, 2008, p.46). Como pensar no *empoderamento* como um atravessamento neste processo de *tornar-se o que se é?*

Pensamos na composição da palavra, que leva [em]³⁴ como prefixo de origem latina e que sugere um movimento para dentro, passar para uma forma ou estado, [poder]³⁵ cuja etimologia vem do latim *potere* (ser capaz) sendo derivada de *potis* (potente, capaz), e [mento]³⁶ sufixo de origem latina que é usado para formar um substantivo derivado de um verbo com sentido de ação ou do resultado da ação.

³⁴ EM. In: Dicionário Caldas Aulete online. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/gram/cap04-01-derivacao_prefixal>. Acesso: Jan. 2016.

³⁵ PODER. In: Dicionário Caldas Aulete online. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/PODER>>. Acesso: Jan. 2016.

³⁶ MENTO. In: Dicionário Caldas Aulete online. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/gram/cap04-02-derivacao_sufixal>. Acesso: Jan. 2016.

E para falarmos em empoderamento também é necessário pensar poder isoladamente. Passamos pela noção de poder em Michel Foucault e, de acordo com Castro (2009) “[...] é necessário ter presente, [...] que para Foucault o poder não é uma substância, ou uma qualidade, algo que se possui ou que se tem; é, antes, uma forma de relação” (CASTRO, 2009, p. 326). Nesta tarefa de pensar poder em relação ao empoderamento é inevitável bordejar os desdobramentos do poder trazidos pelo filósofo francês e a esse respeito

O poder é, portanto, um aspecto chave no processo de empoderamento. Os estudos de Michel Foucault abordam sobre como se estruturam as relações de poder de modo a se tornarem aceitas, requeridas e até não “contestáveis”, contendo ao mesmo tempo a possibilidade de que sejam tocadas e modificadas; por isso, sua compreensão se torna importante ao lidarmos com o conceito de empoderamento. (KEBLA, et. al., 2009, p 736).

Em seu estudo acerca do processo de criação e análise de performances autorais, *Bem-me-queer: performance e poéticas da diferença*, Leonardo Paulino (2014) se debruça sobre a tarefa de articular “questões sobre a construção de identidades e sexualidades” (PAULINO, 2014), propondo uma *poética de si*, ligada ao que Foucault chamou de “cuidado de si”. Em seu glossário, Paulino (2014) insere o termo poder

[...] capacidade de deliberar, agir, mandar; exercício de autoridade, soberania; “Não existe algo unitário e global chamado poder, mas unicamente formas díspares, heterogêneas, em constante transformação. O poder não é objeto natural, uma coisa; é uma prática social e, como tal, constituída historicamente” (MACHADO, 1979, apud PAULINO, 2014). (PAULINO, 2014, p. 18).

Na tentativa de estruturar uma trajetória da noção de empoderamento, Kebra (et. al, 2009, p. 737) o conecta, mais uma vez ao poder pensado por Foucault

O poder só existe em ato; em decorrência disso só existe na relação com outro ou outros, deixando sempre aberto um campo de possíveis respostas. O *exercício do poder* é um *conjunto de ações sobre ações possíveis*; no limite ele coage ou impede absolutamente, mas é sempre uma maneira de agir sobre um ou vários sujeitos ativos, e o quanto eles agem ou são susceptíveis de agir. Dentro da perspectiva de ser uma ação sobre outras ações, o poder é menos da

ordem do confronto entre dois adversários ou do vínculo de um com relação ao outro, do que da ordem do ‘governo’, tomando como ‘governo’ o modo de dirigir a conduta dos indivíduos. (KEBLA, et. al., 2009, p 737).

Dirigir a conduta do outro, o governo seria, antes de tudo, poder no pensamento foucaultiano. O que sugere o empoderamento, é o dirigir-se a si mesma, à própria potência. E, por isso, o pensamos como uma febre contemporânea. Um termo aquecido de tensões e que vem para revelar a leveza, de tornar-se o que se é, da vontade de potência. Vem da força dos corpos que, tendo encontrado dificuldades para se inscreverem nos espaços, cedem a uma nova necessidade: empoderar-se. Nessa operação de tornar-se o que se é, e, pensando na arte como essa via de acesso a si, propomos agora outra trança: do empoderamento com a encenação³⁷.

Sabemos que o teatro possui fortes heranças da tradição e da representação, que se dissolvem diante das práticas contemporâneas, num cenário de total hibridez teatral. O reflexo do empoderamento na cena parece dizer de um corpo possível para o teatro, e não daquele corpo, outrora idealizado. O corpo que é possível, inclui limitações, frustrações e fraquezas, mas também é composto de força, de potência para tornar-se o que se é e permanecer em construção.

Empoderar-se na encenação é o encontra-se com a costura sem molde no processo de criação, e nele é necessário admitir o estilo, do corpo-outro, e pôr em cena esses corpos. Para pensar a encenação hoje, trazendo para perto o empoderamento, parece necessário pensarmos na pesquisa somático-performativa dos corpos que criam. Fernandes (2008) em *Entre Escrita Performativa e Performance Escrita: O Local da Pesquisa em Artes Cênicas com Encenação*, nota que “a palavra francesa para corpo, “*corps*”, tem origem latina “*corpus*”, a qual incorporou o significado “criar”, que vem de “*creo*”, que por sua

³⁷ Vale ressaltar que a noção de encenação é muito recente. Antes mesmo do surgimento da ideia de direção - anterior à encenação - o que se tinha era uma noção de marcação, uma espécie de coreografia da cena, dada através da relação de “ditar” o que deve ser feito para que o outro execute. Apesar da teoria reconhecer um longo trajeto até chegarmos à encenação, as escolas de teatro ainda mantêm essa noção no empírico, a de marcar cenas. Para Patrice Pavis (2013) a encenação, inicialmente “(...) teve de afirmar sua legitimidade, precisou convencer-se de não ser nem uma decoração facultativa, nem um discurso derivado e arbitrário. Além do mais, precisou provar que se tratava de uma arte à parte, integral, e não uma serva da literatura. Eis, no entanto, que na atualidade ela “explode” através de inumeráveis experiências. Parece ter abandonado definitivamente a dramatização cênica e a literatura para aliar-se a todas as demais práticas artísticas” (PAVIS, 2013, p. XXVI).

vez se origina da palavra “*kar*”, que em sânscrito significa criar.” (KUNIFAS, 2008, *apud*, FERNANDES, 2008, p.2).

Sobre a pesquisa somático-performativa Ciane Fernandes (2012) em *Movimento e Memória: Manifesto da Pesquisa Somático-Performativa* revela, que somático é “[...] uma prática que tem como eixo a experiência vivida como um todo (pulsações, sensações, imagens), através da criação de *conexões* (entre interno-externo, mobilidade-estabilidade, função-expressão, execução-recuperação) e a *integração* dos níveis físico, emocional, cognitivo, espiritual, cultural e social.” (FERNANDES, 2012, p. 3). A autora defende inclusive, uma *escrita somático-performativa* já que

As artes cênicas são caracterizadas fundamentalmente pela natureza efêmera do movimento, compreendida como sua força e possibilidade de uma escrita dinâmica: “não é apenas o objeto (a dança) que está em movimento; o escritor, o observador, o espectador, também não está nunca, jamais, fixo” (LEPECKI 2004, 134, 137). Cena e escrita são processos interdependentes em acontecimento – ondas de energia contraindo e expandindo -, simultaneamente experiência e memória em constante re/des/construção. (FERNANDES, 2012, p. 2).

Haseman (2015) nos traz a noção de uma *pesquisa performativa*, que se difere de uma pesquisa qualitativa ou quantitativa porque é “expressa em dados não numéricos, em forma de dados simbólicos diferentes de palavras de um texto discursivo. Esses incluem formas materiais de prática, de imagens fixas e em movimento, de música e do som, de ação ao vivo e código digital. (HASEMAN, 2015, p. 47). Para alocarmos nossa pesquisa neste caminho aberto pela artista autora Ciane Fernandes (2012) com a *pesquisa somático-performativa* basta que se

[...] tenha como eixo ou guia a corporeidade, compreendida como um todo somático, autônomo e inter-relacional. Ou seja, que o *modus operandi* da pesquisa seja determinado pelas conexões somáticas criativas, ao invés de métodos determinados *a priori* e impostos a um objeto a ser analisado. O estudo também não precisa ser sobre performance ou temas afins, nem mesmo incluir encenação.

[...] A obra de arte e seu processo de criação *não* é um objeto a ser manipulado pelo pesquisador, mas sim o elemento-eixo norteador ao redor do qual se

organizam os demais. A pesquisa é um organismo vivo, autoorganizado, sujeito criativo, autônomo e único, que define *como* será abordado (FERNANDES, 2012, p. 3).

Ao concluir nossa trança *embutida*, colocando empoderamento junto à vontade de potência e à performatividade, tentamos criar uma atmosfera de força, de buscarmos, em nosso caso através da encenação, meio pelo qual, é possível *tornar a vida mais vivível*. E para isso, parece ser necessário criar, ter febre, para transformar, tornar-se o que se é, mantendo-se sempre, em permanente construção.

2.2 Do quando a Loucura é criar: Sinhá Olympia.

*Vai e não esquece de chorar
Vê se não esquece de mentir
Dizer até manhã
E não regressar mais
Vê se não esquece de sumir [...].³⁸*



Fig. 10: *Sinhá Olympia*, por Ruy Bittencourt ³⁹

³⁸ Dona Olímpia, composição de Toninho Horta e Ronaldo Bastos.

³⁹ Fonte: <<http://olhares.uol.com.br/dona-olimpia-autoria-ruy-bittencourt-foto61129.html>>. Acessado em: 11 Set. 2013.

Olympia Angélica de Almeida Cotta morreu no dia trinta de outubro, em 1976, aos 87 anos, em consequência da debilidade de seu corpo por causa da arteriosclerose e foi enterrada no cemitério da Igreja de São José em Ouro Preto, MG. Podemos dizer que o mal menor em sua vida tenha sido este: as veias “menos resistentes” que contribuíram para sua morte. Sinhá Olympia já tinha passado por coisas piores.

Nem sempre fora aquela senhora vista socialmente como a louca da cidade. Toda vida, teve educação privilegiada, era uma moça muito bonita, que tocava piano, tinha aulas de latim, fazia poemas, sua família era de classe favorecida, e chegou até a encaminhar-se para o magistério por volta dos vinte anos.

O que não sabemos, é o como Olympia travou uma relação problemática e sofrida com o amor. É certo que, enfrentava, seu próprio *entrave*, criando, tentando tornar tudo mais vivível. Quando jovem, Olympia era muito cortejada, mas, ainda que saibamos deste dado, não é possível definirmos, em verdade, *se e o que* ocorreu para que o amor se transformasse em sofrimento para ela.

Em uma de suas versões, teria se apaixonado por um homem pobre, porém, seu pai não aprovava o relacionamento, e a mãe do rapaz, indignada, enviou à Olympia abacates amaldiçoados e depois de comê-los ela nunca mais pôde ser a mesma. Nas suas *contações* Olympia se resignificava constantemente, e trazia suas histórias, suas versões de si, com uma potência reveladora. Mas, é claro, não podemos negar que parece haver algo metaforizado nesta maldição, nestes abacates.

Sabemos que Olympia, quando jovem, sofreu uma *tensão social* por consequência da sua escolha de ser uma mulher solteira. E, se uma mulher solteira, até hoje, é transgressora

do modo de vida convencionado pelo patriarcado⁴⁰, é quase óbvio perceber que Olympia, opunha-se às expectativas da tradicional e moral família mineira. E pelo reverberar da tensão provocada pela diferença, Olympia passou por um período de intensa depressão. Se manteve silenciosa, mas, após o silêncio tentar morada, voltou a falar e buscar um modo para tornar a tristeza da ordem do tolerável, do suportável.

Vale salientar este período, porque ele marca a possível construção e presença, de um sentimento de não corresponder às expectativas, não se ver representada em seu grupo social e ter dificuldades para lidar com suas regras, suas proposições e pronunciamentos morais. Tanto é que, os parentes e “amigos”, já compartilhavam certo desconforto advindo da sua presença. Olympia passou a ser vista como uma mulher inconveniente, de comportamento forte demais, logo, em uma lógica correcional, pouco sociável.

Ao lidarem com Olympia (com sua potência de criar e seu espírito livre, com uma mulher que tinha gosto por andanças solitárias, e que tinha depressão) não fizeram nada além do que condena-la, silenciando suas diferenças, para prevalecerem escorados nos castelos de areia da falaciosa moral, da falaciosa “sociabilidade”.

Olympia, além de lidar com as desaprovações sociais no que dizia respeito às suas escolhas, teve que responder até por aquilo que não passava pelo campo das escolhas: a condição de sua saúde mental. Balançada pela forte depressão e angustiada pelas pressões sociais, conta-se que um dia Olympia teve um surto histórico em praça pública, ela havia bebido bastante e, na Praça Tiradentes, contou aos berros os causos incômodos, expôs os escândalos protagonizados por muitos moradores, revirou o lixo dos burgueses.

⁴⁰ Entendemos aqui o patriarcado como um lugar que Tiburi (2009) elucida “a propósito, o patriarcado é o lugar em que mulheres são submetidas pelo discurso. Não deve, portanto, ser entendido apenas como um modelo universal da racionalidade, da ética e da estética que dele decorrem organizando-se como ideologia, mas como a prática cotidiana dessa racionalidade que instrumentaliza mulheres. Ora, o patriarcado não é apenas metafísico, mas deve ser visto em seu fundamento ético-político, que se define pela ação *contra* as mulheres. Assim é que ele se constitui como o nome próprio da violência que costura um pensamento e uma prática contra mulheres da família à publicidade, da maternidade à pornografia.” (TIBURI, 2009).

Podemos dizer que o comportamento de Olympia começava a se delinear como desviante. A noção sociológica de desvio, que está associada ao estudo dos *outsiders* (BECKER, 2008), compreende a infração de uma regra geralmente aceita, e que o passa a ser, a partir das relações de poder, quando uma regra deixa de ser contestável. O desviante é necessariamente rotulado como tal, porque o desvio é criado pela sociedade, bem como as regras. Becker (2008) elucida que o desvio é criado pela sociedade não no sentido de que as possíveis causas do desvio estariam alocadas na situação social em que vive o sujeito desviante, ou mesmo, por fatores sociais que poderiam incitar sua ação de desvio, mas, no sentido de que “grupos sociais criam desvio ao fazer as regras cuja infração constitui desvio” (BECKER, 2008, p. 22). Sendo assim, Becker (2008) usa o termo *outsider* para designar a pessoa que é considerada por outras como desviante, que infringe regras.

Essa quebra das regras, provocada pelas transgressões de Olympia, não sairia impune e então, foi pela primeira vez internada por sua família, no então Hospital Psiquiátrico de Barbacena. E neste lugar, comparável à um campo de concentração, viveu cerca de nove meses. Olympia era diagnosticada com *Erotomania*, síndrome descoberta pelo psiquiatra francês Gaëtan Gatian de Clérambault (1872/1934) e não sabemos ao certo se o diagnóstico foi dado antes ou após seu surto. Para entendermos a *Erotomania*

[...] é preciso destacar o elemento fundamental, que Clérambault aponta como *gerador* da Erotomania, que seria o *Postulado Fundamental*: a certeza de estar em comunhão amorosa com um personagem eleito, isto é, a convicção do sujeito de que o outro o (a) ama. O *Postulado*, por definição, é uma proposição assumida e utilizada fora de demonstração (um termo equivalente ao de axioma). É o elemento que une todos os outros e é aquele em torno do qual giram as interpretações delirantes, determinante de todos os raciocínios, atos e comportamentos. Funcionando como um núcleo estrutural do delírio, é a partir dele que toda a construção delirante a respeito da relação amorosa estabelecida pelo sujeito se dará.

[...] seriam as características do Objeto do amor: em geral, uma pessoa de *status* mais elevado (social ou intelectual), é ele o responsável (no delírio) pelos avanços amorosos em direção ao sujeito, isto é, foi ele quem começou e que ama mais, ou que ama sozinho. É ele (ou ela) quem se apaixona pelo sujeito, humilde e amado, a par da convicção de que o universo “conspira” a favor desse romance. (BRESSANELLI, 2012, pp. 440)

Poderíamos, a partir da concepção da Síndrome da Erotomania, elaborar várias reflexões em torno do diagnóstico de Olympia, e sua relação sempre problemática com o amor. Porém, nos interessa olhar, antes de tudo, as condições pouco alegres de sua vida e saber da forma que ela encontrava e conseguia, viver em sociedade e com alegria. É necessário também, reiterar que Olympia sofreu com as estratégias do que Foucault (2008) em *História da loucura* chamou de *mundo correcional*, e que através das práticas de internamento mostrou seu sentido que “[...] se esgota numa obscura finalidade social que permite ao grupo eliminar os elementos que lhe são heterogêneos ou nocivos, há apenas um só passo. O internamento seria assim a eliminação espontânea dos “a-sociais”.” (FOUCAULT, 2008, p. 79) depois de Olympia deixar entrever o risco iminente de surto, buscaram, de fato, sua eliminação espontânea.

Olympia ficou gestante de sua loucura, administrando física e mentalmente as condições deploráveis as quais vivia no hospital que ficou conhecido por protagonizar um período retratado como o *Holocausto Brasileiro*⁴¹ (ARBEX, 2013). Ela, que tinha condições privilegiadas, pela primeira vez, enfrentava uma situação de miséria e tortura. Quando retornou a Ouro Preto estava irreconhecível, muito magra, com o olhar distante, e o corpo coberto de escoriações e hematomas, que teriam sido inferidos pela prática da lobotomia.

Após o nascimento de sua loucura, Olympia toma a impactante decisão de viver perambulando pelas ruas, pedindo esmolas aos pobres, ou, como dizia ela, pedindo “o dólar” e para consegui-lo, começou a contar histórias. Deu uma repaginada em seu visual, começou a circular com enormes chapéus. Usava várias saias ao mesmo tempo, não abria mão do seu fiel cajado, e tudo deveria ser bem exuberante e colorido. Além do que já havia no seu corpo, suas marcas e vestimentas, Olympia incorporava tudo da vida e da rua. Papéis de bala, maços de cigarros vazios, penas, fotografias, broches e outras coisas mais que encontrava ou trocava. Volta e meia, retornava à casa de sua família para tomar um banho, comer ou dormir.

⁴¹ Em *Holocausto Brasileiro*, Arbex (2013) relata os horrores das internações compulsórias, os tratamentos inadequados aos internos (que dirá os mais pobres), as condições insalubres, que ocorriam no Hospital Colônia de Barbacena – Mg, onde Dona Olympia ficou internada. Durante seu funcionamento, foram registradas mais de 60 mil mortes.

Sua capacidade sublimatória, ou, de tornar a vida mais vivível, vinha das suas histórias, e assim, conseguia interagir com os turistas e estudantes da cidade, se inscrever socialmente, ser *desviante* e se empoderar disso. Olympia, passou a viver da rua e na rua, a dor e a delícia de ser louca. E nessas andanças conheceu pessoas importantes, que se encantaram em sua companhia, como Sartre, Simone de Beauvoir, Carlos Drummond de Andrade, Vinícius de Moraes, e também foi homenageada com canção por Ronaldo Bastos, Toninho Horta e Milton Nascimento. Vale dizer que somente esteve entre essas figuras, porque ser quem era, porque contava suas histórias, porque era, de fato, uma obra de arte viva.



Fig. 11: Sartre, Sinhá Olympia e Simone de Beauvoir⁴²

Sinhá Olympia “[...] contava histórias como se as tivesse vivido. Em suas memórias transitavam, com naturalidade, personagens como a Princesa Isabel, Tiradentes, Chico Rei, Dom Pedro I e II e muitos outros. Ela mesma parecia ter saído dos livros de histórias” (GRAMMONT, 2006) e já havia sido amante de Chico Rey e Tiradentes e falava muitas coisas relacionadas com o amor. Nesta troca, ganhava era nas relações de afeto que

⁴² Fonte: Fotografia desconhecida, fornecida por Luiz Navaro em <<https://cinemadearquivo.wordpress.com/tag/jean-paul-sartre/>>. Acesso em: Jan. 2016.

estabelecia com quem conversava, além de conseguir, cada dia mais, construir para si um novo lugar.

As histórias que Olympia contava eram delirantes, surpreendentes alterações de pensamento, algumas mais nítidas e conclusivas, e outras completamente enigmáticas. Talvez, tenha sido através da fantasia, o seu modo de realizar o amor não sucedido e tolerar a memória do cárcere e dos enfrentamentos sociais. Seus desejos pareciam encontrar satisfação através da fantasia. Em sua elaboração a respeito das fantasias (devaneios) Freud (1996) elucida que

[...] Todo desejo tende, dentro de pouco tempo, a afigurar-se em sua própria realização; não há dúvida de que ficar devaneando sobre imaginárias realizações de desejos traz satisfação, embora não interfira com o conhecimento de que se trata de algo não-real. Desse modo, na atividade da fantasia, os seres humanos continuam a gozar da sensação de serem livres da compulsão externa, à qual há muito tempo renunciaram, na realidade. Idearam uma forma de alternar entre permanecer um animal que busca o prazer, e ser, igualmente, uma criatura dotada de razão (FREUD, 1996, p. 91)

A felicidade encontrada na fantasia deixa quem devaneia livre da “aprovação da realidade” (FREUD, 1996). Do mesmo modo, a infração da *pessoa desviante* em grupo social que estabeleceu regras as quais essa *outsider* não se identifica, ao mesmo tempo em que rotula, lhe confere uma espécie de autonomia, uma alforria do seu comprometimento com a verdade, e com as tradições. Olympia podia ser nas ruas, tudo o que lhe foi sempre negado, podia sentir-se livre, empoderada, alegre.

Já vimos nesse trabalho que a sublimação em Freud é uma noção inacabada, que, portanto, pede que sua estrutura seja aberta. Poderíamos supor que, em Olympia, seu desvio era sua performatividade, contar suas histórias e pedir suas esmolas, era fazer falando. Seria possível também, dizer da capacidade sublimatória de Olympia, já que transformava suas pulsões de vida (sexuais) em suas ações nas ruas, em suas saias, chapéus, e histórias.

Ah meus meninos, vocês são novos e não sabem o sofrimento que passei. Fui obrigada a fazer promessa de pedir esmolas, sair mendigando para socorrer aos pobres e também fazer valer a minha pessoa. Eu fiquei sem coisa alguma. Agora, imagina você meu filho, que martírio, sem o povo saber por que ando mendigando, porque que eu ando como uma mendiga, no meio da rua, pedindo. E ganho tudo, e protejo a quem não tem, a quem precisa⁴³.

Articulando Olympia com Estamira (já citada neste trabalho), como duas mulheres que sofriam diante das condições sociais e psíquicas, buscamos revelar nosso desejo de tentar perceber quando a loucura é criar. Já tendo passado pela noção de performatividade e, entendendo-a como princípio de ação, do quando dizer é fazer, podemos perceber nestas senhoras, o tema a que se dedica o último texto deste trabalho: como tornar a vida mais vivível? Em *Vontade de potência*, Nietzsche (2010) nos diz que sua obra se destina a poucas pessoas, à pessoas livres, para as quais

[...] não há mais proibição: reconquistamos passo a passo o direito a todas as coisas proibidas. Dar provas de poder e de segurança conquistados mostrando que “desaprendemos o medo, sentir-se livre para trocar a desconfiança e a suspeita pela confiança em nossos instintos, saber amar-se, honrar-se na própria sabedoria – até mesmo na própria loucura; ser um pouco tolo, um pouco deus; não ser nem cavaleiro de triste semblante nem coruja; nem uma serpente⁴⁴. (NIETZSCHE, 2010, p. 16).

Dona Olympia e Estamira, não eram consideradas artistas, mas, me parecem que sabiam amar-se, sentir-se livre, confiavam nos instintos, e honravam-se na própria sabedoria, uma *fazendo valer a própria pessoa* e a outra *revelando sua verdade* e os “*trocadilos*”. Para Olympia, a criação era transformar dor em abacate amaldiçoado e para Estamira “a criação toda é abstrata: os espaços inteiros são abstratos, tudo é abstrato. Estamira também é abstrata⁴⁵.”

Que podemos dizer das suas vidas, senão dizer que eram uma vidas de criação? Consultamos a noção de *performer*, e para Pavis (2008) “[...] o *performer* realiza uma

⁴³ Transcrição da fala de Olympia em *Dona Olímpia de Ouro Preto*, documentário do ouropretano Luiz Alberto Sartori Inchausti, 1971. Trecho disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=B_DKbm-r1o4>. Acesso: Jan. 2016.

⁴⁴ §4 – *Vontade de potência*. (NIETZSCHE, 2010, p. 16).

⁴⁵ Transcrição do trecho do documentário *Estamira*, dirigido por Marcos Prado, produzido em 2004 e lançado pela Europa Filmes em 2006.

encenação de seu próprio eu, o ator faz o papel de outro (PAVIS, 2008, p. 284)”. Ainda que possa parecer rígido e definitivo o olhar de Pavis (2008) a respeito dos atores e atrizes, sua noção de performer nos vale, ao pensarmos nessa encenação do eu. Dona Olympia e Estamira, *performers outsiders* e amantes da fantasia, da poesia, falavam agindo e em seu próprio nome. Nossa atenção se volta para outra sugestão dada por Nietzsche e também já mencionada nesse trabalho, a vida como obra de arte.

Ainda que não seja possível lançarmos assertivas, no que se refere a vida dessas mulheres, já que, não temos dados suficientes para tal (além dos documentários, pesquisa de campo e conversa com pesquisadores) tampouco pretendemos tentar especular sobre. Recorremos a essas mulheres para podermos dizer deste caminho que aproxima a loucura da arte, que gera interação social e que pode ser menos sofrido.

Em conversa com o artista Valfredo Garcia, que pesquisa em seu corpo a performatividade de Olympia, ele lembrou um jargão da senhora. Quando as pessoas na rua perguntavam sua idade como forma de questionar a veracidade de suas histórias, ela os dizia: - “*Não vê que eu tenho mais de dois mil e quinhentos anos de sabedoria?*”, de fato tinha, e já sabia muito bem que se sentia mais forte, que sentia alegria.



Fig. 12: *Olympia jovem*⁴⁶.

⁴⁶ Fonte: Foto do acervo da família, publicada pela revista *A cigarra* – setembro de 1957, reportagem de Eugênio Silva e Fritz Teixeira de Sales. Disponível em: <<http://www.ouopretoourtoworld.jor.br/donolimpia.htm>>. Acesso em: Ago. 2014.

3. Terceiro ato: os retalhos.

3.1 Do como tornar a vida mais vivível: Alegria, para não concluir

Sentir-se mais forte – ou, em outras palavras, sentir alegria⁴⁷ – isso supõe sempre uma comparação (não necessariamente com outros, mas consigo mesmo durante um estado de crescimento e sem que se saiba precisamente de que modo se usa a comparação). (NIETZSCHE, 2010, p. 420)

Até então, pouco falei da alegria em Nietzsche. Foi necessário esperar o último momento deste trabalho, que se mostrou como uma *não conclusão*, pela força de sua estrutura aberta, dos diálogos teóricos não cristalizados, do devir processo criativo. Por isso, melhor é dizer da alegria agora, depois de passar por angústias, ramificações inconscientes, processos criativos na encenação, pela loucura e sua zona limítrofe com a criação, por viver como arte, pela vontade de potência. Para além das especificidades do trabalho, do olhar inquietante da artista e seus processos criativos, da performatividade da escrita, das limitações do trabalho dissertativo... Tampouco, interessa chamar o momento último de uma costura sem molde de considerações finais, não é o caso de nos encerramos em considerações. A derradeira desse trabalho é a alegria, é dizer um pouco do como tornar-se mais forte, na encenação, na escrita, na vida.

Guiei-me pelo aforismo que serviu como epígrafe deste momento, dado por Nietzsche (2010), e nele percebi que, bem como a vontade de potência, a alegria, também está ligada a uma ideia de *forças fortes*, de tornar-se forte. Para o filósofo o bem-estar equivale a “[...] sensação de potência produzida pela mais leve resistência” (NIETZSCHE, 2010, p. 420) e é assim produzido porque, de início, em nosso organismo é necessário vencer uma série de obstáculos. Assim, para Nietzsche, a sensação de vitória “[...] se manifesta conscientemente como uma sensação de conjunto que é alegria, “liberdade””

⁴⁷ §403 – *Vontade de potência* (NIETZSCHE, 2010, p. 420).

(NIETZSCHE, 2010, p. 420), do mesmo modo, explica ainda que, inversamente, se os obstáculos são muito graves, a sensação de potência pode não ser produzida, e ao contrário do bem-estar, essa seria a experiência de dor.

Comecei a bordejar a alegria trazida por Nietzsche e percebi que, essa “sensação de vitória” que se manifesta conscientemente, e que é relacionada a “liberdade” é sensação recorrente para a encenadora, que faz uma “costura de olho”. Diante disso, não seria a alegria de encenar que resiste às intermitências do afeto solto que é a angústia?

Para situar a alegria, me vali da sugestão dada por Nietzsche de comparar-se com si mesma em um processo de crescimento, sem se preocupar com o modo de usar a comparação. Fui além e em busca de outra mulher encenadora, mineira, que estivesse fora dos eixos e dos cânones. Foi quando conheci Juliana Saúde Barreto⁴⁸ e fui recebida por ela em sua casa, numa tarde promissora de Setembro. Ao começarmos a nossa conversa eu observava o mesmo que observei em todas as outras entrevistas em que já a tinha visto: o brilho nos olhos de quem tem muita força, muita potência naquilo que faz. Percebi nela alegria, o bem-estar. Aquele brilho que também tem no olhar da pessoa nascida na roça, quando a conversa é mato. Quando escutava ela relatar sua experiência que me atravessou inteira, eu pensava: - “é isso!”.

O que aconteceu, de fato, não foi uma entrevista, foi uma conversa informal e delirante. Um prazeroso encontro de duas mulheres, atrizes, encenadoras e pesquisadoras, tão *desejantes* de teatro, que não conseguem pensar na existência sem passarem por este tema: a criação.

⁴⁸Juliana Saúde Barreto, é encenadora do Grupo Sapos e Afogados, formou-se atriz no Centro de Formação Artística da Fundação Clóvis Salgado (CEFAR). Compôs o Núcleo Pedagógico do Galpão Cine Horto (NUP), atuou no Programa Miguilim e trabalhou na direção e com oficinas no Centro Lúdico de Interação e Cultura (CLIC). Há quatorze anos Juliana faz teatro com atores e atrizes usuárias da rede pública de saúde mental e dirige o Núcleo de Criação e Pesquisa Sapos e Afogados.

Durante a nossa conversa, ao compartilhar comigo seu processo de criação e pesquisa com o grupo *Sapos e Afogados*, questionei se ela achava que, em seu trabalho como encenadora, teria em algum momento, ganhado mais liberdade nessa função. E Juliana respondeu que a partir do trabalho com os *Sapos e Afogados*, sentiu que havia se empoderado dessa função, que conseguia sentir-se mais à vontade para falar “- agora eu dirigi!”, e disse ainda “[...] eu dirigia mas não tinha “isso”. Eu fazia um trabalho muito mais pedagógico do que essa liberdade que eu ganhei com eles.” (BARRETO, 2015). A partir dela, constatei que, *Perdoando Deus*, poderia, para mim, ter marcado este momento, de empoderamento da função de encenadora e que a partir de sua pesquisa tornou-se mais evidente ainda, a *sensação de vitória* ao encenar.

De uma longa conversa com Juliana, o que mais me interessou foi o “isso” a “liberdade ganhada” em encenar, e também a relação de transformação dos atores e atrizes dos *Sapos e Afogados*, quando conseguem transformar um delírio em um movimento pré-expressivo para a criação, ou, quando conseguem suportar algo intolerável através do teatro. O contato com a encenadora dos *Sapos e Afogados* retornou minha atenção para uma questão lançada pela filósofa norte americana Judith Butler, quando falava da sua relação com a pesquisa em gênero na abertura do II Seminário Internacional Desfazendo Gênero, realizado em Salvador pela Universidade Federal da Bahia: *como tornar a vida mais vivível?*

O que poderia viabilizar a vida? Seria a intensidade com que ela é vivida, o empoderamento, a busca pelas forças fortes, a vontade de potência, e também ter conhecimento que há ignorância, há o indizível da angústia? Em Rosa Dias (2006) vi que “[...] a arte para Nietzsche não exclui o interesse, não acalma, não suspende o desejo, nem o instinto, nem a vontade. Ela é antes de mais nada o que intensifica a vida: o essencial da arte é que ela conclui a existência [...] (DIAS, 2006, p. 197) e um caminho para tornar-se mais forte: viver com alegria.

Colocadas as reverberações de alegria, é imprescindível também enunciar que, à luz de Nietzsche⁴⁹ “[...] uma coisa é necessária “dar estilo a seu caráter” (NIETZSCHE, 2012, p. 173) para ele

[...] uma arte grande e rara! É praticada por quem avista tudo o que sua natureza tem de forças e fraquezas e o ajusta a um plano artístico, até que cada uma delas aparece como arte e razão, e também a fraqueza delicia o olhar. (NIETZSCHE, 2012, p. 173).

Viver com intensidade e força, é o que parece desejável. É o que vem do estilo, da sensação de vitória da alegria, do empoderamento, de tornar-se mais forte, de tudo aquilo que torna a vida mais vivível, da encenação, de todas as artes, de todas Olympias e Estamiras, do corpo querido, da vida desejada, são

[...] as naturezas fortes, sequiosas de domínio, que fruirão sua melhor alegria numa tal coação, num tal constrangimento e consumação debaixo de sua própria lei; a paixão do seu veemente querer se alivia ao contemplar toda a natureza estilizada [...] – Inversamente, são os caracteres fracos, nada senhores de si que *odeiam* o constrangimento do estilo: eles sentem que, se lhes fosse imposta essa maldita coação, debaixo dela viriam a ser *vulgares* [...] Pois uma coisa é necessária: que o homem *atinja* a sua satisfação consigo – seja mediante esta ou aquela criação e arte: apenas então é tolerável olhar para o ser (NIETZSCHE, 2012, p. 173).

No mesmo livro (Livro IV *Sanctus Januarius*) em a *Gaia Ciência*, Nietzsche (2012) fala do que teríamos a aprender com os artistas e desperta a busca para os meios que

[...] dispomos para tornar as coisas belas, atraentes, desejáveis para nós, quando elas não o são - e eu acho que em si elas nunca o são! Aí temos algo a aprender dos médicos, quando eles, por exemplo, diluem o que é amargo ou acrescentam açúcar e vinho à mistura; ainda mais dos artistas, porém que permanentemente se dedicam a tais invenções e artifícios [...] ser os poetas-autores de nossas vidas, principiando pelas coisas mínimas e cotidianas. (NIETZSCHE, 2012, p. 173).

⁴⁹ §290 – *Gaia Ciência*, Livro IV *Sanctus Januarius*. (NIETZSCHE, 2012, p. 173).

Viver com alegria também é encenar como quem costura sem o molde, dirigida por suas próprias leis, indo para um caminho que torna tudo mais atraente, mesmo com indizível da angústia, mesmo com as pulsões de morte. Com *Costura sem molde: a angústia e a alegria de encenar*, insisto em não concluir. Por saber, que tudo aquilo que uma artista pode cientificamente acrescentar, é tudo o que é “demasiado humano”. É como uma *fonte da juventude*, é renovável como o teatro, ou como tudo que possa tornar a vida mais vivível.

4. Bibliografia

4.1 Referências completas

ANDRADE, Carlos Drummond. *Ausência*. In: Corpo. Posfácio: Maria Esther Maciel. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

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

AFETO. In: *Minidicionário Lya Luft*. 19ª ed. São Paul: Editora Ática, 1999.

AUSTIN, John L. *Quando dizer é fazer*. Tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BARROS, Manoel. *Entrada*. In: Manoel de Barros: Poesia Completa. São Paulo: Leya, 2010.

BECKER, Howard. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges; revisão técnica Karina Kuschnir. Rio de Janeiro : Zahar, 2008.

BRANDÃO, Tania. *Artes Cênicas: por uma metodologia da pesquisa histórica*. In: Metodologias de pesquisa em Artes Cênicas/ Org. André Carreira; Beatriz Cabral; Luiz Fernando Ramos; Sérgio Farias. (Memória ABRACE; 9). Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

BRESSANELLI, Juliana. *Erotomania: os impasses do amor e uma resposta psicótica*. Rio de Janeiro: Revista ágora, v. XV número especial dez 2012, p. 437-451.

CALVINO, Ítalo. *O olhar do arqueólogo*; In: Assunto encerrado; Discursos sobre literatura e sociedade. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CAMPBELL, Joseph; MOYERS, Bill. *O poder do mito*. Org. Betty Sue Flowers/ tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CASTRO, Edgardo. *Vocabulário de Foucault – um percurso pelos seus temas, conceitos e autores*. Tradução de Ingrid Müller Xavier; revisão técnica Alfredo Veiga-Neto e Walter Omar Kohan. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

CATALISADOR. In: Dicionário online Caldas Aulete. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/catalisador>. Acesso em Jan. de 2016.

CRUXÊN, Orlando. *A sublimação [Psicanálise passo-a-passo; 51]*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche, vida como obra de arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

_____. *Nietzsche e Foucault: a vida como obra de arte*. In: O cômico e o trágico / Organização Imaculada Kangussu; Olímpio Pimenta; Pedro Sússekind; Romero Freitas. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

_____. *Nietzsche e a “fisiologia da arte”*. In: Nietzsche e os gregos: arte, memória e educação: assim falou Nietzsche V/ Angela Maria Souza Martins... [et al.];

[Charles Feitosa, Miguel Angel de Barrenechea (orgs.)]. Rio de Janeiro: DP&A: Faperj: Unirio; Brasília: DF: Capes, 2006.

ECO, Umberto. *História da feiura [1932]*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2014.

ESTAMIRA [documentário]. Dirigido por Marcos Prado, produzido em 2004 e lançado pela Europa Filmes em 2006.

EM. In: Dicionário online Caldas Aulete. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/gram/cap04-01-derivacao_prefixal>. Acesso: Jan. 2016.

FERNANDES, Ciane. *Entre Escrita Performativa e Performance Escritiva: O Local da Pesquisa em Artes Cênicas com Encenação*. In: **V Congresso da ABRACE**, Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2008a.

_____. *Movimento e memória: Manifesto da Pesquisa Somático-Performativa*. In: **VII Congresso da ABRACE**, Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012a.

FRANÇA, Maria Inês. *A indizível angústia*. In: *Psicanálise, estética e a ética do desejo*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

FRANÇA NETO, Oswaldo. *Freud e a sublimação: arte, ciência, amor e política*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

FREUD, Sigmund. *As pulsões e seus destinos [1914]*. In: *Obras Incompletas de Sigmund Freud*: 2. Tradução: Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

_____. *O inquietante [1919]*. *Sigmund Freud, obras completas em 20 volumes, História de uma neurose infantil (“o homem dos lobos”) Além do princípio de*

prazer e outros textos [1917-1920]. Tradução: Paulo César de Souza. Vol. 14. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *Além do princípio de prazer [1920]*. In: Sigmund Freud, *obras completas em 20 volumes, História de uma neurose infantil (“o homem dos lobos”) Além do princípio de prazer e outros textos [1917-1920]*. Tradução: Paulo César de Souza. Vol. 14. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *Psicologia das massas e análise do eu [1921]*. In: Sigmund Freud, *obras completas em 20 volumes, Psicologia das massas e análise do eu e outros textos [1920-1923]*. Tradução: Paulo César de Souza. Vol. 15. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *O problema econômico do masoquismo [1924]*. In: Sigmund Freud, *obras completas em 20 volumes, O eu o id, “Autobiografia”, e outros textos [1923-1925]*. Tradução: Paulo César de Souza. Vol. 16. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Angústia e instintos [1933]*. In: Sigmund Freud, *obras completas em 20 volumes, Novas conferências introdutórias à psicanálise [1933]*. Tradução: Paulo César de Souza. Vol. 18. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *Novas conferências introdutórias à psicanálise [1933]*. In: Sigmund, *obras completas em 20 volumes, O mal-estar na civilização, Novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos [1930-1936]*. Tradução: Paulo César de Souza. Vol. 18. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *Conferências introdutórias sobre a psicanálise: parte III [1933]*. In: *Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. vol. XVI. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GALEANO, Eduardo. *Celebração de bodas da razão com o coração*. In: O livro dos abraços; Tradução de Eric Nepomuceno. - 9. ed. – Porto Alegre: L&PM, 2002. P. 64

HASEMAN, Brad. *Manifesto pela pesquisa performativa*. In: Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP / organização: Charles Roberto Silva; Daina Felix; Danilo Silveira; Humberto Issao Sueyoshi; Marcello Amalfi; Sofia Boito; Umberto Cerasoli Jr; Victor de Seixas; v.3, n.1, 205 p.São Paulo: PPGAC-ECA/USP, 2015.

HOLLANDA, Chico Buarque de. *Fado Tropical*; Chico Buarque e Ruy Guerra [1972-1973]. In: Tantas Palavras. Projeto gráfico de João Baptista da Costa Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *O que será [à flor da pele]*; Chico Buarque e Ruy Guerra [1972-1973]. In: Tantas Palavras. Projeto gráfico de João Baptista da Costa Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *O que será [à flor da terra]*; Chico Buarque e Ruy Guerra [1972-1973]. In: Tantas Palavras. Projeto gráfico de João Baptista da Costa Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

KINDERSLEY, Dorling. *Sinais & símbolos*. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

KLEBA, Maria Elisabeth; WENDAUSEN, Agueda. *Empoderamento: processo de fortalecimento dos sujeitos nos espaços de participação social e democratização política*. In: Saúde Soc. v.18, n.4, p.733-743, São Paulo, 2009.

LEITE, Sonia. *Freud e as duas teorias da angústia*. In: Angústia (Passo-a-passo; 92). Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

LISPECTOR, Clarice. *Perdoando Deus*. In: Felicidade Clandestina: contos. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *Talvez assim seja*. In: A descoberta do mundo. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MACHADO, O. *O sintoma freudiano e o gozo*. Cadernos de Psicanálise, 19(22), 2003, p. 157-178.

MAIA, Aline Borba; MEDEIROS, Cynthia Pereira de Medeiros; FONTES, Flávio. *O conceito de sintoma: uma introdução*. Estilos da Clínica, 17(1). São Paulo: USP, 2012.

MENTO. In: Dicionário Caldas Aulete online. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/gram/cap04-02-derivacao_sufixal>. Acesso: Jan. 2016.

NIETZSCHE, Friederich. *A Gaia Ciência*. Tradução: Paulo César de Souza. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *Vontade de potência [Parte I]*. Tradução: Antonio Carlos Braga; Ciro Mioranza. São Paulo: Escala, 2010.

OLIVEIRA, Flávio C. S. *Inclusão no trabalho*. V Seminário Sociedade Inclusiva - Diversidade e Sustentabilidade: Do Local ao Global. Belo Horizonte, PUC Minas, 2008.

PAULINO, Leonardo Augusto. *Bem-me-quer: performance e poéticas da diferença*. 130 f. il. 2014. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas*. Tradução de Nanci Fernandes. [1 reimpr.] São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. *Dicionário de Teatro*. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed – São Paulo: Perspectiva, 2008.

PELBART, Peter P. *Travessias do niilismo*. In: Nietzsche e os gregos: arte, memória e educação: assim falou Nietzsche V/ Angela Maria Souza Martins... [et al.]; [Charles Feitosa, Miguel Angel de Barrenechea (orgs.)]. Rio de Janeiro: DP&A: Faperj: Unirio; Brasília: DF: Capes, 2006.

PODER. In: Dicionário Caldas Aulete online. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/PODER>>. Acesso: Jan. 2016.

TIBURI, Marcia. *Em nome da angústia - uma meditação sobre a morte*. In: Como conversar com um fascista: reflexões sobre o cotidiano autoritário brasileiro. 4 ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.

_____. O documentário de Carla Gallo *O aborto dos outros* é o enunciado direto da dissimulação com que se trata a questão do aborto no Brasil atual. **Revista Cult**. Edição 138, agosto, 2009. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/filosofia-marcia-tiburi-4/>>. Acesso em: 10 Fev. 2016.

ANEXO A: *Perdoando Deus*

LISPECTOR, Clarice. *Perdoando Deus*. In: Felicidade Clandestina. 1 ed. Rio de Janeiro: Rocco. 1998. p41.

Eu ia andando pela Avenida Copacabana e olhava distraída edifícios, nesga de mar, pessoas, sem pensar em nada. Ainda não percebera que na verdade não estava distraída, estava era de uma atenção sem esforço, estava sendo uma coisa muito rara: livre. Via tudo, e à toa. Pouco a pouco é que fui percebendo que estava percebendo as coisas. Minha liberdade então se intensificou um pouco mais, sem deixar de ser liberdade. Não era *tour de proprietère*, nada daquilo era meu nem eu queria. Mas parece-me que me sentia satisfeita com o que via.

Tive então um sentimento de que nunca ouvi falar. Por puro carinho, eu me senti a mãe de Deus, que era a Terra, o mundo. Por puro carinho mesmo, sem nenhuma prepotência ou glória, sem o menor senso de superioridade ou igualdade, eu era por carinho a mãe do que existe. Soube também que se tudo isso "fosse mesmo" o que eu sentia - e não possivelmente um equívoco de sentimento - que Deus sem nenhum orgulho e nenhuma pequenez se deixaria acarinhar, e sem nenhum compromisso comigo. Ser-Lhe-ia aceitável a intimidade com que eu fazia carinho. O sentimento era novo para mim, mas muito certo, e não ocorrera antes apenas porque não tinha podido ser. Sei que se ama ao que é Deus. Com amor grave, amor solene, respeito, medo e reverência. Mas nunca tinham me falado de carinho maternal por Ele. E assim como meu carinho por um filho não o reduz, até o alarga, assim ser mãe do mundo era o meu amor apenas livre.

E foi quando quase pisei num enorme rato morto. Em menos de um segundo estava eu eriçada pelo terror de viver, em menos de um segundo estilhaçava-me toda em pânico, e controlava como podia o meu mais profundo grito. Quase correndo de medo, cega entre as pessoas, terminei no outro quarteirão encostada a um poste, cerrando violentamente os olhos, que não queriam mais ver. Mas a imagem colava-se às pálpebras: um grande rato ruivo, de cauda enorme, com os pés esmagados, e morto, quieto, ruivo. O meu medo desmesurado de ratos.

Toda trêmula, consegui continuar a viver. Toda perplexa continuei a andar, com a boca infantilizada pela surpresa. Tentei cortar a conexão entre os dois fatos: o que eu sentira minutos antes e o rato. Mas era inútil. Pelo menos a contigüidade ligava-os. Os dois fatos tinham illogicamente um nexos. Espantava-me que um rato tivesse sido o meu contraponto. E a revolta de súbito me tomou: então não podia eu me entregar desprevenida ao amor? De que estava Deus querendo me lembrar? Não sou pessoa que precise ser lembrada de que dentro de tudo há o sangue. Não só não esqueço o sangue de dentro como eu o admito e o quero, sou demais o sangue para esquecer o sangue, e para mim a palavra espiritual não tem sentido, e nem a palavra terrena tem sentido. Não era preciso ter jogado na minha cara tão nua um rato. Não naquele instante. Bem poderia ter sido levado em conta o pavor que desde pequena me alucina e persegue, os ratos já riram de mim, no passado do mundo os ratos já me devoraram com pressa e raiva. Então era assim?, eu andando pelo mundo sem pedir nada, sem precisar de nada, amando de puro amor inocente, e Deus a me mostrar o seu rato? A grosseria de Deus me feria e insultava-me. Deus era bruto. Andando com o coração fechado, minha decepção era tão inconsolável como só em criança fui decepcionada. Continuei andando, procurava esquecer. Mas só me ocorria a vingança. Mas que vingança poderia eu contra um Deus Todo-Poderoso, contra um Deus que até com um rato esmagado poderia me esmagar? Minha vulnerabilidade de criatura só. Na minha vontade de vingança nem ao menos eu podia encará-Lo, pois eu não sabia onde é que Ele mais estava, qual seria a coisa onde Ele mais estava e que eu, olhando com raiva essa coisa, eu O visse? no rato? naquela janela? nas pedras do chão? Em mim é que Ele não estava mais. Em mim é que eu não O via mais.

Então a vingança dos fracos me ocorreu: ah, é assim? pois então não guardarei segredo, e vou contar. Sei que é ignóbil ter entrado na intimidade de Alguém, e depois contar os segredos, mas vou contar - não conte, só por carinho não conte, guarde para você mesma as vergonhas Dele - mas vou contar, sim, vou espalhar isso que me aconteceu, dessa vez não vai ficar por isso mesmo, vou contar o que Ele fez, vou estragar a Sua reputação.

...mas quem sabe, foi porque o mundo também é rato, e eu tinha pensado que já estava pronta para o rato também. Porque eu me imaginava mais forte. Porque eu fazia do amor um cálculo matemático errado: pensava que, somando as compreensões, eu amava. Não

sabia que, somando as incompreensões, é que se ama verdadeiramente. Porque eu, só por ter tido carinho, pensei que amar é fácil. É porque eu não quis o amor solene, sem compreender que a solenidade ritualiza a incompreensão e a transforma em oferenda. E é também porque sempre fui de brigar muito, meu modo é brigando. É porque sempre tento chegar pelo meu modo. É porque ainda não sei ceder. É porque no fundo eu quero amar o que eu amaria - e não o que é. É porque ainda não sou eu mesma, e então o castigo é amar um mundo que não é ele. É também porque eu me ofendo à toa. É porque talvez eu precise que me digam com brutalidade, pois sou muito teimosa. É porque sou muito possessiva e então me foi perguntado com alguma ironia se eu também queria o rato para mim. É porque só poderei ser mãe das coisas quando puder pegar um rato na mão. Sei que nunca poderei pegar num rato sem morrer de minha pior morte. Então, pois, que eu use o magnificat que entoa às cegas sobre o que não se sabe nem vê. E que eu use o formalismo que me afasta. Porque o formalismo não tem ferido a minha simplicidade, e sim o meu orgulho, pois é pelo orgulho de ter nascido que me sinto tão íntima do mundo, mas este mundo que eu ainda extraí de mim de um grito mudo. Porque o rato existe tanto quanto eu, e talvez nem eu nem o rato sejamos para ser vistos por nós mesmos, a distância nos iguala. Talvez eu tenha que aceitar antes de mais nada esta minha natureza que quer a morte de um rato. Talvez eu me ache delicada demais apenas porque não cometi os meus crimes. Só porque contive os meus crimes, eu me acho de amor inocente. Talvez eu não possa olhar o rato enquanto não olhar sem lividez esta minha alma que é apenas contida. Talvez eu tenha que chamar de "mundo" esse meu modo de ser um pouco de tudo. Como posso amar a grandeza do mundo se não posso amar o tamanho de minha natureza? Enquanto eu imaginar que "Deus" é bom só porque eu sou ruim, não estarei amando a nada: será apenas o meu modo de me acusar. Eu, que sem nem ao menos ter me percorrido toda, já escolhi amar o meu contrário, e ao meu contrário quero chamar de Deus. Eu, que jamais me habituarei a mim, estava querendo que o mundo não me escandalizasse. Porque eu, que de mim só consegui foi me submeter a mim mesma, pois sou tão mais inexorável do que eu, eu estava querendo me compensar de mim mesma com uma terra menos violenta que eu. Porque enquanto eu amar a um Deus só porque não me quero, serei um dado marcado, e o jogo de minha vida maior não se fará. Enquanto eu inventar Deus, Ele não existe.

APÊNDICE A: *Conversa com Juliana Saúde Barreto*

Setembro, 2015.

Conversa com Juliana Saúde Barreto

Setembro, 2015.

**Juliana Saúde Barreto*, é idealizadora do coletivo *Sapos e Afogados*, é pedagoga, formou-se atriz no Centro de Formação Artística da Fundação Clóvis Salgado (CEFAR). Compôs o Núcleo Pedagógico do Galpão Cine Horto, atuou no Programa Miguilim e trabalhou na direção e com oficinas no Centro Lúdico de Interação e Cultura (CLIC). Há quatorze anos Juliana faz teatro com atores e atrizes portadores de sofrimento mental na direção do Núcleo de Criação e Pesquisa Sapos e Afogados.

*

Sobre os Sapos e Afogados⁵⁰

“O Núcleo de Criação e Pesquisa Sapos e Afogados foi formado em 2002 a partir do trabalho da atriz Juliana Barreto nas oficinas de teatro nos Centros de Convivência da Rede Pública de Saúde Mental de Belo Horizonte. Os atores, usuários desse serviço, desenvolvem pesquisa na área teatral e audiovisual, e desde 2004 atuam de maneira independente.”

*

⁵⁰ Todas informações foram retiradas da página oficial do grupo, nas redes sociais. Fonte: <https://www.facebook.com/saposeafogadosbr/info/?tab=page_info>. Acesso em 19/02/2015.

“O Núcleo de Criação e Pesquisa Sapos e Afogados é um coletivo extremamente atuante e que busca a continuidade do seu trabalho. Em quatorze anos de pesquisa, foram realizados três espetáculos teatrais (*Caixa Preta*, *Duo* e *Frog Sound*), três curtas metragens (*Sapos e Afogados*, *Material Bruto* e *Cinema de Visibilidades Íntimas*), uma residência artística com duas edições realizadas (Casa Breve), um concurso “psicofotográfico” (Louca da Laje) e inúmeras performances.

Os trabalhos do núcleo receberam forte apreciação da crítica especializada, em especial no que se refere à interseção entre arte e loucura.”

“A visibilidade conquistada pelo Núcleo através de seus trabalhos possibilitou aos usuários reconhecerem a si mesmos como artistas, transformando o delírio em discurso poético, saindo do “rótulo” de louco para ocupar outro lugar, outro nome: o de ator-criador. Embora reconheçamos o delírio como um “trabalho”, o que nos interessa nessa busca é a construção cênica vinda de uma lógica em que o significado permanece passível de ser lido de diversos modos. Esse pensamento sugere uma reflexão e o questionamento de como fazer teatro e cinema considerando os pontos diferenciais que são inerentes à esse ofício.

O caráter artístico do grupo promove a inserção social e cultural do portador de sofrimento mental à medida que possibilita a circulação de seus espetáculos e filmes para além da rede de saúde mental. Além disso, permite repensar e ampliar as formas de conceber a criação cênica e abre campo para novas pesquisas. O grupo nasceu dentro dos centros de convivência Cezar Campos, Arthur Bispo Carlos Prates, e há doze anos desenvolve seu trabalho fora dessas redes.

O trabalho não só instaura um outro espaço de expressão para os sujeitos, usuários de tais serviços, como também faz operar uma outra lógica de criação e experimentação no campo das artes cênicas, pelo então sujeito denominado louco.”

*

Premiações dos Sapos e Afogados

- VII Cine Esquema Novo (Brasil- RS) – Prêmio do Júri com o filme “Material Bruto”.
- Festival Internacional de curtas de Belo Horizonte (Brasil-BH) – Prêmio de Melhor Curta Brasileiro pelo Júri da Critica com o filme “Material Bruto”.
- III Festival novos realizadores do Mercosul - (Brasil-ES) – Prêmio Caleidoscópio com o filme “Material Bruto”.
- Festival Internacional de Curtas de São Paulo- (Brasil-SP) – Prêmio Aquisição SESC TV com o filme “Material Bruto”.
- Mostra Curta Goiânia (Brasil-GO) – Prêmio de Melhor Curta Brasileiro com o filme “Material Bruto”.
- FENAVID- Festival de Vídeo Santa Cruz – (Bolívia) – Prêmio de Melhor Direção com o filme “Material Bruto”.
- Festival luso-brasileiro de Santa Maria da Feira – (Portugal) – Menção Honrosa com o filme “Material Bruto”.
- Prêmio Cultural LOUCOS PELA DIVERSIDADE – Edição AUSTREGÉSILO CARRANO na categoria GRUPOS AUTÔNOMOS, realizado pelo Ministério da Cultura por meio da Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural em parceria com a Fundação

Oswaldo Cruz – FIOCRUZ, pelo trabalho desenvolvido pelo Núcleo durante estes últimos sete anos.

*

Os Sapos e Afogados

Direção geral - Juliana Saúde Barreto e Ellon Rabin

Assistência de direção - Cacá Zech, Filipe Aredes e Viviane de Cássia

Cenário e figurino - Luciana Mendes

Sapos - Ellon Rabin, Viviane de Cássia, Edmundo Veloso Caetano, Ludmila Kondzioková, Rogério Gomes, Lídia Ramos, Jacqueline Gonçalves e Emilha

Girinos - Paulo Azevedo, Jackson, Roseli Silva e Zila

Atores flutuantes - Juni Resende, Sílvia e Victor

Apoiadores - Impressão de Minas, Easy Ice, Galpão Cine Horto, Noir Filmes

Parceiros - Gabriel Barreto, Julia Bretas, Lucas Buzatti, Elis Menezes, Luciana Brandão e Davi.

*

Conheci Juliana numa tarde promissora de Setembro. Fui recebida por ela em sua casa. Ao começarmos nossa conversa eu observava o mesmo que observei em todas as outras entrevistas em que já a tinha visto: o brilho nos olhos de quem consegue ter alegria com o que faz. São olhos que emanam uma força diferente, uma vontade. Logo no início, tive também uma sensação que é recorrente quando leio um livro ou vejo uma imagem que me atravessa, olhava pra ela e mentalizava: “é isso!”.

Confesso não ter ido com a expectativa de que ela correspondesse aos meus anseios dissertativos e tampouco tenho experiência na condução de uma entrevista. Não foi apenas uma entrevista. Foi mesmo um prazeroso encontro de duas mulheres, atrizes e diretoras, tão *desejantes de teatro*, que não conseguem pensar na existência sem passarem por este tema: a criação.

*

Começo nossa conversa falando um pouco do meu trabalho na dissertação e Juliana, com naturalidade, fala também de seu trabalho com os Sapos:

*“No caso da loucura a gente pode pensar também no que organiza, que cria uma borda, porque a fragmentação existente na loucura faz sofrer. As pessoas tinham um pouco de medo de trabalhar teatro com eles, “os loucos”, porque **fazer teatro, de certa forma, já é um pouco enlouquecer. E essa coisa de “expandir demais”, pode ser prazeroso mas, também é muito sofrido***⁵¹. A arte pode enlouquecer, sim. Pode levar você a esse enlouquecimento. No caso deles, é poder dar lugar pra isso que eles já tem, é dar vazão pra isso que é tão.... e, ao mesmo tempo, também eu consigo fazer um laço com eles, um “laço frouxo” uma expressão utilizada na psicanálise para se referir ao tipo de manejo, conduta com a psicose. É porque existe ali, no laço que podemos estabelecer, um ponto de estofa. Lacan vai falar desse ponto de estofa (um ponto de basta, pro gozo), é algo que cria uma amálgama mesmo, sabe?! E pro psicótico isso é muito importante.

*De criar esse ponto, uma âncora, um ponto de estofa usando o termo técnico dele (Lacan). E aí o que a gente faz na estrutura dos Sapos? São três eixos que sustentam o trabalho e eu coloco este “ponto de estofa” pra sustentar essas três linhas. Eu falo em fazer esse trançado. É isso: **Produção, criação e, a terceira coisa, porque com esse grupo existe uma especificidade, é a estabilização***⁵². Então são três pontos, que são três pilares, são três eixos, que um não funciona sem o outro. **Não adianta estar estabilizado se não tiver a criação, não vai conseguir a criação se a produção não estiver ali. Aliás**

⁵¹ Grifo nosso.

⁵² Grifo nosso.

*quando estão criando geralmente estão estabilizados*⁵³. Eles conseguem organizar essa coisa caótica também do jeito deles quando estão criando... Um dos atores me fala “não posso surtar hoje não, porque semana que vem eu tenho apresentação”. É muito engraçado, como ele consegue equalizar isso, não me pergunte, mas, que ele consegue, ele consegue. Ele segura assim, sabe... Ele segura essa tensão “não agora eu não posso não” e gente... “como assim alguém dizer isso?” Então, do ponto de vista da subjetividade, o que é um princípio dentro dos sapos e afogados? **A gente sabe que o delírio é uma construção, um trabalho sério da loucura. É como a brincadeira pra criança. O delírio pra loucura é isso que dá a possibilidade de um outro lugar praquele sujeito.**

*Quando um ator do “sapos” cria “sua ficção particular” aquilo o salva de algo que era insuportável para aquele sujeito. Então o delírio dá esse lugar, mas por mais que a gente reconheça o delírio como um trabalho, entendemos que em cena não se pode levar o delírio puro e simplesmente. O que ele leva pra cena pode até passar pelo delírio dele, pode passar por essa memória, pode passar por esse corpo que também delirou, pode passar... mas não “O” delírio. É como se eu fosse pegar por exemplo, a capoeira, e falasse assim: eu não vou colocar a pessoa jogando capoeira em cena, mas eu vou colocar ela em cena, todos os movimentos dela que passaram por um treinamento pré expressivo pela capoeira. Então a capoeira vai estar ali, de algum jeito. Não tem como eu falar: “Não! Tira ! Você não vai delirar!”. Não tem como. Aquele corpo já é um pouco aquilo, sabe?*⁵⁴ *Mas, eu não coloco em cena.... trata-se de um outro lugar. Mas por exemplo, eu fui assistir o filme da Fernanda (Fontes Varelle) e do Marcelo Veras, A loucura entre nós. O filme é uma conversa íntima com os pacientes, então tem lá, pessoas delirando, é maravilhoso, mas é um documentário. Eu se estou trabalhando com ficção, pressuponho que aquela pessoa tem que ter essa consciência de que ela está sendo filmada que ela está entrando pra jogar em cena, que ela tá fazendo pro outro ver. Ela pode até fazer uso disso -da memória, do delírio.... Qual ator não trabalha com recorte de memória? Eu posso pegar... pega aí qualquer texto clássico. Romeu e Julieta feito pela Wandinha do Grupo Galpão e Romeu e Julieta feito pela Fernanda, do mesmo grupo. Tem uma estética que se mantém pelo espetáculo que é daquele grupo que tem*

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Ibidem.

uma proposição estética, mas, a forma de interpretação de cada uma delas passa por um recorte físico, da memória física, da memória emotiva de cada uma delas. A Fernanda tem um trabalho com ballet, então, a Julieta dela é toda clássica, ela morre no plié. Três minutos de plié, para poder desmaiar e morrer. Isso é uma memória daquela atriz, do trabalho que ela já tem. No caso dos Sapos é super bem vinda a história pessoal de cada um, mas, a forma como eu coloco isso em cena – a forma de dirigi-los - tem que ganhar uma outra roupagem. O nosso desejo é fazer com que eles consigam a partir da memória, a partir do delírio, fazer uma outra coisa⁵⁵. E com isso também fora de cena eu estou construindo um outro lugar. Ou, contribuindo para isso. Porque se antes esse sujeito se identificava como louco eu agora estou dando um outro lugar pra ele quando eu falo que ele agora é ator. Ele agora é quem cria. E na verdade quando eu falo, “a gente tá construindo um outro lugar pra eles” eles também, construíram um outro lugar pra mim. Ser diretor não é também esse lugar onde alguém te supõe esse saber? Te coloca nesse lugar onde você escuta, guia e diz pra onde vai a criação?! É uma via de mão dupla assim. Eu estou colocando isso num lugar novo pra eles e eu também ganho um outro lugar com isso. Pegar isso que eles estão produzindo no teatro e colocar da forma como os Sapos e Afogados faz é não deixar também que nenhum parâmetro do teatro se perca. Senão a gente cai nesse lugar do coitadinho, nada disso, eles são fudas! Eles são muito bons no que fazem. Claro, a gente sabe que tem toda uma leveza, é engraçado, mas também, é muito sofrido. A gente se diverte muito fazendo, é prazeroso pra mim e é prazeroso pra eles... Eles falam: os Sapos pra gente é um remédio. Não é um medicamento mas é remédio. Eles falam isso. Então tem uma resposta de estabilização que é muito legal. E aí, quando a gente vai construir, conceber, passando por esse lugar subjetivo, do quase que secreto de cada um, a gente vai também... toda equipe constrói essa colcha de retalhos né?! Agora mesmo, eles estão passando por um processo de uma outra pessoa dirigi-los, tem quatorze anos que eles estão comigo, a grande maioria, então o tema que cada um traz é quase o mesmo. Tem uma atriz, por exemplo, que você pode colocá-la em qualquer situação de cena e perguntar: do que você está falando? “Ah, eu estou falando da minha infância.” Ela pode até trazer variações sobre o tema: infância feliz, infância colorida, ou, a infância das minhas gulodices, ou a infância de um abuso, nós nem sabemos se ocorreu, mas que passa por um lugar, dela dizer que foi horrível, ou a infância de maus tratos. O tema dela, a questão dela passa por esse lugar: eu quero

⁵⁵ Grifo nosso.

falar da minha infância. Ela fala disso de diferentes maneiras: sofrendo, rindo, gozando. A gente tem o projeto das mulheres (Louca da Laje), pra discutir a democratização da beleza, ela quer a Gretchen. Ela quer ser a Gretchen porque “quando eu era pequena eu via”, então ela volta pra infância.... A gente estava trabalhando divas do cinema, cada uma ia subvertendo (a imagem da diva), e ela queria a Gretchen, eu disse: “então vai de Gretchen pra cima da laje”. O lugar do qual ela fala é este. Cada um vai falar desse lugar de onde construiu essa ficção particular.*

Retomo ao que Juliana disse em relação a brincadeira para a criança e pergunto sobre a ausência da barra censuradora das fantasias para os portadores de sofrimento mental...

Eu penso que estamos perdendo um pouco isso, o que pode ser bom por um lado, mas por outro não... Está tudo muito desorientado no mundo. Ah, se Machado de Assis estivesse vivo ele saberia feliz de seu escrito em “O Alienista” : “prendam os doidos!” “prendam os normais” , “soltem os normais” . Hoje a pergunta é: Quem é que tá doido no mundo? Desorientação do gozo. Claro, existe uma diferença, não há como negar, eu sempre falo que se a gente negar a diferença, a gente nega tudo.

Falo dessa inversão, de uma ideia de igualdade. Não em termos dos direitos civis e de tratamento até porque nessa esfera somos todos humanos. Mas, sim, no campo da subjetividade. Falo da impossibilidade de dizer do sujeito homogeneizando o próprio... Retorno ao comportamento da criança.

Meu trabalho veio do trabalho com criança, então, quando eu fui trabalhar com a saúde mental uma coisa deu continuidade à outra. Eu pensei: “entendi total!”. Tinha um desenho animado que o meu filho assistia, chamado O fantástico mundo de Bob. É maravilhoso como que a criança pega a palavra de forma literal e o usuário de saúde mental também. Falavam pro Bob: seu pai ficou preso no trânsito. E ele imaginava o pai preso, as grades, o desenho fazia isso de brincar com esse lugar. Eu acho que tem isso. De pegar a coisa literal, às vezes, ou então, uma inventividade com significância, é

impressionante os nomes que eles vão criando... Eu digo: a psicose ensina! Tem algo que faz sofrer, que é difícil, mas, como eles são inventivos!

Pergunto sobre o princípio de prazer e desprazer, carga e descarga de energia psíquica. Das frustrações e êxitos do processo de criação da cena.

No trabalho com os Sapos tem uma coisa muito curiosa que é pensar como que esse sofrimento, isso que fez sofrer antes, que vem como memória, que a gente transforma, entra em cena e é quase uma catarse. É como se eu limpasse, como se eu me livrasse daquilo ali, tem vários episódios em que eu poderia dizer de coisas que eram ruins numa realidade, ou que foram ruins... A Germana me ensinou muito isso, num episódio marcante. Ela estava falando e começou a chorar. Eu estava no comecinho desse trabalho, nem tinha saído da rede pública. Me aproximo e pergunto: Germana está tudo bem? E ela responde: “Quê isso Juliana? Eu estou fazendo teatro!”. Foi como ganhar um soco nessa hora. Primeiro que eu vi o tanto que estava sendo preconceituosa de julgar que ela não fosse capaz de representar um sentimento. E outra coisa, é que ela estava falando de algo que aconteceu com ela de verdade e colocando num outro registro. E quando ela saía dessa cena nos dias do ensaio em que não chorava, ela falava: -“hoje o ensaio foi péssimo”. Porque aquilo era um jeito dela se livrar de um ponto do real que tinha afetado, aquele corpo, aquela história dela. Então, se ela conseguia fazer aquilo ali virar teatro e colocava aquilo em um outro lugar ela se livrava daquele sofrimento⁵⁶. Ela fazia daquilo – que fez sofrer- algo. E todo mundo achava lindo, falavam: “Nossa ela chorou!”. Ela molhava a blusa. E ela pensava: “Nossa, eu sou uma super atriz!”. Sabe essa piadinha que todo ator escuta? “você está fazendo teatro, mas já aprendeu a chorar?” E outras coisas. Tenho um relato de outra atriz do grupo que em todo surto tirava a roupa na rua. Tinha essa coisa de se desnudar. E, num dos trabalhos ela faz uma performance em que fica nua. Ela começa a dançar, dançar, dançar, até que tira a roupa. E continua falando, falando, falando, tem uma questão com a bandeira do Brasil, e é linda a cena. Ela sai cantando... no começo quando ela tira a roupa é super agressivo, só que depois o que ela tá dizendo é tão mais forte, que a gente até esquece que ela está nua. E a gente fez essa apresentação e passaram-se

⁵⁶ Grifo nosso.

vários dias, meses, passou quase um ano, e ela teve um outro surto, e me ligou dizendo que o fato de ter feito a performance onde ela se desnudava deu pra ela um outro lugar. Então, quando ela surtou depois de ter elaborado essa cena, ela não tirou a roupa mais. Todas as outras vezes que ela teve um surto ela já não tira a roupa mais. É dessa relação de prazer e desprazer que insisto em dizer.

Outro caso que eu lembro, também era muito curioso: quando a gente ia fazer Frog Sound, era um espetáculo em que eu pedia e queria que as meninas tivessem muito bonitas então elas estão praticamente noivas! Elas mesmas falam que elas são as Vedetes da Estação. Elas estão vestidas de sorvete, são lindas! E aí tinha essa coisa desse embelezamento, de falar disso... E as vezes chegavam tristes, muito tristes, mas o fato de sentar e ir trabalhar, de repente, elas estavam em outro estado. Só de ter alguém cuidando do cabelo, trazendo a roupa, de ter alguém pintando a unha, a gente brincava muito... Eram brincadeiras mas que diziam também desse lugar de um cuidado e delas fantasiarem nesse lugar, do cuidado com o próprio corpo, delas se sentirem bonitas. Foi um espetáculo muito colorido, muito leve, a gente vai pra rua, tem sorvete, a gente canta, provoca esse delírio na cidade, mas, dentro da sala de ensaio ele foi muito profundo, elas discutiam inclusive a questão do corpo, de estarem envelhecendo, de qual que era o efeito do remédio psiquiátrico naquele corpo, “por quê antes eu era magrinha e agora engordei?”, ou o contrário. E isso não aparece no espetáculo como uma discussão, mas, como que isso abriu possibilidade pra gente poder falar de coisas que estavam perpassando pelo universo delas, sobretudo das mulheres. Elas ganham o espetáculo mesmo, estão lindas!

Como, às vezes, uma palavra leva pra outro lugar, como o significante vai levando para outro lugar... A gente estava dando um nome para um grupo de estudo, e aí alguém pegou o celular e tinha um nome lá frog sound, de um barulhinho do celular e aí na hora que um deles falou isso e outro disse: “nossa, olha lá, frog sound: isso não é um sorvete!” e imediatamente eu lembrei do Magritte, “isso não é um cachimbo”. E, ao mesmo tempo, eu fui questionar o porque falou que frog sound não era um sorvete: “então traduz! Então o que é?”. E ele respondeu: “mas então qual que é aquele outro que parece um sorvete?”, eu disse “você está falando do frozen?”. Aí a gente chega no frozen, e aí foi

um prato cheio: tem o som de sapo, fomos trabalhando também músicas do universo deles pra gente colocar em cena, a gente foi estudar a história do sorvete, e fomos pegar também as obras do Magritte. Com “isso não é um cachimbo” ele queria dizer que a representação da coisa não é a coisa. Aí a gente entendeu isso e colocou o sorvete também como uma representação que se desfaz, que não é mais a mesma coisa, e como a gente podia passar isso para o corpo dessas mulheres. Então, questionaram quais são os sentimentos e as sensações que a gente congela e quais são as que a gente derrete, no dia a dia... Então cada um foi trabalhando isso o que congela e o que derrete na vida: “falar no skype congela, às vezes...” ou às vezes a gente gruda num sentimento e não solta ele. E depois que a gente continua pesquisando essa história do sorvete a gente descobre que o sorvete teve uma função completamente revolucionária, no ponto de vista feminino, porque as mulheres nem frequentavam as cafeterias até existir o sorvete, imagine o que mais não podiam? Então as meninas ganham esse lugar no espetáculo por isso. E aí eu proponho então, que cada uma se transforme numa bola de sorvete, aparece um sorvete de Cannabis, que a gente descobre que é liberado no Brasil, a outra cria uma história de que é filha de um Brigadeiro, e o delírio dela passa por uma questão com a polícia, e ela quer ser filha de um Brigadeiro, se transforma num sorvete de creme, enfim, cada uma foi criando esse universo. E a gente descobriu que a gente estava falando o tempo inteiro do amor, da relação amorosa e da possibilidade de encontrar alguém como uma bola de sorvete. Se eu encontro com você agora e a gente está tomando uma bola de sorvete, isso vai acabar, está uma delícia, mas acaba. A gente pode até encontrar de novo, mas vai ser outra bola. Então a estrutura dramaturgica do espetáculo são três taças servidas, e como, a gente está trabalhando a questão do tempo, durante as três taças (que são as cenas) eu escolhi a Edith Piaf como se fosse um deslocamento desse tempo, e como eu te disse, eu vou criando situações pra poder me resguardar em relação aos imprevistos, criar a chegada da Edith Piaf, com a música é uma marca para eles, porque todas as outras músicas, ou a grande maioria são brasileiras e quando entrava uma outra língua ali, e uma música inteira eles sabiam que era a hora de começar a fazer a cena. E outros sinais... “Um sinal de fumaça!” aí a gente coloca a fumaça colorida. Na hora em que esses elementos começam a aparecer, eles entendem que é a hora da cena acontecer. Então entra um ruído, porque entre uma pausa e outra com a Edith Piaf tem vários sons, de tudo: tem Chacrinha, tem Amado Batista, tem Caetano Veloso, tem Lia de Tamaracá, tem Raul Seixas, tem Belchior, tem Leandro e Leonardo, tem tudo! Mas, são sempre fragmentos pequenininhos dessas músicas, até que a Edith Piaf entra.

E a gente continuou na história do Magritte, pensando nas dimensões do tempo: passado, presente, futuro. As cores que a gente foi pesquisando, é claro, fomos nos sapos e nos sorvetes. Elas tiveram oficina de maquiagem, porque o grupo também trabalha com formação. Outro recurso que a gente usou foram os fones de ouvidos. Eu tinha muito medo desse som falhar (isso que eu estou te contando é a marcenaria do espetáculo, os bastidores). E teve um dia que a gente descobriu que a caixa de som que a gente comprou estava com uma bateria de celular, porque deu problema em um espetáculo. Eu fiquei em pânico, fiquei sem dormir, fiquei louca e por fim, fui ao Centro e comprei uma bateria de carro. Mas, o meu medo nunca passou. Um espetáculo que se chama Frog Sound, imagina se der “pau” no som? Então eu criei um código e cada um tem um fone de ouvido, se o som falhasse eles colocariam os fones e fariam as três taças seguidas. Você vai criando um jogo com eles, uns combinados para a coisa acontecer. Esse do som, por exemplo, era um medo muito meu, eles mesmos não estavam nem aí se ia ter som ou se não ia! Eles ficam rindo de mim também, nesse momento. A gente também tem uns adereços que eu falo que são as nossas “mágicas” desse espetáculo especificamente. O primeiro sorvete que é servido para as meninas é um sorvete de rosas, depois um de nuvem e um de borboleta. Na primeira cena os meninos vão (é super fálico) entregando esse sorvete e cada vez que os homens se aproximam, mais elas se derretem, então, quando eles chegam com o sorvete até elas, elas estão no chão, completamente derretidas, é lindo! Aí tem um giro e eles voltam... A segunda taça é a taça mais engraçada, que eles chamam de “cuca fresca, coração quente” “ice cream ou um crime gelado”! Eu adoro isso, eles não vão só no significante. E aí é ótimo porque as meninas chegam e cometem um crime mesmo, pegam um balde de sorvete e “tacam” na cabeça deles, é divertido! E aí depois elas saem e tem um momento com o guarda-chuva, o elemento delas é o guarda-chuva. Porque, como eles ficavam com o sorvete na cabeça, elas questionaram “ah, e o nosso momento cuca fresca?” porque a gente já fez o espetáculo meio dia e elas ficavam assim “os meninos tem esse momento cuca fresca e nós?”, então o guarda-chuvas, vamos colocar isso. E é bonito, é um elemento cênico bonito. Aí tem também as bolinhas de sabão, os balões e a bebida que é servida. Os balões representam o pensamento que vai embora, a fumaça é um sinal de quando a cena vai começar além de ser um elemento lindo, e os lenços porque a última plataforma a gente repete a tela do Magritte “O beijo”. E a gente estava falando disso, da subjetividade, de levar isso pra cena e isso aqui, para mim, é a tela do Magritte, certo? Pergunta para eles o que é? É o casamento, o momento do casamento. E o que é mais

doido ainda é que um deles ainda quer carregar o carrinho de sorvete como se fosse o carrinho do neném, já! É aquilo ali para ele, e eu vou falar que não é? Deixa! Ele dá o braço para a companheira dele, põe esse lenço e vai! E eu vou falar pra ele não ir? É o que ele está dando conta de compor. E olha que linda a “viagem” dele?! É lindo! “Isso não é um cachimbo” então tem o primeiro momento em que se fuma um cachimbo, um charuto e uma cigarrilha. Ah! “Uma lambe-lambe” é que tem uma das atrizes que vai pregando (o lambe-lambe) e aí teve um dia em que ela começou a improvisar com esse pincel, e quase que vira, ela é “uma” lambe-lambe e vai pregando coisas. Os tecidos também fizeram parte de uma pesquisa e como eles falaram “elas são as vedetes da estação, então nós somos as casquinhas”. Então a casquinha, eu tinha chegado da Itália e pensei em Veneza, nas á no blusas listradas... mas a gente está no Brasil e eu não ia ter essa “gôndola” toda! Aí a gente foi nos Novos Baianos, então tem as listras, essa coisa do cabelo atrapalhado, do chinelo havaianas colorido... A gente também teve a sorte de ter o apoio da Easy Ice, então, eles tem sorvete de verdade. É isso. Nesse espetáculo o processo de criação foi assim...

A gente leva uma coisa para eles e eles dão de volta, é um bate bola. No “Caixa Preta” a gente trabalhava a caixa preta como uma metáfora: cada voo é uma caixa preta, você usa uma caixa preta de um avião, quando esse voo cair! Então tem um tempo que não existe mais, inevitavelmente a gente estava falando de um acidente ou de morte, eles questionam a morte no espetáculo. Mas, a caixa preta pode ser a caixa preta de um teatro, a tarja preta de uma medicação, a caixa preta pode ser o inconsciente, eles falam. O espetáculo Caixa Preta tem personagens que são fixos, e alguns pontos no circuito que eles tem que realizar, mas é um espetáculo de improvisação. Então a cada vez que você for ver o Caixa Preta, vai acontecer uma coisa nova, é um voo diferente. A gente sabe que vai ter aeromoça, que vai ter o Constantin e que vai ter a queda do avião, mas a gente não sabe como. Como vai ser a queda. A gente tem uma estrutura que começa com o tapete vermelho, mas o como vai acontecer eles improvisam...

Pergunto a ela, se começou a dirigir no trabalho com os “Sapos e Afogados” ou se já havia feito algum trabalho com direção antes.

Não, eu já tinha feito algumas coisas, eu já tinha feito cenas curtas, mas me coloco verdadeiramente nesse lugar de diretora com os “Sapos”.

Pergunto: você acha que ganhou mais liberdade com eles (o trabalho com o grupo “Sapos e Afogados”)?

É, e é a hora em que eu me sinto mais à vontade para falar isso. Mais propriedade em dizer: “agora eu dirigi!”. Essa coisa da assinatura, de me empoderar desse lugar. E quando eu falo que dei um lugar novo para eles, eles também me deram isso. Porque acho que era frágil, eu dirigia mas não tinha “isso”. Eu fazia um trabalho que não tinha essa liberdade que ganhei com eles. E é muita liberdade! É essa nossa aventura⁵⁷.

⁵⁷ Grifo nosso.