

**UNESP**  
**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**  
**"Júlio de Mesquita Filho"**  
**Instituto de Artes**  
**Programa de Pós-Graduação em Artes – Mestrado**

**ÀŞE GROTOWSKI! O TRANSE NO CORPO DO ATOR  
CONTEMPORÂNEO**

Roman Lopes (Vagner Lopes Roman Junior)

São Paulo

2017

**UNESP**  
**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**  
**“Júlio de Mesquita Filho”**  
**Instituto de Artes**  
**Programa de Pós-Graduação em Artes – Mestrado**

**ÀŞE GROTOWSKI! O TRANSE NO CORPO DO ATOR**  
**CONTEMPORÂNEO**

Roman Lopes (Vagner Lopes Roman Junior)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, como um dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas, sob orientação do Prof. Dr. José Manuel Lázaro de Ortecho Ramirez

São Paulo

2017

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP

L864a Lopes, Roman.

Àse Grotowski! O transe no corpo do ator contemporâneo / Vagner Lopes Roman Junior. - São Paulo, 2017.

229 f.

Orientador: Prof. Dr. José Manuel Lázaro de Ortecho Ramirez.  
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Transe. 2. Performance (Arte). 3. Ateatro. I. Ramirez, José Manuel Lázaro de Ortecho. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 792

# **ÀŞE GROTOWSKI! O TRANSE NO CORPO DO ATOR CONTEMPORÂNEO**

Roman Lopes (Vagner Lopes Roman Junior)

Aprovado em: 14/08/2017

Banca Examinadora:

Prof. Dr. JOSÉ MANUEL LÁZARO DE ORTECHO RAMIREZ - Orientador

Departamento de Artes Cênicas Ed. Fund. Com. / Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP)

Profa. Dra. CARMINDA MENDES ANDRÉ

Departamento de Artes Cênicas Ed. Fund. Com. / Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP)

Prof. Dr. RENATO FERRACINI

Departamento de Artes Cênicas / Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Profa. Dra. RUTE RODRIGUES DOS REIS

Departamento de Pedagogia / Universidade Camilo Castelo Branco (UNICASTELO)

## AGRADECIMENTOS:

Não vejo melhor forma de colocar os agradecimentos do que como segue abaixo, primeiramente porque tira qualquer hierarquização da importância das pessoas e, além disso, mostra também a importância do atravessamento das minhas experiências com cada uma das pessoas durante o processo da pesquisa... Cruzar o caminho de cada uma dessas pessoas foi importante para mim... E cada uma delas sabe a importância individual que teve no processo da pesquisa e que acabou tendo na minha vida...

M  
ô  
n  
M a r i a n a B i t t e n c o u r t  
c  
V a g n e r G o n ç a l v e s d a S i l v a  
G  
u  
B i a n c a N u c h e  
M  
a  
r  
c  
e  
R  
e  
B  
J o s é M a n u e l L á z a r o d e O r t e c h o R a m i r e z  
s  
a  
a  
t  
ã  
r  
t  
o  
M e i H u a S o a r e s  
N  
i  
o  
s  
o  
a  
d  
R  
g  
n  
F  
e  
T  
u  
u  
n  
e  
e  
L e t í c i a L e o n a r d i  
e  
a  
r  
I  
i  
e  
r  
F  
a  
b  
e  
A r t h u r R o m a n L i n s  
a  
r  
c  
o  
i  
C a r m i n d a M e n d e s A n d r é  
G  
n  
n  
a  
r  
o  
c  
i  
i  
g  
u  
e  
s  
c  
a  
s  
M  
o  
n  
t  
e  
i  
r  
o  
D i e g o d e A i r á  
A  
m  
a  
d  
V i c t o r W a l l e s  
a  
s  
C a m i l a M ô r a  
R  
e  
C a s s i a n o S y d o w Q u i l i c i  
s

## **RESUMO**

Como resumir a poesia? Com um verso?... Como resumir uma carta? Com um telegrama?... Como resumir um manifesto? Com um grito ou um sussurro?... Como resumir uma história? Com uma memória?... Como resumir uma experiência? Com um breve relato?... Tudo isso com nada...

Peço desculpas!... Pela prepotência de negar e pela incapacidade de dobrar o discurso para colocar dentro de uma pequena caixa de insanidade burocrática... O que temos adiante é a tradução incompetente de uma experiência inimaginável. É um convite a uma experiência discursiva caótica... Uma experiência teórica, prática, política, existencial... Entramos em transe fugidios e atravessamos rios... Penetramos o teatro, para negá-lo, afirmando-o... Somos corpos habitados por outros tempos, outros espaços... Somos entes-ação... Na companhia de Grotowski, Artaud, Barba, de algumas epistemologias vindas com os negros de África e de heroínas maravilhas, a experiência ganhou contornos de êxtase... Não há como dizer de outra maneira, em outras linhas. Somente o mergulho na experiência da leitura é possível...

Perdoem-me!

**Palavras-chave:** Transe. Performance (Arte). Ateatro.

## **ABSTRACT**

How to summarize poetry? With a verse?... How to summarize a letter? With a telegram?... How to summarize a manifest? With a scream or a whisper?... How to summarize a story? With a memory?... How to summarize an experience? With a brief account?.. All this with nothing...

Apologize!... By the arrogance to deny and the inability to bend the discourse, to put inside a little box of insanity bureaucratic... What we have below is the translation incompetent for an experience unimaginable. It's an invitation to a discursive experience chaotic... A theoretical, practical, political, existential experience... We enter into fleeting trances and cross rivers... We penetrate the theater, to deny it, saying it... We are bodies inhabited by other times, other spaces... We are beings-action... In the company of Grotowski, Artaud, Barba, some epistemologies come with the blacks of Africa and heroines wonders, the experience gained contours of ecstasy... There is no how to say it another way, in other lines. Only the dip in the experience of reading it is possible to...

Please forgive me!

**Keywords:** Trance. Performance (Art). Ateatro.

## RESUMEN

¿Cómo resumir la poesía? ¿Con un verso?... ¿Cómo resumir una carta? ¿Con un telegrama?... ¿Cómo resumir un manifiesto? ¿Con un grito o un susurro?... ¿Cómo resumir una historia? ¿Con una memoria?... ¿Cómo resumir una experiencia? ¿Con un breve relato?... Todo esto con nada...

¡Pido disculpas!... Por la prepotencia de negar y por la incapacidad de doblar el discurso para poner dentro de una pequeña caja de locura burocrática... Lo que tenemos delante es la traducción incompetente de una experiencia inimaginable. Es una invitación a una experiencia discursiva caótica... Una experiencia teórica, práctica, política, existencial... Entramos en trances fugaces y atravesamos ríos... Penetramos el teatro, para negarlo, afirmándolo... Somos cuerpos habitados por otros tiempos, otros espacios... Somos entes-acción... En la compañía de Grotowski, Artaud, Barba, de algunas epistemologías venidas con los negros de África y de heroínas maravillas, la experiencia ganó contornos de éxtasis... No hay como decirlo de otra manera, en otras líneas. Sólo la inmersión en la experiencia de la lectura es posible...

¡Perdóname!

**Palabras-clave:** Trance. Performance (Arte). Ateatro.



## SUMÁRIO

<b>MOVIMENTO PRÉ-EXPRESSIVO</b> – Uma escrita quadrada ou um preâmbulo necessário?.....	11
<b>MOVIMENTO INICIAL</b> – DE VOLTA PARA O FUTURO – Uma carta a Jerzy Grotowski ou a dilaceração dos tempos e dos espaços .....	16
<b>1ª SEQUÊNCIA – MOVIMENTOS INSULARES</b>	
<b>1º MOVIMENTO?</b> – A CONSTRUÇÃO DO MESMO – O espaço estagnado nos tempos perdidos ou o <i>eu</i> imperial.....	36
1.1 - A ideia de indivíduo como modelo existencial.....	40
1.2 - O processo de individuação e o teatro como fenômeno institucional .....	46
1.3 - A imposição histórica do modelo institucional .....	53
<b>2º MOVIMENTO</b> – ALGUNS ESPAÇOS VAZIOS – A ocupação das lacunas ou a transgressão possível .....	64
2.1 - A contemporaneidade como espaço de possível diálogo .....	67
2.2 - Um panorama geral das teatralidades de matrizes africanas .....	73
<b>2ª SEQUÊNCIA – MOVIMENTOS SOLVENTES</b>	
<b>3º MOVIMENTO</b> – DEMARCANDO O TERRENO – O giro da roda ou as dissoluções improváveis .....	82
3.1 - O <i>eu</i> enquanto ilusão possível .....	85
3.2 - Um novo caminho se descortina.....	90
<b>4º MOVIMENTO</b> – A SEMEADURA – O estudo do transe ou a direção do voo. ....	100
4.1 - Desmistificando o transe.....	103
4.2 - Novas possibilidades de percepção .....	108
4.3 - O transe no ritual teatral do candomblé.....	111

### **3ª SEQUÊNCIA – MOVIMENTOS EPISTOLARES**

**5º MOVIMENTO – AS PEDRAS NO CAMINHO – O quarteto de cordas dissonantes ou uma pequena parada para respirar .....115**

5.1 - Andando no veículo de Grotowski ou segunda epístola ao mestre .....117

5.2 - Carta a Antonin Artaud ou o avesso do avesso do avesso do avesso .....123

5.3 - Carta a Eugenio Barba ou o ator dos mundos.....135

5.4 - Manifestando e multiplicando as performances subtraídas .....144

### **4ª SEQUÊNCIA – MOVIMENTOS PLEONÁSTICOS**

**6º MOVIMENTO – A HORA É AGORA – Da palavra martelada à ação obstinada ou vamos parar de falar .....149**

6.1 - A quinta peça do quebra-cabeça.....151

6.2 - O transe no trabalho do ator.....152

6.3 - Caminhos de um percurso extático.....155

6.3.1 - Primeiro caminho – Derrubando pontes .....156

6.3.2 - Segundo caminho – Navegando em barcos? .....166

6.3.3 - Terceiro caminho – Entrando no rio .....188

6.4 - Algumas práticas possíveis.....202

6.5 - A descoberta estética .....206

**7º MOVIMENTO – EPÍSTOLA FINAL ÀS HEROÍNAS PRÓXIMAS .....208**

**MOVIMENTO FINAL – A EUTANÁSIA DO TEATRO – Caminhamos em todas as direções ou os elos invisíveis da cadeia.....214**

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....220**

**APÊNDICE INFLAMADO .....226**

**MOVIMENTO PRÉ-EXPRESSIVO** – Uma escrita quadrada ou um preâmbulo necessário?

Não posso afirmar seguramente que escrevo essas primeiras linhas sob protesto porque, além do respeito e admiração pela pessoa que me solicitou essa escrita, compreendo a – talvez – necessária explanação mais coerente dos aspectos que me levaram a essa pesquisa. Ademais, elas podem ter a importante função de preparar os espíritos leitores para o mergulho no caos discursivo que vem em seguida, pois as linhas posteriores são uma proposital desarticulação conceitual e semântica, na tentativa de tradução dos desejos e das angústias que senti como fazedor de teatro. No entanto, escrevo esse preâmbulo, um pouco, com a sensação de uma regra que em verdade quero combater. De qualquer maneira, vamos à explanação dos elementos constituintes da minha busca enquanto pesquisador...

Como todas as pessoas que iniciam qualquer atividade, eu também passei por várias fases na minha relação com o fazer teatro. O deslumbramento inicial, onde acreditamos que conseguiremos transformar o mundo, o que nos dá uma sensação muitas vezes prepotente de sermos especiais. Esse deslumbramento e essa prepotência, às vezes, perduram para além dessa fase inicial. Os questionamentos oriundos do aprofundamento no estudo e na própria prática do teatro, advindos de uma relação contraditória entre um empirismo romântico que parece povoar o imaginário do fazer teatro, fruto talvez de uma ideia de talento enraizada na nossa cultura e o aprofundamento da consciência de que estamos diante de uma área de conhecimento que exige um preparo técnico extenso e intenso, o que nos leva a uma busca às vezes insana pelo domínio das mais diversas técnicas consagradas pela nossa cultura teatral. Assim como o deslumbramento, esses questionamentos nem sempre se limitam a uma fase. Uma certa fase de calma em relação a uma busca, pois acreditamos ter encontrado uma forma nossa de fazer teatro, dando uma sensação de segurança e, ao mesmo tempo, certa crença de que conseguimos superar as dificuldades que sentíamos nas fases anteriores.

Todas essas fases trazem alegrias e angústias... Entre as várias angústias – talvez uma palavra um pouco forte, mas que tenta traduzir uma sensação – que tive em relação ao teatro, uma das que sempre falou alto em mim foi a relação entre o ator e o

personagem. Qual é, verdadeiramente, essa relação? O ator cria um personagem? Dá vida a um ser já criado? Esse dar vida não é algo muito abstrato?... Enfim, muitas questões balançavam as minhas convicções sobre essa temática...

A busca pelas possíveis respostas sempre se deu através do estudo das várias teorias existentes. Todas elas me forneceram dados importantíssimos sobre isso, ao mesmo tempo em que, contraditoriamente, não davam conta de acalmar a angústia existente. Sempre ficou alguma coisa desencaixada, mesmo que eu não soubesse exatamente o que era...

Paralelamente às buscas teóricas, a minha prática como ator e diretor no teatro tentava encontrar algum alento, seja na tentativa de concretizar de alguma maneira as teorias estudadas, seja na invenção de práticas específicas, ambas as coisas sabidamente prepotentes e possivelmente ilusórias... O fato é que essa angústia acabou se transformando no mote das minhas pesquisas, tanto no fazer como no estudar teatro...

Alguns caminhos foram percorridos, inclusive enquanto pesquisa acadêmica, quando fui orientado pelo saudoso Prof. Eudinyr Fraga no Departamento de Artes Cênicas da USP, pesquisa esta que acabou não tendo os resultados esperados, tanto do ponto de vista acadêmico como enquanto solução da minha busca... Mas isso não vem ao caso agora... O importante é que nessa primeira oportunidade de pesquisa mais aprofundada, trilhei um caminho na tentativa de controle total do processo de criação de um personagem pelo ator... Nessa época já falava em descoberta do personagem... No entanto, para mim esse processo de descoberta se dava de forma totalmente racional, onde o ator controlava todas as camadas existentes no texto teatral, a fim de encontrar onde estava o elemento essencial de existência do personagem, que deveria ser controlado tecnicamente por ele...

Sem estender-me demasiadamente nessa experiência, em virtude de todos os conflitos oriundos dela, vale ressaltar que fiquei, depois de encerrá-la, por muitos anos, afastado de uma pesquisa teórica mais aprofundada, dedicando-me à minha prática... Nesse período, algumas coisas mudaram no meu pensamento, pois esse controle perdeu o sentido quando colocado em confronto com o que eu desenvolvia no meu fazer... A angústia, então, permanecia...

Qual o caminho para um processo de descoberta na relação com o personagem, uma vez que o controle denotava um limite intransponível, estando o mesmo diretamente vinculado ao ator em suas potencialidades pessoais? Estaria o ator sempre restrito à representação de um personagem, uma vez que a presentificação do mesmo é impensável em confronto com a própria pessoa do ator?

A continuidade do meu trabalho prático trouxe a sensação de que o caminho, talvez, pudesse ser o oposto ao que antes pensara, qual seja, o da ausência de controle por parte do ator... Mas se não é o ator quem vai controlar o processo, então quem o controlará?

Uma memória da sensação transformadora que foi, ainda na época da pesquisa na USP, o impacto do contato mais profundo com a obra de Luigi Pirandello que refletia justamente essas questões, especificamente a obra *Seis Personagens à Procura de um Autor...* Essa memória fez brotar a ideia de que, talvez, todo o processo não necessite de controle de espécie alguma, uma vez que, como a vida, existe em uma dinâmica natural que escapa ao domínio de quem quer que seja... No entanto, o modo de concretizar essa ideia em uma prática ainda era uma incógnita...

O retorno, ainda discreto, ao universo acadêmico, deu-se na participação em um grupo de pesquisa na Faculdade de Educação da USP, onde fui apresentado ao estudo do multiculturalismo e das culturas tradicionais afro-brasileiras, na perspectiva de uma relação com as culturas urbanas contemporâneas. Esse estudo levou-me a buscar alguns elementos das culturas africanas e afro-brasileiras e confrontá-los com as questões sobre o trabalho do ator que ainda faziam parte das minhas indagações.

A dinâmica natural de aprofundamento em uma pesquisa levou-me a pleitear uma vaga no Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Unesp, onde iniciei uma pesquisa sobre as relações entre alguns elementos das culturas africanas com elementos epistemológicos da nossa própria cultura de herança europeia, que me pareciam elementos de ruptura ao racionalismo imperante nela... As práticas teatrais de Grotowski, as ideias de Artaud, para ficar no campo da teoria teatral, bem como a filosofia de Nietzsche foram confrontadas com uma ideia de pessoa, tradições e relação entre práticas artísticas e religiosidades, presentes nas culturas africanas... Isso trouxe a possibilidade de outro caminho...

As reuniões de orientação, bem como a participação em outro grupo de pesquisa, o Grupo Terreiro de Investigações Cênicas, vinculado ao próprio IA da Unesp levaram-me a um ponto mais específico das culturas africanas e afro-brasileiras, pois senti que estava mergulhando em um universo muito complexo, correndo o risco de me perder em uma infinidade de possibilidades. Com isso, iniciei, então, o estudo do transe, especificamente o transe do candomblé...

Esse era o fenômeno que se ajustava melhor às minhas expectativas sobre a presença de um ser no corpo do ator que não era ele mesmo, o que pedia desse mesmo ator uma total disponibilização do seu corpo para ser habitado, momentaneamente, por esse ser. Esse foi o caminho definitivo da pesquisa...

A definição desse caminho levou a um estudo mais aprofundado dos elementos desse fenômeno dentro do próprio candomblé, estudo esse feito em duas frentes: a teórica, através da literatura existente e a pesquisa de campo, visitando terreiros. A chance de cursar uma disciplina sobre Antropologia das Religiões no Programa de Pós-Graduação em Antropologia na FFLCH da USP também foi de extrema importância... Paralelamente, a busca por uma relação com os pensadores do teatro com os quais eu já lidava enquanto pesquisa, ampliando, em função da sua relação com Grotowski, para as ideias de Eugenio Barba, bem como uma relação com o estudo da performance, que de alguma maneira conversa com a ideia de uma ação mais livre do racionalismo convencional da nossa cultura...

Houve a necessidade, também, de uma prática que pudesse tentar traduzir as ideias desenvolvidas na pesquisa em um fazer efetivo. Um grupo de atores voluntários entrou no processo da pesquisa, enriquecendo a mesma e possibilitando confrontos de múltiplas ordens, desconstruindo conceitos que pudessem desviar o foco, bem como fortalecendo aquilo que demonstrava seguir o caminho para chegar à solução do problema posto...

É isso que o leitor das próximas páginas vai encontrar, de uma maneira mais detalhada da aqui exposta, porém em uma construção discursiva mais caótica e menos compreensível, uma vez que, enquanto pesquisador, entendo que se busco justamente a quebra de um paradigma racionalista no trabalho teatral, que essa quebra esteja presente no meu discurso escrito...

A estrutura em movimentos busca traduzir a própria ideia de uma dinâmica específica, talvez intraduzível textualmente, ao mesmo tempo em que já coloca o leitor em contato com a estrutura em movimento constante do trabalho, que não fixará nenhum conceito, escolhendo o desenvolvimento dinâmico de princípios...

Iniciamos com uma reflexão sobre o desenvolvimento de uma ideia de teatro hegemônica da cultura europeia, que acabou por estruturar o próprio pensamento sobre teatro. Essa ideia desenvolve aquilo que chamamos de um processo de individualização do fazer teatral, a partir de um conceito de indivíduo, conceito esse desenvolvido sobre a égide de um pensamento cartesiano em relação às coisas do mundo em geral e que transbordou para o teatro...

Seguimos com a apresentação de momentos de ruptura nesse pensamento hegemônico, tanto em proposituras filosóficas, como em práticas teatrais. Retomamos Grotowski, Artaud, Barba, Nietzsche... Além disso, passeamos pela performatividade contemporânea enquanto possibilidade, mas também enquanto questionamento real da hegemonia combatida...

Apresentamos depois algumas abordagens dos elementos das culturas africanas e afro-brasileiras, para depois darmos um panorama sobre o fenômeno do transe, encerrando em um foco no transe do ritual do candomblé...

A partir daí, apresentamos algumas conquistas na prática com o grupo de atores, ressaltando os limites oriundos do tempo real dessa prática, em contraste com o tempo necessário para alcançarmos o desejado...

Algumas cartas escritas aos agentes dessa pesquisa, como forma de libertar mais ainda o discurso e trazer uma pretensa sensação de cumplicidade entre todos os agentes, sejam aqueles que aparecem somente enquanto emanções teóricas, sejam aqueles que realmente praticaram as propostas desenvolvidas...

Boa viagem àquela pessoa que se propuser a avançar daqui em diante, pois o que se segue é um mergulho sem censura na descoberta de um fazer discursivo que consiga traduzir os anseios e as realizações da pesquisa...

**MOVIMENTO INICIAL – DE VOLTA PARA O FUTURO –** Uma carta a Jerzy Grotowski ou A dilaceração dos tempos e dos espaços.

*Pan Jurek*<sup>1</sup>

O teatro está morto! Porém, ele não foi sepultado. Embalsamado pelos dogmas-ataduras de uma consciência ilusória de si mesma, ele está condenado a perambular pelas ruas do tecnicismo vaidoso, dando voltas em torno de si, como o cão nietzschiano que corre atrás da própria cauda, sem sair do lugar. Esse cadáver semiputrefato está parado em seu próprio pedestal de um caminhar hipócrita, onde as transformações são apenas novas formações de si mesmo, sem que o real novo aconteça. E nós, células cancerígenas que habitam esse corpo de movimento inerte, corroemos cada vez mais as poucas partes ainda sãs que restam para alimentar nossa fome-verme de fomentos duvidosos. Continuaremos nesse banquete impositivo até que o cadáver pereça de vez e nós fiquemos bailando o fogo fátuo dos prêmios e das indicações espelhantes...

Desculpe esse prelúdio delirante sem que eu houvesse, ao menos, me apresentado...

Convivemos no tempo por trinta anos... E no espaço por poucos dias, nas duas ocasiões em que você esteve no Brasil... Eu não estive presente a nenhuma de suas atividades aqui. Na primeira vez, porque eu ainda era um pequeno garoto de cinco anos de idade e ainda nem sabia o que era teatro, arte ou qualquer coisa do gênero. Minha vida era apenas brincar, condição que eu só consegui recuperar depois dos trinta anos. Quando penso ter descoberto o que é teatro, arte ou qualquer coisa do gênero... O que será que isso significa?... Será que tem que significar alguma coisa?... Não sei... Na segunda vez eu já trabalhava com teatro, mas ainda não tinha alcançado o *nível* necessário para ser merecedor de estar em sua companhia ao vivo. Coisas que acontecem nesse país, mas que não interessam tanto agora... Ou será que são essas coisas que realmente interessam?... Sempre?... Mais uma vez eu não tenho a resposta... O fato é que, apesar de nunca termos nos visto e você nem saber da minha existência,

---

<sup>1</sup> *“Peço desculpas ao caríssimo Eugenio Barba pela apropriação talvez indevida das formas de tratamento usadas por ele e por Grotowski nas cartas que trocaram... Mas a tentação foi maior do que o senso politicamente correto”.* Ver essas formas de tratamento em: BARBA, Eugenio. A Terra de Cinzas e Diamantes. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006, págs. 125 a 182.



sinto que o nosso contato está além da leitura de suas obras. Aliás, eu li dois livros escritos por você<sup>2</sup>, outro livro com vários escritos seus e do Flaszen<sup>3</sup> e três livros, escritos por outras pessoas, sobre você. Coisas que Eugenio Barba<sup>4</sup>, Thomas Richards<sup>5</sup> e Peter Brook<sup>6</sup> disseram sobre você. Além, é claro, de alguns dos muitos artigos que pessoas aqui no Brasil escreveram a respeito de você e do seu trabalho.

Uma pessoa como eu, crente nas energias que trafegam pelo espaço e pelo tempo, ou pela ausência de ambos, sem respeitar a nossa visão cartesiana e limitada do mundo, sente que existe uma forte ligação das palavras que você proferiu ou escreveu com as minhas aspirações enquanto fazedor de algo que eu ainda insisto, talvez por puro comodismo, a chamar de teatro, arte ou qualquer coisa do gênero... E de onde vem essa sensação? Somente das suas palavras e das minhas aspirações?

Antes de sair do campo das divagações aparentemente sem sentido, quero brincar mais um pouquinho com a sua paciência... No início da minha carta, eu disse que convivemos no tempo por trinta anos. Você nasceu em 1933, eu nasci em 1969. E você deixou essa sua existência em 1999. Desconsiderando o milênio, uma vez que somos filhos do mesmo século, fazendo pequenos e simples jogos de cálculo, chegamos a: seu nascimento =  $9 + 3 + 3 = 15 = 6$ ; meu nascimento =  $9 + 6 + 9 = 24 = 6$ , com o detalhe de que nesse ano você tinha 36 anos =  $3 + 6 = 9$ ; o nosso tempo de contemporaneidade =  $30 = 3$ ; ano em que você deixou essa existência =  $9 + 9 + 9 = 27 = 9$ , com você tendo 66 anos =  $6 + 6 = 12 = 3$ ... Ora, o que significa tudo isso?... Para você ou para qualquer outro leitor dessa carta, talvez nada, ou talvez apenas uma forma de o missivista querer parecer alguém com algum conhecimento especial, para impressionar. No entanto, para uma pessoa como eu, com a crença que já citei existindo em mim, o fato de estarmos, de alguma maneira, ligados pelo número 3 e seus dois múltiplos puros (de um algarismo apenas), é muito significativo. Estamos diante de uma tríade, com sua estrutura de tese, antítese e síntese. Podemos também chamar, segundo o taoísmo, de Yin, Yang e Tao. Podemos até falar no Pai, Filho e Espírito Santo cristão.

---

<sup>2</sup> GROTOWSKI, Jerzy. Em Busca de um Teatro Pobre. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1987 e GROTOWSKI, Jerzy. Para um Teatro Pobre. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2011.

<sup>3</sup> GROTOWSKI, Jerzy; FLASZEN, Ludwik. O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

<sup>4</sup> BARBA, Eugenio. A Terra de Cinzas e Diamantes. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.

<sup>5</sup> RICHARDS, Thomas. Trabajar con Grotowski Sobre las Acciones Físicas. Barcelona Alba Editorial, 2005.

<sup>6</sup> BROOK, Peter. Avec Grotowski. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2011.

Porém, eu prefiro falar da encruzilhada dos três caminhos (Ìwá, Àbá e Àse) ou dos nove céus (Oruns) da cosmogonia yorubá... Isso porque vamos conversar logo sobre referências dessa cosmogonia yorubá, para falarmos do assunto que me levou a escrever para você... Mas vamos falar sobre isso depois... O que quero ressaltar é que essa ligação da tríade primeira, através do 3, e das suas tríades múltiplas (6 e 9) não poderia deixar de ser mencionada. Afinal de contas, em virtude das tríades fazerem parte de tantas cosmogonias diferentes e estarem sempre ligadas às origens das coisas, parece que a ligação que eu estou enxergando ganha um caráter mais significativo... E por que isso é significativo?... Mais uma vez a resposta teima em não ganhar a forma de palavras e fica dentro de mim, como uma forte sensação... Penso que é melhor assim...

Sou uma pessoa com forte tendência a divagar pelos mais estranhos universos... Acho que você já percebeu isso... Os que acredito dominar e os que assumo como estranhos. Um misto de arrogância e ousadia. É um mundo sem freio. Quero torná-lo um pouco partícipe desse movimento incessante. Você e outros dois. O querido Kim<sup>7</sup> e Artaud, que segundo o mesmo Kim você talvez nem conhecesse<sup>8</sup>, mas que, segundo várias pessoas, traz nas suas palavras muitas conexões com você. E se levarmos em conta que, quando ele deixou essa existência, você tinha 15 anos, ou seja,  $1 + 5 = 6$  e faltavam 21 anos para eu nascer, ou seja,  $2 + 1 = 3$ , podemos ver que há relações mais profundas. Basta ver o que você falou na homenagem a Cieslak quando ele deixou essa existência (que foi, aliás, em 1990...  $9 + 9 + 0 = 18 = 9$ ). “A mi me parece que realmente era la encarnación de un actor que actúa de la misma manera que un poeta escribe, o que Van Gogh pintaba”<sup>9</sup>. Parece que você enxerga Van Gogh de uma forma muito semelhante a Artaud. “É isto que mais me toca em Van Gogh, o maior pintor de todos os pintores”<sup>10</sup>... Mais uma vez, divagações... Quero acrescentar também um pouco da performance, que com certeza teve muita influência das energias propagadas por suas palavras e ações. Quero, enfim, caminhar por esses tortuosos caminhos em sua companhia. Como uma espécie de sinalizador, como um mestre invisível de Barba.

---

<sup>7</sup> Grotowski referia-se, às vezes, a Eugenio Barba com esse nome, retirado de um romance de Kipling. Ver em: BARBA, Eugenio. Op. cit., pág. 125.

<sup>8</sup> Ibidem, pág. 50.

<sup>9</sup> “Acredito que era realmente a encarnação de um ator que atua da mesma maneira que um poeta escreve ou que Van Gogh pintava” (tradução minha). Ver em: RICHARDS, Thomas. Op. cit., págs. 55 e 56.

<sup>10</sup> ARTAUD, Antonin. Linguagem e Vida. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011, pág. 265.

O mestre estava sempre lá, durante todos os anos de 1970, naquele canto da sala do qual eu me aproximava; não se limitava a me ajudar a resolver enigmas e problemas, indicava-me também novos campos do conhecimento e da consciência, como um oráculo delfico.<sup>11</sup>

Talvez todas as ligações entre nós, pretensamente imaginadas durante as minhas divagações iniciais, sejam as responsáveis por essa vontade de tê-lo como um dos possíveis centros de gravidade desses movimentos. Talvez sejam as suas próprias palavras que despertaram isso. Palavras que me chegaram um pouco através de Richards.

Grotowski sabe que aprender algo significa conquistá-lo a través de la práctica. Uno debe aprender a partir de “hacer” y no a través de la memorización de ideas e teorías. En nuestro trabajo, las teorías eran utilizadas solamente cuando nos podían ayudar a resolver un problema práctico que se presentaba.<sup>12</sup>

O fato é que eu sinto o quanto é importante estar com você na minha jornada... Mas acho que estou iniciando mais uma das minhas desviantes divagações... Estradas secundárias... Vou retornar ao caminho principal...

Entreí no universo do teatro pela porta dos fazedores quando tinha quinze anos. Levando-se em consideração que existe o tempo de deslumbramento, em que acreditamos ser alguém especial por estar fazendo uma coisa tão mágica; que existe o tempo de desilusão, em que pensamos não saber nada sobre o que fazemos e temos a tendência a reproduzir aquilo que é consagrado pelo padrão, aos vinte e quatro anos eu comecei a sentir que algo estava errado com o teatro. Levando-se em conta também que demora um tempo para que essa sensação apresente uma forma concreta, pois são muitos os caminhos que nos levam aos enganos e às descobertas ilusórias, aos trinta e nove anos eu consegui concretizar essa sensação. Descobri o que estava errado com o teatro... O próprio teatro... Não enquanto fenômeno de um fazer, mas enquanto

---

<sup>11</sup> BARBA, Eugenio. Op. cit., pág. 107.

<sup>12</sup> "Grotowski sabe que aprender significa conquistar algo através da prática. Devemos aprender a partir do "fazer", e não pela memorização de ideias e teorías. No nosso trabalho, as teorías só eram utilizadas quando podiam nos ajudar a resolver um problema práctico que se apresentava" (tradução minha). Ver em: RICHARDS, Thomas. Op. cit., pág. 17.

instituição social. Uma instituição que nasceu há muito tempo. Afinal, a nossa ideia de teatro vem da Grécia, que transformou o fazer teatral em um fenômeno institucionalizado, uma vez que, com a estruturação da tragédia e da comédia, o teatro passou a ser um evento de caráter social, sob a égide do Estado, afastando-se dos seus aspectos ritualísticos e libertários. O fenômeno teatral passou a ter uma forma pré-estabelecida, para atender objetivos de caráter político. Eu digo isso através das palavras de Albin Lesky, que nega a possibilidade de origem do teatro grego como evolução das danças primitivas, a partir da afirmação que em nenhum outro lugar do mundo essa evolução aconteceu; de Jean-Pierre Vernant, ao afirmar que a tragédia teve que se apartar de sua origem ditirâmbica para se estruturar enquanto fenômeno social; mas principalmente, por uma questão de bom humor, através das palavras quase anedóticas de Augusto Boal.

E o teatro grego – digam os historiadores o que quiserem! – era teatro censurado: pelos Mecenas que, com suas primitivas *leis de incentivo fiscal*, financiavam apenas os espetáculos que lhes convinham, e pelos sacerdotes de Dionísio. No teatro da Acrópole ateniense, ainda hoje se pode ver, imponente, a marmórea e solitária poltrona do Sacerdote de Dionísio! Censor na primeira fila!<sup>13</sup>

Seria cômico se não fosse trágico!... Uma pequena escorregada *a la* Dürrenmatt ou puras lembranças aforísticas?... Com certeza, mais um pequeno desvio... Voltemos!

Esse processo de institucionalização do teatro teve como uma de suas principais características um processo de individuação do fazer teatral. Com o gradual desaparecimento do coro e o surgimento do protagonista, do antagonista, do deuteragonista, entes que mais tarde se fundiram na existência daquilo que conhecemos como personagem teatral, o teatro foi se tornando cada vez mais limitado por um fazer ditado por regras institucionais, pois era preciso que cada um desses entes cumprisse o seu papel no universo do evento social que o teatro se tornou. “Consumou-se de vez a Hipocrisia: a separação entre Ator e Personagem, o divórcio impossível”<sup>14</sup>. Para fazer teatro agora era preciso aprender a melhor forma de falar e agir, aquela que estivesse de acordo com os objetivos do evento. Para fazer teatro agora era preciso aprender a ser

---

<sup>13</sup> BOAL, Augusto. O Protagonista Insubmisso. In: O Teatro Como Arte Marcial. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2003, pág. 32.

<sup>14</sup> Idem.

ator. “Improvisações não podem ser censuradas – deixam de ser criação instantânea”<sup>15</sup>. Para fazer teatro agora era preciso aprender técnicas.

As técnicas relacionadas ao fazer teatral, especificamente ao trabalho do ator, de forma geral, estão ligadas ao princípio de que o ator é um indivíduo e que deve estar consciente do seu trabalho, a fim de controlá-lo para atingir melhor seus objetivos. O ator busca um controle cada vez maior do seu instrumental de trabalho, atrelando esse instrumental e, conseqüentemente, o próprio trabalho ao universo da compreensão e da análise racionalista. Isso é o que podemos chamar de técnica... Você pode até questionar que existem técnicas que são desenvolvidas sem a necessidade de uma abordagem racionalista, técnicas mais vinculadas a um fazer espontâneo... Por enquanto, a única coisa que eu posso dizer é que o que eu estou chamando de técnica refere-se a procedimentos que podem ser reproduzidos, no tempo e no espaço, uma vez que servem para qualquer pseudo-evolução do trabalho do ator. Tudo que foge ao caráter analítico, mesmo que tenha sido primeiramente desenvolvido em universos espontâneos, tradicionais, rituais ou qualquer outro que fuja do racionalismo, acaba sendo conformado numa estrutura de reprodução ou simplesmente é descartado...

O desenvolvimento da técnica no trabalho do ator não é um filho único, não nasceu sozinho. Ele tem muitos irmãos e irmãs, espalhados por todos os campos do conhecimento, todos filhos do princípio de controle da natureza e da ideia da razão como elemento essencial para esse controle. Sofremos a influência socrático-platônica na concepção de uma ideia de indivíduo que tem seu valor na medida em que, primeiramente, percebe a dicotomia entre matéria e alma, mente e sentidos, para depois trabalhar essa dicotomia a fim de fazer prevalecer o estado da razão, que deve sobrepujar os sentidos, tidos como elementos de engano e que, por isso mesmo, devem ficar relegados ao campo da inspiração, digna somente dos profetas e dos que fazem poesia, ilusões que nos afastam da verdade... O saber é outra coisa...

Em pouco tempo aprendi com os poetas que não é por meio da sabedoria que eles fazem o que fazem, mas por uma espécie de dom natural e em estado de inspiração, como se dá com os adivinhos e os

---

<sup>15</sup> Idem.

profetas. Estes também falam coisas muito bonitas, mas sem saberem o que dizem.<sup>16</sup>

Descartes trouxe para a modernidade esse imperativo da razão como elemento fundante da existência do indivíduo. Para ele a compreensão e, conseqüentemente, o controle dos fenômenos só seria possível se partíssemos da premissa de que existe alguém – um indivíduo – que pensa por trás desse processo. O pensamento é o elemento primordial para a existência. “Compreendi assim que eu era uma substância, cuja única essência ou natureza consistem apenas em pensar, e que, para ser, não tem necessidade de nenhum lugar nem depende de coisa material alguma”<sup>17</sup>. Mesmo quando fala em paixões, Descartes demonstra, primeiramente, que apesar de estarem unidos, corpo e alma são duas coisas completamente diferentes, com diferentes funções. “Não existe melhor meio para chegar ao conhecimento de nossas paixões do que analisar a diferença que há entre a alma e o corpo, para saber a qual dos dois se deve imputar cada uma das funções existentes em nós”<sup>18</sup>. Depois disso, ele vai demonstrar que as paixões devem ser desligadas da nossa vontade, pois essa não é suficientemente forte para dominar essas paixões. “Desse modo, para estimular em nós a ousadia e eliminar o medo, não basta a vontade de fazê-lo, mas é necessário considerar as razões, os objetos ou os exemplos que nos convencem de que o perigo não é grande”<sup>19</sup>. No final das contas, o que ele quer é que os homens, “mesmo aqueles que possuem as almas mais fracas”<sup>20</sup>, possam “adquirir um domínio absoluto sobre todas as suas paixões”<sup>21</sup>, pois elas precisam ser dirigidas a fins mais nobres.

Acho que me perdi na crítica a Descartes, como se ele fosse o único responsável por essa ordem de coisas... Na verdade, o que ele fez foi trazer até nós, vestindo com a roupa da modernidade, o que já estava em Sócrates e Platão... Enfim, vamos adiante...

Essa aparente tríade socrática-platônica-cartesiana, que não corresponde em nada às já citadas tríades primordiais, uma vez que não existe a tese e a antítese, sendo

---

<sup>16</sup> PLATÃO. Apologia de Sócrates. Belém: EDUFPA, 2001. 22b-c.

<sup>17</sup> DESCARTES, René. Discurso do Método. Porto Alegre: Editora L&PM, 2010, pág. 70.

<sup>18</sup> DESCARTES, René. As Paixões da Alma. In: Coleção Os Pensadores. São Paulo: Editora nova Cultural, 2000, pág. 106.

<sup>19</sup> Ibidem, pág. 132.

<sup>20</sup> Ibidem, pág. 138.

<sup>21</sup> Idem.

tudo uma síntese do mesmo, sem confronto, é a pedra fundamental da nossa cultura. E ela é que vai estruturar todas as ideias de técnicas relacionadas ao trabalho do ator. Dos atores oradores gregos aos performers contemporâneos, o trabalho do ator visitou o universo da construção da personagem através do uso de material afetivo do próprio ator; o universo do distanciamento crítico e da abordagem totalmente racionalizada na construção do personagem; o universo da abordagem mecânica, com um trabalho de construção de partituras corporais do ator. Universos, enfim, que trilharam caminhos os mais diversos, mas que, entretanto, sempre estiveram relacionados a um trabalho consciente do ator, onde o mesmo tem que controlar de forma cada vez mais eficiente todo o seu instrumental, além de precisar sempre ter uma compreensão profunda de todas as ideias que envolvem o trabalho que ele está desenvolvendo. Mesmo quando essa consciência recorre a expedientes do imaginário e até do campo ritualístico, preconizando estados de entrega, ela nunca é abandonada. O controle consciente do trabalho do ator é a base do teatro que tem como finalidade um objeto estético, por mais que esse objeto se apresente em virtude de prioridades outras.

Você provavelmente está pensando: “Quem é esse delirante? E por que ele está dizendo tudo isso para mim? Eu sempre defendi a técnica. Ele disse que leu o Thomas, mas parece não se lembrar das palavras dele. ‘Sin técnica, no tenemos canal alguno para nuestra fuerza creativa. Técnica significa artesanía, um conocimiento técnico de nuestro oficio’<sup>22</sup>. Thomas proferiu essas palavras por minha causa... Ele é um alucinado ou um diletante pretensioso, que quer a todo custo dizer que tem relações comigo, apenas para justificar o injustificável e tentar dar às suas ideias sem sentido um aspecto mais respeitável”...

E já que estou sendo chamado de pretensioso, digo que posso até mesmo ver você falando isso...

Ora, caro Grot!<sup>23</sup>

Eu possivelmente sou um diletante, certamente sou pretensioso e assumidamente sou um alucinado. Mas tenho tranquilidade suficiente para dizer que busquei você em

---

<sup>22</sup> “Sem técnica não temos nenhum canal que nos ligue à nossa força criativa. Técnica significa trabalho artesanal, um conhecimento técnico do nosso ofício” (tradução minha). Ver em: RICHARDS, Thomas. Op. cit., pág. 24.

<sup>23</sup> A tentativa é realmente muito grande. Ver nota nº 1.

virtude da sua própria ideia de técnica. Uma ideia que me parece distante de todo o racionalismo que esse diletante citou e, por que não assumir, criticou. Uma ideia que me parece mais irmanada com as alucinações pretensiosas desse missivista do que com a tríade enfadonha dos aristocratas controladores.

A técnica é sempre muito mais limitada que a ação. A técnica é necessária somente para entender que as possibilidades estão abertas [...] Em todos os outros sentidos, vocês deveriam abandonar a técnica. A técnica criativa é o contrário da técnica no sentido corrente da palavra: é a técnica daqueles que não caem no diletantismo e no plasma e que, ainda assim, abandonaram a técnica.<sup>24</sup>

São palavras suas! Proferidas alguns dias depois que eu nasci! Meu caríssimo Lama<sup>25</sup>, você é realmente o meu companheiro de jornada... Sem dúvida nenhuma... Uma árdua jornada feita de cinzas e diamantes, feita de peste e crueldade. Uma obnubilante jornada de ações. Vamos juntos, eu, você e os outros viajantes alucinados na direção contrária do consagrado. Vamos descobrir o novo ou redescobrir a transgressão esquecida nos depósitos mofados do racionalismo inconsequente, que só quer manter as coisas no universo das certezas controladas. Vamos fazer com que aquilo que se chama de teatro, arte ou qualquer coisa do gênero, possa ser efetivamente teatro, arte ou qualquer coisa do gênero. Vamos sair do campo das semânticas. Não vamos negar o teatro. Vamos virá-lo do avesso para que ele se mostre em sua essência...

Talvez você esteja meio atordoado com essa enxurrada verbal, que mais parece uma forte correnteza em dia de chuva, intensa e desrespeitosa. Talvez você esteja rindo desse amador pretensamente erudito, que fala desenfreadamente sem concatenar nenhuma ideia. Talvez você até já tenha parado de ler a carta e esteja fazendo algo mais produtivo... Mas talvez você esteja pensando um pouco sobre tudo isso... Por isso, prefiro arriscar... Para que você não tenha oportunidade de pensar ou respirar muito, vou continuar...

---

<sup>24</sup> GROTOŪSKI, Jerzy. A Voz (Conferência dada por Grotowski para estagiários estrangeiros do Teatro Laboratório de Worclaw, em maio de 1969). In: GROTOŪSKI, Jerzy; FLASZEN, Ludwik. O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010, pág. 162.

<sup>25</sup> Outro personagem do romance de Kipling. Ver nota nº 6.



Todo esse discurso contra a técnica pode parecer anacrônico nesse novo milênio que se descortina. Afinal a ideia de técnica já não é mais a mesma. Vivemos a era da flexibilização dos conceitos. O que era ou não era, agora pode ser ou pode não ser... Hamlet eternizado de uma maneira superficial e rasa... Vivemos a era da individualização das ações. Cada um é responsável unicamente pelo que faz, mesmo esse fazer sendo determinado por forças externas... O ápice absurdo de uma relatividade inexistente, que deixaria, talvez, o próprio Einstein de cabelos em pé... Desculpe, eu não resisti à piada... Voltando: “A sociedade moderna vive em sua atividade incessante de individualização”<sup>26</sup>. Novas técnicas são inventadas a cada momento. Já passamos por Stanislavski, já nos distanciamos com Brecht e nos perdemos no paradoxo de Diderot. Já nos dessacralizamos com Craig e nos ressacralizamos com você, tornando-nos sacroprofanos em Artaud. Já nos tornamos performativos e pós-dramáticos. No entanto, a única coisa que efetivamente aconteceu em todo esse movimento foi que aumentamos infinitamente a quantidade de técnicas à nossa disposição, o que pode até parecer bom, mas que no fundo só nos colocou em uma ciranda louca onde buscamos incessantemente aprender todas as técnicas, e o que é pior, acreditar que é possível lidar com todas elas ao mesmo tempo. Chegamos ao paroxismo de acreditar que, para fazer teatro, arte ou qualquer coisa do gênero, temos que saber de tudo. E isso só aumentou, e muito, a nossa vaidade e a nossa autocomiseração, pois sempre nos deparamos com a impossibilidade disso que buscamos. Isso sem falar no paradoxo da infinidade limitada, onde temos muitas possibilidades de criação, mas nos atrelamos a um conjunto obscuro de uma produção padronizada, determinada pelos modos, cada vez mais pré-especificados, de fomento dessa criação.

Não dá mais, grande Talpone (doce pleonasma)!<sup>27</sup>

Quero que isso que estou chamando de teatro, arte ou qualquer coisa do gênero saia do círculo vicioso de um universo que “se contenta com a reprodução do que é sempre o mesmo”<sup>28</sup>. Quero que a máquina pare de girar sem sair do lugar<sup>29</sup>. Quero o

---

<sup>26</sup> BAUMAN, Zygmunt. Modernidade Líquida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2001, pág 39.

<sup>27</sup> Outra forma de tratamento entre Grotowski e Barba. Ver nota nº 1.

<sup>28</sup> ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max. Dialética do Esclarecimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006, pág. 110.

<sup>29</sup> Ibidem, pág. 111.

risco do que ainda não foi experimentado<sup>30</sup> . Por isso, o ator – ou o ente com o qual se age (falarei disso mais adiante) – tem que transformar as maneiras de abordar o seu trabalho, começando por sempre enxergá-las no plural, além de perceber o seu caráter de perene decurso. O que estou tentando dizer com tudo isso é que quero novas possibilidades para o trabalho do ator na contemporaneidade, a partir da ideia de quebra do paradigma tecnicista que impera nesse trabalho, e que faz o mesmo estar quase sempre caminhando entre proposições repetitivas e mudanças superficiais. E isso só será possível se esse ente – o ator – perceber que deve se libertar do campo de uma consciência que, por mais amplo que possa ser, é limitador.

Essa libertação virá como um mergulho no abismo do imprevisto. O imprevisto que só pode ser visitado na incerteza do que não é consciente... Um voo para fora dos ditames da consciência tecnicista... O ator precisa mergulhar em oceanos de procelas e voar entre nuvens de tempestades. Sair da calmaria do seu espelho narcísico, que só reflete a superfície de uma máscara vazia, escondendo a profundidade do movimento pleno da vida... Quero, enfim, possibilitar ao ator um mergulho-voo que o leve abertamente ao campo pulsional, para a descoberta de um fazer livre e, por isso, pleno.

Não somos construtores! Somos continentes aventureiros a serem desbravados por entes fantásticos, que são mais concretos e reais do que nós, porque possuem forma. Uma forma escondida, claro! Porém uma forma, no sentido mais profundo do termo. A forma que se define no seu próprio decurso. A forma que só existe na sua própria deformação. Uma forma que não está atrelada a “uma condição adicional que deriva de um interesse externo ao decurso da forma”<sup>31</sup>. Uma forma que podemos chamar de teatral, artística, ou qualquer coisa do gênero...

Nós devemos ser um breve lapso nesse decurso. Um lapso que se estende em todas as direções. Nós devemos ser uma deformação. E, para isso, não podemos estar atrelados às nossas ilusórias consciências identitárias. Temos que pulsar, deixando fluir através de nós uma hemorragia que não deve ser estancada.

---

<sup>30</sup> Idem.

<sup>31</sup> HENRICH, Dieter. Subjetividade e Arte. In: Ética e Estética. Organização de Denis L. Rosenfield. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2001, pág. 66.

Esse mergulho pulsional nada mais é do que a possibilidade de encontrar um “estado de transe” para o ator, um estado onde o ator trabalhe de forma mais livre, sem preocupações de ordem discursiva. O ator não vai mais pensar no seu trabalho, e sim passar por um processo de permanente abandono de suas ideias e valores, a fim de encontrar um estado semelhante ao transe e, nesse estado, desenvolver o seu trabalho. Um estado de transe que podemos caracterizar como a perda momentânea da consciência. O ator sai de cena para que passe a atuar o ente próprio do universo teatral, que é um pouco diferente do que chamamos de personagem, mais próximo dos entes habitantes do universo performativo, mais ainda assim diferente desses. Talvez um híbrido entre os dois, que podemos chamar de entes performativos personificados. O ator, então, deixa de ser ator e passa a ser um receptáculo atuante... Nomes complicados! Apenas um devaneio impulsivo... A própria cena deixa de existir enquanto tal e passa a ser uma situação experimentada, uma descoberta coletiva, onde todos os atuantes, no decurso da própria experiência, descobrem os entes naturais daquela situação, deixando-os atuarem através deles. Não há nenhum processo de criação. Não há ideias, mensagens ou valores.

No se trata de ponerse de acuerdo, entre los diferentes actantes, sobre lo que será el montaje común ni de compartir una definición de lo que van a hacer. No. Ningún acuerdo verbal, ninguna definición; a través de las acciones mismas hay que descubrir cómo acercarse, paso a paso, a lo que es esencial. En este caso, la sede del montaje se encuentra en los actantes.<sup>32</sup>

Eis você Grot!

O ator – ou receptáculo atuante – em transe abandona momentaneamente aquilo que ele acredita ser o seu *eu*, deixando o seu universo tangível ser atravessado pela existência dos entes performativos personificados – talvez seja mais cômodo continuar chamando de personagem, mas nunca esquecendo que existem diferenças fundamentais

---

<sup>32</sup> “Não se trata de todos os atores colocarem-se em acordo sobre o que será a montagem e nem compartilhar uma definição do que irão fazer. Não. Nenhum acordo verbal, nenhuma definição; através das próprias ações têm que descobrir como se aproximarem, passo a passo, do que é essencial. Nesse caso, a base da montagem está nos atores” (tradução minha). Ver em: RICHARDS, Thomas. Op. cit., pág. 197.

– sem criar nenhum tipo de obstáculo a essa travessia. Esses obstáculos são os já chamados – e severamente criticados – referenciais de consciência. Por isso o transe...

Várias culturas estudaram o transe, deixando como legado muitas práticas a ele relacionadas. Quero destacar aqui o transe do ritual do candomblé. O candomblé, Jurek, é uma religião afro-brasileira criada a partir da diáspora imposta aos habitantes dos diversos países da África, trazidos à força para o Brasil, bem como para outros diversos países daquele que foi chamado, pelos europeus, de novo mundo... Uma longa história... Um desvio certamente muito importante, mas que infelizmente não poderá ser trilhado agora. Não cabe aqui, nessa carta, detalhar todos os horrores impostos a essas pessoas que foram arrancadas de suas moradas e forçadas a reinventarem suas vidas. Isso, talvez, seja assunto para outras missivas, caso você tenha interesse e não tenha, ainda, conhecimento sobre isso... O transe no candomblé acontece quando um filho de santo transforma seu corpo no receptáculo para a descida do orixá, para reviver a história desse orixá.

Antigamente os orixás eram homens. Homens que se tornaram orixás por causa de sua sabedoria. Eles eram respeitados por causa de sua força. Eles eram venerados por causa de suas virtudes. Nós adoramos sua memória e os altos feitos que realizavam. Foi assim que estes homens se tornaram orixás.<sup>33</sup>

O filho de santo, “pelo ritmo dos atabaques e da dança em roda, evoca o transe e atualiza histórias míticas”<sup>34</sup>. Ele não representa o orixá. Ele é o orixá por alguns instantes. E para que o orixá *caia* nele, é necessário que ele deixe o seu corpo durante esse espaço de tempo. O filho de santo, que já é um ente diferente daquela pessoa que se tornou filho de santo, ao entrar em transe, torna-se outro ente – o orixá – numa espécie de experiência que transcende o que conhecemos como representação. É uma expressão de teatralidade extremamente significativa, uma vez que é o próprio orixá quem está dançando. Mas uma teatralidade que se distancia da representação existente no teatro institucionalizado. Mesmo que tudo isso seja uma espécie de instituição. Só que é uma instituição com bases diferentes da instituição teatral hegemônica, de herança grega.

---

<sup>33</sup> VERGER, Pierre. *Lendas Africanas dos Orixás*. São Paulo: Editora Corrupio, 1985, pág. 9.

<sup>34</sup> LARA, Larissa M. *As Danças no Candomblé: Corpo, Rito e Educação*. Maringá: EDUEM, 2008, pág. 46.

Homens que se tornaram orixás. E que retornaram à condição de homens, momentaneamente, ao caírem sobre os seus *cavalos* – os filhos de santo. Homens que se tornam, por alguns instantes, orixás. Identidades múltiplas, reunidas em um mesmo corpo. Muitos corpos para um mesmo ente. Na cultura yorubá – lembra que eu falei dela no início da carta? – bem como em várias outras oriundas de povos africanos, a questão da identidade é tratada de maneira muito diversa do modo como nós – filhos da cultura hegemônica europeia – tratamos essa questão. Para nós, a identidade é o que nos define como indivíduos. Para eles, a identidade é uma categoria da coletividade.

A identidade do indivíduo está entrelaçada às identidades coletivas e pode ser estabilizada apenas em uma rede cultural que, tal como a língua materna, não pode ser apropriada como propriedade privada. Consequentemente, o indivíduo permanece na qualidade de portador de “direitos à participação cultural”.<sup>35</sup>

Essa característica comunitária da identidade permite que experiências como a do transe dos filhos de santo do candomblé possam ser realizadas enquanto experiências de forte carga simbólica, colocando diante de nós uma nova possibilidade de fenômeno teatral, artístico ou qualquer coisa do gênero.

Os povos dos diversos países da África possuem um imaginário onde a ideia de arte está estreitamente vinculada a aspectos comunitários. Basta ver a forte relação entre as manifestações artísticas e a religiosidade. Essa relação com a religiosidade trouxe características marcantes para as manifestações artísticas, que funcionam muito mais como um compartilhamento de experiências existenciais do que como um evento a ser apreciado com distanciamento entre quem fez e quem está fruindo.

E você está aqui de novo!

Quando o filho de santo entrega-se ao transe para que o orixá caia nele, há nessa entrega um elemento muito importante do seu pensamento, quando você diz que o corpo do ator deve estar aberto às energias e encontrar a conjugação entre o rigor e a espontaneidade. Um rigor que não está contido no domínio de uma técnica de

---

<sup>35</sup> HABERMAS (1994) apud HALL (2003). In: HALL, Stuart. Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, pág. 77.

representação, mas sim numa tradição enraizada no mais profundo das pessoas. E para acessar essas raízes, a espontaneidade advinda do abandono da consciência é o caminho mais eficiente... Por isso quero você – e Artaud e Barba e Richards!

Bom, Grot, se você resistiu e leu a carta até aqui, penso que a sua indignação frente à minha pretensão deve ter sido substituída por um esboço de sorriso de cumplicidade. Você verdadeiramente entendeu todas as relações que eu estabeleci entre nós. Talvez não tenha entendido ainda porque eu quero envolver outras pessoas. Barba e Richards, para você, fazem mais sentido. Talvez você esteja questionando um pouco Artaud. Será que ele tem que estar nessa jornada conosco? Confesso a você, querido Talpone, que Artaud pode ser um preciosismo meu, fruto de uma delirante vontade presunçosa de abraçar o mundo. Talvez seja demais. No entanto, não tem como ouvir certas palavras proferidas por ele e agir como se ele não fizesse parte disso.

A crença em uma materialidade fluídica da alma é indispensável à profissão do ator. Saber que uma paixão é matéria, que ela está sujeita às flutuações plásticas da matéria, dá sobre as paixões uma ascendência que amplia nossa soberania.<sup>36</sup>

Ele quer o mesmo que nós! Ele quer um trabalho do ator que busque uma materialidade escondida nas paixões. Podemos chamar essas paixões de pulsões, enraizadas numa tradição perdida no tempo e no espaço; e que o contato sem obstáculos com o universo do personagem propicie que o ator abra um canal, com seu corpo, por onde essas paixões materiais possam fluir, sem nenhuma limitação imposta por qualquer valor da consciência individual. E, para retomar a analogia, a energia dos orixás, que se traduzem na presença deles entre nós, e que por isso mesmo só pode ser considerada enquanto matéria, se manifesta no abandono do transe permitido pelo filho de santo no ritual da dança e da música.

Você pode, ainda, não estar convencido da relação. Vejo sua expressão de incredulidade voltando e você dizendo: “Ele estava indo tão bem! Estava quase me convencendo! Mas o Artaud...”. Vou pedir, então, para que o próprio fale só mais uma coisa, breve, para ver se consigo, afinal, convencer você.

---

<sup>36</sup> ARTAUD, Antonin. O Teatro e Seu Duplo. São Paulo: Editora Max Limonad, 1984, pág. 164.

Alcançar as paixões através de suas forças ao invés de considera-las como puras abstrações [...] Conhecer o segredo do *tempo* das paixões, dessa espécie de *tempo* musical que rege seu batimento harmônico, é um aspecto do teatro no qual faz muito tempo o nosso teatro psicológico moderno não pensa.<sup>37</sup>

Ele também viu o fracasso do teatro institucionalizado de herança grega. Ele também direcionou o seu trabalho para que esse teatro buscasse um retorno de forças enterradas no campo do psicologismo tecnicista e artificial. Talvez ele não tenha sido tão bem sucedido nessa empreitada quanto você. Mas isso eu também não fui ainda. Aliás, ele foi muito melhor sucedido do que eu pretendo ser. É por isso que você é o eixo norteador que guiará nossa jornada.

Vejo sua expressão voltando a esboçar o sorriso cúmplice. Mas vejo também uma pequena sombra. “Isso tudo é muito interessante, mas como desenvolver na prática?”. Essas palavras, assim como em você agora, já ressoaram muito dentro de mim. E a resposta que eu posso dar nesse momento é: “Não sei!”.

Uma coisa eu posso afirmar: vamos sair do universo exclusivo dos livros. As palavras escritas são importantes sim. Inclusive são os meios pelos quais manteremos contato – será mesmo só por aí?... Mas vamos fazer as palavras pularem das páginas e ganharem movimentos. Palavras vivas que afetam os corpos atuantes... É claro também que, com as relações que eu faço entre o trabalho do ator e o transe do candomblé, incursões no universo real desses fenômenos são indispensáveis. Vamos juntos ouvir a música dos orixás e vê-los dançando. Respeitosamente e dentro dos limites do permitido, vamos dançar com eles. Todos nós, aventureiros dessa jornada, de uma maneira ou de outra. Aqui cabe uma advertência, Grot, porque estamos adentrando um terreno muito escorregadio. Com a imposição de uma cultura opressora, da qual nós fazemos parte, você mais do que eu, uma vez que o meu país se formou já no hibridismo imposto por vocês europeus, os elementos culturais dos povos submetidos às condições terríveis da escravidão e da *dissolução identitária* começaram a ser utilizados para atender aos interesses de dominação dos opressores. Costumes dos povos oprimidos passaram a *fazer parte* da cultura hegemônica. No entanto, na maioria das

---

<sup>37</sup> Ibidem, pág. 165.

vezes isso se deu apenas para exaltar um caráter de exotismo desses costumes, muitas vezes para deixar cada vez mais claro o quanto esses povos eram atrasados em relação à cultura opressora, até como justificativa para todas as opressões.

Eu não quero isso e sei que nenhum dos integrantes dessa jornada quer também. Queremos, talvez até no sentido inverso, mostrar o quanto alguns elementos dessa cultura hegemônica opressora, até para poder manter as relações históricas de opressão, acabaram sendo de tal modo distorcidos que perderam a sua razão essencial de ser. E isso aconteceu com o teatro. Por isso precisamos buscar fora do teatro – tal como ele ficou com essas distorções históricas – os elementos de resgate da razão de ser do próprio teatro.

Só que o teatro não foi distorcido sozinho. O imperialismo do pensamento positivista daquela tríade socrático-platônica-cartesiana da qual nós já conversamos promoveu distorções de múltiplas ordens. Para lidar com a distorção do teatro, precisamos lidar com algumas outras distorções relacionadas, como a ideia ilusória da consciência unificada.

Nesse sentido, o transe no candomblé atende maravilhosamente a essas demandas, uma vez que é uma expressão de teatralidade que se apresenta em um nível muito mais profundo, complexo e rico do que o nosso teatro, mas que, no entanto, possui elementos que podemos associar ao nosso teatro, desde que aprofundemos a nossa ideia de teatro, e não tornemos superficiais as manifestações do transe no candomblé.

Encontraremos resistência. Você é um europeu representante direto da cultura hegemônica, por mais que tenha tentado muitas vezes fugir dessa hegemonia. E eu, apesar de ter nascido num país que se fez na mistura dessas culturas todas, sou a representação imagética da cultura opressora, uma vez que tenho o biotipo europeu. Seremos acusados, talvez, de apropriação indevida, de desrespeito, de falar do que não sabemos, de tudo o que eu já disse sobre o uso exótico dos elementos culturais dos povos oprimidos. Vamos batalhar para mostrar o que realmente queremos.

Essa universalização e seu caráter aberto certamente condenam toda identidade a uma inevitável hibridização, mas hibridização não significa necessariamente um declínio pela perda de identidade. Pode



significar também o fortalecimento das identidades existentes pela abertura de novas possibilidades.<sup>38</sup>

Além disso, Grot, é claro que vamos contar com alguns outros aventureiros ainda não citados nessa jornada. Um grupo de atores que se propôs a mergulhar nesse universo pulsional do transe sem se preocuparem com suas identidades individuais. Um grupo de corajosos que, mesmo não abandonando nas suas vidas o fazer teatral tradicional, estão se permitindo viver, durante alguns momentos dessas mesmas vidas, uma experiência efetiva de abandono das consciências para a descoberta plena de um fazer verdadeiramente espontâneo, sem o discurso politicamente correto da improvisação calcada no repertório técnico do ator. A ideia é colocá-los o máximo possível em contato com situações que eles não poderão controlar, a fim de verificar as possibilidades de ação sem a influência do pensamento ou de qualquer outro referencial de consciência. Vamos nos encontrar com eles com muita frequência durante alguns anos. Você vai conhecê-los. Serão encontros realmente intensos...

Vamos experimentar com esses atores aventureiros as possibilidades de colocarmos em prática todos os nossos delírios. Os seus, os de Barba e os de Richards – que estão ambos muito próximos dos seus; os de Artaud e os meus – que confesso estarem muito mais próximos dos dele; os dos atores e de qualquer outra proposição que aparecer no nosso caminho e que possa entrar em acordo com o que pretendemos; e principalmente os delírios dos orixás do candomblé, o caminho fundamental para que consigamos todos nos libertar das amarras tecnicistas da nossa formação estruturada na identidade individual e na consciência.

Não será, também com esses atores, uma jornada harmoniosa. Virão questionamentos e contestações de toda ordem. Algumas já vieram, antes mesmo do início dos trabalhos. Porém, eu estou preparado e sei que você também está...

Vejo as sombras quase totalmente dissipadas do seu rosto. Somente uma pequena e paradoxal réstia de sombra fugidia deve vir com a pergunta: “Para que tudo isso?”. A minha resposta poderia ser: “Porque eu quero enfrentar o universo teatral e todos os aristocratas representantes desse teatro cadavérico!” Seria exultante e autoestimulante.

---

<sup>38</sup> LACLAU (1996) apud HALL (2003). In: HALL, Stuart. Op. cit, pág. 83.

No entanto, apesar de ter um fundo de verdade (não posso negar), não é exatamente isso que me move. A melhor resposta mesmo para essa pergunta é o já repetitivo: “Não sei!”, mas para que eu não deixe essa teimosa réstia apagar a luz que acredito ter conseguido fazer aparecer no seu semblante, vou me valer mais uma vez das suas palavras para fazer um paralelo.

Há pouco tempo alguém me perguntou: “Quer que o Centro de Grotowski, depois do seu desaparecimento, continue?” respondi que não unicamente porque respondia à *intenção* da pergunta; a meu ver a intenção era: “Quer criar um Sistema que pare no ponto em que a sua pesquisa parará e que depois seja ensinado?”. Foi por isso que respondi “não”. Mas devo reconhecer que se a intenção tivesse sido: “Quer que essa tradição, que em um certo lugar e em um certo tempo você reabriu, quer então que alguém continue essa *pesquisa* sobre a arte como veículo?”, não teria podido responder com a palavra “não”.<sup>39</sup>

Eu quero realmente continuar uma jornada que pode ter sido sua também, mas que certamente, além de atender aos meus anseios por um teatro, arte ou qualquer coisa do gênero que seja mais livre, encontra ecos de suas palavras. E quero também que essa jornada continue além de mim, no tempo e no espaço, seja de que maneira eles se manifestem...

É isso, paciente Jurek!

Muito obrigado pela sua paciência em me ouvir!

Não vou me despedir porque penso que, nessa nossa jornada conjunta, muitas missivas ainda serão escritas. Vamos falar e ouvir um ao outro ainda muitas vezes. Serão muitos sorrisos sarcásticos e muitas sombras a visitarem nossos semblantes. Serão muitas divagações, muitos embates. Isso sem falar nos outros aventureiros que nos acompanharão e que também trarão os seus anseios e as suas sombras.

Mas é tudo isso que tornará a nossa jornada prazerosa.

---

<sup>39</sup> GROTOWSKI, Jerzy. Da Companhia Teatral à Arte Como Veículo. In: GROTOWSKI, Jerzy; FLASZEN, Ludwik. Op. cit, págs. 241 e 242.

Um afetuoso abraço, de qualquer lugar, em qualquer dia de qualquer ano, porque o tempo e o espaço são meras ilusões impostas pelas aristocracias controladoras.

ÀSE!!!

Roman Lopes

## 1ª SEQUÊNCIA – MOVIMENTOS INSULARES

*As pessoas são ilhas isoladas no oceano...  
Às vezes se mostram ou, pelo menos,  
Tentam se mostrar como arquipélagos...  
Será que um dia foram, ou serão, Pangeia?*

**1º MOVIMENTO?** – A CONSTRUÇÃO DO MESMO – O espaço estagnado nos tempos perdidos ou o *eu* imperial.

O mundo gira e o tempo passa. Temos essas noções como fatores naturais. Não conseguimos imaginar uma realidade que se desvie desses paradigmas. Roda viva de uma realidade moribunda. O eixo que gira em falso, a roda que derrapa. Vivemos o paradoxo do grande espaço diminuto e a virtualidade sensorial do tempo que nos engole sem avançar.

Estamos totalmente mergulhados no espaço que nos foi dado, esse vasto universo... Vasto?... A vastidão é sempre algo inatingível. Estamos confinados em um espaço pequeno, onde nos é permitido viver. O *mundo, mundo, vasto mundo* virou o antiprojeto drummondiano de uma rima mal feita<sup>1</sup>. “Pois a utopia da harmonia reduziu-se, realisticamente, ao tamanho da vizinhança mais próxima”<sup>2</sup>. Amor e dor são vizinhos nas estrofes das quadras de condomínios. Quarteirões com muros, seguranças e câmeras de vídeo para o show da vida ensaiada no ventre materno. A vastidão ficou do tamanho da tela tecnológica. A ágora contemporânea das ações virtualizadas. Diante dela compramos comida, fazemos amigos e debatemos ideias. Compramos política, fazemos arte e debatemos amores. Tudo isso com a segurança da distância do outro, que mesmo na casa ao lado, faz parte da turba que habita o espaço fora de nós. Tudo o que fazemos juntos, fazemos sozinhos.

Compartilhar o espaço *físico* (grifo meu, antitético) com outros atores que realizam atividade similar dá importância à ação, carimba-a com a

---

<sup>1</sup> Referência ao Poema das Sete Faces, de Carlos Drummond de Andrade, poeta mineiro da segunda geração do modernismo brasileiro.

<sup>2</sup> BAUMAN, Zygmunt. Modernidade Líquida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2001, pág. 108.

“aprovação do número” e assim corrobora seu sentido e a justifica sem necessidade de mais razões. Qualquer interação dos atores os afastaria das ações em que estão individualmente envolvidos e constituiria prejuízo, e não vantagem, para eles.<sup>3</sup>

Os espaços que nos impelem à ação individualizada representam a nossa realidade. A nossa natureza transformada na vivenda do *eu*. A reprodução infinita dessa vivenda, que encontra outras vivendas no evento fugidio de um *bom dia* de gravador e da tolerância costurada com fios elétricos. E é nesses espaços de tolerância dos iguais que são apenas números – afinal somos todos diferentes – que produzimos nossos monumentos de autolouvação e nossos orgasmos fingidos de uma masturbação com mãos robóticas. Os nossos desejos são pré-fabricados nos grandes magazines.

De modo que tudo é produção: *produção de produções*, de ações e de paixões; *produções de registros*, de distribuições e de marcações; *produções de consumos*, de volúpias, de angústias e de dores. Tudo é de tal modo produção que os registros são imediatamente consumidos, consumados, e os consumos são diretamente reproduzidos.<sup>4</sup>

Seguimos produzindo os sonhos que não são nossos e agindo de acordo com o manual de etiqueta das grandes marcas mercadológicas. E acreditamos sempre que nossas ações transformam a dinâmica da vida. No entanto, não seguimos a dinâmica da vida. A existência humana está ligada a uma dinâmica artificial, criada pelo desenvolvimento de uma civilização dominadora, que delimita os espaços de atuação de cada indivíduo, apenas para manter sua estrutura intocada. E essa dinâmica artificial cria a ilusão de movimento, com suas expansões e retrações virtuais, para que cada um de nós cumpra o papel que lhe foi dado, sem pensar em possibilidades de espaços mais amplos. Marchamos exultantes para as masmorras coloridas pelo glamour dos rótulos cosméticos e ficamos satisfeitos com as interações fugidias dos não-lugares de Georges Benko, que ocupam cada vez mais espaço no nosso cada vez menos espaço. “Jamais na história do mundo os não-lugares ocuparam tanto espaço”.<sup>5</sup> Nos não-lugares “as

---

<sup>3</sup> Ibidem, pág. 114.

<sup>4</sup> DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. O Anti-Édipo – Capitalismo e Esquizofrenia 1. São Paulo: Editora 34, 2011, pág. 14.

<sup>5</sup> BAUMAN, Zygmunt. Op. cit., págs. 119 e 120.

diferenças podem ser expelidas, engolidas, mantidas à parte”<sup>6</sup>, deixando-nos soberanos do império da referência de si mesmo, comprada em lojas virtuais e entregues nos calabouços coloridos das nossas “prisões por vontade”<sup>7</sup> – distorção sarcástica absurda do amor de Camões, transformado em solidariedade de companhias telefônicas.

Esse mundo globalizado é o paroxismo da ilusão de um espaço amplo e dinâmico, uma aldeia fantasiosa onde agimos somente em função de algo já determinado. O mundo gira, então nós não precisamos girar nele. Somos prisioneiros da boa-vontade, encarcerados nos dogmas enganosos de uma vida construída na linha de produção de um sistema penitenciário invisível, com suas grades e jaulas morais a nos manterem parados, sempre no mesmo lugar... A vastidão é um sonho...

O tempo linear que se estrutura no pretérito nostálgico e no futuro imponderável, ambos alimentando um presente amorfo e desprezado, também é uma criação de uma civilização dominadora. Nós não temos tempo, o tempo é que nos tem. Somos prisioneiros do girar dos ponteiros, que nunca para. E nós também não podemos parar. A máxima de Benjamin Franklin foi invertida sem o menor prejuízo do seu poder. O dinheiro agora é o tempo.

O tempo se tornou dinheiro depois de ter se tornado uma ferramenta (ou arma?) voltada principalmente a vencer a resistência do espaço: encurtar as distâncias, tornar exequível a superação de obstáculos e limites à ambição humana. Com essa arma foi possível estabelecer a meta da conquista do espaço e, com toda seriedade, iniciar sua implementação.<sup>8</sup>

Precisamos estar sempre atentos ao que já aconteceu, para que aconteça ou não novamente, dependendo do valor que o sistema carcerário invisível em que vivemos atribui aos acontecimentos. O passado é sempre construído como uma sombra do presente e o futuro é uma projeção onde depositamos nossas esperanças. Desejamos preservar tudo o que existia de bom para que o nosso presente tenha algum sentido. E queremos preservar mais, para que as gerações futuras desfrutem do mesmo mundo

---

<sup>6</sup> Idem.

<sup>7</sup> *Um dos sonetos mais famosos de Luís Vaz de Camões, poeta português que viveu no século XVI. “Amor é um fogo que arde sem se ver...”*

<sup>8</sup> BAUMAN, Zygmunt. Op. cit., pág. 130.

maravilhoso que nós. As coisas ruins que aconteceram servem para serem esquecidas, caso já não aconteçam mais. Precisamos da amnésia do mal, a fim de que ele não volte. E se as coisas ruins ainda acontecem, lutamos para que elas parem.

O tempo rotinizado se juntava aos altos muros de tijolos arrematados por arame farpado ou cacos de vidro e portões bem guardados para proteger o lugar contra intrusos; também impedia que os de dentro saíssem à vontade.<sup>9</sup>

A dinâmica da vida – aquela ilusória, logicamente construída na ideia de que nossas ações são importantes para o futuro – justifica-se na tentativa perene de superar os males do passado e construir um futuro mais valoroso. E o presente – talvez o único instante verdadeiro – fica esmagado entre essas duas fantasias temporais. E deixamos de viver o tempo real, o tempo pertencente à real dinâmica da vida. Estamos mais uma vez presos às jaulas dogmáticas da moral. Vivemos o paradoxo do tempo ininterrupto, mas que, no entanto, permanece sempre o mesmo.

O tempo instantâneo e sem substância do mundo do *software* é também um tempo sem consequências. “Instantaneidade” significa realização imediata, “no ato” – mas também exaustão e desaparecimento do interesse. A distância em tempo que separa o começo do fim está diminuindo ou mesmo desaparecendo [...] Há apenas “momentos” – pontos sem dimensões.<sup>10</sup>

Ganhar espaço significa fortalecer os limites. Ganhar tempo significa perder os instantes que se apresentam diante de nós. Essas são as condições que temos como integrantes da nossa natureza. Vivemos as ilusões predatórias dos desejos e acabamos por não saborear todos os gostos que a vida tem para nos oferecer. Ficamos estagnados nos mesmos alimentos. E nos perdemos em refeições com hora marcada, independentemente da fome que sentimos. Estamos seguros em uma falsa saciedade... E ficamos desnutridos de magia...

É isto que significa crueldade. Esta cultura não é o movimento da ideologia: ao contrário, é à força que ela põe a produção no desejo e,

---

<sup>9</sup> Ibidem, pág. 134.

<sup>10</sup> Ibidem, págs. 137 e 138.

inversamente, é à força que ela insere o desejo na produção e reprodução sociais [...] Faz dos homens e dos seus órgãos peças e engrenagens da máquina social.<sup>11</sup>

### 1.1 - A ideia de indivíduo como modelo existencial.

A sociedade é constituída de cidadãos, indivíduos que vivem em função do desenvolvimento próprio e do desenvolvimento da sociedade como um todo. “Uma comunidade estabelecida com alguma boa finalidade, uma vez que todos sempre agem de modo a obter o que acham bom”<sup>12</sup>. Esses indivíduos lutam por seus direitos e cumprem os seus deveres, “desde que o interesse de todos contribua para a vida virtuosa de cada um”<sup>13</sup>, numa trajetória linear de evolução que leva a... Não é possível saber... Talvez a algum tipo de reconhecimento público das virtudes daqueles que fazem o *bem comum* (grifo sarcástico, de duplo sentido)...

Assim, podemos estabelecer que a associação política à qual chamamos Estado existe não simplesmente com o objetivo da vida em comum, mas por causa dos atos nobres. Os que são capazes de praticá-las, portanto, contribuem para a qualidade da associação política, e os que mais contribuem têm direito a uma maior participação, em relação àqueles que, embora seja, iguais ou até mesmo superiores no berço livre e na família, são inferiores em ações nobres e, assim, na virtude essencial da *pólis*.<sup>14</sup>

Promover o bem de todos com o sentimento de dever cumprido nas campanhas solidárias das mãos dadas com os sorrisos de comercial de creme dental, onde os dentistas são falsos números de registros corporativos. O importante é a imagem perpetuada da benevolência, sob os flashes das luzes que encobrem a escuridão dos propósitos.

---

<sup>11</sup> DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. Op. cit., pág. 193.

<sup>12</sup> ARISTÓTELES. Política. In: Coleção Os Pensadores. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2000, pág. 143.

<sup>13</sup> Ibidem, pág. 222.

<sup>14</sup> Ibidem, págs. 228 e 229.



Mesmo que esse reconhecimento não venha espera-se, talvez, alguma ilusória compensação *post mortem*, onde existe uma vida eterna livre das agruras dessa vida mundana. Onde seres de luz estão prontos a abraçar a todos os que chegarem e apresentar a eles a verdadeira felicidade... Mas para isso é necessário que os indivíduos sigam algumas regras de conduta...

As maiores almas são capazes dos maiores vícios, assim como das maiores virtudes; e os que andam muito lentamente podem avançar muito mais se seguirem sempre o caminho reto, ao contrário dos que correm e dele se afastam.<sup>15</sup>

O caminho reto é sempre a melhor opção entre o desejo e a meta. A geometrização da sociedade, na vida matemática das ações por controle remoto. Todos seguem essa estrada em direção ao horizonte único. Aos que não seguem, o calor – tentador – de uma eternidade de sofrimento... Ou ainda a eterna busca por uma evolução que não sabemos se mora no espírito, na mente ou no corpo.

Como traçar a linha reta do caminho que deve ser seguido? Como fazer com que as nossas ações se enquadrem no *bem comum*? “A capacidade de bem julgar, e distinguir o verdadeiro do falso, que é propriamente o que se chama o bom senso ou a razão, é naturalmente igual em todos os homens”<sup>16</sup>. É o caminho reto da razão que leva às boas ações e, conseqüentemente, à verdade. “É suficiente julgar bem para proceder bem”<sup>17</sup>. Atribuir valores a todas as coisas, a partir da ideia de que *eu* sou a melhor pessoa para definir a minha conduta, mesmo que possa incorrer em equívocos. Uma vez que é da nossa essência a capacidade de bem valorar as coisas, mesmo que as minhas escolhas sejam equivocadas, o simples fato de que *eu* as tenha feito já é importante, pois esse *eu* que escolhe é a base da existência, até porque são outros *eu* que julgarão, junto comigo, as minhas escolhas, construindo assim, o *bem comum*.

Seja qual for o reconhecimento, a compensação ou o castigo, tudo vai depender da conduta de cada um. É o indivíduo que dá conta, exclusivamente, de sua própria vida. Ele é o responsável por si mesmo, e só por si mesmo. E o faz através da

---

<sup>15</sup> DESCARTES, René. Discurso do Método. Porto Alegre: Editora L&PM, 2010, pág. 37.

<sup>16</sup> Idem.

<sup>17</sup> Ibidem, pág. 64.

ponderação, que nada mais é do que as ações mediadas pelo filtro do bom senso e da razão, que nos coloca nos trilhos reluzentes da verdade.

Mas logo notei que, quando quis assim pensar que tudo era falso, era preciso necessariamente que eu, que o pensava, fosse alguma coisa. E, observando que esta verdade, *penso, logo existo*, era tão firme e tão segura que as mais extravagantes suposições dos cétricos eram incapazes de a abalar, julguei que podia admiti-la sem escrúpulo como o primeiro princípio da filosofia que eu buscava.<sup>18</sup>

O *eu pensante* como base da estrutura social. O indivíduo que existe a partir da ideia que se faz dele – tanto ele mesmo como os outros. O coletivo como constructo da simples justaposição das ações individuais, em um jogo de montar tijolinhos de madeira para construir cidades ilusórias onde a vida coletiva dos cidadãos – indivíduos com número e função social – nada mais é do que o encontro constante do bom senso de cada *eu pensante* com a crença na construção do *bem comum*... Talvez agora a ironia do grifo faça sentido... Ou não...

Existem sociedades, no entanto, que se organizam de forma diferenciada, onde a ideia de que os indivíduos são parte de uma estrutura maior está muito presente... Na sociedade yorubá, por exemplo, “o homem natural aparece em sua existência visível como síntese de vários elementos vitais naturais em interação dinâmica permanente”<sup>19</sup>. A constituição do próprio corpo do indivíduo apresenta estruturas que se ligam a algo que está além do indivíduo. “Ori configura principalmente a abstração de uma dimensão do homem ligada à problemática de sua existência histórica”<sup>20</sup>... Mas espera um pouco!... Por que usar como exemplo algo que é comum a vários grupos sociais? Essa não é a ideia de qualquer sociedade? Não é exatamente isso que está descrito acima, antes desse devaneio de especificismo politicamente correto?... A sociedade – a nossa mesmo – não é justamente a convivência consciente dos indivíduos que se enxergam em uma estrutura maior e, por isso, direcionam seus pensamentos – suas existências – à evolução constante dessa estrutura coletiva na qual todos estão inseridos?...

---

<sup>18</sup> Ibidem, pág. 70.

<sup>19</sup> LEITE, Fábio Rubens da Rocha. A Questão Ancestral: África Negra. São Paulo: Editora Palas Athena: Casa das Áfricas, 2008, pág. 29.

<sup>20</sup> Ibidem, pág. 30.

Pode parecer de uma clareza quase óbvia que os indivíduos que formam qualquer sociedade entendem a mesma como algo maior no qual eles estão inseridos. No entanto, em sociedades como a nossa essa ideia está atrelada a outra de maior envergadura: nós nascemos e vivemos juntos, mas morremos sozinhos. Os indivíduos vestem a roupa da cidadania e vivemos o filme de uma sociedade fabulosa, onde o roteiro é escrito pelas forças de dominação dos indivíduos. As fábricas das roupas cidadãs nos envolvem na publicidade de nós mesmos, transformando-nos em personagens das nossas próprias dores alheias, num curto-circuito das consciências capturadas pelo *eu* maquínico da produção em larga escala.

O espetáculo, compreendido na sua totalidade, é simultaneamente o resultado e o projeto do modo de produção existente. Ele não é um complemento ao mundo real, um adereço decorativo. É o coração da irrealidade da sociedade real. Sob todas as suas formas particulares de informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto de entretenimento, o espetáculo constitui o *modelo* presente da vida socialmente dominante. Ele é a afirmação onipresente da escolha *já feita* na produção, e no seu corolário – o consumo.<sup>21</sup>

A medida das condutas é dada pelo *eu* encadeado no processo produtivo. O *eu* determinado pela razão, o *eu* cartesiano que existe somente por pensar. “A alma pela qual sou o que sou, é inteiramente distinta do corpo”<sup>22</sup>. Aquele que acredita que o todo é formado por partes distintas que se justapõem e que, por isso, divide “cada uma das dificuldades em tantas parcelas possíveis e que fossem necessárias para melhor resolvê-las”<sup>23</sup>. Por isso, ele acredita que também é parte de um todo e molda suas condutas a partir do que esse todo pode proporcionar de compreensível.

Pela mediação da sociedade total, que engloba todas as relações e emoções, os homens se reconvertem exatamente naquilo contra o que se voltara a lei evolutiva da sociedade, o princípio do eu: meros seres

---

<sup>21</sup> DEBORD, Guy. A Sociedade do Espetáculo. Edição virtual disponibilizada pela *e-BooksBrasil.com*, 2003, pág. 15.

<sup>22</sup> DESCARTES, René. Op. cit., pág. 70.

<sup>23</sup> *Ibidem*, pág. 55.

genéricos, iguais uns aos outros pelo isolamento na coletividade governada pela força.<sup>24</sup>

Por mais que as nossas condutas sejam importantes para todos os indivíduos da sociedade, a medida da nossa vida se dá somente pelas nossas ações. São elas que serão avaliadas – ou julgadas – para que cada indivíduo obtenha ou não o reconhecimento social desejado ou, ainda, no momento crucial onde passaremos da existência efêmera para a eternidade. Afinal, o que é essa existência efêmera perto de toda uma eternidade?... Nada... Então, acabamos sempre vivendo de olho nesse possível reconhecimento, porém mais ainda, nessa eternidade desejada. E isso já está tão naturalizado que quase nunca nos damos conta disso. Já faz parte da nossa natureza...

A filha dessa ideia de um reconhecimento ou de uma eternidade estruturada a partir da nossa conduta exclusiva é a própria ideia de indivíduo que temos na nossa sociedade. Eu sou um indivíduo, você é outro, ele ou ela são outros. *Nós* já não somos indivíduos e *eles* também não. A nossa própria gramática é filha da filha. A neta da eternidade ardentemente desejada...

Existindo um *eu*, um *você*, um *ele* ou *ela*, então existem coisas diferentes. E cada uma dessas coisas diferentes precisa ser entendida e explicada, o que conseqüentemente exige que ela seja conceituada. Cada uma dessas coisas age e vive, cada qual a seu modo. Afinal são coisas diferentes. E cada ação de cada uma dessas coisas acaba atrelada à própria ideia da coisa em si. Eu faço algo de uma maneira específica porque sou *eu*. As minhas ações me definem e são por mim definidas. Paradoxo existencial do indivíduo...

A unicidade da pessoa moderna, à sua exigência de originalidade, corresponde o sentimento de realizar-nos no que fazemos, de exprimir-nos nas obras que manifestam nosso eu autêntico. A continuidade do sujeito que se busca no seu passado, que se reconhece em suas lembranças, responde a permanência do agente, que é responsável pelo que fez ontem e que sente sua existência e sua coesão internas na medida em que suas condutas sucessivas se

---

<sup>24</sup> ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max. Dialética do Esclarecimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006, pág. 41.

encadeiam, se inserem num mesmo quadro para, na continuidade de sua linha, constituir uma vocação singular.<sup>25</sup>

A ideia de ações individuais leva sempre a uma outra ideia complementar: os nossos pensamentos são individuais e os nossos sentimentos também. E a sociedade nada mais é do que a coexistência dessas individualidades em processos harmoniosos – ou não – que levam à evolução dela mesma e dos próprios indivíduos. Uma evolução sempre confusa, porque não sabemos onde começa ou onde termina cada uma das evoluções particulares, que formam juntas a evolução coletiva. E a relação dos indivíduos com a sociedade perde a nitidez dos contornos... A dissolução do indivíduo? O êxtase da comunhão libertadora?... Infelizmente não. O que temos é uma justaposição de contornos cada vez mais padronizados de indivíduos que se pensam únicos, mas que cada vez mais são ingredientes de uma massa repleta de pelotas.

A dominação universal da natureza volta-se contra o próprio sujeito pensante; nada sobra dele senão justamente esse *eu penso* eternamente igual que tem o poder de acompanhar todas as minhas representações. Sujeito e objeto tornam-se ambos nulos. O eu abstrato, o título que dá o direito a protocolar e sistematizar, não tem diante de si outra coisa senão o material abstrato, que nenhuma outra propriedade possui além da de ser um substrato para semelhante posse.<sup>26</sup>

Queremos impor nossa individualidade sobre todas as coisas, na busca de uma autoafirmação que nada mais é do que uma jogada ilusória de um jogo que não controlamos. Somos as peças desse tabuleiro, para o entretenimento dos verdadeiros jogadores, que utilizam as nossas individualidades como moeda de troca no pagamento do seu exato contrário. Os indivíduos são os bonecos manipulados do filme espetacular da existência social.

O conceito de espetáculo unifica e explica uma grande diversidade de fenômenos aparentes. As suas diversidades e contrastes são as aparências organizadas socialmente, que devem, elas próprias, serem reconhecidas na sua verdade geral. Considerado segundo seus

---

<sup>25</sup> VERNANT, Jean-Pierre. Esboços da Vontade na Tragédia Grega. In: VERNANT, Jean-Pierre & VIDAL-NAQUET, Pierre. Mito e Tragédia na Grécia Antiga. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002, pág. 25.

<sup>26</sup> ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max. Op. cit., pág. 34.

próprios termos, o espetáculo é a *afirmação* da aparência e a afirmação de toda a vida humana, socialmente falando, como simples aparência.<sup>27</sup>

Essa é a ideia de indivíduo que nos move. O bolo indigesto de um modelo ilusório de existência. O todo formado pela junção das partes. As partes que se acreditam destacadas do todo. Paradoxo existencial do indivíduo na sociedade. Parte dois de um filme antigo, reprisado todos os dias e que é exibido em todas as telas da sociedade. O grotesco espetáculo da contraditória rigidez dissolutiva dos seres, transformados nos figurantes anônimos que são levados a acreditarem na sua própria importância para a concepção geral do quadro...

## 1.2 - O processo de individuação e o teatro como fenômeno institucional.

Advertência preliminar óbvia: os documentos completos e claros sobre o teatro grego são escassos. São fragmentos espalhados como peças de um quebra-cabeça sobre a mesa. O trabalho dos estudiosos é montar esse quebra-cabeça sem o modelo da caixa. Por isso, os modelos são inventados.

Poucos documentos se conservaram sobre o início do teatro na Grécia, cuja tradição seguimos. Com poucas provas documentais, relatos fragmentados, somos obrigados a imaginar esse começo. Estamos condenados à Imaginação!<sup>28</sup>

E a imaginação não é tão livre quanto imaginamos – deliciosa antítese pleonástica. Posicionamentos políticos, valores morais entram na ciranda da imaginação, estimulando a reprodução de símbolos já existentes. A imaginação nem sempre cria o novo. Ou ainda, nem sempre o novo criado é algo a ser celebrado.

O teatro grego – pelo menos aquele a partir do qual se desenvolveu a nossa ideia de teatro – não surgiu de um fazer espontâneo de uma comunidade, que tinha esse fazer como um elemento de expressão de suas experiências vivas e livres de qualquer

---

<sup>27</sup> DEBORD, Guy. Op. cit., pág. 16.

<sup>28</sup> BOAL, Augusto. O Protagonista Insubmisso. In: O Teatro Como Arte Marcial. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2003, pág. 24.

pressuposto institucional. Ele foi criado de forma planejada, com uma finalidade específica, por uma estrutura social muito bem delineada...

Em todas as partes da terra se encontraram, a partir dos estádios mais remotos dos coletores e primitivos caçadores, celebrações mímicas, danças com máscaras sobretudo, que têm seus paralelos no mais antigo culto grego. As tentativas de encontrar aqui as raízes da tragédia grega provocaram a mais viva oposição. Por razões de sentimento, muitos recusavam-se a aceitar uma relação, qualquer que fosse ela, entre um dos produtos mais nobres da cultura grega, e mesmo da cultura humana, e as danças de selvagens exóticos; objetivavam que em lugar algum se desenvolvesse um verdadeiro drama a partir de semelhantes cerimônias mágicas e primitivas. A objeção é em grande parte acertada e nos leva à conclusão de que a formação da tragédia ática, em suas etapas decisivas, deve ser concebida exclusivamente a partir da própria cultura helênica e do gênio de seus poetas<sup>29</sup>

Pausa para uma incoerência discordante... Expressões como *gênio, mais nobre produto da cultura humana*, precisam de uma pausada respiração e uma resignação quase monástica para permanecerem. Elas ecoam nos ouvidos como gritos da louvação narcísica de uma cultura que tem como uma de suas obras a extinção violenta de importantes elementos de diversidade existencial... Mas a essência do pensamento é importante. Que as infelizes expressões de louvação narcísica fiquem e presenciem sua própria inconveniência...

Na Grécia havia vários cultos a Dionísio, deus do vinho, da alegria e do êxtase. Nesses cultos, os participantes cantavam, dançavam, bebiam vinho e... Sentiam-se livres... Os participantes sentiam-se livres para ações que, muitas vezes, culminavam nas orgias dionisíacas. Nessas orgias, assim como nos próprios cantos e danças que muitas vezes estavam presentes nesses rituais, os participantes abandonavam suas individualidades, fundindo-se todos em uma unidade extática para homenagear a vida e a fertilidade, tanto do solo como da sociedade. Eram rituais de caráter altamente religioso e tinham uma importância fundamental na manutenção de determinadas

---

<sup>29</sup> LESKY, Albin. A Tragédia Grega. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976, pág. 48

estruturas sociais, mesmo que os rituais em si fossem meio anárquicos. Eram a manifestação plena da energia dionisíaca e a melhor forma de homenagear esse filho de Zeus...

A Dioniso, não bastam orações e sacrifícios; o homem não está para com ele na relação, amiúde friamente calculadora, de dar e receber; ele quer o homem inteiro, arrasta-o para o horror do seu culto e, pelo êxtase, eleva-o acima de todas as misérias do mundo. Que ele seja o deus do vinho designa tão somente uma parte de seu ser, pois toda a incitante vida da natureza, toda a sua força criadora, configurou-se nele. Em seu culto orgiástico, a própria natureza arranca o homem à instabilidade da sua existência, arrasta-o para o interior do mais profundo reino de sua maravilha, a vida, levando-o a conquistá-la e senti-la de forma nova.<sup>30</sup>

Quando uma pessoa abandona sua individualidade e experimenta outra ordem de ser das coisas, tanto dentro de si com ao seu redor, ela está passando por uma experiência de alta carga simbólica, uma vez que está transgredindo até a sua constituição formal. “O homem arrebatado pelo deus, transportado para o seu reino por meio do êxtase, é diferente do que era no mundo cotidiano”<sup>31</sup>. Barreiras existenciais rompidas ao extremo e a vida em outro patamar, mais intenso e mais veemente... O gozo libertador da experiência impetuosa é a transfiguração de formas perceptíveis...

O indivíduo, com todos os seus limites e medidas, afundava aqui no auto esquecimento do estado dionisíaco e esquecia os preceitos apolíneos. O *desmedido* revelava-se como a verdade, a contradição, o deleite nascido das dores, falava por si desde o coração da natureza. E foi assim que, em toda parte onde o dionisíaco penetrou, o apolíneo foi suspenso e aniquilado.<sup>32</sup>

Imaginemos pessoas, todas juntas, cantando e dançando vigorosamente, numa fusão energética e corporal livre. Não parece muito difícil pensar que essas pessoas, ao perceberem-se além de si mesmas, comecem a existir em função de outra coisa, mesmo

---

<sup>30</sup> Ibidem, pág. 61.

<sup>31</sup> Idem.

<sup>32</sup> NIETZSCHE, Friedrich. O Nascimento da Tragédia. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, pág. 41.



que momentaneamente. Essa outra coisa não é necessariamente alguém, mas alguma outra coisa comum a todas as pessoas envolvidas na experiência existencial temporária dessa coisa. Essas pessoas não estão representando outra coisa, estão constituindo, juntas, essa outra coisa... Essa experiência pode – e deveria sempre – ser chamada de experiência teatral...

Mas a transformação é também aquilo que de onde, e somente daí, pode surgir a arte dramática, que é algo distinto de uma imitação desenvolvida a partir de um instinto lúdico, e distinto de uma representação mágico-ritual de demônios, arte dramática, que é uma replasmação do vivo.<sup>33</sup>

Entretanto, quando a sociedade grega começou a ser estruturada em um estado grego – ou vários estados, como bem conhecemos a história – algumas instituições de controle social foram criadas, a fim de começar um processo de direcionamento da conduta das pessoas. A ideia de estado exige uma ideia de evolução conjunta e padronizada, o que, por sua vez, exige uma padronização das condutas na direção daquilo que se considera fundamental para o desenvolvimento do próprio estado. E quem define as condutas que levam a esse desenvolvimento? Quem detém o poder de organizar esse processo de estruturação estatal? No caso da Grécia, os mais fortes ou os mais ricos ou os dois. “O poder partilhado das comunidades gregas não existia senão no *dispêndio* de uma vida social em que a produção continuava separada e estática na classe servil. Só aqueles que não trabalham vivem”<sup>34</sup>.

Com um pequeno grupo de pessoas decidindo sobre a conduta de todos, fica claro que as instituições criadas vão atender, principalmente, aos interesses desse pequeno grupo. É necessário convencer a todos de que as condutas postas ajudam no desenvolvimento coletivo. Com as condutas padronizadas, é necessário criar também um sistema de qualificação dessas condutas e prever o que pode acontecer caso alguém não adote as condutas tidas como as melhores. “Necessitamos de uma crítica dos valores morais, o próprio *valor desses valores deverá ser colocado em questão*”<sup>35</sup>. Por isso é necessário deixar bem separado o conjunto do indivíduo. “Não temos o direito de

---

<sup>33</sup> LESKY, Albin. Op. cit., pág. 61.

<sup>34</sup> DEBORD, Guy. Op. cit., pág. 109.

<sup>35</sup> NIETZSCHE, Friedrich. Genealogia da Moral: uma Polêmica. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, pág. 8.

atuar *isoladamente* em nada: não podemos errar isolados, nem isolados encontrar a verdade”<sup>36</sup>. Interesses tidos como coletivos guiam as condutas de cada indivíduo... Está pronto o estado...

Condutas padronizadas não combinam com uma experiência libertária, muito menos com uma onde o indivíduo e o coletivo estão misturados, numa fusão concreta e efusiva. Contudo, proibir as pessoas de compartilharem essa experiência pode não ser interessante para o grupo de pessoas que estrutura e organiza o estado. Afinal, ele é um pequeno grupo e pode ser facilmente subjugado pelo grupo maior, caso as forças que regem as relações sejam naturais. Então, o pequeno grupo resolve reconfigurar essa experiência de modo que ela possa ser usada para a estrutura estatal que esse pequeno grupo controla...

A tragédia não é apenas uma forma de arte, é uma instituição social que, pela fundação dos concursos trágicos, a cidade coloca ao lado de seus órgãos políticos e judiciários. Instaurado sob a autoridade do arconte epônimo, no mesmo espaço urbano e segundo as mesmas normas institucionais que regem as assembleias ou os tribunais populares.<sup>37</sup>

As pessoas não podem cantar, dançar e promover seus rituais orgiásticos em qualquer lugar. Não podem fazer isso nos seus campos e nem nas suas casas. “As danças e os cantos dos lavradores gregos, finda a colheita [...] vinham da alma. Anarquia criadora. Que podia, porém, ser devastadora”<sup>38</sup>. Isso tem que ganhar a esfera do estado. Por isso precisa de um espaço público. Entretanto, a rua é um espaço público muito amplo e aberto demais. Criaram, então, um espaço específico. As pessoas saem de seus espaços privados e passam a compartilhar uma experiência pública. Porém num espaço, que por ser público, não pertence a ninguém e, por isso, possui regras próprias. Criadas pelo bem intencionado pequeno grupo...

Não só a época como também o lugar da representação nos conduz a Dioniso. Ainda que no século VI se fizessem representações dramáticas na orquestra da praça do mercado, o que de modo algum se

---

<sup>36</sup> Idem.

<sup>37</sup> VERNANT, Jean-Pierre. Tensões e Ambiguidades na Grécia Antiga. In: Op. cit., pág. 10.

<sup>38</sup> BOAL, Augusto. Op. cit., pág. 24.

pode provar com segurança, a tragédia, pelo que sabemos de suas representações, sempre permaneceu estreitamente vinculada ao teatro de Dioniso, situado na encosta sul da Acrópole, nas imediações do templo de Eleutério.<sup>39</sup>

Imaginemos pessoas, todas juntas, cantando e dançando vigorosamente, numa fusão energética e corporal livre... Não!... Isso não combina com a padronização das condutas. São ecos de um passado que a evolução deixou para trás. “Foi preciso conter a liberdade dentro de parâmetros, impor limites”<sup>40</sup>. No espaço criado para a experiência pública, algumas pessoas são escolhidas para cantarem e dançarem, enquanto as outras assistem a essa performance. Essas pessoas escolhidas cantam e dançam juntas, mas a fusão já não é tão intensa assim, pois os corpos estão separados. E os cantos e as danças são combinados antes da apresentação. Afinal, as pessoas precisam entender tudo aquilo para se sentirem bem ao assistirem. E voltarem para casa, tranquilas...

Contradição necessária: livre, o corpo inventava a dança, a dança que trazia dentro; livre, o corpo bailava no espaço e no tempo! Interveio o coreógrafo, traçou o movimento, explicou o gesto, marcou o ritmo, limitou o espaço.<sup>41</sup>

Um coro de pessoas cantando e dançando em um lugar preparado previamente para isso, enquanto outras pessoas assistem, pareceu a todos algo um pouco diferente da experiência pública de fusão plena. Como se fosse uma representação dessa experiência... E era isso mesmo... “O coro é o órgão da expressão coletiva e cívica”<sup>42</sup>. Uma representação para ser admirada pelos assistentes e não mais uma experiência compartilhada por todos. O símbolo de uma experiência perdida... “O coro é visto como uma muralha viva que a tragédia estende à sua volta a fim de isolar-se do mundo real e de salvaguardar para si o seu chão ideal e sua liberdade poética”<sup>43</sup>.

Alguns dos assistentes, teimosos, não se contentaram com o papel que lhes foi dado. Como não podiam invadir o espaço onde o coro cantava e dançava, pois isso não era digno de um cidadão de respeito, talvez eles tenham começado a cantar e dançar ali

---

<sup>39</sup> LESKY, Albin. Op. cit., pág. 63

<sup>40</sup> BOAL, Augusto. Op. cit., pág. 24.

<sup>41</sup> Ibidem, pág. 25.

<sup>42</sup> VERNANT, Jean-Pierre. Édipo em Atenas. In: Op. cit., pág. 275.

<sup>43</sup> NIETZSCHE, Friedrich. O Nascimento da Tragédia. São Paulo: Companhia das Letras, pág. 54.

mesmo. Confusão entre o espaço destinado à representação e o espaço onde ficam os assistentes...

Alguns dos integrantes do coro – também muito teimosos – não pareciam muito contentes com aquela representação toda, mas também não podiam romper com o papel que lhes foi dado. E já que tinham que representar, resolveram pensar em outras formas de fazer isso. Dançar diferente, vestir uma roupa diferente das outras, colocar uma máscara...

Começou o espetáculo, bem comportado. No meio do poema, dançando frenético, embalado pela coragem e pelo medo, Thespis não se conteve. Sentiu uma coisa estranha, uma coceira na garganta, e gritou para quem quisesse ouvi-lo: “Me segura que eu vou ter um troço!”. Ninguém segurou, transidos estavam. Thespis enlouquecido, saltou para longe do coro e... replicou. Sentiu aquela coisa, aquele troço, como tão graciosamente havia dito, e começou a dizer o que lhe veio à cabeça!<sup>44</sup>

O pequeno grupo que criou o espaço, vendo aquilo, pensou que se deixasse tudo aquilo continuar, perderia o controle da situação. Mas também percebeu que não poderia proibir. O melhor, então, foi modificar mais um pouco a experiência, ampliando o sentido de representação. Destacam-se algumas pessoas do coro para falarem separadamente. Aqueles que estão com uma roupa diferente, com uma máscara diferente...

Ésquilo, aristocrata, inventou, anos mais tarde, o *Deuteragonista*. Agora, existiam dois *Protagonistas*, um podendo confirmar ou contrariar o outro. Esquilo inventou o Diálogo. Sófocles, outro nobre, inventou o *Triagonista*! Poetas trágicos tinham agora três atores à sua disposição, três *Hipócritas*, portando Máscaras: o número de personagens podia ser maior, cada ator representando mais de uma, pois não seria reconhecido, mudando a Máscara e sombreando a voz.<sup>45</sup>

Com as pessoas sendo destacadas, o coro vai diminuindo. Aumenta-se o número de indivíduos e diminui-se a importância do canto e da dança, pois se cada pessoa sozinha resolver cantar e dançar de um jeito, ninguém vai entender nada. O coro –

---

<sup>44</sup> BOAL, Augusto. Op. cit., pág. 26.

<sup>45</sup> Ibidem, pág. 32.

menor – canta e dança às vezes, porque agora ele tem que, além de continuar isso como um resquício da experiência perdida, participar da conversa com as pessoas destacadas. “No canto coral está representado o que é da ordem dos sentimentos, enquanto que as falas do ator servem ao desenvolvimento e ao exame do que é temático”<sup>46</sup>.

Pessoas destacadas com máscaras viraram *personas*. O coro diminui de tamanho. O canto e a dança assumem o papel de resquício. A representação fica mais distante da experiência original... Está criada a *tragédia*... Simulacro de uma experiência... Está criado o teatro!

Como se afigura esse novo mundo cênico socrático-otimista em face do *coro* e mesmo de todo o substrato musical dionisíaco da tragédia? Como algo acidental, como uma reminiscência possivelmente também dispensável da origem da tragédia.<sup>47</sup>

### 1.3 - A imposição histórica do modelo institucional.

O nosso teatro é grego!

A história do teatro europeu começa aos pés da Acrópole, em Atenas, sob o luminoso céu azul-violeta da Grécia. A Ática é o berço de uma forma de arte dramática cujos valores estéticos e criativos não perderam nada da sua eficácia depois de um período de 2.500 anos.<sup>48</sup>

E isso está longe de ser motivo de orgulho... E não por causa do lugar de onde ele veio. Ficaríamos muito felizes se o nosso teatro tivesse vindo de algum dos cantos do Japão, de alguma ilha recôndita da Oceania, de alguma nação do Oriente Médio, de algum país da África ou – e por que não? – da Grécia. Ficaríamos felizes se ele fosse autóctone ou de influência planetária... O problema não está no lugar. A grande questão é: a partir de que estruturas surgiu o nosso teatro? É essa a resposta que pode gerar certo desgosto...

---

<sup>46</sup> LESKY, Albin. Op. cit., pág. 71.

<sup>47</sup> NIETZSCHE, Friedrich. O Nascimento da Tragédia. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, pág. 89.

<sup>48</sup> BERTHOLD, Margot. História Mundial do Teatro. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001, pág. 103.

Depois de todo o processo pelo qual passou, processo esse que culminou na obra de Eurípedes, “o arauto de uma nova forma de criação artística”<sup>49</sup> e na Comédia Nova, “cuja força reside na caracterização, na motivação das mudanças internas, na avaliação cuidadosa do bem e do mal, do certo e do errado”<sup>50</sup>, a instituição-indivíduo chamada teatro grego foi viajar por outras paragens, graças a um parente distante que resolveu invadir sua casa e, deslumbrado com um instrumento de controle social tão promissor, resolveu espalhar essa semente-praga por todos os seus domínios, temperando com a sutileza e a eficácia a sua já propagada política *panem et circenses*...

Quando Roma invade e domina a civilização grega, deixa penetrar nas suas veias culturais elementos da cultura grega. O sangue grego correndo nas artérias do grande império. Isso tornou os elementos da cultura grega um dos sustentáculos da cultura imperial. Dominação significa, automaticamente, imposição de modelos. Então Roma impôs um modelo cultural para todo o seu império. E como o Império Romano era muito extenso, todo o território em que hoje está a Europa Ocidental teve que aceitar e seguir essa imposição cultural...

Há quem diga que o teatro romano não tem tanta relação com o teatro grego. Roma produziu “o teatro que merecia, e que se limitou a reflectir as suas necessidades ao longo dos séculos. Nestas condições, era natural que o *espetáculo* tomasse a dianteira ao teatro e os jogos à poesia”<sup>51</sup>, diferentemente do que acontecia no teatro grego. Os romanos espetacularizaram as lutas de gladiadores e o sacrifício dos dissidentes. E essas coisas podem ser consideradas manifestações teatrais completamente diferentes do teatro grego, tamanha era a crueldade destes, o que destoava completamente da beleza do drama grego.

A arte dramática, propriamente dita, ocupou um lugar insignificante nos *trunfos*, representações circenses ou de anfiteatro (corridas de carros, combates de gladiadores, caçadas), espetáculos cuja crueldade não foi ultrapassada em nenhuma outra civilização.<sup>52</sup>

---

<sup>49</sup> NIETZSCHE, Friedrich. Op. cit., pág. 83.

<sup>50</sup> BERTHOLD, Margot. Op. cit., pág. 129.

<sup>51</sup> MOUSSINAC, Léon. História do Teatro – Das Origens aos Nossos Dias. Amadora: Livraria Bertrand, pág. 66.

<sup>52</sup> Ibidem, pág. 68.

Mesmo considerando as formas espetaculares *criadas* pelos romanos, podemos perceber que as transformações não foram tão grandes assim. O teatro romano seguiu fielmente o modelo dramático – ou trágico-cômico – do teatro grego. Antes mesmo dos grandes espetáculos que mostravam o poderio romano, já existiam autores que escreviam adaptações de tragédias e comédias gregas.

Assim como em Atenas a arte da tragédia e da comédia desenvolvera-se a partir do programa das festividades das Dionisíacas e das Lenéias, Roma agora procurou organizar a arte do drama, com base no programa de suas festividades.<sup>53</sup>

Quando começam as chacinas-espetáculo – qualquer semelhança com determinados programas de TV aberta atual não é mera coincidência – da força assassina dos detentores do poder, ainda assim, o teatro romano se mantém atrelado a alguns ideais do teatro grego. “Os modelos gregos devem ser estudados “dia e noite”, com tema, estilo e métrica seguindo o uso convencional, padronizado”<sup>54</sup>. Modificações formais – que podem ser consideradas apenas transformações de superfície – não alteraram um elemento essencial do fazer teatral que os romanos herdaram dos gregos. “O teatro romano também era um instrumento de poder do Estado, dirigido pelas autoridades”<sup>55</sup>. A manifestação livre dos cidadãos não cabia no império que mandava em todo mundo. Em uma sociedade que se estrutura nas relações de poder, toda e qualquer manifestação precisa ser controlada... Estamos mesmo falando só de Roma?...

A responsabilidade pelo teatro em Roma cabia aos *curule aediles*, dois altos oficiais, que no início eram sempre patrícios, embora mais tarde o cargo tenha sido aberto a plebeus. [...] Os edis pagavam um subsídio público ao diretor do teatro (*dominus gregis*) para cobrir as despesas com atores e indumentária.<sup>56</sup>

As ligações do teatro romano com seu antecessor dominado influente não ficaram somente no uso político e na sua conseqüente estruturação pelo estado. Foram ligações mais perigosas que uniram esses parentes distantes tão próximos... Pausa para

---

<sup>53</sup> BERTHOLD, Margot. Op. cit., pág. 129.

<sup>54</sup> CARLSON, Marvin. Teorias do Teatro: Estudo Histórico-Crítico, dos Gregos à Atualidade. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997, pág. 23.

<sup>55</sup> BERTHOLD, Margot. Op. cit., pág. 129.

<sup>56</sup> Ibidem, pág. 148.

uma referência desencaixada... Não se trata só do nome de sua obra, caro Pierre. O universo de uma sedução perversa e cabotina combina bem com o que se esperava do teatro<sup>57</sup> ... Justamente para atender a interesses tão semelhantes, era necessário que o princípio do fenômeno se mantivesse.

Mesmo com todo o realismo que caracterizava seus espetáculos, o teatro romano ainda era um simulacro de uma experiência, promovido por indivíduos que possuíam funções pré-concebidas... Mas as lutas e os sacrifícios eram reais, eram experiências vivas... Elas só eram experiências vivas para os que morriam... Grande paradoxo... Para os assistentes e para os vitoriosos, tudo não passava de uma representação de poder e ilusão de felicidade. E tudo isso realizado por indivíduos, tanto os que fazem como os que assistem. Indivíduos que só iam ao teatro para se divertirem com a sua bem aventurança, vendo outros serem despedaçados. Consumo de produto de propaganda... Independentemente do que era dito ou feito... A representação do poder e da magnitude do povo romano era exaltada por indivíduos que derramavam o seu sangue para que a vida romana continuasse a correr sem problemas. Não importa com que pernas ela vai correr.

É sintomático que os últimos letrados ficassem em breve reduzidos à organização de *leituras*, a maior parte das vezes, secretas, das tragédias. A plebe, uma vez a classe média quase totalmente desaparecida, não podia ter acesso a um tal teatro, mantida como estava numa ignorância total, e abandonada quase exclusivamente aos espetáculos cruéis de circo e de anfiteatro onde ela julgava ver a expressão grandiosa do poderio invencível de Roma.<sup>58</sup>

O teatro romano seguiu dois caminhos. Um deles, para a classe mais privilegiada da sociedade, representava a poesia das tragédias e comédias, sempre imitando os gregos, ou seja, reproduzindo todo o processo de individualização pelo qual passou o teatro que eles imitavam. O outro caminho, para a maioria da população, eram os grandes jogos espetaculares da crueldade plena, que com a ilusão de uma comunhão forçada, só servia mesmo para manter todos em acordo com o poder absoluto de Roma.

---

<sup>57</sup> Trata-se de uma referência ao romance *Ligações Perigosas*, escrito no século XVIII por Pierre Chardel de Laclos. É só uma referência impertinente.

<sup>58</sup> MOUSSINAC, Léon. Op. cit., pág. 74.



Entretanto, “não devemos esquecer que os jogos de circo recorriam à maquinaria teatral e que muitas vezes as próprias representações cênicas participavam nesses êxitos”<sup>59</sup>.

Esses dois caminhos, no entanto, desembocavam sempre em único destino para o fenômeno teatral em Roma, qual seja, o de servir como instrumento de conformação política. E isso eles aprenderam bem com os *mestres* gregos.

Talvez tenha sido essa também uma das causas da decadência. Roma já não oferecia nada mais do que o divertimento efêmero e isso começou a causar descontentamento. O mínimo de comunhão, mesmo que aparente, era necessário para manter o funcionamento da estrutura social. E isso não existia mais. Era uma terra de ninguém...

Como o mundo antigo não continha em si próprio nenhum elemento de salvação, só era possível um novo avanço da história pelo desabar de tudo quanto tinham construído os homens e pela criação duma nova existência. É como se a humanidade tivesse de resolver de novo todos os seus problemas, como se se tivesse voltado às idades primevas da história.<sup>60</sup>

Quando a Igreja Católica invade o grande elefante branco do império romano (agora minúsculo), uma invasão mais profunda e dominadora, pois subliminar e, por isso mesmo, mais difícil de detectar, as manifestações teatrais foram consideradas totalmente inadequadas. Não era adequado deixar as pessoas entrarem em contato com algo que poderia representar uma experiência libertadora. Mesmo sendo um simulacro... E o teatro foi praticamente banido. “Uma vez no poder, os cristãos destruirão todo esse teatro, excomungando, nos primeiros concílios, os actores, as suas mulheres e os seus descendentes”<sup>61</sup>.

O pequeno grupo que controlava as estruturas estatais era, agora, outro grupo, formado por representantes do estado e da igreja. Esse pequeno grupo percebeu a força da experiência inadequada que eles tentavam proibir e como ela poderia ser usada a favor da imposição das novas normas de conduta que esse pequeno grupo criou. “A

---

<sup>59</sup> Ibidem, pág. 82.

<sup>60</sup> SILVA, Agostinho da. A Comédia Latina. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1979, pág. 26.

<sup>61</sup> MOUSSINAC, Léon. Op. cit., pág. 86.

religião era parte integrante da vida em sociedade e não influenciava somente o trabalho e a diversão, mas era ela mesma importante forma de recreação”<sup>62</sup>. Algumas adaptações temáticas, algumas ilusões de coletivo. “A liturgia católica constituiu o início de um processo que transformou as cerimônias religiosas, ao longo dos anos, em diferentes modalidades dramáticas”<sup>63</sup>. O importante foi continuar exaltando os feitos das pessoas, virtuosos e individualmente destacados quando estavam de acordo com os valores do novo velho pequeno grupo, abomináveis e diluídos em alegorias pseudo-coletivas quando rumavam para caminhos distantes do discurso imposto.

Não apenas os grandes mistérios e os autos do Juízo Final, mas todas as representações de lendas e milagres por todo o Ocidente aproveitaram fortemente o contraste entre a danação e a redenção. O mundanismo, a ambição, o orgulho e atividades profanas são confrontadas com a danação eterna, como também com a redenção que aguarda o pecador arrependido. Mas o demônio, o tentador, que é a mais frequente personificação do mal no teatro medieval, deve ser enganado no final.<sup>64</sup>

No entanto, as pessoas não viviam só a vida espiritual. O mundo continuava se impondo e o cotidiano somava-se à ideia da salvação... Operações matemáticas que permaneceram... *Continuum* algébrico para a manutenção das estruturas de poder... Não era possível mais mostrar apenas os mistérios propagados pela liturgia. E a igreja já era um espaço pequeno demais para conter toda a vida pulsante nas pessoas. A experiência teatral tinha que se adaptar a isso. “Além de sua origem no ensejo religioso cerimonial, a peça de teatro possui também raízes seculares nos torneios e nos cortejos de rua”<sup>65</sup>. As portas foram abertas e o teatro ganhou as ruas... Seria um retorno da experiência viva? Seria a queda do modelo institucionalizado? Seria a vitória da liberdade?

Quando a Igreja abriu suas portas e deixou o drama escapar para a confusão e a animação da cidade, o fato significou mais do que um simples aumento de espaço. A próspera população da cidade apoderou-se com dedicado fervor do drama, esta nova forma de

---

<sup>62</sup> STEVENS, Kera & MUTRAN, Munira H. O Teatro Inglês da Idade Média Até Shakespeare. São Paulo: Global Editora, 1988, pág. 9.

<sup>63</sup> Idem.

<sup>64</sup> BERTHOLD, Margot. Op. cit., pág 208.

<sup>65</sup> Idem.

autoexpressão agradável a Deus e que crescia de forma cada vez mais exuberante.<sup>66</sup>

A igreja católica – agora não mais tão maiúscula assim – se viu na obrigatoriedade de abrir alguns espaços para outras formas de encarar o mundo. Era preciso conter as pessoas para não explodir a estrutura. E a contenção veio com a abertura.

Quanto mais a multidão se envolvia no drama litúrgico, tanto mais necessário se tornava simplificar o texto de forma a ser compreendido e representado; e quanto mais se recorria com esse fim ao latim vulgar, tanto mais o drama se afastava do seu ambiente religioso.<sup>67</sup>

Paradoxo do poder... Tantas vezes repetido... Divagação desviante que insiste em se colocar... Isso não significou, no entanto, infelizmente, uma grande revolução no modo de viver. “Os laços do teatro com a Igreja de modo algum foram rompidos pelo fato de este ter deixado materialmente seu recinto”<sup>68</sup>. Houve apenas uma adaptação de determinados valores para que o grupo que comanda as estruturas estatais pudesse permanecer no comando sem grandes problemas. O sistema que veste as várias fantasias para se manter intacto.

Mas na realidade todo o tempo medieval era mais descanso que chegada; os homens tinham parado a muito menos de meio caminho da economia, da política e da técnica; tinha de se ir mais longe: então, novamente se desfaz a grande irmandade dos homens. O real supera o ideal; o profano sobreleva o sagrado; e o teatro reflete essa ressurreição da vida antiga que se julgava inteiramente morta.<sup>69</sup>

E lá se foi mais uma oportunidade de encontro – ou reencontro – com um fazer teatral livre e compartilhado. A possibilidade de retorno da experiência perde-se novamente nos anseios pelo poder... Mesmo que as virtudes dos heróis cristãos já não sirvam mais tanto de alento, uma vez que a vida real se impôs, vale continuar usando os

---

<sup>66</sup> Ibidem, pág. 212.

<sup>67</sup> MOUSSINAC, Léon. Op. cit., pág. 86.

<sup>68</sup> BERTHOLD, Margot. Op. cit., pág. 215.

<sup>69</sup> SILVA, Agostinho da. Op. cit., pág. 27.

mesmos valores para representar a realidade, “porque as ações semelhantes às da vida real são as que mais se prestam a provocar o estímulo adequado à alma”<sup>70</sup>.

Renasce para um novo mundo a representação que nunca morreu. Essa representação “reflecte a ordem instável de uma época que rompe com o pensamento medieval e aborda o dos novos tempos não só com violência mas também com esperança”<sup>71</sup>.

Gênios colocam suas obras a serviço de uma atemporalidade que só existe porque o mundo não muda verdadeiramente. As velhas tragédias vestem agora as roupas novas dos reis, invisíveis a olho nu, para exaltarem o presente de glória a partir de um passado sombrio. As velhas comédias ganham ares bem comportados para o divertimento cortês dos sorrisos de canto de boca das senhoras lisas eternizadas em retratos mofados. “No decorrer de um século, o teatro renascentista viveu uma repetição em câmera rápida do teatro romano”<sup>72</sup>.

No espaço das luzes – uma iluminação difusa – o fazer teatral continuou sua trajetória individualizada. “Sistema cosmológico que amalgama ao cristianismo medieval as especulações neoplatônicas redescobertas pelos humanistas”<sup>73</sup>. As novas velhas formas trágicas, resgatadas na exaltação dos heróis de grandes feitos individuais. Indivíduos vilanizados por suas atitudes que confrontam os valores vigentes. Uma sociedade que enxergou o simulacro como potência de poder, mesmo que as relações desse poder venham de outra forma.

Um corpo político concebido como um organismo hierarquizado, onde as diferenças de classes e de posição subsistem à ordem natural e asseguram a concórdia entre os membros da comunidade, se cada qual assume a sua função.<sup>74</sup>

Nesse lugar o teatro – ainda, e cada vez mais, simulacro institucionalizado – ganha novos velhos contornos, dando outras voltas em torno do próprio eixo, para alterar-se sem a necessidade de uma transformação efetiva. “A defesa do teatro como

---

<sup>70</sup> CARLSON, Marvin. Op. cit., pág. 31.

<sup>71</sup> MOUSSINAC, Léon. Op. cit., pág. 164.

<sup>72</sup> BERTHOLD, Margot. Op. cit., pág. 291.

<sup>73</sup> BOQUET, Guy. Teatro e Sociedade: Shakespeare. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989, pág. 18.

<sup>74</sup> Ibidem, pág. 16.

instrumento moral num Estado organizado”<sup>75</sup> continua a ser a ordem do dia, ainda mais agora que as sementes de Platão foram replantadas no solo de um cartesianismo já consagrado e que vai além do nome...

A purgação de Aristóteles era considerada um processo de aperfeiçoamento moral, e o fato de ele colocar a “bondade” entre os atributos do caráter foi tomado como uma indicação de que o drama deveria apresentar exemplos morais. A poesia, como sugeriu Platão, teria de servir às finalidades do Estado proporcionando instrução cívica útil.<sup>76</sup>

Nessa sociedade onde não há mais espaço para o fim único do herói trágico, muito menos para a licenciosidade da comédia livre, novos gêneros são forjados à luz – mais uma pequena piada inconveniente, mas irresistível – do conhecimento pré-estabelecido.

O drama da época moderna surgiu no Renascimento – quando a forma dramática, após a supressão do prólogo, do coro e do epílogo, concentrou-se exclusivamente na reprodução das relações inter-humanas, ou seja, encontrou no diálogo sua mediação universal. O drama que surge daí é “absoluto”, no sentido de que só se representa a si mesmo.<sup>77</sup>

Gêneros onde “de uma forma singular confluem [...] antiguidade grega e cristianismo secularizado. A nobreza da língua luminosa parece conter mesmo a fúria de Orestes e o desespero de Ifigênia num alvo círculo de colunas de alabastro”<sup>78</sup>. Gêneros que mostram “a meta mais elevada pela qual deve lutar o homem: estar livre de paixões, olhar em torno e dentro de si de maneira sempre clara”<sup>79</sup>. Enfim, gêneros criados em um mundo absoluto, fechado em si mesmo, para que a virtude do indivíduo – sempre vinculada à obediência por parte dele aos princípios das estruturas de poder – seja exaltada, para que as pessoas que assistem a esse simulacro saibam o que é alcançar a glória ou cair em desgraça, e com isso moldarem suas condutas.

---

<sup>75</sup> CARLSON, Marvin. Op. cit., pág. 74.

<sup>76</sup> Ibidem, pág. 51.

<sup>77</sup> JÚNIOR, José Antônio Pasta. In: SZONDI, Peter. Teoria do Drama Moderno. São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2001, pág.13.

<sup>78</sup> ROSENFELD, Anatol. Teatro Moderno. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977, pág. 18.

<sup>79</sup> Ibidem, pág. 20.

O drama é absoluto. Para ser relação pura, isto é, dramática, ele deve ser desligado de tudo o que lhe é externo. Ele não conhece nada além de si [...] O mesmo caráter absoluto demonstra o drama em relação ao espectador. Assim como a fala dramática não é expressão do autor, tampouco é uma alocução dirigida ao público. Ao contrário, este assiste à conversação dramática: calado, com os braços cruzados, paralisado pela impressão de um segundo mundo.<sup>80</sup>

Pronto! Está criado o mundo paralelo! O simulacro assume a sua condição de representação total e joga qualquer possibilidade de experiência viva no calabouço de um passado que só tem serventia como escravo dessa modernidade cúbica, de olhar puramente cientificista, onde os arroubos passionais ficam resguardados pelas quatro paredes da caixa mágica – uma espécie de cubo, único espaço “ao caráter absoluto próprio ao drama”<sup>81</sup>.

Nessa anteaixa de Pandora – pois os mistérios estão fora dela – o mundo é espelhado em um absoluto artificial, por onde desfilam os tipos que representam todos os dogmas do poder estabelecido, com suas diversas roupagens. Vem o tipo mascarado e cômico, o herói romântico, o sofredor burguês, o cidadão épico, todos eles personificações individuais de pedaços da vida. Símbolos de valores binários das diversas sociedades estatizadas. Cria-se, assim, a tríade que nos acompanha até hoje e que fecha seus ângulos agudos em torno das existências, criando o triângulo equilátero de um mundo pseudo-equilibrado. Um indivíduo que faz dirige a um indivíduo que assiste ao que ele faz a vida de um terceiro indivíduo, vida essa estruturada artificialmente nas regras determinadas pelas estruturas de poder. “A instrução moral em detrimento do prazer como o fim do drama”<sup>82</sup>.

Essa é a nossa herança – o teatro. Representação de vida em uma vida alheia ao mundo... Paradoxo insistente... Simulacro embalado para presente em sua caixa de paredes invisíveis, separado do mundo real pelos laços de veludo e pela redenção que sempre vem, para a abnegação dos que assistem e para o deleite dos donos do poder, ambos exultantes com a ilusão do dever cumprido.

---

<sup>80</sup> SZONDI, Peter. Op. cit., págs. 30 e 31.

<sup>81</sup> Ibidem, pág. 31.

<sup>82</sup> CARLSON, Marvin. Op. cit., pág. 148.

Transformações aconteceram, não podemos negar. O drama, mesmo absoluto, sempre apresentou suas nuances diferentes, até para que pudesse sobreviver aos anseios de cada época. “O drama romântico pode ser adequadamente remontado à natureza, mas o drama representativo deve ser julgado de acordo com os ideais, por artificiais que sejam, de sua própria época”<sup>83</sup>.

Paredes foram quebradas, representações ganharam as ruas. Novas formas de representação de todos os tipos exaltam o ofício do intérprete, que ganha a aura da vaidade, compartilhada por todos os outros entes da experiência simulada, inclusive os que assistem. Temas variados, rupturas. Toda uma gama de renovações formais e temáticas trouxe a sensação de que a experiência poderia voltar... Não!... A experiência não voltou... Ela continuou simulada, adaptando-se às mudanças cada vez mais alucinantes das estruturas sociais e, conseqüentemente, das estruturas de poder.

No fundo, o que o teatro continuou querendo, mesmo negando muitas vezes, foi apenas mostrar, cada vez mais, “a realidade intersubjetiva”<sup>84</sup>. E assim ele permaneceu, simulacro cada vez mais enrijecido em tempos e espaços próprios, fechado em si mesmo e cada vez mais distante do próprio mundo que busca reproduzir. O nosso teatro sedimentou o seu caráter institucional, distanciando-se cada vez mais da experiência perdida, transformada em mero vestígio de justificativa histórica. A captura do ímpeto pulsional das pessoas, preso na solitária cela do imaginário individualizante e dos valores que, ao se transformarem, perpetuam princípios impositivos de poder...

---

<sup>83</sup> Ibidem, pág. 181.

<sup>84</sup> SZONDI, Peter. Op. cit., pág.92.

## 2º MOVIMENTO – ALGUNS ESPAÇOS VAZIOS – A ocupação das lacunas ou a transgressão possível.

A ideia hegemônica de teatro, imposta historicamente pela institucionalização de experiências naturais, aliada a uma ideia de indivíduo como peça essencial da sociedade e ente primordial no planeta, forma um muro que nos envolve e nos impede de vislumbrar as inúmeras possibilidades de existência nesse mundo tão diverso. É a insistência do singular no plural...

O singular do indivíduo que acredita ter um lugar definido nesse palco de ilusões bizarras, regadas com o barato vinho das preces mal atendidas. O indivíduo que se enxerga como parte de um todo institucional e que, por isso, institucionaliza a si mesmo, congelando-se na identidade documental de aceitação cidadã. O indivíduo cujo saber é mera construção de uma ilusória noção do real, preenchida de sucessivas representações ditadas pelas estruturas de poder, as quais ele acredita, ingenuamente, serem perspectivas suas. O indivíduo que, enfim, habita um espaço social estatizado em dogmas seculares, orando por um estado absoluto de seu *eu*...

O homem surge, além disso, no espaço aberto entre o transcendental e o empírico – pois constitui, a um só tempo, objeto possível para a ciência e sujeito cuja atividade sintética produz todas as representações, inclusive as científicas.<sup>1</sup>

O singular do Estado como ente social único, unificado em seus direitos e deveres. O Estado organizado que substitui o agrupamento caótico dos povoados e das comunidades. O Estado como modelo ideal de organização, que nada mais é do que um “aparato de controle” cuja “rigidez histórica cada vez mais mascara um vazio, um abismo de poder”<sup>2</sup>.

Um poder institucionalizado que quer representar a vida, uma vez que nele a vida de verdade é impossível, e se utiliza de expedientes de representação na simbolização de entes abstratos para teleguiar as condutas. Entes binários dicotômicos –

---

<sup>1</sup> JUNIOR, Oswaldo Giacóia. Identidades Irreconhecíveis. In: NOVAES, Adauto (organizador). A Condição Humana – As Aventuras do Homem em Tempos de Mutações. São Paulo: Editora Agir, 2009, pág. 290.

<sup>2</sup> BAY, Hakim. TAZ – Zona Autônoma Temporária (1985). Publicação virtual livre pelo Coletivo Sabotagem, 2014, pág. 31.



tentação redundante – que colocam os indivíduos sempre de um dos lados do muro, ou na indecisão do falso equilíbrio de estar sentado em cima dele.

Os dois valores *contrapostos*, “bom e ruim”, “bom e mau”, travaram na terra uma luta terrível, milenar; e embora o segundo valor há muito predomine, ainda agora não faltam lugares em que a luta não foi decidida. Inclusive se poderia dizer que desde então ela foi levada incessantemente para o alto, com isto se aprofundando e se espiritualizando sempre mais: de modo que hoje não há talvez sinal mais decisivo de uma “*natureza elevada*”, de uma natureza espiritual, do que estar dividida neste sentido e ser um verdadeiro campo de batalha para esses dois opostos.<sup>3</sup>

O singular de um modo de fazer que constrói um teatro de bonecos infláveis, centrados no universo vaidoso do autoelogio e do aplauso compartilhado. Um fazer que mostra as mazelas da vida pela ótica da empatia do superior, dando origem a representações de uma vida idealizada nas assembleias dos partidos unificados no discurso de salvação. Discursos de palavrorio aparentemente solidário com um todo que nada mais é do que o pequeno universo compartilhado pelos atores de um espetáculo tragicômico de dramaturgia espelhada, onde os personagens são as lutas superficiais pela insistência na comodidade do grito de uma guerra ensaiada como coreografia popularesca de performance absolutamente elitista.

A superfície dos signos “pintados”, o desdobramento do teatro, o ritmo do coro dançante: três formas de partilha do sensível estruturando a maneira pela qual as artes podem ser percebidas e pensadas como artes e como formas de inscrição do sentido da comunidade. Essas formas definem a maneira como obras ou performances “fazem política”, quaisquer que sejam as intenções que regem, os tipos de inserção social dos artistas ou o modo como as formas artísticas refletem estruturas ou movimentos sociais.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da Moral: uma Polêmica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, Pág. 43.

<sup>4</sup> RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível*. São Paulo: Editora 34, pág. 18.

Todas essas singularidades insistentes dão a impressão de um muro inquebrantável... E talvez seja mesmo... No entanto, essa muralha tão rígida e aparentemente tão intransponível apresenta algumas rachaduras. Ela sofre constantemente ações externas – chuvas, ventos e sóis – e ações internas – insetos corroendo tijolos – que provoca fissuras na sua dinâmica existencial.

Dentro das complexidades fractais da geografia atual, o mapa pode detectar apenas malhas dimensionais. Imensidões embutidas e escondidas escapam da fita métrica. O mapa não é exato, o mapa não pode ser exato.<sup>5</sup>

São lacunas no espaço ideológico hegemônico que possibilitam ocupações de outra ordem. Lacunas que habitam o espaço do não convencional, do não consagrado, que se “desdobram por dentro das dimensões fractais invisíveis à cartografia do Controle”<sup>6</sup>. É o lugar onde podem habitar os não-teatros e os não-mundos. Lugar onde o conhecimento não se destaca da experiência. Não está antes e nem depois dela.

Em sentido estrito, aqui nada se transmite ou se reproduz, pois [...] não há nada que possa ser transmitido ou reproduzido. A visão vedora acompanha o surgimento do visto e do vedor que está em jogo no acontecimento da visão, do tornar-se visível e do fazer visível.<sup>7</sup>

A experiência e sua perene reconstrução. Memória e experiência entrelaçadas são o cimento da estrutura que transgride o tempo todo, na construção de um sempre novo modo de agir... Memória enquanto corpo presente na experiência... Experiência enquanto reminiscência da memória coletiva, enterrada pela massa cimentada que revestem os tijolos da individualização dogmática...

Os pequenos levantamentos experimentais aparentemente inócuos formam, aos poucos, uma nova camada de cimento que, se não reveste o muro inteiro, pelo menos possibilita uma nova textura na lisa estrutura da imposição modelar desse muro tão bem acabado com a massa fina da mesmice. Um cimento que pode se espalhar pelo muro, não para derrubá-lo, mas para dar a ele novas possibilidades. Novas cores e novas

---

<sup>5</sup> BAY, Hakim. Op. cit., pág. 8.

<sup>6</sup> Idem.

<sup>7</sup> WALDENFELS (1999) apud LEHMANN (2007). In: LEHMANN, Hans-Thies. Teatro Pós-Dramático. São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2007, pág. 162.

formas, numa dinâmica onde nada se fixa e se cristaliza. Uma dinâmica de constante devir. O eterno retorno sonhado...

## 2.1 - A contemporaneidade como espaço de possível diálogo.

Apesar de ser muro aparentemente intransponível, o nosso palco não é de todo ruim. Não se trata aqui de um filme de heróis e vilões. Trata-se da imposição de modelos e de como romper com eles, para encontrar algo que possa satisfazer efetivamente a partir de possibilidades outras. Mesmo nesse nosso palco, alguns buracos apareceram – e aparecem – para mostrar que a solidez do discurso apresenta suas lacunas. Buracos feitos por aqueles que quiseram rasgar as cortinas das ribaltas paralisadas, substituindo o vermelho do veludo por aquele banhado em sangue, suor, lágrimas e risos.

Es innegable que Dadá procede del espectáculo y pasará a la Historia como espectáculo, distinto tal vez de cuanto se suele llamar así, por su afán de instaurar un nuevo tipo de relaciones entre el escenario y la sala y permitir un vaivén de ideas y acciones entre el actor y el espectador.<sup>8</sup>

Movimentos com nomes que não significam nada e outros cuja ação remete aos sonhos e devaneios... Pessoas que, mesmo sem o saber, ou sabendo (isso nós nunca vamos saber), começaram o maravilhoso trabalho de cavar esses buracos, tirando o brilho lustroso do sabor insosso que tem o palco teatral, sabor de mesma coisa, temperada com o vazio discursivo do entretenimento...

No se insauró el estado de guerra en el teatro con el Manifiesto del Surrealismo de 1924, sino mucho antes, sobre todo con Alfred Jarry. Hemos de remontarnos a la memorable representación de *Ubu Roi*, el 10 de diciembre de 1896, para conocer sus circunstancias

---

<sup>8</sup> “É inegável que Dadá procede do espetáculo e passará para a História como espetáculo, talvez diferente daquilo que normalmente chamamos assim, por seu anseio em instaurar um novo tipo de relação entre o palco e a plateia e permitir um vaivém de ideias e ações entre o ator e o espectador” (tradução minha). Ver em: BEHAR, Henry. Sobre el Teatro Dadá y Surrealista. Barcelona: Barral Editores, 1971, pág. 9.

fundamentales. Aquel día asestó Jarry un golpe tremendo a la concepción reinante en el teatro, valiéndose de sus próprias armas.<sup>9</sup>

Movimentos ou pessoas, as brechas abertas no teatro “pensado tacitamente como teatro de drama”<sup>10</sup> inauguram mais do que uma nova forma de fazer. Inicia-se um novo tempo no teatro, onde a forma tem valor por si mesma, sem necessariamente estar ligada a um enunciado. A palavra passa a ser questionada no seu primado imperial do universo teatral e o espaço se abre para novos centros gravitacionais no fazer cênico. Inaugura-se uma espécie de superação do drama, realizada sob chuvas de incompreensão e cassetetes policialescos de críticos.

Essas primeiras brechas, no entanto, não representaram a total superação do drama, uma vez que não romperam com o pressuposto básico da *mimesis* da ação, nem com a centralização no indivíduo personificado. Mesmo com todos os elementos de estranheza e abstração, o teatro continuou sendo o espaço da representação de fatos e de enunciados que gravitam em torno da figura do personagem, ainda dono de todo o espaço de ação, pois carrega a função de ser, ele próprio, símbolo de uma vida que fala somente de si mesma.

O risco implícito nessas longas falas autorreferentes é aceitarmos como verdade a interpretação que as personagens fazem de si mesmas [...] a persistência das idiosincrasias, que debilitam a expressão coletiva.<sup>11</sup>

O império do indivíduo dicotômico, pois carrega em si valores universalizantes que definem as formas de comportamento a serem seguidas pelos indivíduos que assistem, ainda está erguido em seus edifícios de vidro temperado com reflexos de uma dureza justificada pelo ainda discurso do essencial. A dinâmica dos discursos que insiste em ditar o ritmo do fenômeno, mesmo que as aparências enganem.

---

<sup>9</sup> “Não se instalou o estado de guerra no teatro com o Manifesto do Surrealismo de 1924, e sim muito antes, principalmente com Alfred Jarry. Temos que relembrar a memorável apresentação de *Ubu Rei*, no dia 10 de dezembro de 1896, para conhecer suas circunstâncias fundamentais. Naquele dia Jarry aplicou um duro golpe na concepção reinante de teatro, usando suas próprias armas” (tradução minha). Ver em: BEHAR, Henry. Op. cit., pág. 29.

<sup>10</sup> LEHMANN, Hans-Thies. Teatro Pós-Dramático. São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2007, pág. 25.

<sup>11</sup> FERNANDES, Sílvia. Teatralidades Contemporâneas. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010, págs. 13 e 15.

Toda manifestação, todo evento em que o “repetir” e o “repetir-se” intervenham, isto é, nos quais se assinalem armações prévias e procedimentos reapresentados, mesmo que acolhoados pela palavra “projeto”, desenvolvem-se segundo um desígnio e uma ordem referidos a alguma espécie de textualidade.<sup>12</sup>

Mais uma pausa dramática, ou melhor, antidramática... Citação incômoda, utilizada apenas para sublinhar a dificuldade que temos em nos libertar das ideias implantadas como chips magnéticos em nossa pretensa natureza... O que é, em verdade, texto?... A obviedade ditada pela linguística contemporânea para nos dar uma falsa ideia de abertura, mas que no fundo mascara a opressão insistente em tornar tudo universal a partir de uma perspectiva já consagrada, onde tudo é texto, sob a ótica de uma epistemologia imposta como a única verdadeira... Devemos romper com essas categorias epistemológicas de texto, leitura, mesmo que elas estejam ampliadas. Só assim nos livraremos de trabalhar com essas categorias dentro desse universo impositivo, por mais que acreditemos estar livres... Fim da pausa... Vamos continuar nosso movimento de ocupação...

Mesmo que ainda estejamos sob o poderio representacional dos indivíduos símbolos e seus discursos que, pretensamente, nos fazem acreditar num apontamento, ilusório, para além dos nossos umbigos, as frestas abertas por aqueles que, querendo ou não, iniciaram um processo de transformação relativamente efetivo, deixaram alguns frutos a serem degustados e, conseqüentemente, alguns caroços capazes de serem semeados.

Las palabras se presentan libremente, con desprecio de toda organización coherente, de toda lógica y toda sintaxis [...] aunque se puede encontrar una significación general, o más bien un tipo de preocupaciones, no se encadenan las réplicas, ni hay correspondencia entre ellas.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> GUINSBURG, Jacó. Da Cena em Cena – Ensaio de Teatro. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001, pág. 14.

<sup>13</sup> “As palavras se apresentam livremente, com desprezo por toda organização coerente, por toda lógica e toda sintaxe [...] ainda que se possa encontrar um significado geral, ou melhor, um tipo de preocupação, as réplicas não estão encadeadas, nem existe correspondência entre elas” (tradução minha). Ver em: BEHAR, Henry. Op. cit., págs. 115 e 116.

A desfiguração da sociedade coesa a partir da segunda metade do século XX auxilia no aprofundamento das rupturas iniciadas no início – mais um delicioso pleonasma provocativo – do mesmo. As brechas voltam a ser abertas, por outros movimentos e outras pessoas. O teatro agora “convida implicitamente a atos performativos que não apenas estabeleçam novos significados, mas que os coloquem em cena – ou melhor, em jogo – sob novas maneiras”<sup>14</sup>.

O teatro dos palcos teológicos de Derrida, “instaurado por personagens que imitam ações humanas com a intenção de criar uma ilusão de realidade”<sup>15</sup>, sai de cena e entra em jogo, desejando ardentemente outro lugar. Não quer mais ser o espaço da representação, quer sim ser o espaço dele mesmo. O teatro de si mesmo. Não quer mais ser a voz dos discursos alheios, quer sim criar os seus próprios discursos. Não quer mais ser uma *fatia* da realidade e nem o porta voz de uma ideia sobre ela. Ele quer criar outra realidade, a sua própria.

Se o teatro deve oferecer uma verdade, precisa então se dar a reconhecer e se expor como ficção e em seu processo de produção de ficções, em vez de enganar a esse respeito. Somente assim ele pode ter alguma pretensão de seriedade.<sup>16</sup>

Esse novo jogo é um jogo de corpo. Os corpos carregam o peso da centralidade no jogo que se inicia nesse campo minado do contemporâneo. Corpos que passam a falar uma língua estranha aos ouvidos habituados à melodia monocórdica das palavras discursivas. O ator não é mais o mensageiro dos deuses literatos, tendo agora a liberdade da ação polidimensionada nos vários planos possíveis de serem jogados. Planos paralelos, planos transversais, planos divergentes e planos que se encontram. Tudo é espaço para a atuação desse novo corpo do ator.

O corpo passa a ocupar o ponto central não como portador de sentido, mas em sua substância física e gesticulação. O signo central do teatro, o corpo do ator, recusa o papel de significante [...] o teatro de uma *corporeidade autossuficiente*, que é exposta em suas intensidades, em

---

<sup>14</sup> LEHMANN, Hans-Thies. Op. cit., pág. 167.

<sup>15</sup> FERNANDES, Sílvia. Op. cit., pág. 44.

<sup>16</sup> LEHMANN, Hans-Thies. Op. cit., pág. 176.

seus potenciais gestuais, em sua “presença” aurática e em suas tensões internas ou transmitidas para fora.<sup>17</sup>

Esse aparentemente maravilhoso jogo do corpo, que matou o verbo divino do drama e abriu as portas de uma potência geradora de experiências poderia ser a queda do muro tanto desejada. Aliás, existe toda uma enunciação de discursos nesse sentido, falada aos quatro ventos pelos arautos da novidade, como se eles mesmos não estivessem em cima do muro.

Não se trata apenas de uma questão de vanguardismos e de invenções arrojadas, mas de um conjunto de explorações e reformulações filosóficas e críticas que permitiram detectar no substrato do fértil e polimorfo curso da arte teatral no Ocidente e no Oriente a presença de elementos e fatores comuns e, o que é mais importante, a ação de uma espécie de operador estético fundamental, responsável, nos vários graus e modalidades, pela modelagem da matéria cênica: a teatralidade.<sup>18</sup>

Mais uma pausa... O antidrama sempre necessário quando queremos desmascarar as falsas pretensões inovadoras... A constante busca por fatores comuns, seja lá no que for, revela fundamentalmente que esse comum parte de uma premissa... Não estamos aqui diante de uma tentativa – mais uma – de forçar a correlação de fenômenos diferentes sob a égide de um conceito que foi criado por nós, desenvolvendo assim uma atmosfera de universalização que, em verdade, serve somente para continuar impondo a nossa ideia de teatro? E, mais do que isso, não estamos fortalecendo esse muro com essas vaidosas pseudo-experiências de transgressão inócuas e canônicas?

As brechas, ao invés de crescerem, acabam sendo tapadas com a sua própria massa imagética, e o que acabamos vendo é um novo teatro que, apesar de todas as transformações pelas quais passou, continua sendo teatro. Um teatro que continua sendo usado por estruturas de controle social para a manutenção de relações de poder.

É evidente que o recuo do dramático não significa o mesmo que o recuo do teatral. Ao contrário, a teatralização perpassa toda a vida social, a começar pelas tentativas individuais de gerar/forjar por meio

---

<sup>17</sup> Ibidem, pág. 157.

<sup>18</sup> GUINSBURG, Jacó. Op. cit., pág. 6.

da moda um *Eu público* [...] A isso corresponde precisamente a civilização da imagem, que sempre aponta tão somente para uma sucessão de imagens. A totalidade do espetáculo é a “teatralização” de todos os campos da vida social.<sup>19</sup>

O teatro, arte ou qualquer coisa do gênero, mesmo não sendo mais drama, mesmo indo visitar outras paragens que não o edifício consagrado, mesmo com o corpo na sua presença encarnada, continua sendo teatro, arte ou qualquer coisa do gênero.

Parece até que todas essas brechas serviram, na verdade, para enfeitar o muro, fortalecendo-o como imagem institucional de um fazer que continua distanciado da vida, subindo e descendo uma escada de hierarquização funcional, onde o artista está no topo de seu pedestal pedante de pés paralelos – a musicalidade não presente nas rupturas – não obedecendo nada mais que o seu próprio ego obtuso que só enxerga os espelhos e os autorretratos pintados e repintados com as sempre mesmas tintas do círculo fechado em que todos se meteram. E as pessoas de fora do círculo – quase todas – observam isso de longe e não são convidadas para a festa, enquanto os artistas se locupletam nas suas próprias danças mórbidas de construções estéticas cíclicas...

Fim da pausa longa, mas não dos questionamentos... Vamos adiante, na tentativa das verdadeiras brechas...

As brechas reais estão no muro. Elas se apresentam na prática de alguns pensadores-fazedores que, dentro do universo canônico do teatro, preferiram a existência nas fendas. Elas se apresentam também em possibilidades outras desse fazer, presentes em passados negados por uma geografia colonizadora... Vindas do interior do nosso universo paradigmático ou vindas nos navios escravocratas que trouxeram do além-mar aquilo que eles insistiram em manter represado, essas brechas têm “suas raízes na sensação de liberdade que experimentamos quando abandonamos a camisa-de-força da lógica”<sup>20</sup> e suas formas na operação dos corpos que se presentificam nos espaços, sem que isso seja uma experiência representativa de discursos alheios.

---

<sup>19</sup> LEHMANN, Hans-Thies. Op. cit., pág. 422.

<sup>20</sup> ESSLIN, Martin. O Teatro do Absurdo. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968, pág. 289.



Vamos enxergar essas brechas e tirar proveito da desatenção daqueles que pregam o fim do jogo para que o ar circule, pelo menos, entre elas, dando oxigênio novo ao que está fadado a trabalhar para a sua própria aniquilação.

## 2.2 - Um panorama geral das teatralidades de matrizes africanas.

Um lugar que está sempre plural no mundo. Até na sua opressão histórica. As Áfricas inúmeras, que enxergamos como uma. A unificação em nome do estereótipo de uma etnia que sempre serviu de alimento para a nossa vaidade de superior. Uma etnia que esconde e manifesta, em suas entranhas, as inúmeras especificidades de povos diversos, fugindo ao rótulo padronizado que grudaram em suas frentes. Uma etnia que explode em tons diferentes do mesmo negro que pinta o nosso senso comum, trazendo à tona povos vários, num verdadeiro caleidoscópio de existências étnicas multiformes dançantes.

Pressupõe-se que um “povo”, os negros ou os judeus, tenha como base para uma vida política comum o fato de pertencer a uma única raça [...] Os povos da África têm muito menos em comum, culturalmente, do que se costuma supor.<sup>21</sup>

Para evitar a armadilha, vamos sempre caminhar no sentido de tratar as referências de modo plural, mesmo que elas sejam singularizantes. E tratar as referências singulares como um ponto específico que apresenta variações outras em outros pontos, não na tentativa insana de unificar tudo isso, mas na busca de variações referenciais para um assunto único.

Falar da possibilidade de elementos comuns às diversas culturas africanas traz a necessidade de antecipadamente marcar que mesmo os elementos comuns apresentam traços específicos e que a exaltação do comum vem apenas como reflexo do pouco espaço e do pouco conhecimento para tratar das especificidades, bem como da necessidade de mergulharmos em toda essa pluralidade na busca das pérolas para tecermos o colar – esse sim, único aqui – das teatralidades africanas. No entanto, as

---

<sup>21</sup> APPIAH, Kwame Anthony. Na Casa de Meu Pai; a África na Filosofia da Cultura. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 1997, pág. 38.

especificidades devem ser sempre postas, mesmo que no pensamento da leitura... Com essa máscara do pensamento, mergulhemos...

Como todo plural que se preze, o que se apresenta em cada uma dessas existências étnicas é a inexistência de um teatro singular. Não existe teatro africano, como existe o europeu e o latino-americano. Não existe sequer o teatro angolano e o congolês, por mais que a globalização impositiva, que insiste em manter as coisas em suas institucionalizações singulares, acabe atingindo até os próprios fazedores de teatro dessas nações, como já o fez com os franceses, os alemães e os brasileiros...

São teatralidades diversas que habitam os também diversos solos africanos, muito antes de os invasores encherem aquelas terras de violência, na tentativa de esvaziá-las de suas pessoas e suas tradições. Teatralidades dançantes nas suas diversas melodias étnicas, cada uma com seu ritmo próprio e seu sabor peculiar...

E não se tratam de pequenas modificações locais que são, na verdade, pequenas versões da uma mesma ideia, como ocorrem com os países que vendem a opressão e com aqueles onde essa já tomou conta do próprio recheio da cultura, nominando suas manifestações de forma fixa e imutável. São teatralidades múltiplas, tão múltiplas como as diversas etnias que constituem esses povos...

Os povos dos diversos países da África possuem um imaginário onde a ideia de teatro, arte ou qualquer coisa do gênero é diretamente relacionada aos aspectos das comunidades. “Os desfiles, as pantomimas e mesmo os diálogos produzidos no palco em meio a dançarinos mascarados, eram muito frequentes na África pré-colonial, muito amiúde enquadrados em contextos sagrados ou cerimoniais. Muitas destas tradições sobreviveram”<sup>22</sup>. Teatro, arte ou qualquer coisa do gênero estão completamente vinculados a questões sociais e, principalmente, religiosas. É muito forte a relação entre as manifestações artísticas e a religiosidade. “É que nas religiões de matriz africana, música, dança, pintura e escultura são dimensões importantes do sagrado. Arte e religião estão profundamente relacionadas”<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> MAZRUI, Ali A. & WONDJI, Christophe (editores). História Geral da África, VIII: África desde 1935. Brasília: UNESCO, 2010, pág. 739.

<sup>23</sup> FRAGA, Walter. Uma História da Cultura Afro-Brasileira. São Paulo: Editora Moderna, 2012, pág. 58.

Aqui aparece, pela primeira vez, o colar e suas pérolas... Falar das relações religiosas e comunitárias no âmbito das diversas etnias africanas não exclui o fato de que, em cada uma dessas etnias, essas relações se apresentam de forma diferente...

Essas relações fazem as manifestações artísticas funcionarem muito mais como um compartilhamento de experiências existenciais do que como um evento a ser apreciado, com distanciamento entre quem fez e quem está fruindo. Isso, inclusive, foi um dos principais motivos para o teatro de tradição europeia não ter sido muito bem aceito – até hoje – em vários países africanos.

O teatro europeu não foi facilmente aceito na África, em razão de suas convenções, do seu caráter literário, por não prever a participação da plateia e privilegiar as mensagens didáticas, em detrimento da diversão, sem levar em consideração as barreiras impostas pelo emprego de línguas estrangeiras. Em sua forma clássica, ele não foi aceito senão por uma fração das elites e por governos que lhe consideravam um produto de prestígio, incentivador do orgulho nacional.<sup>24</sup>

Os povos africanos cantam e dançam, contam histórias e usam máscaras. Tudo isso em experiências comunitárias importantíssimas para a transmissão do conhecimento, das tradições e dos valores desses povos. E isso não é uma coisa da antiguidade, de um primitivismo romântico que busca nessas manifestações uma verdade perdida. Isso é a multiplicidade das manifestações culturais desses povos e que perdura até os dias de hoje.

Esta nova forma tornou-se o protótipo da ópera yorubá, combinando um texto yorubá de alta qualidade literária, com a sátira social e a reflexão metafísica. A forma operava uma espetacular fusão entre a tradição acadêmica e o gênero popular criado por Ogunde, em razão da qual o autor foi apoiado em seu trabalho de elaboração. Após os anos 1960, a forma e o conteúdo em nada se modificaram. A inspiração provém, em sua essência, das tradições orais, aplicadas, entretanto, em situações contemporâneas, com frequência para

---

<sup>24</sup> MAZRUI, Ali A. & WONDJI, Christophe (editores). Op. cit., pág. 746.

expressarem descontentamento e eventualmente com finalidade satírica.<sup>25</sup>

Um exemplo entre muitos que poderiam ser usados... Uma das pérolas desse colar rico de danças e cantos múltiplos... Apenas uma ilustração didática que, por mais que nos conduza à tentação da unificação singularizante, sendo vista somente como um exemplo, uma escolha discursiva, o que em verdade é, fortalece a ideia de que estamos diante de uma experiência diferente daquilo que consagramos chamar de teatro, arte ou qualquer coisa do gênero...

Esses são os primeiros elementos reunidos para formar o que podemos chamar de teatralidades africanas, plural de inúmeras combinações, que escapa das mãos aprisionantes da nossa classificação limitada de arte, dividida em categorias engavetadas... Um mosaico dinâmico de possibilidades infindas, sem necessidade de rotulação...

Una de las características principales, sino la principal de las artes negras es su carácter multidimensional, su densidad de performance. Es una performance que ocurre en varios niveles a la vez, mezclando géneros que para nosotros serían diferentes y separados”<sup>26</sup>

Executores das músicas que usam máscaras, *griots* que contam histórias e dançam, xamãs que cantam para curar. Esses são os quadros das teatralidades existentes nos povos africanos, mesmo nos dias de hoje. Teatralidades que não possuem relação com o que conhecemos como teatro. Teatralidades completamente inseridas no cotidiano das comunidades e que por isso mesmo são partes integrantes do imaginário das pessoas.

Essas máscaras, cantos e danças, em suas relações comunitárias e religiosas, não são meros artefatos representativos. São discursos altamente potentes na busca das forças ontológicas dos povos onde eles residem.

---

<sup>25</sup> Ibidem, págs. 744 e 745.

<sup>26</sup> “Uma das características, se não a principal, das artes negras é o seu caráter multidimensional, sua performance densa. É uma performance que ocorre em vários níveis ao mesmo tempo, mesclando gêneros que para nós seriam diferentes e separados” (tradução minha). In: FRIGEIRO, Alejandro. Artes Negras: Una Perspectiva Aforcentrica. Buenos Aires: EDUCA, 2000, pág. 03.

Pelo uso da palavra e do gesto, o homem pretende apropriar-se de uma parte importante da força que irriga o universo para suas próprias finalidades ou fins sociais [...] Essas palavras são eficazes, pois carregam energias. A palavra na África negra pode matar.<sup>27</sup>

As primeiras pérolas do colar foram colocadas. Apesar de parecerem generalizações que levam a uma tendência igualitária, cada pérola tem o seu brilho próprio, impossível de ser aqui relatado. Por isso, vamos ficar com o brilho que cada uma dessas pérolas dá ao colar...

Acompanhando o frontão esculpido na religiosidade e na experiência comunitária, essas teatralidades possuem duas colunas que a sustentam e a adornam, formando um edifício templário cuja dinâmica sacro-profana alimenta os *devires* – por mais inconveniente que seja, tem que ser no plural – da própria vida, sendo também alimentada por eles. Colunas de capitel inatingível para a nossa singularidade eurocêntrica, mas importantes para que essas teatralidades respirem o ar da plenitude.

A primeira delas – numeração de forma alguma normativa, qualificativa ou organizadora, cuja escolha foi puramente aleatória – é a presença. A presença é um princípio fundamental dessas teatralidades. No entanto, não é uma presença abstrata e conceitual como aquela que nós conhecemos e cultuamos. Presença reconhecível apenas por um grupo de iniciados que elaboram teorias mais abstratas ainda sobre ela... Não!... É uma presença concreta... É corpo!... Um corpo que é mais do que a representação de algo que está ausente... Um corpo que é, também, mais do que uma presença individual, com suas ideias e valores... É um corpo que funciona “como mediador entre cultura e natureza, como um arquivo vivo”<sup>28</sup>.

Temos aqui mais uma pérola que precisa ser apreciada antes de fazer parte do colar... Sendo o corpo um elemento fundamental para a experiência mítica das teatralidades africanas, mais do que é para a nossa ideia de teatro, que vê o corpo apenas como sustentáculo material da pessoa do ator, essa sim importante, vamos nos debruçar sobre esse corpo – ou esses corpos – africanos para estabelecer com eles uma relação coerente com os desejos do ser pesquisa.

---

<sup>27</sup> MUNANGA, Kabengele. *Negritude: Usos e Sentidos*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012, pág. 67.

<sup>28</sup> LARA, Larissa M. *As Danças no Candomblé: Corpo, Rito e Educação*. Maringá: EDUEM, 2008, pág. 48.

O corpo para algumas etnias africanas – entre elas os yorubás – é a “representação visível do homem, concebido como um complexo externo e outro interno em relação constante”<sup>29</sup>. Essa ideia de relação constante entre dois complexos demonstra um princípio de dinamismo inerente à própria existência do corpo. Existe um complexo externo que, além de sua configuração enquanto estrutura material, “é também proposto pela noção de movimento, qualidade da capacidade motora”<sup>30</sup>. Um corpo que não é só matéria tangível. Um corpo ativo em sua própria natureza.

Para além da estrutura biológica, o complexo externo do corpo é movimento, é ação. O corpo é uma potência de vida ou a própria vida, cuja existência está condicionada a princípios de distribuição de energia, responsáveis pela essência dinâmica do corpo e sem os quais “o corpo seria definido como uma pluralidade estática de elementos vitais”<sup>31</sup>. A importância do corpo está justamente na sua qualidade de ocupar espaços físicos e criar espaços sociais. Ele é uma dimensão tríade de figura, flexibilidade e movimento, sempre em coexistência horizontal, sem domínio de um desses ângulos, pois é só assim que esse corpo cumpre o que, ontologicamente, foi dado a ele como elemento de vida.

Dançando, os indivíduos podem estabelecer o seu modo de existir, de viver e de se relacionar com o mundo, renovando-se. Têm a possibilidade de efetivar todas as interações possíveis, intensificando as relações sociais, as criações, o potencial comunicativo, retornando ao tempo sagrado e à experiência do mito.<sup>32</sup>

Mesmo o complexo interno do corpo destoa da música abstrata da concepção eurocêntrica. Para nós a estrutura interna é um complexo de estruturas simbólicas – mente e alma – com suas melodias romantizadas de notas sentimentais, cuja finalidade é “apreender as regularidades dos fenômenos, estabelecendo conceitos e representações estáveis sobre os mesmos”<sup>33</sup>. Uma canção que confunde os nossos sentidos, colocando-os no ritmo das especulações abstraídas dos sistemas de controle... O espírito obrigado a

---

<sup>29</sup> LEITE, Fábio Rubens da Rocha. *A Questão Ancestral: África Negra*. São Paulo: Editora Palas Athena: Casa das Áfricas, 2008, pág. 29.

<sup>30</sup> *Idem*.

<sup>31</sup> *Ibidem*, pág. 32.

<sup>32</sup> LARA, Larissa Michelle. *Op. cit.*, pág. 45.

<sup>33</sup> QUILLICI, Cassiano Sydow. *Antonin Artaud: teatro e ritual*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004, pág. 49.

se comportar da maneira imposta pelas regras intangíveis de um ideário composto de elementos científicos e religiosos que convergem apenas para a prisão padronizada dos corpos, vistos como substratos inferiores dessas estruturas *mais nobres* – grifo irônico e trágico ao mesmo tempo – que são postas como as nossas verdadeiras identidades...

Para os diversos povos africanos, “o complexo interno do corpo está ligado à noção de entranhas, tomada no sentido de manifestação interna de fatores naturais e sociais”<sup>34</sup>. Ele é visto como um sistema onde as dimensões físicas e espirituais se fundem em fluxos vitais e se manifestam como propriedade inerente ao ser, percebidos no interior dos homens. Noção de difícil aceitação por parte daqueles que sempre reduziram as entranhas às suas vestes escatológicas, esse complexo interno é a fonte e o circuito por onde transitam todas as energias que fazem passear a pessoa por todos os seus estados.

Para invocar a ideia de alma, de espírito, de consciência, emprega-se às vezes a palavra Okàn, coração, ou a palavra Inú, ventre, estômago, matriz, entranhas, implicando a noção de interioridade (nínúnínú). A alegria se exprime pela expressão “*inú mi dùn*”, meu ventre é doce, delicioso, gracioso, agradável; sentimentos experimentados interiormente.<sup>35</sup>

Esse corpo onde o complexo externo e o complexo interno dançam sempre juntos, uma dança de ritmo experiencial, é ainda o habitáculo de um fluxo sagrado, característica essencial da própria vida. Esse fluxo atua como agente que vai atribuir ao indivíduo sua personalidade social, ao mesmo tempo em que rege uma ideia diferente de destino, visto também como algo que não é pré-concebido e que só se realiza na ação...

Agora que o brilho dessa pérola nos enche os olhos com sua escuridão reconfortante, podemos nos dirigir à outra coluna que sustenta esse templo sacro-profano – na verdade mítico – que humildemente estamos tentando entender, não da forma racionalista e iluminada que a imposição formativa nos coloca, mas de uma forma ontologicamente concreta, mesmo que isso – e até por isso – nos faça visitar sombras que essa nossa racionalidade sempre oprimiu...

---

<sup>34</sup> LEITE, Fábio Rubens da Rocha. Op. Cit., pág. 29.

<sup>35</sup> VERGER (1973) apud LEITE (2008). In: LEITE, Fábio Rubens da Rocha. Op. Cit., pág. 30.

A outra coluna do edifício templário das teatralidades africanas é a negação da atribuição de papéis aos agentes desses fenômenos. Não existe aquele que age e aquele recebe. Não existe a contemplação. Tudo é experiência compartilhada... É gozo!... Gozo coletivo, que resgata velhas histórias ancestrais, mantendo os homens em coesão existencial.

Na contramão daquilo que tradicionalmente temos por teatro, evento apartado da vida, nas teatralidades africanas todos os envolvidos possuem um papel ativo, mesmo quando estão na condição de *espectadores*. Não existe o artista carregando o rótulo do talento, transformado em ícone de veneração vazia. Existe a experiência pura, simples e coletiva. É “um instante de festa, um ato gozoso em que, pelo imaginário, todos comungam do mesmo prazer”<sup>36</sup>. Um lugar onde aparecem “de um lado, as aspirações individuais e, de outro, as necessidades primordiais do grupo”<sup>37</sup>.

Logicamente que os agentes atuam de maneira diferente nesses fenômenos. Não se nega, aqui, que existem ações diferenciadas. Há os que contam e os que escutam... Há os que dançam e os que assistem. Entretanto, a relação estabelecida está longe da contemplação passiva inerente ao que conhecemos por teatro, arte ou qualquer coisa do gênero. Uma relação verticalizada onde o ator – agente – é colocado no pedestal de uma sacralidade da qual o espectador – paciente... doente? – não faz parte diretamente, restando a esse último apenas a ação de aplaudir no final. A relação existente nessas teatralidades tem como princípio uma horizontalidade onde o agente – não ator – e o outro agente – não espectador – cumprem funções tradicionais que fogem do âmbito de suas individualidades, pois partilham de um mesmo imaginário.

Tais formas indicam que se inicia e/ou se encerra a festa comungante do encontro gozoso com uma supra-realidade, sempre colocada fora do alcance do sujeito, na cotidianidade de sua existência humana. Vive-se naquela hora de festa um procedimento desviante que abre as portas de um outro mundo, não regido pelas leis da realidade empírica.<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre a Voz e a Letra: o Lugar da Ancestralidade na Ficção Angolana do Século XX*. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2007, pág. 44.

<sup>37</sup> *Ibidem*, pág. 42.

<sup>38</sup> *Ibidem*, pág. 45.



Nesse encontro de agentes, mesmo com *a cada qual o seu papel* – pura ironia pirandelliana, irresistível – na manifestação da experiência, são todos agentes comuns, necessários para que essa experiência se realize plenamente.

Mas espera um pouco... No nosso teatro, o espectador também não é fundamental? Onde está a diferença então?

O que chamamos de teatro ainda está estruturado numa relação desigual entre quem faz e quem assiste. Por mais que o espectador se envolva emocionalmente com a experiência do espetáculo, esse envolvimento assume um caráter puramente pessoal, individual. É ainda o império do individualismo, com suas torres espelhadas... O espectador não consegue se ausentar do tempo-espaço presente, mesmo porque o próprio espetáculo também não consegue. Ele representa algo que se insere de alguma maneira no tempo-espaço presente. Ou, então, mesmo não representando nada, ele se propõe ser uma experiência que está de alguma maneira conectada ao tempo-espaço presente.

O reviver de um tempo-espaço mítico através da experiência compartilhada horizontalmente por todos os agentes, que se deslocam para esse tempo-espaço do mito, a fim de evocar “tanto a ideia de tradição do sagrado e da origem de algo”<sup>39</sup> quanto mostrar “as transformações que se antepõem ao seu percurso”<sup>40</sup>. Esse mergulho no universo do mito, corporificado nos agentes envolvidos na experiência é a outra coluna que sustenta o templo das teatralidades africanas.

Duas colunas paradoxais onde as noções de indivíduo e coletividade apresentam-se sempre fundidas... Um frontão onde o fenômeno *estético* – grifo de uma necessidade indesejada – veste a roupa da ritualidade e do espírito comunitário... Esse é o edifício de fenômenos que, mesmo estando distante daquilo que fazemos e queremos teatro, está muito mais próximo daquilo que esquecemos guardado no mais fundo de uma memória reprimida e que se perdeu em um tempo-espaço, memória essa que pode – e deve – ser revivida em todos os tempos e em todos os espaços...

---

<sup>39</sup> LARA, Larissa Michelle. Op. cit., pág. 42.

<sup>40</sup> Idem.

## 2ª SEQUÊNCIA – MOVIMENTOS SOLVENTES

*Dissolvo-me nos outros que sou eu não sendo...  
Meus contornos esfumaçam seus traços na interfusão  
Dos planos que viram retas, que viram pontos,  
Que viram semi, que viram nada... Tudo...*

**3º MOVIMENTO – DEMARCANDO O TERRENO – O giro da roda ou as dissoluções improváveis.**

A mesma coisa que é o todo é também o individual. O individual não é uma parte do todo. O todo não é a união dos indivíduos. O *àşę* ioruba, o *arché* dos pré-socráticos e o *eche* dos celtas. Cosmovisões semelhantes com suas diferentes simbologias. Os nove céus podem ser as nove ondas. A invenção que apartou tudo isso, criando uma cosmovisão artificializada, veio depois. E reprimiu o que veio antes. A ontologia foi culturalizada. E quem se recusou a fazer isso também, foi reprimido...

A roda das ações humanas gira em falso na fixação de que tudo o que fazemos está determinado previamente pelo alguém que somos, como se esse alguém existisse em uma plenitude imutável. O absolutismo do ser que funciona como eixo principal dessa roda gigante visa à opressão de possibilidades comungadas de existência, que se baseiam em universos outros, onde a condição de ser está atrelada à convivência com a alteridade e que, por isso, sofre constantemente as transformações inerentes a qualquer compartilhar de forças. É a certeza imperativa subjugando o devir perene, no giro da roda de força centrípeta, onde tudo converge para o eixo central do *eu* eterno.

Ainda há ingênuos acostumados à introspecção que acreditam que existem "certezas imediatas", por exemplo, o "eu penso" ou, como era a crença supersticiosa de Schopenhauer, o "eu quero"; como se nesse caso o conhecimento conseguisse apreender seu objeto pura e simplesmente, enquanto "coisa em si" sem alteração por parte do objeto e do sujeito.<sup>1</sup>

A violência com que essa roda gira, expulsando tudo aquilo que está além

---

<sup>1</sup> NIETZSCHE, Friedrich. Além do Bem e do Mal. Curitiba: Editora Hemus, 2001, pág. 25.

do ser absoluto, faz morrer constantemente as inúmeras possibilidades plenas, porque verdadeiras, de seres que certamente habitam os diversos corpos unificados em matéria definitiva, condenada então ao ostracismo da mesmice de um espelho que não muda nunca de reflexo. É como se não pudéssemos fugir daquilo que foi idealizado para nós, sempre por outros que sequer sabemos quem são, mas que conseguem cravar suas garras sedentas pela energia do nosso devir, para acomodá-lo no viver bem comportado de um eu educado.

Uma consciência *apenas* pessoal acentua com certa ansiedade seus direitos de autor e de propriedade no que concerne aos seus conteúdos, procurando deste modo criar um todo. Mas todos os conteúdos que não se ajustam a esse todo são negligenciados, esquecidos, ou então reprimidos e negados. Isto constitui uma forma de auto-educação que não deixa de ser, porém, demasiado arbitrária e violenta. Em benefício de uma imagem ideal, a qual o indivíduo aspira moldar-se, sacrifica-se muito de sua humanidade.<sup>2</sup>

Isso nos faz querer, até como um direito inalienável do existir, a fluidez maravilhosa de uma percepção menos concretada. Queremos a liberdade de imaginar outros seres nos habitando, como numa aldeia multissaturada e poli-habitada. Queremos brincar na gangorra e no gira-gira do mundo, onde o subir e descer nos fornece a alegria de não ocupar um lugar no espaço e onde a impossibilidade de fixar a visão num ponto único nos faz dançar múltiplos bailados de flores dos mais diversos perfumes. Queremos o imaginário solto, dando à luz deuses e demônios, na gestação extraordinária de compostos químicos, físicos, plasmáticos e exotéricos...

Os deuses saem do imaginário humano, o próprio homem imagina seu eu como composto de elementos materiais (osso, carne, sangue, esperma), mas também de elementos imateriais perecíveis ou imperecíveis. Ele se concebe como mais ou menos livre, mais ou menos inacabado, suscetível de se “desforçar” ou de se reforçar.<sup>3</sup>

Espera um pouco!... Quem é que quer?... Será que as pessoas, em geral, estão mesmo preocupadas com essa libertação? Seria mesmo a fuga e, por que não

---

<sup>2</sup> JUNG, Carl Gustav. O Eu e o Inconsciente. Petrópolis: Editora Vozes, 1987, pág. 32.

<sup>3</sup> RIVIÈRE, Claude. Socioantropologia das Religiões. São Paulo: Editora Ideias e Letras, 2013, pág. 104.

dizer, a negação desse eu o objetivo das pessoas? Seria mesmo o eterno devir um desejo incrustado no âmago de todos os corpos? Ou será que as pessoas, na verdade, estão mais preocupadas com a leitura aparente do mundo, feita pelo reducionismo de uma intelecção ensinada e aprendida nos bancos duros das escolas sedentaristas da vida?... A resposta não parece muito animadora...

Outros, por sua vez, recolheram todos os traços característicos de nosso mundo de fenômenos – ou seja, de nossa representação do mundo, surgida de erros intelectuais e hereditariamente transmitidos – e, em vez de acusar o intelecto como culpado, incriminaram a essência das coisas como causa desse caráter real e muito inquietante do mundo e pregaram abertamente a redenção do ser.<sup>4</sup>

Infelizmente o girar da roda já glorificou a opressão de qualquer outra ideia de existência na consagração do ser decantado no fundo de uma piscina de águas límpidas, onde se afoga o devir que se configura nas nossas máscaras sociais. Não somos vários, somos um que representa os seus vários papéis, seguro, no entanto, de quem realmente é, para poder obter a redenção prometida desde a infância. Máscaras que protegem esse ser de tudo aquilo que é considerado prejudicial ao agenciamento dessa promessa redentora.

Não há quem não saiba o que significa “assumir um ar oficial”, ou “desempenhar seu papel na sociedade”. Através da persona o homem quer *parecer* isto ou aquilo, ou então se esconde atrás de uma “máscara”, ou até mesmo constrói uma persona definida, a modo de muralha protetora.<sup>5</sup>

Vivemos o paradoxo do eu em estado terminal – duplo sentido sarcástico – que reduz a sua existência aos personagens que lhe são dados representar, sem assumir efetivamente nenhum deles, mas reconhecendo em todos uma parcela de si, para com isso consolar-se do vazio que o habita... Vivemos um mundo teatralizado e sequer sabemos quem são os atores, pois “nossa personalidade forma-se a partir de um jogo cênico e nosso eu se resume no desempenho de papéis diferentes, escritos segundo as

---

<sup>4</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, Demasiado Humano*. São Paulo: Editora Escala, 2013, pág. 42..

<sup>5</sup> JUNG, Carl Gustav. *Op. cit.*, pág. 50.

convenções sociais”<sup>6</sup>.

Como será a vida fora dessa ilusão? Como será a vida fora desse teatro de representação das máscaras sociais a que somos submetidos sempre? Existe a possibilidade de viver fora dela?...

Essas questões, levadas a todos os espaços da nossa vida, inclusive ao que chamamos de teatro, arte ou qualquer coisa do gênero, embebe o nosso ser com a seiva sublime de uma condição até então inimaginável, qual seja, “*maa ka maaya ka ca a yere kono*”<sup>7</sup>...

### 3.1 - O *eu* enquanto ilusão possível.

A constatação da recorrência da ideia que a existência do sujeito é uma imposição ilusória dos sistemas de controle, presente nas entrelinhas delineadas nos discursos acima e abaixo desse ponto, só reforça a máxima nietzschiana de que seguimos uma regra puramente gramatical, que não encontra correspondência na verdade; a regra de que toda a ação pressupõe a existência de um sujeito que age.

Se analiso o processo expresso na frase “eu penso”, obtenho um conjunto de afirmações arriscadas, difíceis e talvez impossíveis de serem justificadas, por exemplo, que sou eu quem pensa, que é absolutamente necessário que algo pense, que o pensamento é o resultado da atividade de um ser concebido como causa, que exista um “eu”; enfim, que se estabeleceu de antemão o que se deve entender por pensar e que eu sei o que significa pensar.<sup>8</sup>

Essa ilusão nos acompanha desde o nascimento, quando nos colocam diante de falsos espelhos que já refletem a falsa ideia do que somos. Inseridos em contextos culturais que alimentam a ilusão, somos cotidianamente condicionados a reforçar a carapaça que é o nosso corpo físico, espaço de proteção desse eu que está se desenvolvendo no tempo, sempre na direção do futuro que prega – também ilusoriamente – a plenitude desse eu...

---

<sup>6</sup> BASTIDE, Roger. Estudos Afro-Brasileiros. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973, pág. 316.

<sup>7</sup> Essa é uma expressão de língua bambara que significa: “As pessoas da pessoa são múltiplas na pessoa”. Ver em: HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. A Noção de Pessoa na África Negra. Artigo retirado de: <http://filosofia-africana.weebly.com>, pág. 1.

<sup>8</sup> NIETZSCHE, Friedrich. Além do Bem e do Mal. Curitiba: Editora Hemus, 2001, pág. 25.

Pequena pausa dramática reflexiva... O tempo também seria, então, uma ilusão?... Pausa importante, mas que deve ser deixada para outra ocasião, pois se trata de mais um dos sedutores desvios que se apresentam no caminho...

Essa plenitude buscada pelo eu que somos sem realmente ser nos condiciona a desenvolver ações e pensamentos que consideramos nossos e que vamos repetir continuamente nessa trajetória de busca. “O hábito é a raiz constitutiva do sujeito e, em sua raiz, o sujeito é a síntese do tempo, a síntese do presente e do passado em vista do porvir”<sup>9</sup>.

A busca que começa e termina nesse eu absoluto carrega o equívoco de vender uma ideia impossível de ser concretizada, qual seja, que o início e o fim da nossa jornada existencial partem de um mesmo ponto e, mais ainda, que esse ponto é fixo no tempo e no espaço, colocando assim o eu como “um indivíduo atômico auto-suficiente que não depende de suas relações com os outros para a realização de seus fins e que tem prioridade ontológica sobre a comunidade”<sup>10</sup>.

A ilusão de que vamos conhecer o mundo a partir de quem somos, pois esse ser que somos reúne as condições primordiais para qualquer ato de conhecimento é o ingresso errado em uma viagem sem volta, criada pelas estruturas que controlam as nossas histórias. Viajamos em busca de uma verdade que nos fazem acreditar que está pronta, bastando apenas ser descoberta pelos aventureiros da verdade que somos nós, esse *nós* dividido, logicamente, em uma série de *eus* independentes.

Essa série contínua de ilusões espelhares a que somos submetidos durante a nossa vida nos coloca no falso direcionamento de que fazemos e, ao fazer, acabamos por conhecer algo, deixando o nosso eu cada vez mais preparado para o viver. O falso direcionamento de que somos capazes de aprisionar o devir.

De modo que é falsear os fatos dizer que o sujeito "eu" é determinante na conjugação do verbo "pensar". "Algo" pensa, porém não é o mesmo que o antigo e ilustre "eu", para dizê-lo em termos suaves, não

---

<sup>9</sup> DELEUZE, Gilles. Empirismo e Subjetividade: Ensaio Sobre a Natureza Humana Segundo Hume. São Paulo: Editora 34, 2012, pág. 109.

<sup>10</sup> GYEKYE, Kwame. Pessoa e Comunidade no Pensamento Africano. Artigo retirado de: <http://filosofia-africana.weebly.com>, pág. 1.

é mais que uma hipótese, porém não, com certeza, uma certeza imediata.<sup>11</sup>

Esse eu é construído para frear o ímpeto desejante do corpo pulsional, na tentativa de preservar uma existência individual que, na verdade, vai servir apenas para consolidar as funções que cada um tem dentro de uma sociedade estruturada em relações de poder. Uma sociedade cadavérica que, para controlar os corpos, os separa de suas estruturas internas, criando abstrações naturalizadas em ideias de mente e alma, que submetem o corpo ao seu império impositivo de vontades.

A pulsão de autoconservação ou do eu parece trabalhar no sentido da manutenção do ideário moderno de uma consciência submetida à realidade e à perspectiva da manutenção da ordem [...] O eu seria um dispositivo de controle do livre fluxo de energia, exercendo, pois, uma função vinculada ao princípio de realidade.<sup>12</sup>

Mais uma vez estamos diante de estruturas ilusórias introduzidas a fórceps nos corpos domesticados das pessoas, criando uma falsa natureza humana que determina tudo o que somos, a partir de pressupostos especializados por publicadores de espíritos modelados pelas mãos de um oleiro opressor de extremo mau gosto, uma vez que só vê a si próprio nessa moldagem. Internalizamos as relações de poder que nos afetam e nos tornamos espelhos de imagens congeladas em uma mesmice que perpetua a fantasia do humano. “A natureza humana é a imaginação, mas que outros princípios tornaram constante, fixaram”<sup>13</sup>.

A própria ideia de natureza está acondicionada em embalagens antissépticas que deixam higienizada qualquer possibilidade de manifestação do corpo que fuja dos valores fabricados pela mente e pela alma – espécies de chips introduzidos em nossos corpos – que volatilizam todo e qualquer impulso advindo do nosso universo inconsciente, esse sim, talvez, a parte de nós que podemos dizer que reside *na natureza*

---

<sup>11</sup> NIETZSCHE, Friedrich. Além do Bem e do Mal. Curitiba: Editora Hemus, 2001, pág. 26.

<sup>12</sup> MOREIRA, Jacqueline de Oliveira. Revisitando o Conceito de Eu em Freud: da Identidade à Alteridade. Artigo publicado na Revista de Estudos e Pesquisa em Psicologia da UERJ, ano 9, nº 1. Rio de Janeiro, 2009, págs. 234 e 235.

<sup>13</sup> DELEUZE, Giles. Op. cit., pág. 13.

*humana* e que, por isso mesmo, pode ser um mecanismo de ampliação e aprofundamento das experiências de um eu em estado perene de devir.

Todo ser humano é capaz de ascender a uma consciência mais ampla, razão pela qual podemos supor que os processos inconscientes, sempre e em toda parte, levam à consciência conteúdos que, uma vez reconhecidos, ampliam o campo dessa última. Sob este prisma, o inconsciente se afigura um campo de experiência de extensão indeterminada.<sup>14</sup>

A insistência em bater na tecla da consciência individualizante e congelada em dogmas mentais e da alma, compositora, talvez, de uma melodia monótona e repetitiva, torna-se necessária na medida em que temos extrema dificuldade em perceber justamente o dogma, oculto que está pelas sombras iluminadas desse eu luz que fabricaram, por nós e em nós. Temos que, reconhecendo esse imperialismo de uma ontologia culturalizada com corantes artificiais, guerrear batalhas que impeçam a continuidade da escalada insana e insone desse eu absoluto, que não faz mais que nos acorrentar aos elos de uma cadeia de *bom-caratismo* hipócrita, livre das impurezas que fazem parte de tudo o que é vivo e pulsante. “De fato, não sabemos muitas coisas de um homem vivo, real, e fazemos uma generalização muito superficial quando lhe atribuímos este ou aquele caráter”<sup>15</sup>.

O ser humano não é uma unidade monolítica, limitada a seu corpo físico, mas sim um ser complexo habitado por uma multiplicidade em movimento permanente. Ele não se trata, portanto, de um ser estático, ou concluído.<sup>16</sup>

A inconveniência monocórdica da canção e a dupla apropriação alheia de discursos – com o devido respeito e crédito – são em verdade os arautos de uma necessidade premente, qual seja, a anunciação da boa nova da nossa libertação de nós mesmos. Precisamos chacoalhar os corpos para fazer caírem todos os dogmas incrustados neles, deixando fluírem livremente os fluxos energéticos que a vida faz correr nas imensidões diminutas das partículas de pó, recobrando todos os monumentos

---

<sup>14</sup> JUNG, Carl Gustav. Op. cit., pág. 60.

<sup>15</sup> NIETZSCHE, Friedrich. Humano, Demasiado Humano. São Paulo: Editora Escala, 2013, pág. 151.

<sup>16</sup> HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. Op. cit., pág. 3.



irritantemente brilhantes desse absolutismo egóico que só nos faz viver em redomas fabricadas em série e numeradas com as nossas identidades. “Está próximo o tempo em que se compreenderá cada vez mais quão mesquinhas são as bases dos edifícios sublimes e aparentemente inabaláveis, erigidos pelos filósofos dogmáticos”<sup>17</sup>.

Vamos sim deixar fluir a água dançante do devir constante . Parar de reprimir os impulsos de uma real natureza humana – se é que existe uma real mesmo – e nos conectar às cachoeiras quentes de uma existência aberta, subvertendo as leis da ciência constrangedora e promovendo quedas em todas as direções, indo das profundezas divinas à ascensão luciferiana, numa inversão da viagem dantesca ao contrário, revirando olhos alucinados e estômagos politicamente incorretos.

El hombre, cuando no se lo reprime, es un / animal erótico, / lleva adentro un temblor inspirado, / una especie de pulsación / productora de bichos innumerables que / constituyen la forma que los antiguos pueblos / terrestres atribuían universalmente / a dios.<sup>18</sup>

Esse grito aparentemente destruidor do sujeito é em verdade o apelo para um novo processo de constructo permanente. É um deslocamento da permanência, que sai do sujeito e se desloca para o verbo, mas não o verbo totalmente pré-esculpido pela voz opressora de Deus, mas sim o verbo dito a todo instante, por todas as vozes que atravessam os caminhos não pertencentes a ninguém. É a constatação de que somos peregrinos de uma nova gramática, abandonando a escrita linear a que fomos submetidos e querendo desenterrar os nossos corpos de *moais* que só mostram a cabeça. Uma escrita com sujeitos indeterminantes ocultos sob o manto dos predicados que são puramente experiências.

Uma certa feita acreditava-se na "alma" como na gramática e no sujeito gramatical: afirmava-se "eu" é a condição, "penso" é o predicado e o condicionado, o pensar é uma atividade para a qual é preciso imaginar um sujeito como causa.<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> NIETZSCHE, Friedrich. Além do Bem e do Mal. Curitiba: Editora Hemus, 2001, pág. 07.

<sup>18</sup> “O homem, quando não se reprime, é um / animal erótico, / leva dentro de si um temor inspirado, / uma espécie de pulsação / produtora de incontáveis bichos que / constituem a forma que os antigos povos / terrestres atribuían universalmente / a deus”. (tradução minha). In: ARTAUD, Antonin. Para Terminar Con el Juicio de Dios y Otros Poemas. Buenos Aires: Ediciones Caldén, 1975, pág. 29.

<sup>19</sup> NIETZSCHE, Friedrich. Além do Bem e do Mal. Curitiba: Editora Hemus, 2001, pág. 65.

Nessa gramática, o núcleo central da frase está no verbo, na ação. O sujeito como ente executor de ações, essas sim, a essência da experiência. Sem predicativos e advérbios de tempo e espaço. Sem indicativos de modo ou explicação. Somente os verbos, onde o sujeito se submete a uma ligação – ou religação – aos fluxos energéticos incessantes. O discurso das danças. A oração subordinada ao movimento. O sujeito como ente que não é, mas apenas está mergulhado nessa situação de movimento.

O sujeito se define por e como um movimento, movimento de desenvolver-se a si mesmo. O que se desenvolve é sujeito. Aí está o único conteúdo que se pode dar à ideia de subjetividade: a mediação, a transcendência.<sup>20</sup>

A identidade ilusória do eu tem que ser substituída por um fluxo identitário que se transforma constantemente. É a libertação do devir em sua mágica rizomática – axioma delirante que Deleuze e Guatarri tomaram emprestado das plantas – onde não existe nem o centro, nem as extremidades, onde as referências pulam de galho em galho como pequenos animais travessos e, quando menos esperamos, roubam a nossa ideia de constância existencial, para devolver-nos à verdade inerente da experiência transformadora como única possibilidade real de se reconhecer em vida, vida essa que é a própria experiência construtora de sujeitos que vão para além do individual, limitado e mesquinho eu.

Um ato de conhecimento, em si mesmo e por si mesmo, jamais conseguiria dar acesso à verdade se não fosse preparado, acompanhado, duplicado, consumado por certa transformação do sujeito, não do indivíduo, mas do próprio sujeito no seu ser de sujeito.<sup>21</sup>

### 3.2 - Um novo caminho se descortina.

Eu parei de pensar quando me permiti rodar. É estranho falar em não pensar, pois quando eu penso que não pensei, talvez eu esteja pensando. Mas quando eu me permiti rodar, as coisas começaram a acontecer sem que eu determinasse. O deixar de pensar só é um sair de si porque acreditamos no sujeito da identidade, imutável.

---

<sup>20</sup> DELEUZE, Gilles. Op. cit., pág. 99.

<sup>21</sup> FOUCAULT, Michel. A Hermenêutica do Sujeito. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2006, pág. 21.

Seja qual for o lugar a que chegemos – Nietzsche ri. Ele já estava lá. Evidentemente essa também é a experiência que fazemos quando nos voltamos para a temática da arte de viver, que hoje entra no nosso campo de visão, uma vez que as éticas e as doutrinas morais convencionais perderam sua obrigatoriedade, enquanto os desafios tecnológicos e ecológicos de nossa época exigem novas técnicas de existência.<sup>22</sup>

Caso vivamos o sujeito nietzschiano, o deixar de pensar, ao contrário, é estar cada vez mais profundamente em si, pois se o sujeito é a sua própria transformação, deixar de pensar é estar cada vez mais mergulhado nessa transformação.

Transformação não é o mesmo em outros lugares, em outros tempos. Não é o mesmo pensamento em outros lugares, não é o mesmo lugar com outros pensamentos. Se o pensamento não modifica em nada o corpo, não há transformação. São apenas pensamentos diferentes no mesmo lugar. A transformação só se dá na total ausência de categorizações. O sujeito só pode ser transformação se não estiver vivendo em nenhuma categoria. Pois o sujeito é a própria dinâmica da transformação. O sujeito da vida nietzschiano não é algo que vira outro algo. É o nada que vira nada e o tudo que vira tudo... Ou vice-versa... O sujeito da vida é o sujeito da arte. “O próprio ser se ri do teu Eu e dos seus saltos arrogantes. Que significam para mim esses saltos e voos do pensamento? – diz – Um rodeio para o meu fim.”<sup>23</sup>

A real transformação do sujeito vem com a sua ausência. O sujeito que não é sujeito, sujeito às dinâmicas da vida sem a interferência de sua subjetividade, essa sim construída sob os alicerces cerceadores da moral dogmática que historicamente aprisiona os corpos nas celas nauseabundas da alma, que em verdade representa apenas o império de uma consciência sufocante, nos distanciando da possibilidade das experiências livres, uma vez que pressupõe regras de conduta, algumas explicitamente opressoras, como as regras sociais ditadas pelo maniqueísmo naturalizado do bem estar vigente e outras mais sutis, essas sim mais perigosas, por virem artificialmente vestidas

---

<sup>22</sup> SCHMID, Wilhelm. Dar Forma a Nós Mesmos: Sobre a Filosofia da Arte de Viver em Nietzsche. In: Revista Verve – Revista semestral do Núcleo de Sociabilidade Libertária do Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, PUC – SP. São Paulo, 12/2007, pág. 45.

<sup>23</sup> NIETZSCHE, Friedrich. Assim Falava Zaratustra. Versão digital disponibilizada pela eBooksBrasil.com, 2002, pág. 49.

com a roupa de nós mesmos, a partir da famigerada ideia de sujeito. Essa alma que exala o odor fétido de um ser lustrosamente acabado impede que os corpos busquem experiências que fogem aos padrões, limitando a vida dos mesmos àquilo que se convencionou ser a causa primeira das ações, qual seja, o ser que age exibindo o seu lustro de aparências que não passam de um exibicionismo barato.

É preciso partir *dessa* experiência, porque ela é *a* experiência. Ela não supõe coisa alguma, nada a precede. Ela não implica sujeito algum da qual seria a afecção, substância alguma da qual ela seria a modificação, o modo.<sup>24</sup>

Acabar com a noção de sujeito... Apenas modificá-la, criando uma ideia mais aberta, que permite experiências outras... Solução irônica baseada no politicamente correto que pode apenas nos colocar confortavelmente na poltrona do nada mudar... Atacar, definitivamente, a noção de sujeito é tarefa urgente para uma existência mais plena. Esse ataque pragmático necessita de um direcionamento efetivo, pois o alvo é uma ideia plasmática altamente adaptável. A consciência, essa dama da noite que espalha o seu odor cristalizado por todos os ares, é um círculo vicioso, pois é motivo e objetivo de todas as nossas ações. Fazemos as coisas movidos pela consciência que temos de que isso vai ter algum valor. Fazemos as coisas esperando que outras consciências reconheçam esse valor.

A consciência do indivíduo, com todos os referenciais que carrega, é a *célula mater* da nossa existência. Todo o conteúdo daquilo que se convencionou chamar de nossa mente e que pode ser acessado sem que nos cause nenhum problema de ordem social ou de outra ordem qualquer – será que existe alguma outra ordem que não seja social? – é material da nossa consciência, que vai então ditar as nossas regras de conduta, sempre com vistas ao bem estar do eu.

As ideias, os valores de juízo, a capacidade de criar novas imagens e a memória que guarda e acessa continuamente as imagens guardadas, o que se convencionou chamar de emoções e sentimentos, a identidade. Esse é o conjunto de referenciais que formam a consciência de um indivíduo. Consciência que é um atrativo altamente satisfatório, pois nos aconchega com seu calor perfumado pelas rosas do que

---

<sup>24</sup> DELEUZE, Giles. Op. cit., pág. 102.

acreditamos serem os nossos desejos e nos dá a sensação saciada de dever cumprido e direito adquirido...

Caímos em uma armadilha. Fomos enredados no calor ilusório da consciência, fogo fátuo que exala a podridão do “estar-se preso por vontade”<sup>25</sup>, quando em verdade é a vontade que já está presa na predeterminação de si mesma. A consciência que, por ser individualizada na noção de sujeito, é anterior e posterior a qualquer ato, criando uma onipresença assustadora, nos alimenta com os dissabores da já tão martelada existência limitada.

Parecería que la consciência / está ligada / en nosotros / al deseo sexual / y al hambre; / pero podría / muy bien / no estar ligada / a ellos. / Se dice, / se puede decir, / hay quienes dicen / que la consciência / es un apetito, / el apetito de vivir.<sup>26</sup>

A consciência poderia – e deveria – não só preceder a ideia de uma identidade, como até ultrapassar essa ideia. A consciência como percepção aberta da experiência... Experimentamos a vida e nos locupletamos com ela, brindando seus prazeres e suas dores, sem a distinção julgadora que substitui o efeito físico da experiência.

Sentimos prazer sem a companhia autocomplacente do orgulho social que esse prazer proporciona e sem a culpabilidade moral que esse prazer muitas vezes apresenta. O coração que acelera, as mãos que suam, os olhos brilhantes ou qualquer outra reação corporal não pode ser a tradução física do prazer, senão o próprio prazer. O corpo não é consequência de uma ideia...

A dor não pode vir com a expiação de uma culpa que reconhecemos ou não, bem como com a imprecação, mesmo que silenciosa, contra forças que querem nos prejudicar enquanto sujeitos. O coração que pulsa mais forte, o suor das mãos, os olhos que faíscam ou qualquer outra reação corporal é a própria dor, sem a necessidade de nomeação...

---

<sup>25</sup> Referência impertinente e deslocada, mas irresistível, de um verso de Camões.

<sup>26</sup> “*Parece que a consciência / está ligada / em nós / ao desejo sexual / e à fome; / No entanto poderia / muito bem / não estar ligada / a eles. / Dizemos, / podemos dizer, / há quem diga / que a consciência / é um apetite, / o apetite de viver*”. (tradução minha). In: ARTAUD, Antonin. *Para Terminar Con el Juicio de Dios y Otros Poemas*. Buenos Aires: Ediciones Caldén, 1975, pág. 23.

Os nomes carregam categorias construídas ou reproduzidas pelos nossos referenciais de consciência. E essas categorias acabam por substituir o nomeado, elaborando uma virtualidade da experiência que satisfaz o sujeito, a partir de então não mais vivente.

É no momento que a consciência reflete sobre si mesma, ou seja, quando a consciência toma a si mesma ou o próprio eu por objeto de sua intencionalidade, que ela irá captar a pura vivência que escapa à intencionalidade, que irá perceber que o que precede toda intenção não é a atividade, mas sim a passividade.<sup>27</sup>

A consciência não é o cartão de visita do sujeito acabado que o nosso racionalismo enfiou goela abaixo da nossa formação. “A tradição racional tende a cair no engodo de considerar o eu apenas na sua dimensão da identidade, da soberania, da arrogância e do domínio”<sup>28</sup>. A consciência não pode ser o subtexto do nosso corpo, justificando ou penalizando as nossas ações.

A consciência como porta aberta da nossa percepção ao substrato existente no âmbito de uma inconsciência que ultrapassa o sujeito individualizado. Porta por onde entram e saem indistintamente pulsões diversas, frutos das árvores de tradições e de experiências desconhecidas, mas vividas de alguma maneira inexplicável, até porque qualquer explicação seria desnecessária. Porta que é fluxo de alimento para o corpo experiencial que devemos buscar, sem a necessidade de controle, advinda em verdade do medo que nos é incutido pelas mitologias artificializadas em dogmas impositivos.

Na medida em que aumenta a influência do inconsciente coletivo, a consciência perde o seu poder de liderança. Imperceptivelmente, vai sendo dirigida, enquanto o processo inconsciente e impessoal toma o controle. Assim pois, sem que o perceba, a personalidade consciente, como se fora uma peça entre outras num tabuleiro de xadrez, é movida por um jogador invisível.<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> MOREIRA, Jacqueline de Oliveira. Op. cit., pág. 241.

<sup>28</sup> Ibidem, pág. 242.

<sup>29</sup> JUNG, Carl Gustav. Op. cit., pág. 35.

Vamos deixar jogar em nós esse jogador invisível que nada mais é do que o nosso devir constante, marca fundamental de nós mesmos. Vamos ser peças e tabuleiros desenhados e esculpidos pelas mãos que nos pertencem sem estarem no fim – ou no começo – dos nossos braços. As mãos pulsionais do que reprimimos e recalamos em nome da convivência pacífica entre iguais nunca equânimes, quando em verdade o oposto deveria ser o desejável. As mãos que escrevem histórias de liberdade efetiva dos corpos, histórias de comunhão verdadeira entre pessoas que não se unem por laços preparados para o domínio de uns sobre outros, mas sim pela capacidade coletiva de recriar experiências, seja pela reprodução das mesmas, seja pela criação de signos que, ao invés de substituir a experiência anterior, apresenta-se como possibilidade de uma nova experiência. Mãos que, enfim, são mais que extensões do corpo, senão o próprio corpo em sua plenitude.

Há escritores que, por apresentarem o impossível como possível e falarem do que é moral e genial como se ambos não passassem de uma fantasia, de um capricho, provocam um sentimento de liberdade extravasante, como se a pessoa se pusesse na ponta dos pés e, por alegria interior, fosse absolutamente obrigado a dançar.<sup>30</sup>

Dançar como verbo inerente ao viver... Fechamos aqui um círculo reflexivo que nos coloca diante de possibilidades novas. Sujeitos dançantes que vão se descobrindo, a cada passo e compasso, desdobrando-se em novos sujeitos que são os mesmos sem serem... Nó conceitual talvez pouco proveitoso, mas de uma sedução ímpar para uma mente desvairada... Compassos internos e externos a nós mesmos, compondo canções que reverberam em todos os poros da natureza da qual somos parte dinâmica, sem a dicotomia agente e paciente. “Se nós nos encontramos de tal modo à vontade em plena natureza, é que ela não tem opinião a nosso respeito”<sup>31</sup>...

Como dançar sem culpa quando o racionalismo é um ruído seco que estanca a maviosa canção? Como ser parte dessa dança dinâmica quando a nossa formação nos coloca na posição estática de sujeito acabado? Como cantar quando a nossa epistemologia é surda aos sons do devir?

---

<sup>30</sup> NIETZSCHE, Friedrich. Humano, Demasiado Humano. São Paulo: Editora Escala, 2013, pág. 171.

<sup>31</sup> Ibidem, pág. 315.

Além da busca constante pelas fendas inconvenientes das rupturas existentes na nossa própria solidez epistemológica, fendas que criam espaços de ar nos quais podemos respirar sem sermos sufocados pelo oxigênio puro da nossa respiração de escafandro, podemos também atravessar oceanos e montanhas, numa escalada livre para outros campos do saber, vivos em tradições que não são nossas, porém são fundamentais para nos libertarmos das nossas próprias correntes.

Vamos dançar a dança daqueles que aprisionamos, promovendo uma libertação coletiva, onde os que prendem também são libertados, uma vez que carregavam as próprias cadeias que impunham aos outros, numa vã tentativa de se sentirem donos de alguma força da natureza, mas que em verdade era – e ainda é, porque essa prisão subsiste – apenas uma demonstração evidente da fraqueza que exibem como matéria prima de seus sujeitos abjetos, cuja ontologia é uma farsa.

Naveguemos pelos mares do “corpo humano como uma reprodução em miniatura da terra e, por extensão, do mundo inteiro”<sup>32</sup>. O corpo como embarcação livre para experimentar ondas e fossas, sem que os medos e as ambições advindas da sede de poder sorrissem com seus dentes putrefatos de hálito saudável fabricados nos capítulos da novela virtual das nossas vidas. Um corpo que dança ao sabor dos ventos, embalado pelas ondas e pelas correntezas inconstantes inerentes à própria natureza...

Algumas epistemologias vindas das variadas regiões de África mostram um indivíduo que não é totalizado de forma independente. Elemento de uma estrutura mais ampla e mais profunda, o indivíduo entende seu papel catalizador-propagador – escrito dessa forma para que não sejam entendidas como funções diferentes – de todos os fluxos energéticos que habitam o interior e o exterior do corpo, esse nada mais do que constituinte do que o circunda, formando uma ideia de todo que em verdade está em perene formação.

Síntese do universo e cruzamento das forças da vida, o homem é assim convocado a tornar-se o ponto de equilíbrio onde, por meio dele, se podem reunir as diversas dimensões de que ele é portador.

---

<sup>32</sup> HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. Op. cit., pág. 4.



Então, ele realmente merece o nome de maa, interlocutor de Maa-nala e garante o equilíbrio da criação.<sup>33</sup>

Um indivíduo habitado por consciências diversas, uma vez que, além de síntese da natureza com a qual está em completa fusão, é também elemento fundante e fundado de um princípio comunitário sem o qual a sua própria existência enquanto ser não está garantida. A pessoa mantém com a comunidade da qual faz parte uma relação primordial de interdependência, onde continuamente ambas são alimentadas em uma relação de subserviência mútua, aqui entendida sem a verticalidade das relações de poder. A pessoa se faz na comunidade que habita e, por conseguinte, colabora para a sobrevivência dessa comunidade com sua capacidade individual de canalizar as energias.

O fato de que uma pessoa nasça em uma comunidade existente deve sugerir uma concepção da pessoa como um ser comunitário, por natureza, mesmo que algumas pessoas insistam na individualidade da pessoa.<sup>34</sup>

A proposição é extrapolar a nossa ontologia – vale dizer, com já foi dito várias vezes, artificializada – de indivíduos independentes e banharmo-nos em águas africanas, onde poderemos nos enxergar como um todo maior que nós mesmos, ainda que dependente de cada um de nós. Vamos buscar essas águas epistemológicas onde não impera o eu absoluto, senão um eu que atravessa e é atravessado por entes outros, estruturando um espaço de formação permanente, onde esse eu está inserido em sua própria condição de existência. “O individualismo e o egoísmo foram descartados... O pronome pessoal "eu" era usado muito raramente em assembleias públicas. O espírito de coletivismo era (assim) muito enraizado na mente das pessoas”<sup>35</sup>.

Abandonar a ideia de uma consciência individual e mergulhar numa consciência inconsciente comunitária, que nos permite relações de outra ordem com nós mesmos, uma vez que nos percebemos na condição de inacabados e, por isso mesmo, à procura de sempre mais, não na forma de acumulação quantitativa, mas sim como transformação das nossas qualidades, que nunca são propriedade privada, pois pertencem à esfera de

---

<sup>33</sup> Ibidem, pág. 9.

<sup>34</sup> GYEKYE, Kwame. Op. cit., pág. 5.

<sup>35</sup> KENYATTA (1965) apud GYEKYE (2002). In: GYEKYE, Kwame. Op. cit., pág. 3.

um devir compartilhado. Por difícil que possa ser, pois “para um homem que só tem como arma a razão, não há nada de mais neurotizante do que o contato com o irracional”<sup>36</sup>, deixarmos virem as experiências livres do pensamento e do controle da razão, para que possamos reencontrarmo-nos com parcelas de formação da nossa própria existência que foram esquecidas quando da imposição de um eu apartado dos outros, e que, por isso, destruiu em nós o princípio de pertencimento comunitário, que precisamos resgatar.

Em primeiro lugar, a pessoa está ligada a seus semelhantes. Não a concebemos isolada, independente. Da mesma maneira que a vida é unidade, a comunidade humana é una e interdependente [...] Sempre em virtude do profundo sentimento da unidade da vida, a pessoa humana não é cortada a partir do mundo natural que a rodeia e com o qual mantém relações de dependência e equilíbrio.<sup>37</sup>

Advertências *posliminares* – um neologismo arrogante – para substituir a redundância de argumentos que já operam no agenciamento da obviedade... Duas apenas, para que as próprias advertências não sejam engolidas por esse universo óbvio...

Toda essa deslumbrante ontologia africana do indivíduo não pode ser vista como unanimidade entre as inúmeras etnias de África. Não podemos cair na armadilha sedutora de uma romantização do pensamento africano como uma coisa una e indivisível, sob o risco de planificarmos esses pensamentos tão ricos e cheios de nuances. Fizemos uma escolha epistemológica, aquela que nos favorece naquilo que buscamos e com a qual podemos assentar as bases das nossas proposições. Além disso, estamos falando do pensamento africano que depois veio estruturar as bases das religiões afro-brasileiras, e mais especificamente do candomblé, cujo fenômeno do transe é ponto crucial da nossa busca.

A impossibilidade de abandonar a ideia do eu absoluto em nossas vidas, advinda de fatores vários como o medo de nos perdermos em experiências que podem ser consideradas prejudiciais para a consolidação do nosso sujeito, bem como pelo fato de que “muitos de nós somos incapazes de abandonar crenças que desempenham um papel na justificação das vantagens especiais que auferimos de nossas posições na ordem

---

<sup>36</sup> FANON, Frantz. *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008, pág. 110.

<sup>37</sup> HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. Op. cit., pág. 8.

social”<sup>38</sup>, deve ser, ao menos, elemento de reflexão profunda para todos nós. Entretanto, já que a nossa busca se dá no campo específico daquilo que chamamos teatro, arte ou qualquer coisa do gênero, mesmo que a ideia seja extrapolar esse campo, que as águas africanas, aquelas concomitantes ao que pensamos como princípio da nossa busca, venham encharcar o nosso fazer com suas linhas bem desenhadas de seres abertos, em formação constante, cujas identidades se fazem sempre em devir...

Seres que se fazem nas relações com as tradições, sempre vivas e também em formação, baseadas no essencial comunitário que rege as coisas todas, essencial esse também na condição de devir. Seres que, por conseguinte, estão sempre abertos a atravessamentos vários em sua estrutura identitária, pois a mesma é experiência perene. “A identidade pessoal é inseparável da identidade social e étnica”<sup>39</sup>...

Experiências que se realizam no corpo, com o corpo e para o corpo, estrutura fundante da condição de ser, sem o separatismo abstrato de mentes e almas. O ente é corpo e o corpo é o ente... Redundâncias que, mais do que círculos viciosos, são as espirais que compõem esse desenho maravilhoso do ser que é apenas enquanto experimenta através da ação...

Sendo esse um desenho tão difícil para ilustrar o nosso próprio viver, mais pela nossa incapacidade de apreciar as linhas tortas que fazem parte da própria natureza, relegando-nos frequentemente o tédio das linhas retas e dos pontos fixos, vamos então abrir o nosso olhar para que na dinâmica daquilo que chamamos teatro, arte ou qualquer coisa do gênero possamos verdadeiramente nos abrir a esse devir fundamental, tornando o nosso fazer sempre inacabado e sempre uma experiência aberta a toda sorte de atravessamentos. “Daí brota uma linguagem que, mais do que representar, pretende ser um modo de agir e afetar”<sup>40</sup>... Mas isso precisa, talvez, ser mais esmiuçado... Vamos adiante!

---

<sup>38</sup> APPIAH, Kwame Anthony. Na Casa de Meu Pai: a África na Filosofia da Cultura. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 1997, pág. 34.

<sup>39</sup> LÉPINE, Claude. Os Estereótipos da Personalidade no Candomblé Nagô. In: MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de (organizador). Candomblé: Religião do Corpo e da Alma: Tipos Psicológicos nas Religiões Afro-Brasileiras. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2000, pág. 158.

<sup>40</sup> QUILLICI, Cassiano Sydow. Antonin Artaud: teatro e ritual. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004, pág. 32.

#### **4º MOVIMENTO – A SEMEADURA – O estudo do transe ou a direção do voo.**

O mergulho no oceano do transe – ou de uma de suas manifestações – permite direcionar de forma mais marcante um voo tão alucinado como o que se propõe. Estudar um fenômeno que sempre esteve distante, até ausente, do cotidiano do ser pesquisa é um mergulho ousado em ondas *insurfáveis* – mais um neologismo pretensioso – que pode levar ao afago afogo de uma submersão irreversível... Tomara que leve mesmo!...

Circular a terra e fazer o ar circular. Semear a terra por muito tempo. Envolver-se com o mundo. Circundar a Terra para depois semeá-la com o sopro. Brotar, nascer da terra e alçar voo, alcançando as alturas... O desequilíbrio...

A escolha pelo fenômeno do transe segue o caminho da ruptura paradigmática da ideia do *eu*, exposta acima e abaixo de onde estamos, para além das geografias do nosso conhecimento. É uma escolha pautada por etapas, construindo um caminho que vai do incômodo ignorante sobre a própria formação ao encontro com culturas quase obliteradas, convivendo no espaço de um oceano epistemológico, onde a noção de opressão é maquiada com o pó dos corpos mortos pela imposição. Todo isso passando pela paixão e pelo empirismo diletante da própria epistemologia que se quer romper, no laço com as exceções existentes...

A angústia com uma leitura de *mesmice* em relação ao que se convencionou chamar o trabalho do ator já levou a um pensamento de controle absoluto. Racionalizar aos extremos para conseguir o controle total... A decodificação cirúrgica do personagem e a regência do ator. Esse caminho foi abandonado, mesmo sendo seriamente trilhado, com pesquisas profundas. A constatação do equívoco do caminho veio com o tempo. A racionalização excessiva endureceu o trabalho, que se confundiu com as fórmulas pensadas... Vamos por outra estrada...

Mesmo com a alteração da rota, a angústia permaneceu... Qual a real relação entre o ser ator e aquilo que no teatro se convencionou chamar de personagem?... Questões pirandellianas que insistiam em habitar esse ser pesquisa, fragmentado em experiências diversas, da academia mal acabada à atuação mercadológica, passando pelo amadorismo passional, desenhando um mosaico de respostas insuficientes...

Nessa jornada de mil caminhos que se entrecruzam e se chocam, veio o contato com as culturas trazidas à força da parte de baixo do além-mar e que, paradoxalmente, foram apagadas pela opressão insana dos meus iguais... A cultura plural das etnias africanas abriu um leque de novas possibilidades na tentativa de aliviar a angústia já enraizada no ser pesquisa... E entre as inúmeras possibilidades que se descortinavam diante, o transe apresentou elementos fundamentais para esse ser que não acreditava mais no controle absoluto da razão, pois um flerte nietzschiano já havia jogado por terra a ideia do ser que pensa como centro de uma epistemologia verdadeira... A ideia de corpos habitados por entes mitológicos através de rituais específicos seduziu, não só pela ideia do corpo como um continente aberto, mas também pela importância que o saber mitológico, tratado de forma exótica e folclórica pela racionalização iluminada, tem para essas etnias que estão além das palavras...

Com frequência, o homem das letras dormita no etnógrafo, com o gosto pelo exotismo, pelo estranho e pelo bárbaro. No entanto, o misticismo africano possui nuances, meias-tintas, linhas melódicas, e há entre os iorubas ou os fons toda uma civilização de afetos [...] O negro, sem dúvida, não se abandona a introspecção como uma Santa Teresa para nos descrever as diversas moradas de seu “castelo interior” [...] possui outra linguagem que lhe permite exprimir a riqueza ou a complexidade de sua alma anelante entre os braços dos deuses: é a linguagem dos gestos.<sup>1</sup>

Essa epistemologia do corpo, aliada à riqueza mitológica, que coloca entes habitantes de mundos outros em consonância direta com as nossas paixões demonstrou ser o caminho mais coerente a ser seguido. E mesmo com a aparente incoerência de não pertencimento por parte do ser pesquisa, vamos seguir esse caminho. Não é possível mais ficar na angústia ou nos caminhos já traçados “quando outras aventuras apaixonantes nos esperam fora dos trajetos percorridos”<sup>2</sup>.

No entanto, estar seduzido não pode, de forma alguma, representar um gosto pelo exotismo, nem o desprezo por todas as citadas meias-tintas que serão encontradas nessa jornada... Por isso, vamos seguros, porém cuidadosos, ao transe... Com todo o

---

<sup>1</sup> BASTIDE, Roger. O Sonho, o Transe e a Loucura. São Paulo: Editora Três Estrelas, 2016, pág.95.

<sup>2</sup> Ibidem, pág. 127.

respeito necessário, vamos adentrar o espaço de um fenômeno que, mesmo tendo um lado de mistério e misticismo, o que pode acender a chama desse exotismo do qual nos queremos livrar, é em verdade um fenômeno cultural ricamente codificado, com uma estruturação completamente diversa do que temos como código. “Compreendemos igualmente como a própria rigidez da estrutura da personalidade ocidental é que torna a possessão ao mesmo tempo difícil e incompreensível”<sup>3</sup>.

Um fenômeno que entrelaça o misticismo a um conjunto de condutas aprendidas, fundindo mundos e colocando em cheque o que nós, formados pela cultura hegemônica europeia, temos por realidade. “Estamos num domínio que se situa além da mentira e da verdade; na possessão, o ser humano sai de si e se situa além de qualquer limite, no universo da criação”<sup>4</sup>.

Viagem empolgante que nos coloca em rota de encontro com os mitos, ao mesmo tempo em que nos mostra mais claramente a própria realidade circundante, o transe apresenta princípios de comunhão importantes, uma vez que “é vivido e reconhecido, em certo contexto cultural, tanto pelo indivíduo possuído pelos deuses como por aqueles que o assistem”<sup>5</sup>.

Vamos, então, nos entregar nessa jornada ao mergulho profundo no mundo mitológico do real escondido pela realidade, percebendo assim as nuances daquilo que chamamos ficção e que as culturas nas quais vamos penetrar não chamam de nada, mas vivem como um fenômeno que, impulsionado pela maravilha dos mitos, recolhe todos os pedaços soltos da vida e os reúne nos corpos presentes, signos concretos dançantes do que é essencial.

Crenças e sentimentos básicos da vida social dos terreiros estão associados e são remetidos ao corpo humano, constituindo-se um conjunto de representações que ultrapassam as características biológicas inerentes ao ser humano. Esta valorização ainda pode ser explicada por ser o corpo humano o veículo de comunicação com os

---

<sup>3</sup> LÉPINE, Claude. Transe e Possessão no Culto dos Orixás. Marília, UNESP, 1988, pág. 48.

<sup>4</sup> Idem.

<sup>5</sup> RIZZI, Nilse Davanço. Visões do Transe Religioso. Dissertação de Mestrado em Sociologia apresentada ao Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 1995, pág. 128.

deuses, as forças da natureza.<sup>6</sup>

#### 4.1 - Desmistificando o transe.

Estados mórbidos do ser, associados às sombras que penetram seres não dotados da inteligência iluminista iluminada de teocracia monocrática. Total abandono ao poder inenarrável e inelutável das divindades supremas, que subjagam os pobres seres mortais viventes nessa terra de ninguém. Não há como livrar-se da vontade dos superiores...

Manifestação de estados patológicos de um lado e submissão ao imponderável divino do outro, o transe foi colocado, durante muito tempo, na categoria das anomalias, “ligado a diversos estados mórbidos psicologicos, agudos, sub-agudos e chronicos comuns de hysteria, estados somnambulicos, hypnoticos, oníricos, esquizofrênicos, syndromes de influencia, quase sempre com a modificação da consciência da personalidade”<sup>7</sup>.

A visão puramente medicinal desse fenômeno muito mais complexo logo foi derrubada, pois se o transe era visto como uma doença, os mesmos que assim o classificavam, não conseguiam realizar a cura. Casos de tentar, por exemplo, sugerir um estado de transe através da hipnose demonstraram-se infrutíferos. Por mais que a pessoa hipnotizada manifestasse ser o orixá, não conseguia agir como tal, uma vez que “não estava vestida com a roupa litúrgica”<sup>8</sup>. Importante observar, então, o que nos parece mais caro em relação ao transe nesse caso: apesar de abrir sua personalidade a uma sugestão alheia, o corpo da pessoa não reage. É a epistemologia do corpo em sua manifestação plena... E mesmo quem estava defendendo o transe como uma anomalia declara a limitação de suas conclusões, “reconhecendo honestamente ignorar se essas manifestações se reduzem àquilo que ele observou ou se, ao contrário, existem nelas fenômenos mais complexos”<sup>9</sup>.

---

<sup>6</sup> BARROS, José Flávio Pessoa & TEIXEIRA, Marina Lina Leão. O Código do Corpo: Inscrições e Marcas dos Orixás. In: Candomblé: Religião do Corpo e da Alma: Tipos Psicológicos nas Religiões Afro-Brasileiras. Carlos Eugênio Marcondes de Moura (org.). Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2000, pág. 108.

<sup>7</sup> RAMOS (1940) apud VEGGER (2000). In: VERGER, Pierre. Notas Sobre o Culto aos Orixás e Voduns. São Paulo: Editora da USP, 2000, pág. 86.

<sup>8</sup> BASTIDE, Roger. Estudos Afro-Brasileiros. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973, pág. 304.

<sup>9</sup> VERGER, Pierre. Op. cit., pág. 85. *Nessa citação Verger está se referindo a Nina Rodrigues, médico brasileiro que foi um dos pioneiros no estudo do transe, mas que defendia a ideia de que esse fenômeno pertencia ao universo das doenças psicológicas.*

Exotismo recheado de preconceito foi o prato principal de uma abordagem superficial e, por isso mesmo, tendenciosa de um fenômeno alheio à cultura predominante. Isso teve que ser vencido, uma vez que sua incoerência se tornou premente...

A dificuldade, no entanto, de mergulhar efetivamente em um universo epistemológico tão distante do centro impositivo levou a uma “evolução” quase insignificante, pois se o transe deixou de ser uma doença, ele ainda estava associado ao universo puramente interno do indivíduo que nele mergulha, como uma manifestação dos impulsos mais profundos das pessoas. “O transe poderia ser uma resposta a um estímulo interno, psíquico”<sup>10</sup>.

Muro extremamente grosso, a visão preconceituosa do transe parecia uma barreira intransponível, pois até aqueles que tentavam caminhar por outras vias não negavam “a existência de fenômenos patológicos”<sup>11</sup>, mesmo se recusando “a ver nos candomblés e nos xangôs hospícios cheios de crises histéricas”<sup>12</sup>.

Nesse caminhar lento e trabalhoso em direção ao romper com certo misticismo exótico e, por isso mesmo, altamente preconceituoso, alguns outros degraus tiveram que ser galgados antes de chegarem a uma visão minimamente coerente sobre o transe. Mesmo abandonando a visão *patologizante* do fenômeno, algumas abordagens tendiam a um simplismo preocupante, pois reduziam o transe a um mero jogo de estímulo e resposta.

O transe constituiria uma resposta do organismo a um estímulo, representaria uma reação do sistema nervoso central a um nível de estimulação fora do comum, e que ultrapassa aquele ao qual o organismo está adaptado. Este excesso de estimulação provocaria a desorganização da ordem habitual dos movimentos.<sup>13</sup>

Esse jogo burlesco de estímulo e resposta, apesar de tirar o transe do campo do misticismo, o que já se mostra muito positivo, traz ao fenômeno uma carga de simplicidade que está longe do simples maravilhoso da poesia. O que está por trás dessa

---

<sup>10</sup> LÉPINE, Claude. Op. cit., pág. 27.

<sup>11</sup> BASTIDE, Roger. Estudos Afro-Brasileiros. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973, pág. 306.

<sup>12</sup> Idem.

<sup>13</sup> LÉPINE, Claude. Op. cit., pág. 23.



visão é ainda o transe como um fenômeno que pressupõe alguma pré-disposição do indivíduo. “O transe parece, pois, ser um fenômeno que depende, numa certa medida, da vontade”<sup>14</sup>. O olhar microscópico dessa abordagem deixa escapar a amplitude social do fenômeno, que deve, muito mais, ser visto pelo olhar de um telescópio, devido à variedade dos universos que o compõem...

Colocando em destaque os códigos a que o transe se submete, códigos partilhados pelos indivíduos que o praticam [...] o libertaram da marca do patológico e do individual para defini-lo como um fenômeno ao mesmo tempo normal e social.<sup>15</sup>

A polifonia existente nas diversas variedades em que o transe se manifesta traz um conjunto de canções dos mais variados estilos, sem um direcionamento melódico a guiar os ouvidos daqueles que tentam escutá-lo. A música do mistério, que tem nos mitos suas notas e seus intervalos essenciais promove o contato com aquilo que está além do mundo humano, qualquer que seja a direção para onde esse além aponte. Essa música, porém, é atravessada pelas canções do corpo, pois o transe só existe em sua manifestação corporal, seja esta dinâmica, seja estática.

Transe como um estado particular do indivíduo, durante o qual evidencia modificações psicofisiológicas, num contexto ritual religioso. Tais estados são observados a partir de manifestações exteriores impressas no corpo da pessoa.<sup>16</sup>

Outros ritmos chegam para habitar essa sinfonia. As melodias analíticas da sociedade juntam-se aos acordes puramente rítmicos do corpo. O transe ultrapassa os umbrais do misticismo e do psicologismo limitador, derramando-se nas tradições dos comportamentos socialmente elaborados. E as sociedades elaboram as estruturas nas quais o fenômeno será construído a partir de suas visões de mundo e dos objetivos sociais referentes a ele. Com isso, o transe, para se manifestar, depende de um conjunto

---

<sup>14</sup> Ibidem, pág. 28.

<sup>15</sup> OPIPARI, Carmen. O Candomblé: Imagens em Movimento São Paulo-Brasil. São Paulo: EDUSP, 2009, pág. 177.

<sup>16</sup> RIZZI, Nilse Davanço. Op. cit., pág. 16.

de condutas socialmente definido. É um fenômeno, também, que canta a canção do aprendizado.

Podemos resumir a interpretação dos transe de possessão como sendo um reflexo condicionado, que reage normalmente a um estímulo, em determinadas circunstâncias e em uma atmosfera de aceitação e até mesmo de pressão social.<sup>17</sup>

Fenômeno cultural da maior importância, fora do campo das doenças e do jugo opressor dos deuses, levando-se em consideração todas as instâncias sociais e míticas envolvidas, o transe pode ser colocado como o instante em que a pessoa se abre ao novo, sendo que esse novo pode ser bom ou ruim, de acordo com os dogmas culturais presentes. E esse abrir-se ao novo está totalmente ligado a uma reação do corpo, estando ele estático ou em uma dinâmica explosiva. “O aumento dos estímulos externos ou da atividade motora, ou pelo contrário a redução dos estímulos sensoriais (penumbra, silêncio...) são citados como capazes de provocar o transe”<sup>18</sup>.

A possessão demoníaca cristã, o silêncio meditativo dos budistas, o diálogo mediúnico com espíritos desencarnados e a queda dos orixás... Formas diferentes desse abrir-se ao novo, que retiram a pessoa do seu estado de consciência para levá-la a um outro lugar, lugar esse habitado por entes que são outros nós mesmos – no caso, a pessoa que entrou em transe – numa fusão de identidades difusas. Lugar que permite a ela – e a todas as pessoas que sejam testemunhas desse evento – um olhar alargado sobre a nossa realidade estreita.

Os estados de transe são extraordinários, eles possibilitam novas percepções àqueles que os experimentam. Estes estados são capazes de alargar o campo de conhecimento e percepção da realidade [...] O transe acrescenta conhecimento à vida ordinária do indivíduo que o experimenta.<sup>19</sup>

O estado de transe como libertação do indivíduo do seu invólucro repressor do eu. Libertação para a fusão com os elementos míticos sociais que compõem

---

<sup>17</sup> VERGER, Pierre. Op. cit., pág. 90.

<sup>18</sup> LÉPINE, Claude. Op. cit., pág. 24.

<sup>19</sup> RIZZI, Nilse Davanço. Op. cit., pág. 95.

continuamente esse indivíduo, elementos esses que moram dentro e fora de todos, oriundos do *Òrun*, morada dos deuses e do *Ayé*, vivenda dos humanos, dois mundos entrelaçados fusos que em verdade foram separados na aparência pela falha dos entes habitantes, mas que continuam interligados graças à ação desses mesmos entes.

Homens e divindades iam e vinham,  
Coabitando e dividindo vidas e aventuras.  
[...]  
Que os orixás pudessem vez por outra retornar à Terra.  
Para isso, entretanto,  
Teriam que tomar o corpo material de seus devotos.<sup>20</sup>

Essa interligação continuada em estado de graça, reflexo espelhar dos dois mundos irmanados na distância traz a fusão para o corpo, microcosmo do entrelaçamento sacro-mundano, provocando então nesse corpo o choque celestial que leva ao êxtase. “O transe seria da mesma natureza do orgasmo”<sup>21</sup>.

Com todas as redundâncias, reentrâncias, saliências... Ultrapassando conceitos e preconceitos, chegamos a um destino suficientemente revelador do fenômeno. O transe não é anomalia, patologia, nem desvio de comportamento. Não é tampouco um acontecimento de caráter puramente psicológico, revelando aspectos obscuros da personalidade da pessoa. Jogamos para o alto também a ideia do sentido puramente social, como representação de fatos sociopolíticos do presente. Estamos diante de um fenômeno que relaciona o social, o individual e o mítico, sem nenhuma hierarquia entre eles.

O “modelo mítico” não é um modelo. Ele não é o Original que o adepto reproduz por pantomima, ele se apresenta em pedaços; são cacos de histórias, elementos estilhaçados cujo sentido se forma na performance dos adeptos.<sup>22</sup>

Universos entrelaçados em trama fina, no tecido delicado e intenso de uma urdidura de potências diversas, colocando todas as pessoas em estados primordiais de

---

<sup>20</sup> PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, págs. 526 e 527.

<sup>21</sup> (LAPASSADE, 1976) apud (LÉPINE, 1988). In: LÉPINE, Claude. *Op. cit.*, pág. 33.

<sup>22</sup> OPIPARI, Carmen. *Op. cit.*, pág. 179.

devir. Trama feita no corpo e pelo corpo, receptáculo ativo de uma dança cujos participantes são todos e cuja coreografia surge do encontro entre uma tradição que ainda subsiste, um presente aberto e uma potência perene de devir. Dança naturalmente aprendida nos processos de estruturação de indivíduos comunitários, que se colocam na correnteza desse rio incessante de poesia contemporaneamente milenar.

Quando um indivíduo revela sua aptidão para entrar em transe, ele não cessa de cultivá-lo, socializá-lo, protegê-lo de todos os erros possíveis mediante as barreiras das normas coletivas ou as ações preventivas da história dos deuses.<sup>23</sup>

#### 4.2 - Novas possibilidades de percepção.

Iansã e Exú... Ambos representam a manifestação plena dos desejos... Eles lidam com o que é o oposto de si mesmo... Ambos trazem a dinâmica permanente, sem pausas... Como fazer desaparecerem as dualidades?... Iansã e Exú são algo que é, ao mesmo tempo, o seu oposto... É diferente da dialética, onde os opostos continuam como opostos, mesmo que em harmonia... Fazer desaparecerem os opostos neles mesmos... Lembranças bíblicas transgressoras... Como algo ser pedra e correnteza?... Uma energia que destrói e gera ao mesmo tempo, sem a dualidade de destruir para depois gerar ou gerar e depois destruir... Iansã não provoca o calor para depois acalmá-lo... Ela o acalma enquanto o provoca... As ações de Exú não são ludibriar ou ajudar... Elas simplesmente existem...

Perceber o mundo e todas as coisas nele contidas sem a dualidade maniqueísta da nossa cultura já tão sobejamente criticada – cansa ser martelo o tempo todo, mesmo quando é extremamente necessário – é passo importante na direção da abertura de nossas percepções. Aceitar que a ideia de Bem e Mal, tão cara ao nosso idealismo que coloca o todo como a união das partes, já não traduz a riqueza textual dos discursos emanados historicamente por diversas partes do mundo, partes que a nossa capenga cultura sempre fez questão de esconder, a fim de manter-se em pé.

---

<sup>23</sup> BASTIDE, Roger. O Sonho, o Transe e a Loucura. São Paulo: Editora Três Estrelas, 2016, pág. 98.

Essa percepção mais aberta, que anula as dualidades, colocando-as em um caldeirão efervescente de experiências inimagináveis para nós, binários que somos por uma imposição cultural secular, precisa, para se concretizar, atravessar – várias vezes e em todos os sentidos – os umbrais do universo mitológico.

Entendemos o mito com a farsa burlesca de pertencimento a um pretérito, às vezes imperfeito, às vezes mais que perfeito, porém totalmente desligado do nosso presente. Escrevemos uma gramática de nostalgia hipócrita, onde o conhecimento do mundo despreza o mistério, por considerar uma etapa anterior e ultrapassada da nossa relação com ele. Os mitos ficam, então, relegados ao plano do espiritualismo religioso e nós não os levamos a sério.

Penetrar o território dos mitos reconhecendo neles, ao mesmo tempo, reminiscências do passado que nos liga a nossas origens e dinâmicas do presente, nos servindo como elemento analítico da própria realidade circundante... Mais uma lição a ser aprendida com os conhecimentos vindos de África...

O conhecimento necessário para o desvendamento dos mistérios sobre a origem e o governo do mundo dos homens e da natureza, sobre o desenrolar do destino dos homens, mulheres e crianças e sobre os caminhos de cada um na luta cotidiana contra os infortúnios que a todo momento ameaçam cada um de nós.<sup>24</sup>

Uma espiral epistemológica que nos vira do avesso diversas vezes, até que já não mais saibamos qual é o lado certo, porque em verdade esse lado certo nunca existiu. Um redemoinho que levanta o pó das tradições e nos coloca frente à presentificação daquilo que poderia ser considerado morto. Com isso, o dualismo cronológico, tão naturalizado no nosso binarismo existencial, perde totalmente o sentido e dissolve-se nessa nuvem de poeira que impregna todos nós com sua fantástica *fusanulação* de todo extremo fechado... Pedras neologistas numa avalanche de pretensão...

Os mitos passam a ser vislumbrados como sendo uma fala, uma linguagem não exata a expressar coisas do mundo, com as contradições, as dúvidas e inquietações. Evocam tanto a ideia de

---

<sup>24</sup> PRANDI, Reginaldo. Op. cit., pág. 17.

tradição do sagrado e da origem de algo quanto colocam em evidência as transformações que se antepõem ao seu percurso.<sup>25</sup>

Esse deixar-se carregar pelos ventos mitológicos, para se realizar em sua plenitude, não pode ser encaixado em um esquema mental, nem espiritual. Essas instâncias, como já mencionado nas marteladas que fogem a uma lógica coerente e que, por isso mesmo, são tão importantes, não devem existir sequer enquanto elementos considerados... Somos corpo... Corpo aberto e leve, que é levado pela brisa tempestuosa dos mistérios pré e pós existentes, fazendo-nos voar em direções múltiplas. Corpo que não é só continente, nem só conteúdo, mas que coexiste nessas e em outras condições, mantendo contato, através da superfície epidérmica com tudo que o transcende vida afora e, através das dinâmicas fisiológicas, com tudo que o transcende vida adentro.

É que a pele, como órgão de relação, funciona como fronteira entre o mundo interno e o mundo externo; e se esses dois mundos não se comunicarem, se nenhuma abertura existir de um para o outro, se não houver possibilidade de troca, não há possibilidade de vida.<sup>26</sup>

A vida pulsante dos desejos, entendidos aqui como todo e qualquer impulso que se liberta do estatismo moral que nos aprisiona em forma de pensamento lógico, é traduzida em corpo afirmativo, corpo certo que sempre acerta o alvo, pois está sempre em dinâmica travessa. E essa é a nossa dificuldade, pois no caldo maniqueísta no qual estamos imersos, “O conhecimento do corpo é unicamente uma atividade de negação. É um conhecimento em terceira pessoa. Em torno do corpo reina uma atmosfera densa de incertezas”<sup>27</sup>...

Não desprezamos o mito, não fechamos o corpo... Transformamos essas duas vias em caminhos mais do que alternativos; caminhos afirmativos como possibilidades reais de uma percepção plena e profunda do que somos, não na condição de sujeitos individuais, regidos pelos referenciais de consciência, mas sim enquanto sujeitos possuidores e possuídos, micro e macro cosmos existenciais, cuja consciência agora age além e aquém dos pensamentos que impõem condutas.

---

<sup>25</sup> LARA, Larissa M. As Danças no Candomblé: Corpo, Rito e Educação. Maringá: EDUEM, 2008, pág. 42.

<sup>26</sup> SILVA, Pedro Ratis. Exu/Obaluaiê e o Arquétipo do Médico Ferido na Transferência. . In: Candomblé: Religião do Corpo e da Alma: Tipos Psicológicos nas Religiões Afro-Brasileiras. Carlos Eugênio Marcondes de Moura (org.). Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2000, pág. 173.

<sup>27</sup> FANON, Frantz. Pele Negra, Máscaras Brancas. Salvador: EDUFBA, 2008, pág. 104.

Mito como matéria intangível da nossa percepção do mundo, favorecendo uma dinâmica temporal não linear... Corpo como matéria tangível da nossa percepção do mundo, favorecendo a concretude das experiências... Dois pórticos que nos permitem transitar – palavra cuja etimologia está totalmente vinculada à ideia de transe – pelo território dissociativo de contato com os mundos que a nossa parca noção de realidade reconhecem como existentes e sobre os quais pensamos, bem como de contato com mundos totalmente desconhecidos por esse nosso pensamento limitado, que gritam suas existências em símbolos que não reconhecemos, pois nossa consciência reduzida é analfabeta desse vocabulário tão complexo.

Essa reivindicada percepção mais aberta e livre é que vai propiciar a possibilidade da experiência do transe, pois “a dissociação comporta uma separação entre pensamento e consciência”<sup>28</sup>, onde “os materiais reprimidos, provenientes do inconsciente, surgem expressos simbolicamente ou illogicamente”<sup>29</sup>, inconsciente esse que, como já colocado, habita o nosso interior mais profundo e o nosso exterior mais largo.

#### 4.3 - O transe no ritual teatral do candomblé.

Entrar no campo específico de uma religião sem participar diretamente dela. Saber analisar com o devido respeito uma experiência totalmente alheia à formação do ser pesquisa. Com o devido respeito e com a necessária profundidade, para justificar as escolhas feitas. Participar, sem tomar parte efetivamente, dos rituais festivos dessa religião, despido de conceitos já estabelecidos, tanto para a crítica como para a aceitação. Confrontar as experiências compartilhadas no espaço religioso com os escritos existentes, confrontando tudo isso, ainda, com as próprias pretensões...

Ultrapassado o estágio da ebulição interna, onde sensações e pensamentos dançam como parceiros adversários no ritmo de uma novidade envelhecida, o fruto saboreado, ainda não totalmente colhido, já deixa escorrer o seu sumo pelos quatro

---

<sup>28</sup> CAMPO, Giuliano. A Arte do Ator e a Possessão: os Estados alterados de Consciência (ASC) nas suas Inter-relações com o Teatro. In: BRONDANI, Joice Aglae (organizadora). Grotowski e Estados Alterados de Consciência. São Paulo: Editora Giostri, 2014, pág. 79.

<sup>29</sup> Idem.

cantos da boca do mundo, colocando a trajetória de busca em rota de segurança, colidindo com o estar – bem ou mal – flutuando sobre o campo minado do cair a qualquer momento... A esperança de atravessar o campo voando ou de explodir na possível queda, ambas extremamente sedutoras, alia-se à certeza da escolha. E isso traz a convicção de que continuar nesse caminho é o que deve ser feito...

Todas as possibilidades já vistas e vividas de transe abrem suas portas para os possessos do candomblé... Orixás e humanos lutando liturgicamente pela matéria tangível da ação... “A tradição que retorna à vida, o mito que se encarna nas vísceras e nos músculos”<sup>30</sup>... O transe no candomblé dança no espaço dos instantes eternizados pela tradição mítica revivida ao som dos tambores e ao sabor dos ventos que, vindos do outro lado do Atlântico, encontraram aqui o palco de suas beligerâncias...

O orixá cai em seu cavalo e ambos – agora um só – começam a dançar... O transe que leva ao movimento, à ação... Uma teatralidade que penetra o mais profundo dos seres e dos grupos... Existe o ambiente, existe a música, existe a oferenda... Existe, enfim, toda uma estética natural para que o fenômeno tenha parte...

No candomblé, em vez de manifestações perturbadas dos gestos, deparei com uma liturgia corporal admiravelmente regrada – no lugar da violência, uma verdadeira partitura de relações interindividuais cujos mitos ancestrais seriam os regentes de uma orquestra.<sup>31</sup>

Não se trata, contudo, de uma estética representativa... A pessoa que entra em transe não é um ator representando um personagem, nem é o orixá esse personagem representado... A relação é outra... “Daqui por diante, o possuído não é mais um ser ordinário, tornou-se o próprio deus [...] Agora não são mais os negros, os mulatos, e muitas vezes também os brancos – são os deuses da África que dançam”<sup>32</sup>...

A relação entre o orixá que cai sobre o corpo do adepto e a própria pessoa do adepto opera-se no já formulado neologismo *fusanulação*, onde o processo de fusão é de intensidade tal que nem orixá, nem adepto permanecem como estavam, anulando-se

---

<sup>30</sup> BASTIDE, Roger. Estudos Afro-Brasileiros. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973, pág. 318.

<sup>31</sup> BASTIDE, Roger. O Sonho, o Transe e a Loucura. São Paulo: Editora Três Estrelas, 2016, pág. 92.

<sup>32</sup> BASTIDE, Roger. Estudos Afro-Brasileiros. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973, pág. 300.



mutuamente para a manifestação de um ente que é um e o outro, ao mesmo tempo em que não é nenhum dos dois. “Os dois termos da aliança, por um movimento de dupla captura, entram em um devir”<sup>33</sup>.

Um ritual que poderia sim ser chamado de teatro, arte ou qualquer coisa do gênero, mas que afasta-se dessa ideia devido àquilo que acusamos em todos os cantos dos nossos discursos como a degradação do princípio daquilo que chamamos teatro, arte ou qualquer coisa do gênero. Um ritual onde o corpo do adepto passa por uma verdadeira metamorfose estética, passando a agir de maneira totalmente diversa da anterior. Os gestos não são mais da pessoa, a expressão do rosto modifica-se completamente e o orixá passa a se manifestar. “Na indissociabilidade do bloco santo-adepto, a pessoa, mais sutilmente, “vira”, desvia-se do que ela é, e seu corpo torna-se então o suporte desse santo”<sup>34</sup>. Em contrapartida, o orixá só existe em função daquele corpo e opera na realidade tangível dele. No entanto, tudo isso não é a mesma coisa que vemos no nosso tradicional teatro, muito menos nas representações religiosas ligadas às crenças da nossa cultura.

O sacerdote coloca a máscara de madeira ou de couro do deus mas sabe muito bem que não é o deus, é somente um ator, representando um papel [...] O místico, pelo contrário, não oculta o rosto numa máscara; a fisionomia é que plasticamente se transforma numa máscara, apresentando o semblante estranho dos deuses [...] No primeiro caso, a religião se encaminha para o teatro; no segundo caso, há metamorfose da personalidade.<sup>35</sup>

Difícil operar em palavras algo tão imagético, cuja existência fundamental se dá na presença viva. Difícil operar em conceitos quando as ideias provenientes de uma formação cultural totalmente díspar do que sempre acreditamos é peça fundante da experiência. Difícil operar em categorias quando em verdade queremos fugir delas... Fato é que o adepto do candomblé, em estado de transe, atinge outra dimensão de realidade, dimensão essa presentificada naquele instante em que o orixá dança. Uma presentificação que nos mergulha na realidade mítica, ao mesmo tempo em que nos

---

<sup>33</sup> OPIPARI, Carmen. Op. cit., pág. 233.

<sup>34</sup> Ibidem, pág. 192.

<sup>35</sup> BASTIDE, Roger. Estudos Afro-Brasileiros. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973, págs. 311 e 312.

afoga na nossa própria realidade, agora transformada por esse instante de contato multidimensional.

Essa “construção” opera-se em um cotidiano em que a oposição binária sagrado-profano esvai-se: a origem (o mito, o divino) não se repete, o transe de possessão está incrustado definitivamente na história da pessoa.<sup>36</sup>

Para além de todo o ambiente sociocultural que compõe o ritual, com a cenografia específica do terreiro, a musicalidade dos tambores, as roupas litúrgicas que os adeptos vestem e todos os elementos que fazem parte dele, o ponto nevrálgico da realização dessa fusão entre dois entes, tão cara à nossa busca, reside no princípio do corpo aberto. “Esse corpo afasta-se da normatização de um organismo preestabelecido para se tornar uma superfície onde emergem subjetividades produtoras de formas heterogêneas de existir”<sup>37</sup>. Um corpo que situa-se além de sua própria materialidade e que transforma-se em fluxo energético da mitologia dinâmica da realidade vivida em todos os tempos e espaços, possibilitando coexistências inimagináveis, transgredindo leis falsificadas, pois mais do que vários tempos ocuparem o mesmo lugar no espaço, vários espaços ocupam o mesmo tempo, deixando tudo – tempo, espaço e pessoas – em estado de devir permanente. “O corpo pode representar no candomblé um pólo ou centro de forças opostas que devem estar e ser unidas numa relação de equilíbrio complementar”<sup>38</sup>.

Esse estado é que vamos buscar, não numa tradução teatralizada do ritual religioso, pois isso significaria o esvaziamento de toda a riqueza inerente ao fenômeno, mas sim na total transformação do nosso fazer, ritualizando o pretendido teatro como um fenômeno que se abre ao mítico subjacente em nós, mesmo subjugado pelo racionalismo das nossas consciências limitadas...

---

<sup>36</sup> OPIARI, Carmen. Op. cit., pág. 182.

<sup>37</sup> Ibidem, pág. 235.

<sup>38</sup> BARROS, José Flávio Pessoa & TEIXEIRA, Marina Lina Leão. Op. cit., pág. 115.

### 3ª SEQUÊNCIA – MOVIMENTOS EPISTOLARES

*Como disse o poeta: “Todas as cartas de amor são ridículas”...*

*Há, no entanto, cartas que não são de amor?*

*Amamos o destino das nossas epístolas,*

*Que moram, na verdade, nas palavras que escrevemos...*

**5º MOVIMENTO – AS PEDRAS NO CAMINHO –** O quarteto de cordas dissonantes ou uma pequena parada para respirar.

O ritmo alucinado com que o sistema de relações de poder se impõe em todos os campos da vida parece apontar para uma estruturação cultural que não deixa respirarem aqueles que desejam caminhos desviantes do curso traçado pela hegemonia opressora. Um labirinto aparente se apresenta diante de todos, onde ficamos andando em círculos, quadrados e triângulos, numa trajetória sempre geométrica das nossas possibilidades, onde os caminhos estão limitados pelos espelhos ilusionistas das escolhas previamente contratadas...

Diante de uma situação tão padronizadora, ficamos como pequenos animaizinhos correndo nas nossas rodas viciosas e percorrendo nossos túneis coloridos artificialmente, como o rótulo da ração que encontramos no final dele. Saciamos a nossa sede na medida do gotejar planejado por poderes invisíveis e enxergamos a vida pelos espaços riscados das linhas paralelas que nos rodeiam. Cantamos o canto da gaiola, embalados por balanças feitas de arame e cabos de vassoura...

Nesse concerto uníssono de síncope nervosa, tudo parece ressoar como um réquiem de um teatro sepultado no mausoléu da reprodução sistemática de si mesmo. Um *andante* sem fôlego sob a batuta de um regente mecânico, que reproduz e espalha um fazer sempre igual pelos palcos fomentados e pelas salas de um aprendizado idólatra...

Essa sinfonia, no entanto, apresenta seus compassos claudicantes. E esses já citados compassos-lacunas que a institucionalização histórica deixou, num momento de desatenção pouco frequente, são as pausas para que possamos respirar novos ares

teatrais. Neles é que podemos vislumbrar novas possibilidades. Neles é que encontraremos o combustível para novas viagens...

E essas terças e oitavas dissonantes não moram apenas nos sons plurais dos tambores e dos cantos africanos. Elas não estão apenas presentes na inclusão de um naipe de atabaques e berimbaus. Elas podem ser encontradas na própria história sedimentada do nosso teatro, em exceções de rompantes ruidosos...

São três pensadores e fazedores de teatro. São três instrumentistas da excentricidade, que buscaram em outras margens, diferentes das margens negras que estamos percorrendo, elementos para as musicalidades de um teatro peculiar, para com ele encontrarem novas poéticas de um fazer que colide frontalmente com a harmonia do nosso teatro...

Junto a esses três instrumentistas, vem um modo de fazer, nascido na contemporaneidade dialógica, filho das lacunas ocupadas por eles. É uma sonata desafinada dentro do nosso teatro, mas que tem uma sonoridade tão intensa que ganhou o ar de música própria. Essa sonata performativa já é uma lacuna tão aparente que os construtores do sistema transformaram-na em um apêndice do muro, na tentativa de fazê-la aderir à estabilidade estática do teatro. Ela resiste bravamente, nas lacunas de seus próprios tijolos, lutando contra a sua própria tentação ao reconhecimento...

Com esse quarteto que destoa da orquestra que o fez vamos caminhar pelas sendas extáticas do transe pretendido. Vamos visitar com eles os terreiros e vamos atravessá-los com o *adahun* de *ilu*. Vamos servir a eles nossas próprias oferendas e transformá-los em *ebós*. Vamos levá-los em direção ao *òrun*, para que os *òrìṣàs* dançam festivos sobre suas cabeças...

Vamos nos comunicar com eles por pretensas epístolas compartilhadas somente no campo dos devaneios desse escrevinhador calmamente alucinado, pela liberdade textual do gênero. Mais do que a busca pelo compartilhamento teórico, o que nos faz ouvir tão extasiados esse quarteto é justamente a música da desarmonia vivencial. E a aparente arrogância missivista é a melhor tradução em linhas das práticas espiraladas que compartilhamos nessa sinfonia desarticulada...

## 5.1 - Andando no veículo de Grotowski ou segunda epístola ao mestre.

*Pan Jurek*<sup>1</sup>

Estamos aqui novamente! Essa carta talvez fosse até desnecessária, posto que já nos entendemos muito bem, tanto na primeira missiva como no desenvolvimento da prática conjunta que sucedeu o nosso encontro inicial. Nem sei se tenho tanto assim para falar com você... Falamos pelas nossas ações... E acredito realmente que a cumplicidade apontada por mim quando nos conhecemos concretizou-se no desenvolvimento desse processo compartilhado pelas estrelas cadentes de um céu de chantili... Por que estou falando isso?... Não sei. A intimidade adquirida permite pequenos – e grandes até – deslocamentos lógicos.

Não me estenderei nessa carta a páginas e páginas de palavrório, como se fosse um quarto de despejo no qual deposito os conflitos como poeira debaixo do tapete. Será a breve explanação para descrever o deslumbre das luzes piscantes dos astros indisciplinados no céu escuro de uma noite sem neblina. Será o acorde imorredouro do canto das cigarras que voam planando nas folhas que caem na aurora do inverno. Será uma breve crônica dos afetos nascentes nos rios de águas turvamente límpidas que banham as nossas pretensões.

Caro Grot, as pretensões iniciais que me levaram a procurá-lo se transformaram em ações efetivas e princípios brincantes, numa travessia constante de rios, alguns caudalosos, outros mais tranquilos... Consegui, juntamente com você e com os nossos outros companheiros de jornada, mais do que ordenar as ideias em uma prática metodológica, desordená-las em experiências de travessia livre... Juntos, conseguimos rasgar “a faixa que enfeita e regula a higiene da nossa consciência”<sup>2</sup> e pusemos “a nu o Eros e o Thanatos, enraizados no subconsciente do indivíduo e na imaginação coletiva”<sup>3</sup>... Tudo bem que esses nomes podem não ser a melhor tradução para os nossos termos, uma vez que carregam com eles princípios epistemológicos enraizados, que nós combatemos... Entretanto, retirando as superficiais camadas da epiderme dos

---

<sup>1</sup> *Resolvi manter o mesmo tratamento da primeira carta, para não me perder em explicações desnecessárias, como essa... Ver nota na pág. 16 desse trabalho.*

<sup>2</sup> BARBA, Eugenio. *A Terra de Cinzas e Diamantes*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006, pág. 79.

<sup>3</sup> *Idem*.

termos, conseguimos penetrar os territórios flutuantes da não consciência, permitindo a experimentação livre do corpo.

Era um caminho prático que levava o Eu ao Eu, onde todas as forças psíquicas individuais se integravam e, superando a subjetividade, permitia o acesso às regiões conhecidas pelos xamãs, pelos iogues, pelos místicos.<sup>4</sup>

Não estou aqui, querido mestre amigo, pretendendo fazer qualquer comparação entre nossas trajetórias... Apenas quero reiterar a inspiração *metaprática* que você trouxe quando colocou à minha disposição os relatos da sua... A experiência tresloucada de recriar no universo das minhas divagações os espetáculos que você montou foi um exercício importante de libertação da necessidade do resultado.

É um momento que parece negar tudo o que caracteriza a busca do resultado; não determina uma nova orientação, é antes uma desorientação voluntária, que obriga a mover todas as energias do pesquisador, aguçando seus sentidos como quando caminha no escuro. Essa dilatação das próprias potencialidades tem um preço elevado: perde-se o domínio do significado da própria ação. É um negar que ainda não descobriu o novo que afirma.<sup>5</sup>

A sensação que já dormitava em mim de que o teatro não precisa ser transfigurado em forma de obra incorporou-se aos desejos do caminhar ao seu lado, onde somos todos veículos e estradas. “O teatro não é um negócio de arte. Não é um negócio de peças, de criações ou de espetáculos. O teatro é alguma outra coisa”<sup>6</sup>. “Como a dança e a música para certos dervixes, o teatro é um veículo”<sup>7</sup>.

Esse seu alucinado veículo de maravilhas paralelas foi a embarcação necessária para formar a base de uma busca prática que tem, como eixo central, um fenômeno tão estranhamente abstrato para a nossa consciência. Você – e todos os outros companheiros – abriu as janelas paralelas das diversas fontes que antes perambulavam pela sua trajetória e ofereceu a refrescância de pensarmos juntos em práticas alternativas

---

<sup>4</sup> Ibidem, pág. 50.

<sup>5</sup> BARBA, Eugenio. *A Canoa de Papel: Tratado de Antropologia Teatral*. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2009, pág. 140.

<sup>6</sup> BROOK, Peter. *Avec Grotowski*. Brasília: Teatro Caelidoscópio & Editora Dulcina, 2011, pág. 31.

<sup>7</sup> Ibidem, pág. 18.

do fenômeno do transe, inclusive com suas abordagens sobre ele, mesmo com todas as diferenças que aparecem em relação ao que pensamos sobre esse fenômeno... Enquanto para você “o transe foi definido como autopenetração, como um ataque aos pontos nevrálgicos da psique mediante associação de ideias e como uma manifestação de vitalidade”<sup>8</sup>, eu penso o transe como uma abertura corporal que permite a penetração de entes outros, como acontece no transe do candomblé. Porém, quando você fala que “interpretar em estado de transe era entendido como uma disposição passiva do ator para realizar uma partitura ativa”<sup>9</sup>, emito uma canção de satisfação concordante, pois é justamente na metáfora denotativa da queda dos orixás em seus cavalos que enxergo a possibilidade de descoberta das várias partituras viajantes em tempos e espaços que estão além e aquém daquilo que convenciamos chamar de realidade... Essa é a busca concreta dos fazedores que estão trilhando esse caminho com a gente...

O mergulho numinoso nos rios mitológicos que se tornou a nossa prática permite a ondulação dançante dos corpos em ebulição tranquila. Extirpamos do processo, com bisturis delicados de chumbo fino, toda pretensão que poderia existir em dizer alguma coisa relevante. Aprendemos o valor dos silêncios gritantes e dos ruídos musicais das batalhas campais. E acabamos por esquecer, efetivamente, da necessidade vaidosa de emanar os produtos da nossa inteligência compreensiva.

O numinoso nos abriria para fora do “mundo” entendido como referência, significância, território. Designa o lançar-se no não-nomeado, no incerto e no instável, de onde brota o sentimento do “totalmente outro”, do estranho que irrompe no familiar e o desestabiliza.<sup>10</sup>

O teatro, arte ou qualquer coisa do gênero é, sim, caro Jurek, um veículo para chegar ao numinoso... Um veículo com mil rodas espiraladas e duas mil asas flamejantes... O rodar desse veículo – termo muito ajustado se pensarmos nas giras do candomblé – é o movimento que está “acima do plano horizontal com suas forças

---

<sup>8</sup> LIMA, Tatiana Motta. *Palavras Praticadas: o Curso Artístico de Jerzy Grotowski: 1959 – 1974*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012, pág. 92

<sup>9</sup> Idem.

<sup>10</sup> QUILLICI, Cassiano Sydow. *Antonin Artaud: teatro e ritual*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004, pág. 62.

vitais”<sup>11</sup>, pedindo essencialmente o mergulho desordenado e pleno, sem o medo do que está por vir, pois tudo está por vir uma vez que somos somente devir...

Ficou confuso, né?

Aqui eu chamo de mergulho o que você pregava como ascensão. Talvez as nossas diferenças existenciais percebam o sentido do movimento como oposto. O mais importante é que estamos de acordo com a verticalidade – não linear, é preciso deixar claro – inerente a qualquer abordagem fundamental no campo do teatro, arte ou qualquer coisa do gênero, pois “a arte vista como passível de fornecer acesso ao que é desconhecido, ou caracterizando o próprio ato de conhecer”<sup>12</sup> só se torna possível se percebermos a existência de planos outros, não como uma projeção imaginária espiritual dos mundos divinos e malditos, mas como possibilidades de dimensões coexistentes ao que chamamos realidade, em verdade apenas mais um desses planos. “O teatro é constituído de raízes que brotam e crescem num lugar bem preciso, mas também é feito de sementes trazidas pelo vento, seguindo a rota dos pássaros”<sup>13</sup>.

Voamos os tapetes mágicos de experiências melancólicas e explodimos em chuvas de confetes infantis, visitando, ao mesmo tempo, os planos das divagações paralelas e das ebulições transbordantes. Fizemos com que todas as experiências vividas nessa jornada fossem literalmente encontros. Encontro com os outros viajantes, que de companheiros passaram a cúmplices e daí a fluxos de devir. Encontro com entes outros, que corporificaram as possibilidades de ser em dimensões concretas sem a necessidade de ligações espirituais, mas com a seriedade de relações ontológicas. Encontro com ideias, na medida em que essas ideias ganharam a força dos ventos uivantes e a serenidade do aconchego amoroso. E fizemos isso porque não tivemos a preocupação com fazer teatro, arte ou qualquer coisa do gênero. Afinal o que você “chamava de meios – espetáculo, ator, espectador”<sup>14</sup> em verdade “contribuiriam para evitar o ato e o encontro”<sup>15</sup>.

---

<sup>11</sup> GROTOWSKI, Jerzy. Da Companhia Teatral à Arte Como Veículo. In: GROTOWSKI, Jerzy; FLASZEN, Ludwik. O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010, pág. 231.

<sup>12</sup> LIMA, Tatiana Motta. Op. cit., pág. 59.

<sup>13</sup> BARBA, Eugenio. A Terra de Cinzas e Diamantes. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006, pág. 64.

<sup>14</sup> LIMA, Tatiana Motta. Op. cit., pág. 35.

<sup>15</sup> Idem.



Essa jornada que compartilhamos com tantos alucinados coerentes foi realmente uma festa de bodas espetadas em almofadas amaciadas em tonéis de vinho antigo. Conseguimos efetivamente descobrir o ato daquele que não é mais ator, mas um bailarino das brasas frias queimando o céu dos dentes. Compartilhamos as nossas divergências, colocando-as em camadas de recheio congelante. Provamos o sorver das nossas concordâncias em atos e princípios que moram sob o mesmo teto...

Uma dessas concordâncias talvez concorrentes está na figura daquele que faz, chamado até então por cada um de nós de ator... Aliás, não entendo muito a dificuldade que nós todos, pensadores envolvidos nessa jornada, temos em sacudir esse termo das nossas divagações... Por mais que consigamos pensar em outras práticas e até outras estruturas para o que comumente chamamos de teatro, falar em atores quase sempre é uma necessidade vocabular... Colocamos o ator em lugares realmente diferentes, arriscados... Mas continuamos chamando de ator...

Segundo Artaud, o ator está em uma fogueira de onde ele emite, desesperadamente, sinais através das chamas. Para Grotowski, o ator é também um mártir, e o espectador só pode ser a respeitosa testemunha da sua coragem e do sacrifício que ele faz ao desnudar-se.<sup>16</sup>

Para mim, o ator mergulha no rio e o atravessa... O espectador mergulha junto... E ambos viram rio... Não existe barreira de nenhuma ordem. Apenas a coexistência em um ato ficcional que traduz um momento de encontro mítico com outros entes de devir essencial, colocando todos para agirem em consonância íntegra com a travessia, a fim de revelar as fotografias dos segredos subjacentes à condição existencial de todas as pessoas que partilham a mesma experiência.

A função fundamental da teatralidade era a busca desse segredo ao mesmo tempo coletivo, um segredo do grupo, e coletivizante, um segredo que resgatava o indivíduo de sua experiência de isolamento e fragmentação.<sup>17</sup>

Por tudo isso, caro Grot, cunhamos juntos o princípio do ente-ação... Esse ente que só existe na condição do seu próprio movimento em devir permanente, cujas

---

<sup>16</sup> BROOK, Peter. Op. cit., pág. 47.

<sup>17</sup> LIMA, Tatiana Motta. Op. cit., pág. 61.

atitudes se apresentam sempre no campo florido das ressacas de domingo e das serenatas em noites estreladas. Um ente cuja dinâmica existencial está associada ao gerar sensações destacadas do passar despercebido na rotina. Onde as ações invadem o tempo e o espaço das dinâmicas não cronológicas dos templos sagrados, permanecendo vivas nas eras do “brotar originário de uma sensação”<sup>18</sup>, onde “já existe um signo, mesmo que num estágio embrionário, um *quali-signo*, uma qualidade de sentimento (e não um conceito)”<sup>19</sup>.

Abolimos os conceitos e deitamos na cama dos princípios, para dormir o sono tranquilo da madrugada reconfortante, assistindo ao não espetáculo de um *ateatro* que em verdade se confunde com a própria vida. Um tempo-espaço sem cultura, sem dimensão e sem ingerência de nenhuma ordem. Um lugar fora e dentro dos lugares e dos não-lugares, que paira sobre todas as cabeças como um céu... Segundo os nossos companheiros do candomblé, são nove...

Entende agora aquela minha brincadeira com números da primeira carta?... As tríades quase matemáticas expostas como ossos por fora da carne, na subversão da própria ideia de corpo, fazem mais sentido agora?... Aliás, quero dizer que repeti a mesma brincadeira nas cartas escritas aos outros companheiros de jornada. E, incrivelmente, as relações em tríade se repetiram... E só para continuar essas conjecturas, aproveitando que o nosso tema de conversa nesse ponto é o ator, vai aqui mais um dado interessante: o descrever da trajetória prática da pesquisa estruturou-se em três caminhos<sup>20</sup>. Esse trabalho foi feito com um grupo de seis atores, que depois reduziu-se a três atrizes. E foram vinte e quatro momentos captados em imagens estáticas<sup>21</sup>... Não é possível que seja tudo coincidência. Isso tem relação direta com o tornar-se “um canal aberto às energias”<sup>22</sup> e encontrar “a conjunção entre o rigor dos elementos e o fluxo da vida”<sup>23</sup>... Não resisti em usar palavras suas...

Enfim, meu querido mestre amigo, é isso!

---

<sup>18</sup> QUILLICI, Cassiano Sydow. Antonin Artaud: teatro e ritual. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004, pág. 50.

<sup>19</sup> Idem.

<sup>20</sup> Ver no movimento 6, nos CAMINHOS DE UM PERCURSO EXTÁTICO, a partir da pág. 151.

<sup>21</sup> Ver no Apêndice Infamado.

<sup>22</sup> GROTOWSKI, Jerzy. Op. cit., pág. 238.

<sup>23</sup> Idem.

Nossa jornada começou com uma carta e estou terminando-a com outra... E não que a nossa jornada chegou ao fim. Vamos continuar juntos nessa busca pelo transe pleno de tornar-se rio. Entretanto, uma etapa com as marcas dos prazos produtivistas inerentes aos universos laudatórios do espaço de um pensar brutalmente refinado nos leva a uma interrupção comunicacional...

Ainda farei uso do seu veículo proposital para continuar minha jornada... Esse veículo que me levou para além do que você e os nossos outros companheiros chegaram... E não veja isso como uma arrogância de quem quer dizer que foi mais longe, travando uma batalha qualitativamente questionável. Eu fui mais longe porque o seu veículo me permitiu, trazendo com ele toda a estrada já percorrida por vocês, que afinal de contas vieram antes de mim... Porém quero que veja com orgulho como o seu veículo idealista, aberto também aos nossos outros companheiros foi – e ainda será por muito tempo, pelo menos em relação a mim – um bólido importante a romper barreiras impeditivas ao encontro daquilo que o nosso companheiro Artaud chamou de *substância primordial*...

Por isso, Pan Grot, não vou me despedir agora, mesmo encerrando esse ciclo de missivas. Entre o dizer adeus definitivo e o fingir que nada está acontecendo, prefiro abandonar os dois e apelar ao senso comum do “Até Breve!”.

ÀŞE!!!

Roman Lopes

5.2 - Carta a Antonin Artaud ou o avesso do avesso do avesso do avesso.

*Meu querido A. A.*<sup>24</sup>

Quem, ou o que, é exatamente você?... Um louco encarcerado na insânia da insônia do mundo? Um artista incompreendido, deslocado no tempo e no espaço? Um visionário da cena do mundo?... Talvez você seja tudo isso, meu querido... Talvez não seja nada disso... É tudo ou nada... É tudo e nada... O contrário de si mesmo. O olhar

---

24 Artaud costumava colocar as iniciais do destinatário em suas cartas. Faço o mesmo com ele, como homenagem. Ver em: ARTAUD, Antonin. O Teatro e seu Duplo. São Paulo: Editora Max Limonad, 1984, págs. 131 a 156.

que está dentro do estômago e as vísceras que passeiam pela superfície da pele. Ouvir as batidas do coração que reverberam no espaço e lambe as paredes do intestino para sentir o gosto doce da merda produzida na nossa consciência. Sentir os odores cauterizados dos nossos músculos e a textura densa do nosso suco biliar, percorrendo cada milímetro da geografia fisiológica numa expedição de orgasmos lancinantes. “Es una carne/de repugnancia incongruente/ese esqueleto/que no puede ser/mestizado”<sup>25</sup>...

Na minha incapacidade em alcançar alguma ideia que possa traduzir, pelo menos um pouco, essa não pessoa que é você, mas que, ao mesmo tempo, ultrapasse as abstrações poéticas que me são tão caras, recorro a alguém que o estudou mais do que eu... Aliás, penso não ser muito exato o termo “estudar” no meu caso... O melhor, creio, seria dizer “dançar”, no sentido mais nietzschiano que possamos dar... Mas, enfim, o assunto agora é você...

O homem Artaud é o palco de um confronto incessante, de um combate interior jamais terminado. Seus escritos estão repletos de alusões à sua “ruptura”, à sua deslocação interna [...] Basta folhear suas obras para ficar-se impressionado pela insistência com que ele cita seu próprio nome, como se fosse uma testemunha do que ocorre dentro de si.<sup>26</sup>

Essa conterrânea definição pode não dar conta de você, como creio que nenhuma outra definição daria. Entretanto, ela é suficiente para, pelo menos, impulsionar essa interlocução entre você e eu... Mas quem sou eu?... E por que estou me dirigindo a você?

Bom, meu dândi amigo, vamos aos poucos...

Eu compartilho, não com tanta profundidade, dessa ruptura – podemos falar também em dilaceração – do *eu* que tanto o caracteriza. E quando falo em não profundidade talvez seja por não ter mergulhado tão fundo, ainda, em meu universo interior, apesar de já ter vivido quase o mesmo tempo que você... Ainda tenho chance... Restam três anos... Três... Falando nisso, quero quebrar um pouco o andamento dessa missiva que mal começou, a fim de chamar a atenção para alguns

---

25 “É uma carne / de repugnância incongruente / esse esqueleto / que não pode ser / mestiço” (tradução minha). In: ARTAUD, Aotnin. *El Momo*. Obra disponibilizada virtualmente. Buenos Aires: 2002, pág. 11.  
26 VIRMAUX, Alain. *Artaud e o Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000, págs. 12 e 13.

números: as décadas dos nossos nascimentos são espelhares; você nasceu em 96 e eu em 69... Eu sei, não somos filhos do mesmo século!... Mas é curioso... Além disso, a sua idade e a minha atual guardam correspondência múltipla... Você viveu até os 51 anos, o que resulta em 6, se somarmos o 5+1... Eu tenho, agora que falo com você, 48, o que resulta em 12, se somarmos 4+8, que por sua vez resulta em 3, que é a unidade básica do 6... Você deixou essa existência em 48 do meu século, ou seja, 21 anos antes de eu nascer... Temos mais uma vez o 3... E podemos colocar, ainda, que você deixou essa existência há 69 anos atrás, onde temos o 15 (6+9), que por sua vez, dá novamente 6...

Que desinteressante, né?... Até mesmo porque essa relação irá se transformar com o decorrer do tempo... Só quis sublinhar o instante em que estou me conectando mais diretamente a você, uma vez que sou muito apegado aos instantes e, também, para mostrar o quanto me apego fortemente a jogos de incoerência... Não sei por quê... Mas enfim, voltemos à carta, que é o real interessante.

A questão da pouca profundidade também pode advir de um mundo, no qual eu vivo agora e que você não chegou a conhecer, onde o que se chama loucura ganhou outros ares... Hoje em dia, antes de considerarem você louco, vão certamente lhe atribuir outros adjetivos... Irresponsável, vagabundo, perdido na vida... Só para ficar nos mais leves... Eu já ganhei alguns, uns até mais pesados que esses... Atualmente, você precisa de muita coisa para ser internado... Os sanatórios são quase inexistentes... O que a sociedade faz hoje é, simplesmente, desencorajar, através da negação sistemática do que você diz e faz e da impossibilidade de concretização de ideais considerados fora do padrão... Então, meu caro, eu posso até não ser louco, mas estou longe de ser uma pessoa regida pelos padrões do mundo em que vivo. E isso, algumas – muitas – vezes, dói... Uma dor que, de forma alguma, quero comparar às dores que você sentiu na sua trajetória de internações e negações cuspidas na cara. No entanto, uma dor que penso ser você uma das pessoas que, talvez, melhor compreenda.

Quanto ao motivo de me dirigir a você, ele tem um nome bem conhecido: teatro... No caso, talvez, um outro teatro ou até um não teatro...

Há alguns anos leio e releio seus escritos, sempre de forma um tanto caótica. Quando inicio ou termino um projeto de trabalho, você está lá, como elemento meta.

Durante o processo também, sempre como referência provocadora. Quando não estou praticando nada, recorro a você, talvez para encontrar os motivos... O fato é que sempre que o leio, me sinto mal... Não sei se você é indigesto até para mim ou se eu é que me vejo diante do meu próprio vazio. A segunda opção é a mais plausível... Você não é indigesto... O nosso estômago, condicionado à comida insossa da mesmice e pouco habituado a temperos fortes, é que não aguenta você...

Você nos virou do avesso diversas vezes, para tentar encontrar na raiz dos nossos ossos um teatro que se perdeu nas camadas sobrepostas dos implantes artificiais dos personagens que vestimos. Com essa sequência de reviravoltas, você nos mostrou que o lado certo pode estar encoberto pela vestimenta da moral enganadora e pela interpretação sempre parcial que pisa os palcos de uma arte em pedaços que não se juntam para formar um todo. E nos dá a maravilhosa crueldade de um teatro convulsivo e apaixonado...

Renunciando ao homem psicológico, ao caráter e aos sentimentos bem delimitados, é ao homem total e não ao homem social, submetido às leis e deformado pelas religiões e pelos preceitos, que esse teatro se dirigirá.<sup>27</sup>

Isso também dói, caro rei fornicador dos carnavais indigestos! Uma dor que nos atravessa e nos envolve no manto sarcástico da nossa própria pequenez artística, apartados que estamos da arte vida ou da vida arte, com todos os nossos fazeres redundantes e nossas inseguranças eufemistas, apenas para ficar nos jogos de linguagem, mais um dos incoerentes jogos que me atraem.

Essa dor, no entanto, não me incomoda, a não ser quando, ao deixá-la fluir livremente, ganho uns quilos a mais daquela gordura adjetivante da qual já lhe falei, enchendo-me de títulos honoríficos pouco respeitosos. Porém, não é o suficiente para que eu desista de atravessar e ser atravessado pelos meus próprios ossos flechas, que se projetam para dentro do meu universo externo.

Para existir basta con dejarse ser, / pero para vivir / hay que ser  
alguien, / hay que tener un HUESO, / hay que atreverse a mostrar el

---

27 ARTAUD, Antonin. O Teatro e seu Duplo. São Paulo: Editora Max Limonad, 1984, pág. 155.

hueso / y a olvidar el alimento. / El hombre prefirió más la carne / que la tierra de los huesos. / Como no había más que tierra y bosque de huesos / tuvo que ganarse su alimento.<sup>28</sup>

Eu quero escancarar os ossos, os meus e os de todos, esquecendo os alimentos fecais que o mundo me dá a conta gotas, fazendo-me carne de uma liturgia artificial de paredes neogóticas e cânticos gregoriados em iluminuras rastejantes. E, para isso, eu recorro a você e ao seu não teatro que resgata o seu oposto irmão. Um teatro feito a todo instante, onde o personagem é o seu não você mesmo, projetado na sua identidade rasgada em pedaços doentios. Um teatro tão emaranhado com a própria vida, que não existem limites eventuais para sua realização. Ele simplesmente acontece, no tempo e no espaço dos seus delírios.

A atividade de Artaud é una e indissociável. Ele não é um homem no qual se possa separar a vida da obra [... ] A cisão entre o homem e seus escritos seria tão absurda quanto a divisão, às vezes sugerida por sua obra, entre textos sãos e textos delirantes. Idêntica projeção do teatro em suas obras e em seu comportamento cotidiano. O homem Artaud também apareceu aos que o conheceram, amigos ou não, frequentemente propenso a teatralizar sua vida.<sup>29</sup>

Você, surpreendentemente nascido nas entranhas do nosso teatro institucionalizado, resolveu arrancar os curativos que cobriam as nossas feridas e protegiam o nosso bom gosto, expondo essas feridas purulentas de uma tradição onde o hábito sempre foi encobrir e ocultar. Denunciou a profilaxia hipócrita de um teatro que queria se manter na pureza artificial de uma faxina programada pelos interesses das estruturas de poder. Um teatro que insiste na helênica mimese da representação iluminista de um mundo de ideias e sentimentos teorizados...

Isso talvez signifique que no ponto em que estamos perdemos qualquer contato com o verdadeiro teatro, já que nos limitamos ao setor daquilo que o pensamento cotidiano pode alcançar, ao domínio

---

28 “Para existir, basta abandonar-se ao ser, / mas para viver / tem que ser alguém, / tem que ter um OSSO, / tem que se atrever a mostrar o osso / e a esquecer o alimento. / O homem preferiu a carne / que a terra dos ossos. / Como não havia nada além de terra e bosque de ossos / ele teve que ganhar o seu alimento” (tradução minha). In: ARTAUD, Antonin. Para Terminar Con el Juicio de Dios y Otros Poemas. Buenos Aires: Ediciones Caldén, 1975, págs. 18 e 19.

29 VIRMAUX, Alain. Op. cit., pág. 24.

conhecido ou desconhecido da consciência.<sup>30</sup>

Propondo um teatro de outra ordem, meu caro alucinante calcinado pelo fogo, você consegue alterar até o próprio significado dos termos. As palavras teatro, arte ou qualquer coisa do gênero ganham a potência dos gritos e das explosões, no constante recriar de uma sonoridade surda registrada em arquivos mortos de espetáculos escritórios...

Palavras como “teatro” e “ação”, tão utilizadas por Artaud, são frequentemente mal compreendidas. No decorrer da sua obra, elas adquirirão um significado cada vez mais amplo. Deixam de se referir pura e simplesmente ao universo do espetáculo, da representação e até mesmo da arte. Passam a designar um ato de recriação do homem e do mundo que guarda relações importantes com o universo dos ritos arcaicos.<sup>31</sup>

E olha que aqui estamos falando de palavras acadêmicas bem comportadas! Palavras que poderiam significar a sua prisão recorrente nas correntes – deliciosa aliteração – dos dogmas teorizantes... Eu garanto – se a minha garantia vale de alguma coisa – que não são, meu caro *Momo*, pois pelo pouco que conheci de quem as proferiu, creio realmente se tratar de alguém que quer também libertá-lo... Apesar disso, e sem questionar a validade do conteúdo discursivo, eu ainda prefiro a sua “búsqueda de la fecalidad”<sup>32</sup>... Por isso me dirijo diretamente a você...

Sacerdote de um rito profano, você nos coloca na roda de cantos polifônicos desafinados, sem a harmonia conformista das religiosidades preparadas em cozinhas industriais, como jantares de convite obrigatório, onde direitos e deveres se penduram na letra inicial e ficam balançando, fazendo com que a gente só enxergue a confusão morfológica de palavras de sentido deturpado. O seu canto de chás efervescentes é uma ebulição de gametas assexuados colidindo com as células cancerígenas do nosso fruto proibido. O palco das suas dez ilusões é o campo minado de uma guerra sangrenta entre os lampejos eletrostáticos da nossa formação cristalizada e as estrelas que pulsam

---

30 ARTAUD, Antonin. O Teatro e seu Duplo. São Paulo: Editora Max Limonad, 1984, pág. 62.

31 QUILLICI, Cassiano Sydow. Antonin Artaud: teatro e ritual. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004, págs. 30 e 31.

32 ARTAUD, Antonin. Para Terminar Con el Juicio de Dios y Otros Poemas. Buenos Aires: Ediciones Caldén, 1975, pág. 18.



leguminosas, sandices carismáticas que seduzem a crueldade dormente nos trilhos de uma estrada soterrada pelas avalanches da sabedoria encapada.

La crueldad consiste en extirpar por la / sangre y hasta la sangre a dios, al azar / bestial de la inconsciente animalidad humana / en cualquier parte donde se lo pueda encontrar [...] una especie de pulsación / productora de bichos innumerables que / constituyen la forma que los antiguos pueblos / terrestres atribuían universalmente a dios.<sup>33</sup>

O que você nos oferece é o solo sarcástico das experiências que gravitam nas periferias do centro aglutinador dos valores tidos como únicos. Hipnotizado pelo encantamento de teatralidades marginais, você mergulhou no mundo dos sonhos para depois romper com ele, uma vez que os próprios sonhos estavam sendo institucionalizados na autopropaganda de um movimento que se apropriou da transgressão dadaísta para aproximá-la do pêndulo politicamente correto. Escolheu a alucinação e o devaneio como pilares epistemológicos, deixando um legado de escritos apócrifos, encarcerados nas paredes sanitárias dos sanatórios que foram suas casas...

A natureza da sua operação parece comportar processos de dissolução (“dissociação psicológica” e “dilaceração orgânica”) que se desdobram numa experiência mais sutil e profunda (“sublimação espiritual”). Mais do que isso, o que parece estar em jogo não é simplesmente uma “técnica” que visa atingir certos efeitos, mas um processo que inclui múltiplas dimensões de experiência, e que não pode ser dirigido por um saber instrumental.<sup>34</sup>

Pulsante Artaud, mais que Antonin!... Você sacudiu a poeira das nossas instituições teatrais, não para limpá-las, mas para que essa poeira fizesse parte dos nossos processos de trabalho. Uma poeira que torna mais difusa a nossa visão e nos propõe a encarar com o nosso tato todos os sabores de possibilidades de um fazer teatral pleno...

---

33 “A crueldade consiste em extirpar pelo / sangue e até o sangue a deus, o azar / bestial da inconsciente animalidade humana / em qualquer lugar onde se possa encontrar [...] uma espécie de pulsação / produtora de inumeráveis bichos que / constituem a forma que os antigos povos / terrestres atribuían a deus” (tradução minha). In: ARTAUD, Antonin. Para Terminar Con el Juicio de Dios y Otros Poemas. Buenos Aires: Ediciones Caldén, 1975, pág. 29.

34 QUILLICI, Cassiano Sydow. Op. cit., págs. 38 e 39.

Idolatrado por um sistema artístico que não o compreende – ou o compreende e, justamente por isso, quer mantê-lo sob controle – você, meu maior barato Artaud, virou, nas mãos dos seus colegas carcereiros, o teórico do impraticável. Suas proposições fantásticas foram convidadas a entrar no nosso teatro pela porta estreita da coxia dogmática. Como elas não cabem nesse pequeno palco, o que ficou para fora caiu na conta da loucura e do delírio. E você segue sendo, até hoje, o mestre de um teatro invisível, pois a integridade por você projetada está além da caixa preta de quatro paredes, da arena espetacular, da rua ou de qualquer outro espaço que limite o teatro ao universo do evento.

Para alcançar enfim o *espetáculo integral* é preciso renunciar ao palco. O “verdadeiro drama” do qual ele fala a Barrault – seja o “drama mental” de seus primeiros ensaios ou o drama projetado na vida dos seus últimos anos – é aquele que leva o teatro a romper com suas limitações.<sup>35</sup>

Pausa para um pensamento, sempre limitador porque imperioso... Seria perigoso recorrer a você em um lugar onde as pessoas – eu e outros dos quais ainda vou falar nessa carta – têm no teatro o elemento aglutinador? Seria cair na armadilha do modismo no qual você foi transformado ou, o que é pior, criar essa armadilha, simplesmente para parecer diferente, pensando percebê-lo, quando na verdade você é inatingível?

Consideremos em seguida os empreendimentos nascidos de Artaud e inspirados nos dias de hoje em seus escritos. Sim, eles são infiéis à sua ideia do teatro: o absolutismo desenfreado do projeto da Crueldade não podia deixar de atrair homens apaixonados pela revolução teatral, e suas realizações, uma vez tornadas públicas, não podiam deixar de aparecer como caricaturas e derrisão do projeto “artaudiano”. Quanto mais não fosse, seria porque a visão do teatro, em Artaud, se liga intimamente a uma visão do mundo, enquanto os homens de teatro que hoje pretendem “fazer Artaud” separam artificialmente a “mensagem” teatral – e esta palavra o trai – da contribuição global do criador do Teatro da Crueldade.<sup>36</sup>

---

35 VIRMAUX, Alan. Op. cit., pág. 41.

36 Ibidem, pág. 278.

Seria você, com isso, o propositor de um teatro de negação, abstratamente irrealizável?

Não, professor do fim dos julgamentos!... Não mesmo, heliogábalo da poesia! “Seria descabido decretar que toda esperança de captar Artaud está proscria para sempre”<sup>37</sup>. Eu não quero fazer você, não sou propenso a armadilhas e nem quero parecer coisa alguma... Não andaria os caminhos trilhados se assim o fosse... Quero, simplesmente, alcançar o universo de um fazer fora do que me é sistematicamente imposto, mesmo que isso cause dor...

Também não acho você perigoso, pelo menos não o perigo do qual se deve fugir, como pregam os doutos da moralidade confortável... Quero me banhar na torrente pegajosa dos seus monstros. E todas as pessoas que estão comigo, se também não o querem, pelo menos aceitaram me acompanhar... Acima de tudo isso, o seu teatro não é abstratamente irrealizável. O teatro que você quer – que não precisa ser necessariamente chamado de teatro – é extremamente palpável... Ele é concreto e pleno... É esse nosso teatro morto que não consegue enxergar...

Terminada a pausa despercebida, vamos ao pragmatismo necessário a qualquer parceria – acho que você já tinha percebido que é isso que eu quero.

Estamos próximos, mesmo na aparente distância espaço-temporal... Mesmo que essa proximidade seja fruto da minha mente doentia – o que, de fato, nos aproximaria, se fosse real – eu sinto que o caos existente nas suas entranhas encosta nas minhas próprias erupções evocativas... E se essa proximidade não existe, eu a desejo...

Vislumbres já postos à mesa, como cartas de um blefe vencedor ou como pratos de uma degustação sedutora, mostram que a proximidade pretendida não é instrumental, pois o instrumento do seu trabalho era você... E eu não poderei utilizá-lo, por razões óbvias... O instrumento do meu trabalho são também pessoas, embora não loucas... Ou tão loucas que aceitaram participar...

Também não pretendo usá-lo como guia mentor do meu trabalho... Existe alguém que cumpre melhor esse papel... Você não o conheceu... Mas ele conheceu você, mesmo que não pessoalmente e de forma tardia... Ele cumpre melhor esse papel

---

37 Idem.

porque conseguiu, como ninguém mais, creio eu, realizar o amálgama de suas pretensões. E conseguiu justamente porque não perseguiu.

Foi portanto *a posteriori* que Grotowski veio a tomar conhecimento dessa extraordinária coincidência. Em suma, ele redescobriu espontaneamente os processos da Artaud, sem tê-los procurado e sem ter-se esforçado por imitá-los. Haverá ligação mais profunda que essa?<sup>38</sup>

No decorrer da jornada prática, você verá isso!

Não quero, tampouco, utilizá-lo como uma espécie de referencial teórico ideológico. Nada seria mais contrário a você e a mim... Suas palavras não podem ser tomadas ao pé da letra e nem seguidas como mantras condicionantes. Suas palavras só têm valor porque são escarros literais de fluídos destilados em furúnculos plasmáticos. E são essas cusparadas que fragmentam os *eus*, existentes e por existir... Elas fizeram isso com o *eu* que era você...

Na verdade, a proximidade que eu pretendo, já tenho... Por mais prepotente e arrogante que isso possa parecer – e parece mesmo... A sua já citada insânia insônia me abraça, mesmo que esse abraço ainda não tenha sido capaz de me dissolver. Eu já me desnudei diante de um teatro vida metastásico, no qual entrei para não mais sair... Realmente, o nosso teatro perdeu a graça... E eu quero rir e louvar as experiências que se descortinam diante da imensidão de qualquer coisa... Não quero mais os limites pirotécnicos de um teatro sem chama... Por isso estamos juntos, eu, você, o guia arbitrariamente escolhido, um discípulo antropólogo desse não mestre e corajosas aventureiras aladas que me emprestam suas asas... Você conversará com todos no decorrer da nossa atlética jornada em direção a um não teatro que vive, já há muito tempo, em teatralidades dos povos que você mesmo – e aí vai uma crítica minha a você, meu caro herói da imperfeição – chamou de primitivos, mas que, na verdade, só vivem essa experiência chamada vida sob outros argumentos ontológicos... Eu sei que para você o primitivismo que reivindica a esses povos tem muito mais um caráter de exaltação do que de desprezo... Você deixa isso muito claro... A minha crítica faz apenas referência ao termo, já desgastado no mundo atual, pela opressão sistemática da

---

38 Ibidem, pág. 250.

hegemonia europensante... Talvez eu tenha que dirigir essa crítica aos tradutores... Na verdade, a minha crítica não passa de uma brincadeira provocativa, mais direcionada a outros possíveis leitores dessa missiva, que talvez adotem o termo na literalidade do pensamento dominante, diminuindo assim a importância epistemológica desses povos...

No afã da brincadeira petulante, eu desviei a trajetória principal... Vamos lidar, juntos, com uma prática que destila o néctar de um ritual que está longe de ser reconhecido como teatro... Por isso mesmo vamos dialogar com ele... Um ritual onde a teatralidade por você preconizada ganha forma superlativa, pois é solo onde brota a autenticidade pura da experiência que “à medida em que cresce em intensidade e se aprofunda, multiplica suas avenidas e suas riquezas em todos os círculos de sensibilidade”<sup>39</sup>.

O ritual do transe no candomblé – uma religião afro-brasileira – coloca o seu praticante – chamado filho de santo – em contato direto com uma divindade, o *òriṣà*, abrindo o seu corpo para que essa divindade caia, não sobre ele, mas dentro dele. Esse corpo habitado pelo *òriṣà caído* é tomado por “uma força extrema onde se encontram latentes todos os poderes da natureza no momento em que ela se prepara para a realização de algo essencial”<sup>40</sup>... E esses poderes da natureza explodem em dança...

Entendeu o que queremos com você, Zaratustra<sup>41</sup> pesticida?

Não vamos reproduzir o ritual do candomblé... Seria uma pretensão estúpida... Vamos nos embriagar da magia do ritual de transe para descobrir a transposição fielmente possível ao universo-rio daquilo que chamamos teatro, arte ou qualquer coisa do gênero... Queremos, como você, devolver ao teatro, “por meios atuais e modernos, e também compreensíveis a todos, seu caráter ritual primitivo”<sup>42</sup>. E para isso precisamos dançar com suas palavras e gritar com os seus gestos. Nossos corpos e nossas vozes precisam ser absorvidos pelas atléticas danças dos mitos perdidos nas gavetas da linguagem articulada... Precisamos deixar que as sonoridades e os afetos modulares expandam suas fronteiras, dissolvendo limites e queimando todas as chagas da correção aparentemente incurável...

---

39 ARTAUD, Antonin. O Teatro e Seu Duplo. São Paulo: Editora Max Limonad, 1984, pág. 34.

40 Ibidem, pág. 39.

41 *O pensador dançante de Nietzsche*.

42 ARTAUD, Antonin. Linguagem e Vida. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011, pág. 81.

Manifesto dos afetos atléticos. Cada afeto habita todas as fibras dos nossos músculos. O que elaboramos como pensamento e emoção, são gradações desses afetos musculares, numa tessitura que não tem nada de simbolismo. Nós não representamos os nossos afetos. Eles nos atravessam o tempo todo e cabe a nós, somente, deixá-los fluírem, sem as interrupções elaboradas pela necessidade de significação. Temos que perceber, nas cadências respiratórias, como o ar penetra cada reentrância dos nossos órgãos, alimentando os nossos afetos, que abraçam esse ar e o expulsam, numa dança de tensões e relaxamentos, contraindo pestes e descontraindo curas. Não estamos diante de uma plateia para mostrar significados. Sequer possibilidades de significados. “Não se trata apenas da preocupação com as formas de preparação corporal do ator para torná-lo um “veículo” adequado de comunicação”<sup>43</sup>. Estamos diante de pessoas – ou misturados a elas – que respiram os nossos afetos, convertendo-se também em atletas de uma experiência viva que está distante do teatro convencionalado...

A palavra concreta. A palavra concreto. A palavra que tem dimensão no espaço com sua sonoridade sem ideia. A palavra não-conceito. Não falamos para receptores de sentidos. Falamos para sedentos de desejos. Não falamos para que mensagens sejam espalhadas. Espalhamos a própria matéria sonora das palavras, tão densa que pesa em um ambiente de gravidade zero, ganhando os céus com seus gritos e sussurros. Não contamos histórias. Fazemos das palavras os veículos de nossas reminiscências reprimidas pela limitação consciente de uma condição artificialmente moral de existência. A palavra túnel que nos convida a atravessá-la. A palavra barco com a qual atravessamos a nossa memória, no cruzeiro das experiências que as ilusões da convivência cidadã mantêm como ilhas perdidas...

Caro Artaud, as suas palavras-órgãos e o seu corpo dos afetos extrapolam o transe e guardam algumas semelhanças com diversos outros elementos das teatralidades africanas. Além do corpo em constante movimento, eles também passam “pela quebra dos mecanismos de “tranquilização” e esquecimento da morte”<sup>44</sup>, passando a integrar “a morte e o não-representável no seio da vida”<sup>45</sup>, fenômeno típico das etnias africanas, que enxergam a morte do corpo como um movimento dele em sua constante integração com a natureza...

---

43 QUILLICI, Cassiano Sydow. Op. cit., pág. 48.

44 Ibidem, pág. 53.

45 Ibidem, pág. 55.

O destino do corpo após o fim da existência visível é o da corrupção pelo apodrecimento e a sua transformação em outros elementos que se integram à terra. Porém, embora o corpo seja o elemento constitutivo do homem que mais tende a apresentar os efeitos desse processo à observação, a proposta de sua aniquilação total praticamente não existe. De fato, algumas proposições evidenciam a existência de uma idéia de sua continuidade após a morte.<sup>46</sup>

Você, meu caro Artaud, abraça os cantos e as danças dos *òrişàs*. São múltiplas experiências de semelhanças, ligadas por fios de energia ritual, que o nosso tempo-espaço linear não consegue espelhar, mostrando-os como manifestações segregadas. Vamos utilizar esses fios para tecer uma rede de urdidura firme, transformando-nos a todos em loucos *griots* contemporâneos...

É isso, meu querido dançarino das esferas multiformes!... Vamos trilhar juntos os caminhos que nos levam ao rio caudaloso das experiências míticas... O nosso grupo será numeroso – com aqueles que ainda vão integrá-lo – e a nossa viagem é sem volta... A sua insanidade necessária é o bálsamo a nos tingir constantemente, evitando assim a armadilha sedutora do reconhecimento corporativo, uma das mais perigosas armas dos sistemas de produção em massa das emoções...

ÀŞE!!!

Roman Lopes

### 5.3 – Carta a Eugenio Barba ou o ator dos mundos.

*Pan Eugeniusz*<sup>47</sup>

Estou em dúvida se me apresento antes e inicio algumas das minhas mirabolantes elucubrações sobre as relações que consegui estabelecer entre o seu pensamento e as minhas ideias ou se, antes disso, faço um apontamento importante para

---

46 LEITE, Fábio Rubens da Rocha. A Questão Ancestral: África Negra. São Paulo: Editora Palas Athena: Casa das Áfricas, 2008, pág. 37.

47 *Era assim que Grotowski chamava Eugenio Barba em algumas cartas que eles trocavam. Arrogância reflexa da minha parte.* In: BARBA, Eugenio. A Terra de Cinzas e Diamantes. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006, pág. 134.

iniciar essa nossa primeira conversa... Essa dúvida pode parecer pura retórica, mas é real... Não sei mesmo... O fato de nós dois estarmos ainda coexistindo enquanto matéria tangível, mesmo que uma oceânica distância nos separe, me inclina para a apresentação.

No entanto, as informações que quero apontar podem revelar o modo como você lerá não só essas linhas, mas também quem as escreve... E como a dúvida não se esvaiu no espaço de tempo em que escrevo esses primeiros parágrafos, vou fazer a opção mais arriscadamente prepotente: misturar tudo...

Quero confessar que você não fazia parte dos meus planos. Eu sei que estamos ainda em plena atividade, praticando teatro, arte ou qualquer coisa do gênero, em lugares diferentes do mundo, buscando encontrar sempre o novo ainda ausente e isso talvez já justificasse a sua presença. Mas o que eu sabia sobre você restringia-se ao que o senso comum do imaginário dos fazedores de teatro aqui no meu país permitia... Sabia seu nome, de onde você era, mas não pude te conhecer pessoalmente em nenhuma das vezes em que você esteve no Brasil, nem mesmo assisti a nenhum dos espetáculos que trouxe para cá... Aliás, você veio para o Brasil pela primeira vez em 1987. Nesse ano eu tinha 18 anos e já fazia teatro, mas como estava numa prática ainda embrionária, nem fiquei sabendo da sua vinda... Eu tinha 18 anos e você 51... Você nasceu em 1936 e eu em 1969... Agora que escrevo essa carta, estou com 48 anos e você está com 81...

Vamos brincar um pouco com esses números? Seu nascimento:  $36 = 3 + 6 = 9$ ... Meu nascimento:  $69 = 6 + 9 = 15 = 6$ ... Sua idade atual soma 9 e a minha soma  $12 = 3$ ... Sua primeira vinda ao Brasil:  $87 = 8 + 7 = 15 = 6$ , onde eu tinha 18 anos = 9 e você 51 = 6... Todos esses múltiplos de 3, um número importante para as minhas reflexões, não só em teatro, arte ou qualquer coisa do gênero, como também sobre a vida<sup>48</sup>, mostram que compartilhar também com você a minha jornada foi uma escolha – intuitiva, diga-se de passagem – totalmente acertada...

Você, se ainda está lendo essa carta e não foi fazer nada mais importante, deve estar se perguntando, além de “Quem é essa pessoa?”, como então eu fiz a escolha que acabei de apontar... Como você, de repente, entrou na mira da minha trajetória de busca e foi incorporado à jornada?... Bom, meu querido amigo... Há um elemento comum aos

---

<sup>48</sup> Ver maiores detalhes sobre esse assunto na primeira carta a Grotowski presente nesse trabalho, nas págs. 17 e 18.



nossos anseios... A grande admiração que temos por Grotowski... Essa admiração fez com que eu o colocasse no centro dessa jornada. E na busca por material referente a ele, li um livro seu – o mais poético, em minha opinião – em que você conta justamente sua experiência com ele<sup>49</sup>. Esse choque de poesia, inclusive, foi a inspiração para que eu escrevesse essas cartas... Depois desse, vieram seus outros livros<sup>50</sup>, agora na procura por suas ideias e possibilidades, em um mergulho cada vez mais relacional. Posso afirmar certamente que o seu lugar também é aqui...

E agora estamos nessa conversa estranha, em que você, provavelmente, deve estar incomodado, uma vez que não sabe muito bem o que está fazendo nessa jornada que, apesar de eu chamar de nossa, você ainda não consegue enxergar enquanto sua...

A minha tentativa, daqui em diante, é mostrar para você o quão importante é a relação que estabeleço entre nós... Nem sei em verdade se consegui explicar as demandas anteriores. De qualquer maneira, vou aventurar-me em outra explicação, que pode complementar ou não a primeira insuficiente, para que tudo seja minimamente harmonizado... Ou não...

Sinto-me um cidadão do mundo... Nunca saí do Brasil, mas tenho a forte sensação de que não pertencço a esse lugar... E não me vejo pertencer a lugar nenhum também. Habito o devir do tempo e do espaço. Vivo no voo fluxo dos canais energéticos permanentemente em movimento e não consigo estar parado...

Existem pessoas que habitam uma nação, uma cultura. E existem pessoas que habitam seu próprio corpo. São os viajantes que cruzam o país da velocidade, um espaço e um tempo que não se confundem com a paisagem e a hora do país atravessado. Pode-se permanecer fisicamente durante meses e anos no mesmo lugar, e ser, no entanto, um “viajante da velocidade”, que atravessa lugares e culturas longínquas, milhares de anos e quilômetros, em sincronia com pensamentos e reações de homens distantes pela pele e pela história. A velocidade é uma dimensão pessoal que não se deixa medir por

---

<sup>49</sup> Trata-se, justamente, do livro *TERRA DE CINZAS E DIAMANTES*. Após a leitura desse livro, a obra de Eugenio Barba passou a fazer parte fundamental da pesquisa. Os outros livros dele vieram depois.

<sup>50</sup> Ver nas referências bibliográficas.

instrumentos científicos, ainda que a ciência e o progresso tenham origem nesta dimensão imensurável.<sup>51</sup>

Nesse mundo eivado de não-lugares e de uma liquidez cronológica assustadora, recusar-se a habitar qualquer desses espaço-tempos hegemônicos é uma atitude transgressora. Não é exatamente isso que me move a ser essa ilha de velocidade corporal, mas devo confessar que é uma diferença que me agrada.

Logicamente não fui sempre assim... Seria mais arrogante do que já parece ser colocar-me em uma posição de pessoa em liberdade perene e ontológica... Nem quero colocar isso como prova de amadurecimento ou qualquer outra ideia de evolução... Não sou hipócrita para negar que considero estar fazendo a melhor escolha... Mas não vou colocar-me como um ser especial em relação aos que vivem no mesmo ambiente social que eu...

Apenas vou dizer que acertei em escolher sentir o vento no rosto e o balanço dos mares imponderáveis do não pertencimento, mesmo isso não tendo valor algum, tanto para o mundo em que vivemos como para o que chamamos teatro, arte ou qualquer coisa do gênero...

Aliás, infelizmente, enxergo o teatro atualmente como um dos não-lugares que o sistema opressor no qual estamos inseridos criou para controlar os nossos desejos... Isso pode parecer uma heresia para você e para aqueles que também escolheram a atividade teatral como fazer de vida... Vejo até as expressões das pessoas torcendo o nariz para as minhas palavras e dizendo: “Essa pessoa está falando besteira!”, “Quem ela pensa que é?”...

A explicação lógica, histórica e política dessa minha afirmação, eu já tentei construir nas linhas que antecedem essa nossa conversa... Mais uma vez, não sei se fui competente... No entanto, não vou novamente colocar aqui o já dito e martelado à exaustão... Quero apenas pontuar duas coisas das críticas já tecidas, necessárias para a continuidade da conversa: o processo de individualização pelo qual passou aquilo que chamamos de teatro, colocando o ator no centro do fenômeno, enquanto agente de representação racionalista de alguma coisa e a própria ideia de representação. “Tentar

---

<sup>51</sup> BARBA, Eugênio. Além das Ilhas Flutuantes. São Paulo – Campinas: Editora Hucitec & Editora da UNICAMP, 1991, pág. 17.

explicar a experiência do ator significa criar artificialmente, com uma complicada estratégia, as condições nas quais essa experiência pode reproduzir-se”<sup>52</sup>... E isso é o que temos de sobra no teatro... Eu mesmo, muitas vezes, questiono se não faço aquilo que critico nas minhas buscas teatrais...

Enfim, querido Kim!<sup>53</sup>

O teatro está realmente contaminado pela liquidez dos vazios espaço-temporais da nossa cultura. Transformou-se no templo das manifestações vaidosas daqueles que consideram o seu fazer uma forma de garantir algum tipo de reconhecimento, seja através da fama mercadológica traduzida em números de diversas ordens, seja através de uma respeitabilidade intelectualizada em laudas inexpressivas de um produtivismo predatório. O lugar onde os fazedores emanam suas energias sensivelmente inteligentes diante daqueles que têm muito que aprender, estabelecendo uma hierarquia que alimenta a vermifugação existencial das pessoas que acabam tendo contato com o teatro, arte ou qualquer coisa do gênero...

O combate a esse estado de coisas, sem a pretensão de qualquer reconhecimento, é o que me move. Estabelecer outras formas de lidar com o fazer teatral, até mesmo questionando se o que vamos fazer pode mesmo ser chamado de teatro... Estabelecer outras relações...

Era, sobretudo, a maneira de revitalizar uma relação deteriorada; a maneira de passar do encontro com espectadores-fantasmas, que vêm uma noite e depois desaparecem, para o encontro com espectadores que, mais do que ver os atores, se mostram e se apresentam eles mesmos.<sup>54</sup>

Que os espectadores deixem de ser fantasmas, caríssimo Barba! Que eles possam efetivamente participar de uma experiência real, sendo esse real atravessado pelo campo mitológico na profundidade da ficção...

---

<sup>52</sup> BARBA, Eugenio. A Canoa de Papel: Tratado de Antropologia Teatral. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2009, pág. 61.

<sup>53</sup> Grotowski referia-se, às vezes, a Eugenio Barba com esse nome, retirado de um romance de Kipling. In: BARBA, Eugenio. A Terra de Cinzas e Diamantes. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006, pág. 125.

<sup>54</sup> BARBA, Eugênio. Além das Ilhas Flutuantes. São Paulo – Campinas: Editora Hucitec & Editora da UNICAMP, 1991, pág. 18.

O cerco do teatro pode ser rompido. Seu teatro pode ser usado como objeto de troca em uma realidade sem teatro, para aproximá-lo e confrontá-lo com pessoas cujas necessidades são diferentes das que o movimentam [...] Porém, você deve redescobrir uma nova humildade. Ser um estrangeiro que dança. As pessoas se agruparão ao seu redor porque você aceitou não ser o umbigo deste organismo vivente, que não é seu público.<sup>55</sup>

Que os fazedores atores deixem de atuar. “Se você se recusa a atuar, se você se recusa a simular, então não lhe sobra mais do que refletir suas experiências, refletir – com todo o seu corpo – sobre sua história, sobre você mesmo na história”<sup>56</sup>. A minha busca segue a direção do rio, onde o ator mergulha numa experiência de travessia sem a preocupação com qualquer tipo de representatividade. As ações do ente fazedor – quero tentar não chamar de ator, mesmo sabendo que às vezes é necessário – não precisam simbolizar absolutamente nada... Serem simplesmente ações... Significantes sem significado... Entes-ação...

Essa nova nem tão nova atitude que permeia a minha busca e que eu vejo em você precisa recorrer aos passeios das janelas abertas em dinâmicas de tremular das bandeiras coloridas das pétalas dos colibris. Precisa que deixemos de ser o que em verdade não somos: massa encefálica com recheio espiritual dos dogmas enraizados, cobertos por carne petrificada em placas atitudinais pré-moldadas nos cimentos dos ourives da morte anunciada. Precisa parar com a preocupação gramatical dos signos explicados, nas entrelinhas do vocabulário terapêutico e deixar as fraturas expostas sangrarem até as moscas zumbirem em seus ouvidos moucos às reclamações da consciência...

É necessário neutralizar uma das antenas do cérebro, não perceber todas as mensagens, os significados, os conteúdos, os nexos e as associações enviadas pela matéria espetacular com a qual se trabalha. Uma parte do cérebro, do sistema crítico, deve descobrir o silêncio.<sup>57</sup>

---

<sup>55</sup> Ibidem, pág. 137.

<sup>56</sup> Ibidem, pág. 136.

<sup>57</sup> BARBA, Eugenio. A Canoa de Papel: Tratado de Antropologia Teatral. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2009, pág. 68.

Vamos adentrar juntos pelas frestas existentes no nosso fazer consagrado, abertas pelos que antes partilharam busca semelhante – no meu caso, refiro-me também a você – e ocupar o vácuo vivo do não respirar o ar pestilento de um teatro em decomposição insistente no uso de sua essência construída historicamente para ser puro entretenimento da mente e da alma. Vamos explodir a identidade funcional dos agentes envolvidos no fenômeno em múltiplos cacos de experiência efetiva, a fim de que possamos todos extrapolar as necessidades postas de construção sistemática do conhecimento... Não precisamos conhecer nada, pois enquanto conhecemos, a experiência escapa entre nossos dedos de luvas cirúrgicas. “Imaginar como a própria identidade pode desenvolver-se sem contrariar a própria natureza e a própria história, mas dilatando-se além das fronteiras que a aprisionam mais do que a definem”<sup>58</sup>.

Imagino, nesse instante, que você deve estar ligeiramente incrédulo, com certo esgar nos olhos lacrimejantes pelo incômodo de uma sensação de tempo perdido. As palavras que vêm à sua mente nesse instante: “Tudo bem, entendi”... “Mas o que ele quer comigo exatamente?”... Você deve estar se perguntando que caminhos eu quero trilhar para essa conquista de não sei o quê. E, principalmente, qual a sua participação nisso... Provavelmente acha que todo esse devaneio relacional que estou estabelecendo até agora não é mais que mera desculpa para preencher espaços de papel na construção do reconhecimento que eu nego...

Tenha um pouco mais de paciência, grande pequeno Talpone!<sup>59</sup>

Os termos categóricos já seriam suficientes para justificar essa minha teimosa tentativa de parceria... Navegamos águas de termos semelhantes, nos campos dos saberes congruentes... Entretanto, vamos para além da geometria nomeada a fim de percebermos que, apesar de fluxos aparentemente opostos, os nossos movimentos atuam nos mesmos trilhos.

Você, na sua busca pela libertação do teatro de si mesmo, chama para perto as mais diversas epistemologias... Eu, como não tenho nenhuma ordem de estrutura para fazer o mesmo, vou atrás de outras epistemologias na minha busca por essa mesma libertação. Percebe como fazemos coisas semelhantes?... A sua busca leva o mundo

---

<sup>58</sup> Ibidem, pág. 75

<sup>59</sup> Ver nota na pág. 16 desse trabalho...

até você. A minha me faz caminhar pelo mundo que se apresenta no meu próprio quintal...

Quando percebo que dentro do universo daquilo que chamamos teatro, arte ou qualquer coisa do gênero não conseguirei avançar mais do que na crítica e na parceria com aqueles que habitam as rachaduras, sinto a necessidade de buscar em espaços outros o que ainda falta para a satisfação dos meus anseios. Não sei se pelo fato de, mesmo na condição de negação, elas fazerem parte da receita do bolo cultural desse país no qual meu corpo está abrigado, as culturas de matrizes africanas não só trouxeram elementos de reflexão importantes para a minha busca, como se transformaram no chão por onde vamos caminhar com os pés da segurança.

Você conhece o candomblé... Pude perceber isso lendo seus escritos... Por isso, não vou me estender na apresentação desse fenômeno desenvolvido aqui no Brasil a partir da vinda forçada dos negros de África para cá, violenta escravização que dizimou povos, mas principalmente dizimou ontologias...

A convergência das nossas buscas está justamente no fato de que, assim como você, mesmo com diferentes condições, eu também estou buscando em culturas que ultrapassam a minha própria condição epistemológica os princípios que regem o meu trabalho... E o transe do candomblé é o princípio propulsor de tudo o que desenvolvi juntamente com nossos companheiros de jornada.

Logicamente não tenho a pretensão de dizer aqui que faço um trabalho antropológico ao relacionar o teatro com o fenômeno do transe. O desenvolvimento de uma antropologia teatral ficou ao seu cargo. No entanto, pegando carona na sua própria viagem, penso que pude penetrar territórios desconhecidos de maneira respeitosa, absorvendo as energias imanentes desses territórios e fazendo essas energias atravessarem as minhas próprias proposições... E isso, para mim, é o teatro... Ou o que estou chamando de *ateatro*...

O teatro pode ser uma espécie de expedição antropológica que abandona os territórios óbvios, os valores conhecidos por mim e por todos, os lugares onde estender a mão é sinal de saudação, onde

levantar a voz é sintoma de irritação, onde comédia significa espetáculo alegre e tragédia significa espetáculo que fere.<sup>60</sup>

Bom, Pan Eugeniusz, penso que se eu não consegui convencê-lo até agora do quão importante é a sua participação na nossa jornada, não vou conseguir mais... Não vejo outra maneira de dizer o quanto essa jornada também é sua...

Analisando o seu semblante, entre sorridente, disciplinador e explosivo, posso afirmar, quase sem receio de errar, que você não só entendeu, como também compartilha dessa minha crença na nossa jornada cúmplice. E isso me alivia, uma vez que compartilhamos aquilo que o nosso mestre comum chamava “a experiência de situações históricas extremas e de obsessões individuais e coletivas”<sup>61</sup>... As palavras sobre o grande Talpone são suas...

Com esse convencimento aparente, penso que não tenho muito mais a dizer. Apenas reforçar a convergência dos nossos pensamentos nas esquinas perdidas de uma corrente de vários elos (aqui, explicitamente, são cinco). Convergência que nos leva ao princípio de que “no teatro, a motivação pessoal é uma confissão, consciente ou não, que nasce de regiões do artista muitas vezes desconhecidas a ele mesmo”<sup>62</sup>. No meu caso, essas regiões do artista são em verdade regiões dos entes que habitam o mundo do devir.

Você fala em canoas, ilhas, cinzas e diamantes... Eu falo em rio, travessia, enteação e *ateatro*... Metáforas semelhantes, princípios aparentemente diferentes... É nesse paradoxo que reside a força maior da nossa aliança. Nele vamos convergir para o mestre comum, explodir para o insano admirado por nós dois, abraçar para nós mesmos e bailar junto como todos os agentes dessa jornada que, ultrapassando todas as epistemologias, consagradas ou não, quer reinventar o que chamamos de teatro, arte ou qualquer coisa do gênero. Nem que para isso seja necessário matá-lo...

Cada teatro é englobado num contexto histórico e cultural do qual não escapa. Pode, porém, ter uma diferença, uma energia particular que

---

<sup>60</sup> BARBA, Eugenio. *A Canoa de Papel: Tratado de Antropologia Teatral*. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2009, pág. 133.

<sup>61</sup> BARBA, Eugenio. *A Terra de Cinzas e Diamantes*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006, pág. 32.

<sup>62</sup> *Ibidem*, pág. 64.

lhe permite traduzir, a seu modo, o selo do mundo que o engloba, reinventando-o, e mesmo invertendo-o.<sup>63</sup>

É isso, meu querido antropólogo da beleza além das aparências... Seja bem vindo e até logo... Essa subversão lógica dos cumprimentos é o espelho mágico da nossa jornada...

ÀŞE!!!

Roman Lopes

#### 5.4 – Manifestando e multiplicando as performances subtraídas.

*Aos meus pares ímpares fazedores daquilo que chamamos teatro, arte ou qualquer coisa do gênero!*

Essa minha manifestação será breve, pois não pretendo me estender em explanações perdidas na tentativa de sequer colocar qualquer semântica a ser compartilhada por quem quer que seja. Serei certamente simples, talvez direto e nem um pouco objetivo, pois não posso ser aquilo que não faz parte dos meus anseios de busca...

Estou me dirigindo em voz alta a mim mesmo, uma vez que o que digo aqui ou em qualquer outro tempo-espço sobre a atividade na qual nos inserimos, só reverbera nos recônditos de um corpo que não é meu, mas é a única referência existencial que justifica a minha própria presença enquanto ser ontológico... É a essa ontologia que direciono as escuridões brilhantes das minhas reflexões... As ideias e práticas colocadas acima e abaixo desse instante são emanações da minha própria tentativa de ser devir pleno... De qualquer maneira, o som que vibra nas minhas vértebras e o aroma das minhas entranhas provavelmente balançarão seus cabelos de sedosas técnicas compartimentadas...

Até quando vamos nos engavetar?... Insistimos nas categorias fechadas que definem todas as nossas experiências em nome daquilo que chamamos compreensão.

---

<sup>63</sup> BARBA, Eugenio. A Canoa de Papel: Tratado de Antropologia Teatral. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2009, pág. 234.



Mesmo quando nos permitimos visitar outras categorias e até misturá-las, ainda assim nos fechamos em categorias, sejam elas as já existentes visitadas, sejam as *novas* – grifo sarcasticamente discordante – misturadas... Roupagens de diferentes gavetas que se encontram nas festas mal iluminadas de movimentos deslizantes somente para frente e para trás, nos trilhos delimitados do abrir e fechar os sentidos... Precisamos explodir as categorias, buscando “uma vasta abertura entre as formas de expressão artística, diminuindo de um lado a distância entre vida e arte”<sup>64</sup>.

Qual o desígnio da arte: representar o real? Recriar o real? Ou, criar outras realidades? Isso sem esquecermos da questão primeira, que já extrapola o campo da especulação estética, ou seja, de definir o que é real?<sup>65</sup>

“O simulacro pós-moderno derruba as barreiras entre o que é real e o que é imaginado, entre ser e parecer”<sup>66</sup>. Esse rico campo de possibilidades de plantio se limita na semeadura pura e simples dos significados pretendidos, por melhores que eles sejam. Buscando o sentido que está fora do momento em que as coisas acontecem, na relação cartesiana de causa e consequência, com a finalidade de entender, por mais que possa ser uma atitude defensável, mantém o presente atrelado ao pretérito já inexistente – se é que algum dia ele já existiu – e ao porvir abstratamente desejante.

Atravessamos vários territórios nesse nosso fazer. Territórios que vão desde o reduzido espaço das tábuas emparedadas nas técnicas da caixa encortinada até a amplitude avenida dos espaços abertos aos fluxos de passagens. Nessa dança saltitante de territórios, costumamos valorizar em demasia o espaço ocupado, estruturando-o para as relações que se estabelecerão entre as pessoas...

Nada mais normal, eu sei!

A grande questão é que essa estruturação acaba por tomar o centro das nossas atenções, tornando-se apartado do próprio fenômeno que nele ocorrerá. Preparamos o espaço sem nos darmos conta de que o verdadeiro território do fenômeno é o corpo atuante dos fazedores.

---

<sup>64</sup> GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987, pág. 12.

<sup>65</sup> COHEN, Renato. *Performance Como Linguagem*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013, págs. 37 e 38.

<sup>66</sup> JACOBS, Daiane Dordete Steckert. *Estudos Sobre Performance e Dramaturgia do Ator Contemporâneo*. Florianópolis: Editora da UDESC, 2011, pág. 32.

A utilização do corpo como meio de expressão artística tende hoje a recolocar a pesquisa das artes no caminho das necessidades humanas básicas, retomando práticas que são anteriores à história da arte, pertencendo à própria origem da arte.<sup>67</sup>

O corpo como território único de um fazer que não é nosso, porque não é de ninguém, uma vez que ninguém existe enquanto ser ontológico fixo. Fenômeno que ocorre em territórios de devir. “A arte não se submetendo a ditames externos”<sup>68</sup>. O corpo em ação como experiência que não precisa dizer nada além da sua própria existência.

Uma nova relação com aquilo que chamamos teatro, arte ou qualquer coisa do gênero passa por uma nova relação com o corpo. Entender o corpo como única manifestação ontológica... Ele não é o continente da alma ou da mente... Ele é... Nós somos nossos corpos e eles são instrumentos da nossa condição de *devires*...

Desfetichizar o corpo humano – eliminando toda exaltação à beleza a que ele foi elevado durante séculos pela literatura, pintura e escultura – para trazê-lo à sua verdadeira função: a de instrumento do homem, do qual, por sua vez, depende o homem.<sup>69</sup>

Clamo aos quatro ventos dessa nossa distopia engavetada que efetivamente possamos perceber que, por mais mudanças que praticamos como louvadores de um novo carcomido, caso não ataquemos os princípios que regem as nossas atividades, estaremos fadados ao sabor agridoce da novidade insistentemente conhecida...

Vamos enxergar o corpo com um elemento não discursivo... Não precisamos dizer nada através do corpo... Aliás, não precisamos dizer nada através do nosso fazer... Esse é o ponto nevrálgico desse manifesto maldito. Essa nossa persistência no fazer enquanto instrumento de um discurso que está fora dele é o calcanhar de Aquiles que nos incomoda com seus calos de uma pretensão salvadora. “Sendo o corpo sua própria mensagem, ele deixa de ser recipiente de uma informação que precisa ser codificada”<sup>70</sup>.

---

<sup>67</sup> GLUSBERG, Jorge. Op. cit., pág. 51.

<sup>68</sup> COHEN, Renato. Op. cit., pág. 45.

<sup>69</sup> GLUSBERG, Jorge. Op. cit., págs. 42 e 43.

<sup>70</sup> JACOBS, Daiane Dordete Steckert. Op. cit., pág. 35.

Não vamos alimentar uma pretensa importância funcional na nossa atividade, companheiros adversários de trajetos tortuosos!

Vamos simplesmente fazer do nosso ato uma experiência presente, com corpos presentes, sem distinções categóricas de função, de tema ou de poesia... A poesia é um ente livre e indisciplinado... Ela se cria sozinha no clamor dos gritos furiosos de guerreiros sorridentes, no espaço das veias por onde corre o sangue dos desesperados. “Uma acentuação muito maior do instante presente, do momento da ação [...] Isso cria a característica de rito, com o público não sendo mais só espectador, e sim, estando numa espécie de comunhão”<sup>71</sup>.

Parece que não aprendemos com os que antes de nós vieram... Eles romperam grilhões que estamos reconstruindo, alimentados invisivelmente por um sistema que quer as nossas cabeças... Amamos os que sugam a seiva do nosso devir... Louvamos as divindades de uma liturgia que nos oprime, pois exige de nós fé cega e faca amolada – homenagem apropriadora, mas não apropriada, a Milton Nascimento – ferindo todos os corpos na negação de suas próprias condições...

Nós nem percebemos o quanto estamos inseridos no girar canhestro de uma roda quadrada. Sentimos apenas a necessidade de fazermos os nossos discursos. E para isso, precisamos de ouvintes. Estejam eles próximos ou distantes, queremos outros a nos escutarem, na pretensa sensação de que temos algo a dizer...

Não nos preocupemos em dizer o indizível! Não existe linguagem para tudo... Somente presença... E isso é corpo puro!

O programa gestual e a sucessão de comportamentos de uma experiência de performance exige que se leve em conta uma dimensão que a linguagem carece: a simultaneidade e a sincronia, assim como a diacronia nas ações.<sup>72</sup>

Vamos explodir as categorias e as fronteiras! Vamos recorrer a saberes construídos em bases outras! Vamos realmente transgredir os rótulos, sem que isso seja apenas um processo de substituição... Vamos, inclusive, desrespeitar aqueles que

---

<sup>71</sup> COHEN, Renato. Op. cit., pág. 97.

<sup>72</sup> GLUSBERG, Jorge. Op. cit., pág. 64.

louvamos, pois só assim evitaremos a cristalização das próprias rupturas... Esse meu grito caótico é apenas o chamamento a uma reflexão: somos somente nossos corpos em movimento de devir... E isso deve espelhar nossas atividades...

Esse é o recado prepotente, mas potente, que quero deixar a todos nós, para que, ao fazermos teatro, arte ou qualquer coisa do gênero, ou mesmo ao fazermos qualquer outra coisa difícil de ser assim chamada, possamos apenas fazer, com nossos corpos no âmago dessas ações... Somente isso...

ÀSE!!!

Roman Lopes

#### 4ª SEQUÊNCIA – MOVIMENTOS PLEONÁSTICOS

*Enfrentar, frente a frente,  
Os desafios das ações que agem em nós.  
Falar a fala engasgada na garganta  
E gritar o grito libertador.*

**6º MOVIMENTO – A HORA É AGORA –** Da palavra martelada à ação obstinada ou vamos parar de falar.

Navegar no oceano das ideias é sempre viagem estimulante e segura, pois estamos apartados das ondas da experiência efetiva, contemplando os horizontes, passados e vindouros, na certeza de que os conhecemos e podemos controlá-los. E ainda podemos compartilhar essa viagem não feita com outros não navegadores semelhantes a nós, criando uma rede de turistas das viagens virtuais das fotografias de paisagens não pisadas e dos relatos espiralados de fenômenos não vividos.

O que é próprio do saber não é nem ver nem demonstrar, mas interpretar. Comentários das Escrituras, comentários dos antigos, comentário do que relataram os viajantes, comentário das lendas e das fábulas: não se solicita a cada um desses discursos que se interpreta o seu direito de enunciar uma verdade; só se requer dele a possibilidade de falar sobre ele.<sup>1</sup>

Aprendemos que o saber está nas palavras que ouvimos e que lemos... A palavra é sempre um bálsamo reconfortante de um registro definitivo. Criamos o vocabulário das nossas ilusões compartilhadas. Falamos, não para ouvirmos o som melodioso das vozes que ressoam no universo das nossas pulsões. Falamos para dominar o sistema do discurso, da mensagem ao interlocutor. Escrevemos, não para enriquecer o mundo com a concretude da poesia. Escrevemos para eternizar o efêmero do nosso vazio. E assim segue a palavra, motor que impulsiona uma recorrente confusão. “Se o signo da época é a confusão, vejo na base dessa confusão uma ruptura entre as coisas e as palavras, as

---

<sup>1</sup> FOUCAULT, Michel. As Palavras e as Coisas: uma Arqueologia das Ciências Humanas. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1999, págs. 55 e 56.

idéias, os signos que são a representação dessas coisas”<sup>2</sup>. Vivemos a recorrência dos discursos bem ditos – separado mesmo – e mal vividos...

Ora, mesmo do ponto de vista ocidental deve-se admitir que a palavra se ossificou, que as palavras, todas as palavras, se congelaram, se fecharam em sua significação, numa terminologia esquemática e restrita.<sup>3</sup>

Vamos parar com as palavras... A ausência da palavra em virtude da sua forte tendência à categorização... Vamos usar a palavra como percepção de um fluxo de transformações e não como categoria... Vamos apartar a palavra do pensamento, pois só assim ela deixará de ser representação... Vamos deixar de pensar!

O que é deixar de pensar? É possível?... As sinapses neurais são constantes. Elas não param nunca. Existem dois tipos de respostas nas sinapses neurais, as respostas corporais e as respostas simbólicas. As duas são naturais. Mas o símbolo só é natural quando ele deixa de ser categoria. O pensamento é a categorização do símbolo. Deixar de pensar é deixar de categorizar o símbolo, é deixar o símbolo existir por si só. O símbolo enquanto fluxo, enquanto consequência natural das sinapses. O símbolo enquanto significante sem significado. O símbolo enquanto ação... Ação é a vivência efetiva dos corpos... Agir na rota transgressora dos discursos dos corpos. Discursos outros que não são referências, mas sim o âmago da própria experiência.

Se o ato tem lugar, então o ator, isto é, o ser humano, ultrapassa o estado de incompletude ao qual nós mesmos nos condenamos na vida cotidiana. Esmorece então a divisão entre pensamentos e sentimentos, entre corpo e alma, entre consciente e inconsciente, entre ver e instinto, entre sexo e cérebro.<sup>4</sup>

O espírito da experiência que se concretiza na transgressão. Transgressão do que é aceito... Dois corpos ocupam o mesmo lugar no espaço... O que é isso?... Misturar a noção de sujeito e objeto. Quando um barco atravessa um rio, o barco é o objeto do sujeito barqueiro. O rio, por sua vez, é objeto do sujeito barco. O barco e o barqueiro

---

<sup>2</sup> ARTAUD, Antonin. O Teatro e seu Duplo. São Paulo: Editora Max Limonad, 1984, pág. 16.

<sup>3</sup> Ibidem, pág. 150.

<sup>4</sup> GROTOWSKI, Jerzy. Teatro e Ritual. In: O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959 – 1969. São Paulo: Editora Perspectiva, 201, pág. 134.

são os objetos do sujeito rio. Não se trata da ressignificação do sujeito e do objeto, mas sim da dessignificação de sujeito e objeto, através da dupla existência...

Remeter aos orixás que caem em seus cavalos. Quem dança? O orixá ou o cavalo? Os dois?... Lidar, ao mesmo tempo, com a matéria tangível e com a matéria intangível. Libertar-se dos referenciais de consciência e lidar apenas com a materialidade, sem ser levado pelo que está enraizado... Fazemos coisas como se fosse da nossa natureza. Os referenciais nem sempre estão explícitos, mas eles ainda existem... Pequenos lampejos de liberdade plena. Esticar esses instantes. Ficção como fusão do que se chama convencionalmente de realidade com elementos alheios a essa mesma realidade. E esses elementos alheios ao que se chama convencionalmente de realidade, às vezes, se apresentam também nessa mesma realidade.

Símbolo enquanto ação, ação enquanto discurso, discurso construído na palavra enquanto ação... O círculo se fecha na espiritualidade da vida plena e descobrimos novas possibilidades de linguagem fora do campo consagrado da comunicação rasteira de conteúdos e métodos... A própria linguagem é método na sua constante ação sobre si e sobre os outros... Não pretendemos criar novos discursos, mas sim descobrir os reais discursos encobertos nos seus irmãos fantasiados de palavras. “Toda manifestação da vida espiritual humana pode ser concebida como uma espécie de linguagem, e essa concepção leva, em toda a parte, à maneira de verdadeiro método, a novos questionamentos”<sup>5</sup>.

#### 6.1 - A quinta peça do quebra-cabeça.

Nesse não jogo no qual nos envolvemos, as quatro peças passeiam pelo tabuleiro do transe. Os pensamentos, as práticas e os devaneios daqueles renegados reconhecidos pela nossa tradição moribunda desfilam nas casas desenhadas pela energia dos orixás. Não como uma fusão compensatória de um passado e de um presente renegados, em nome de um futuro de harmonia, e sim como uma dança compartilhada de energias e

---

<sup>5</sup> BENJAMIN, Walter. Escritos Sobre Mito e Linguagem. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2013, pág. 49.

corpos, que se encontram para celebrar o novo velho perdido nos porões daquilo que se chama teatro, arte ou qualquer coisa do gênero.

A dança desse não jogo necessita de corpos – matéria tangível – que movimentem as energias – matéria intangível – no fluir constante da realização simbólica não categorizada. E esses corpos voluntários são os entes que vão agir nessa dança... Entes-ação... Os corpos não vão representar. Eles vão simplesmente agir.

Acabo de te olhar nos olhos, vida; vi reluzir ouro nos teus olhos noturnos, e essa volutuosidade paralisou-me o coração: vi brilhar uma barca dourada que se submergia em águas noturnas, uma barca dourada que se submergia e reaparecia fazendo sinais! Tu dirigias um olhar aos meus pés, doidos por dançar, um olhar acariciador, terno, risonho e interrogador. Duas vezes apenas agitaste com as mãos as tuas castanholas, e já os meus pés me pulavam, ébrios. Os calcanhares erguiam-se; os dedos escutavam para te compreender; não tem o dançarino os ouvidos nos dedos dos pés?<sup>6</sup>

Descobrir as camadas de significados que encobrem os fenômenos ficcionais, expondo os símbolos puros que residem nas sublinhas dos escritos da consciência. Para isso, os discursos – enquanto referenciais de consciência – são deixados do lado de fora da sala, esperando que os corpos vivam os momentos mágicos desses encontros, para que os entes-ação dançantes, ao saírem, retomem sua condição de pessoas conscientes e, com isso, voltem a viver o cotidiano daquilo que se conhece por realidade.

## 6.2 - O transe no trabalho do ator.

Imaginemos um rio... Um rio que deve – e quer – ser atravessado... Mas não apenas para que cheguemos ao outro lado... A travessia do rio como uma experiência em si... A pessoa para atravessar o rio, atira-se nas águas. Ela pode chegar ou não chegar à outra margem, pois ela se mistura às águas do rio, sofrendo a ação constante da força dessas águas... É uma travessia difícil... A pessoa atravessa o rio e é atravessada por ele... O medo fez as pessoas criarem barcos, tornando a travessia mais fácil, pois a

---

<sup>6</sup> NIETZSCHE, Friedrich. Assim Falava Zaratustra. Versão digital disponibilizada pela eBooksBrasil.com, 2002, pág. 358.



pessoa agora não se mistura às águas do rio. No entanto, ela ainda sofre a ação das forças dessas águas, ainda é atravessada pelo rio, tornando a travessia ainda arriscada... O medo perdura, fazendo, então, as pessoas criarem uma ponte para atravessarem o rio. Um rio artificial que cruza o rio verdadeiro, tornando a travessia segura. A pessoa tem certeza que chegará do outro lado. Ela, porém, não é mais atravessada pelo rio, não tem nenhum contato com ele. A travessia virou representação. A pessoa representa simbolicamente a travessia do rio, pois o que vale apenas é chegar do outro lado. O rio não tem importância. Ele é só um obstáculo, e não uma experiência. A travessia na ponte é representação, a travessia com o barco é uma travessia comandada pela razão e a travessia a nado é uma travessia extática... Essa travessia é o princípio que impulsiona a dança dos corpos que se propõem a serem entes-ação...

Princípio de travessia. Vamos atravessar uma situação e vamos nos deixar atravessar por ela. O duplo sentido do princípio. Na cena e no jogo não existe o duplo sentido do princípio. O jogador joga, mas não é jogado. O ator encena, mas não é encenado. Libertar-se do referencial consagrado e aceitar o estranho... Um ente-ação que atravessa, sendo atravessado por outros entes-ação, até que tudo se misture numa experiência em que todos sejam rio...

Atravessar sem nunca estar sozinho. A palavra na origem de uma travessia de conceitos. As materialidades procuradas pelos referenciais de consciência. O rufar dos tambores transforma a travessia consciente em ritual. Tempestade de procelas autoflagelantes seguida da calmaria da solidariedade piedosa. A consciência não sabe como agir. É o melhor momento... As ações são somente isso... Ações...

A ficção e a realidade não podem ser colocadas em oposição. Situações em que essa oposição impede de enxergar o fenômeno. “A revolução estética redistribui o jogo tornando solidárias duas coisas: a indefinição das fronteiras entre a razão dos fatos e a razão das ficções e o novo modo de racionalidade da ciência histórica”<sup>7</sup>. A ficção, assim como a realidade, é uma coordenação de ações.

Travessia adjetivada... Mais do que espontânea, que ainda pode vir com elementos de referenciais de consciência... Travessia pulsional... Não há o universo

---

<sup>7</sup> RANCIÈRE, Jacques. A Partilha do Sensível. São Paulo: Editora 34, pág. 54.

exterior a nós em oposição ao nosso universo interior. Ambos são os mesmos. A energia que está ao nosso redor é a mesma energia que carregamos dentro de nós.

Eu escolho mergulhar no rio, mas no meio da travessia a minha razão me atropela, sem que eu quisesse... A semelhança dos que não se enxergam. Os gestos, as expressões, os sons, o proibido e o permitido na repetição que é sempre algo novo. As diferenças aparentes mergulham nos elementos essenciais de uma dança que se aprende vivendo e deixando viver o ente que nos penetra.

Mas até que ponto as semelhanças pertencem ao ente travesso ou são traços de um campo referencial comum? No mergulho extático as percepções precisam estar abertas, para que possamos ter contato real com o ente travesso e trabalhar com seus elementos constituintes, descartando aquilo que pertence ao nosso universo referencial. “A descida dos deuses sobre o homem. Esses deuses invadem, encarnam-se. Nesta circunstância a personalidade do fiel desaparece e se inscreve a representação própria da entidade que se manifesta”<sup>8</sup>. Aqui os deuses descendentes são os entes-ação diversos que se apresentam em nossas travessias, venham eles de onde vierem... Vamos descobrir a mitologia pulsional que mantivemos secularmente cobertas, trazendo-a ao corpo. Vamos abrir o nosso corpo para mitologias diversas, fluxos de devir que se inscrevem na dinâmica das experiências, sem que a nossa racionalidade nos impeça de experienciar. Vamos, enfim, à moda dos ritos do candomblé, deixar entes outros habitarem nosso corpo para que vidas outras sejam vividas nele. E vamos compartilhar essas vidas com outros entes, para que a experiência daquilo que chamamos teatro, arte ou qualquer coisa do gênero seja em verdade uma festa de comunhão de corpos experimentais. “Todo transe místico se transforma então em festa. Reciprocamente, toda festa termina em transe místico. O transe é o momento supremo da festa religiosa, ao qual tudo conduz”<sup>9</sup>.

O corpo diz o que vai fazer. Nós escolhemos deixar o corpo determinar nossas ações até o momento em que essa escolha não exista mais, o corpo simplesmente determina e faz. O mergulho simplesmente acontece, sem escolhas, como se fosse a

---

<sup>8</sup> RIZZI, Nilse Davanço. *Visões do Transe Religioso*. Dissertação de Mestrado em Sociologia apresentada ao Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 1995, pág. 20.

<sup>9</sup> BASTIDE, Roger. *Estudos Afro-Brasileiros*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973, pág. 299.

coisa mais natural do mundo... O mergulho nu, sem nenhuma camada entre a pessoa e o rio... Esse mergulho é o nosso transe...

No início, queríamos que o ator fizesse milagres, fosse consciente de seu próprio corpo, do próprio instrumento. Um falso modo de pensar, porque quanto mais conscientes somos de nosso próprio corpo, mais bloqueados estamos. A liberdade consiste em esquecer a própria pessoa, em ir além de nós mesmos, para alcançar o outro, com segurança, sem medo.<sup>10</sup>

### 6.3 - Caminhos de um percurso extático.

O percurso é longo, onde o ponto de chegada seja, talvez, inatingível. No entanto, vamos por esses caminhos. Carregando nos ombros toda a carga de nossas subjetividades limitadoras, resolvemos enfrentar esse percurso indecifrável, para nele chegarmos ao rio das travessias puras, nossa meta derradeira. Muitos rios virão pelos caminhos. Alguns deles mais fáceis de atravessarmos, pois alguns desses alguns<sup>11</sup>, inclusive, possuem pontes sedutoramente construídas nas bagagens dos nossos repertórios. Vamos, contudo, tranquilos e confiantes, pelos inúmeros caminhos existentes nesse percurso, atravessar todos os rios que cruzarmos, buscando sempre o mergulho essencial, mesmo que um barco ou uma ponte mostrem seus sorrisos facilitadores... Vamos, simplesmente...

Uma descrição que fala em pessoas, corpos, braços, pernas e cabeças não tem como objetivo desumanizar as experiências, mas sim adentrar mais profundamente no universo do ente-ação, onde os corpos em movimento constante de devir podem abrir mão, temporariamente, de suas identidades. Entretanto, sábias palavras proferidas ao vento calmo do feminino delicadamente amadurecido e brutalmente poético tornaram necessário, em alguns momentos, pontuar se esses corpos e essas pessoas são homens ou mulheres, pois não podemos nos desligar totalmente, ainda, de questões fundamentais relacionadas aos gêneros imperantes nessa sociedade, mesmo que esse

---

<sup>10</sup> BARBA, Eugênio. Além das Ilha Flutuantes. São Paulo – Campinas: Editora Hucitec & Editora da UNICAMP, 1991, pág. 133.

<sup>11</sup> *Não foi possível resistir a essa infame piadinha pleonástica...*

debate não habite nossas pretensões de pesquisa e mesmo que um dos grandes objetivos seja justamente ultrapassar essas questões... Outros momentos podem acompanhar nossas pretensões mais abertamente...

### 6.3.1 - Primeiro caminho – Derrubando pontes.

Iniciar com exercícios consagrados em práticas teatrais, com algumas adaptações a fim de evitar a armadilha da cena ou do jogo, conceitos já combatidos anteriormente pelo caráter unilateral que possuem...

Um objeto e uma pessoa. Quais relações podem ser estabelecidas? A manipulação pura e simples do objeto, a transformação dele em algo que está ausente, tornando-o símbolo em uma situação de representação.

Um corpo passa por baixo da cadeira, sem tocá-la. Teste de habilidade. Depois ele gira a cadeira e a coloca nas costas. Ela virou um casco de tartaruga?... A cadeira logo cai e o corpo a abandona. Outro corpo se senta na cadeira e começa a se equilibrar. Altera posições, transfere pesos. A cadeira fica estática... Virar e arrastar a cadeira pelo espaço... Alguma coisa começa? A cadeira é abandonada. Levantar a cadeira por uma das pernas e girá-la rapidamente. Girar o corpo junto. Apenas isso...

O objeto agora é um bastão. Equilibrar o bastão como em um número de circo ou uma brincadeira infantil. Nas mãos, nos dedos, no braço, em várias partes do corpo. Vir rolando com o corpo pelo chão e encontrar o bastão. Arrastar o bastão com o corpo rolando. Pegar o bastão com a boca. O bastão como uma espécie de bengala. Apoio para se deslocar pelo espaço. Olhar dentro do bastão e gritar dentro dele. Equilibrar-se no bastão.

Equilibrar o pequeno colchão na cabeça, andando pelo espaço. Pular em cima dele, como uma criança no pula-pula. Dobrar o colchão de diversas formas, para vê-lo retomar sua forma original. Deitar-se encolhido no colchão, como estar no útero materno. O colchão como escudo para proteger do choque com a parede e com o chão.

Três objetos diferentes e três pessoas. Nove tentativas encerram um ciclo cabalístico. Entretanto, ainda é cedo para mergulharmos nas conjecturas de qualquer

universo mítico... Ainda estamos muito conscientes de nós mesmos. Um primeiro dado concreto foi a rapidez com que essas relações se esgotaram. Esvaziado o símbolo ou advindo o cansaço na manipulação sem sentido, o objeto foi abandonado.

Uma pessoa no lugar do objeto. Duas pessoas se relacionando, mas uma delas propõe, sem que a outra saiba. A pessoa que propõe deita ao lado da pessoa que não sabe. Essa pessoa deita em cima da que propôs. É derrubada. A pessoa que propôs fica em pé e começa a saltar sobre o corpo deitado, que rola. Invertem de posição várias vezes. Um corpo carrega o outro nas costas.

Uma longa espera e quem tinha que propor desiste... A inversão das funções... Entra outro proponente... Duas pessoas se olhando, bem próximas. Uma começa a gesticular, mostrando que está com frio. A outra começa a pegar blusas, várias, para cobri-la. Monta uma cabaninha com colchões e abriga a pessoa com frio.

Três pessoas em três situações diferentes. Que relações se estabeleceram dessa vez, entre esses dois entes vivos? A pessoa foi apoio, obstáculo ou, simplesmente, alguém que está junto em uma situação de representação. Os corpos tiveram um contato fugaz, somente o mínimo necessário para estabelecer a condição representativa das situações. A rapidez no esgotamento das relações se repete.

Três pessoas e três objetos, todos em uma relação livre. Um primeiro momento de confronto pela posse e o acordo final com a divisão de um objeto para cada pessoa. A partir daí, um grande jogo de representações. Um colchão e uma cadeira viram um abrigo... O bastão no pé da cadeira é um canhão e o colchão um escudo. O bastão é espada e o colchão e a cadeira são escudos... A cadeira é um carrinho puxado pelo bastão... O bastão comprime o corpo no colchão e vira objeto de massagem... Bastão e colchão como uma jangada... A cadeira é um peso nas costas e o bastão uma bengala de apoio... Repetição de situações anteriores...

Cada um manipula o seu objeto isoladamente... A retomada da coletividade é para transformar o colchão em uma esteira na praia, com o auxílio de um intruso guarda-chuva... Os objetos viram obstáculos de um circuito físico. Saltos e equilíbrios se repetem...

Os objetos não são explorados em suas materialidades. Eles estão a serviço de representações cênicas, sendo transformados em outros objetos que servem a uma situação posta. As pessoas são personagens. Cada situação cênica é muito rápida, sendo logo substituída por outra. O que não muda é o princípio da representação...

Escutar uma voz, um texto<sup>12</sup>, na escuridão do não ver. Abrir-se e começar a agir. Três premissas da ação: o silêncio individual, o corpo como único objeto presente e a impossibilidade da ação solitária. Fora isso, a ação é livre. Não tem objetivo, não tem temática, não tem nada a representar. Somente agir. A voz fala da dura poesia do artista que vive pelas ruas a batalhar pela parca recompensa que não consegue tirá-lo da miséria.

Um silêncio total após a despedida da voz. Silêncio que se estica por um período de tempo maior que o natural, causando certa angústia, que se mistura com a hesitação da insegurança. Ninguém age e os olhares quase aflitos parecem pedir um ao outro para que iniciem, encorajando assim todos. Um corpo balançando suavemente em seu lugar. Uma ação tímida, quase imperceptível. Um segundo corpo acompanha esse balanço. Um terceiro. Três corpos balançando ao mesmo tempo, mas cada um em seu lugar. O balanço vai ficando mais intenso até que um corpo cai... O segundo... O terceiro não cai, apenas meio deita na posição do não risco.

O silêncio da ação volta a imperar. Corpos parados. Alguns pés se mexem, algumas pernas se esticam. Os olhares voltam a trocar súplicas e esperanças. O silêncio inativo insiste. O riso nervoso aparece como única opção. Os dois corpos deitados começam a escutar o chão e buscam a origem do som. Deslocam-se pelo espaço ao mesmo tempo, mas cada um em uma busca solitária. Trocam olhares, perguntando ao outro sobre sua descoberta.

Esquecem o som do chão e começam a movimentar em quatro apoios. Ao mesmo tempo, mas cada um no seu território. Depois de certo tempo, enfrentam-se com os olhares. Expectativa de uma ação mais efetiva. Voltam a escutar o chão. Outros três

---

<sup>12</sup> O texto é um conto de minha autoria, chamado *PRATA DA CASA*, baseado na história real de um garoto que fazia malabares no farol e morreu atropelado.

corpos, até então inertes, juntam-se na busca pelo som inaudível do solo. Os corpos se aproximam, mas continuam suas buscas solitárias.

Os dois corpos iniciais começam um pequeno balançar, ao ritmo de uma música encontrada no solo ou que emergiu de suas imaginações. O balançar vira uma coreografia intensa e os dois corpos ganham o espaço. Os outros três ficam deitados, em adoração inerte.

Os primeiros contatos físicos vêm através do vento. Cabelos longos tocando rostos. O som do chão é substituído pela respiração ofegante, que agora é a música guia dos corpos.

Quando cessa o vento, o contato de dois corpos fica mais intenso. Uma junção quase total marca a volta da inação. Dois corpos juntos, parados e outros três gravitando ao redor, sem nenhum movimento de rotação. A fixação dos astros no universo do não saber o que fazer.

Um corpo deitado como centro e outros quatro corpos que são apenas mãos a mexer nesse sol. O som indisciplinado de um choro desesperado destoa do corpo inerte. Inação praticamente dominante, quebrada por minúsculos gestos de mãos dos quatro satélites fixos que estão ao redor de um sol morto.

O som dos tambores de África toma conta do espaço<sup>13</sup>. Um vento cabelo nasce de um dos satélites. O corpo-sol é tomado por um tremor, que vai se intensificando até se transformar em espasmos... Seria a natureza do sol explodindo ou apenas uma dança representada de si mesmo?... A rapidez com que isso nasce e morre pode indicar alguma coisa...

O corpo inerte do sol volta a receber as mãos dos corpos-satélites, como uma onda de arrepios. Sons de riso e desespero misturados. E volta o silêncio dos corpos, que contrasta com o som dos tambores. O sol é levantado e todos começam a caminhar juntos pelo espaço... Os espasmos solares retornam repentinamente, fazendo os corpos-satélites se afastarem e o corpo-sol fica vagando violentamente pelo espaço,

---

<sup>13</sup> O som dos tambores veio de um vídeo de percussão africana, pesquisado na internet. Ver em: <https://www.youtube.com/watch?v=vzTBud6HEps>

aparentemente sem preocupação com possíveis choques que podem acontecer... O corpo-sol deita no chão, os satélites se aproximam novamente e o universo da inação retoma o seu rumo. Os tambores se calam e impera o silêncio...

Fica a questão no ar: as explosões solares realmente aconteceram ou foram apenas movimentos representativos de uma situação controlada?... Mais uma vez, a rapidez com que tudo apareceu e foi embora fornece indicativos.

Os artistas têm interesse em que se acredite nas intuições repentinas, nas chamadas inspirações; como se a ideia da obra de arte, da poesia, o pensamento fundamental de uma filosofia caíssem do céu feito raios da graça [...] É isso que constitui a famosa ilusão, em cuja manutenção, como foi dito, o interesse de todos os artistas se empenha de uma forma um pouco exagerada.<sup>14</sup>

Os depoimentos reforçam o caráter representativo, com a riqueza da descrição simbólica das situações e com choros novelescos sem lágrimas, que vêm e vão com a mesma instantaneidade das explosões. A não comunhão dos outros corpos e a preocupação exclusiva com a integridade física do corpo-sol que rodava reforça a ideia de uma situação de representação...

Depois que a gente ficou mais com ele, eu fiquei muito racional, aí eu fazia muitas coisas quando alguém já fazia ou vinha algum sentido na minha cabeça. Aí eu tava numa chave de fixar, eu lia as coisas para fixar. Tinha uma hora que eu lia uma coisa, sei lá, foi crucificado, porque no momento em que ela tava em pé assim, eu via uma crucificação...<sup>15</sup>

Para mim ele era o fogo, o vento, eu tava nessa chave, eu tava na ficção do texto lido. Eu não sei, a princípio eu não sabia muito o que fazer, não sabia se eu podia propor, e se ninguém fizesse o que eu propus... Eu não sei, eu só vi ele respirar muito forte e percebi que daí tinha começado a acontecer alguma coisa, mas não tinha certeza se era uma coisa orgânica ou se era uma coisa que ele tava propondo. Eu não

---

<sup>14</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, Demasiado Humano*. São Paulo: Editora Escala, 2013, págs. 148 e 149.

<sup>15</sup> *Depoimento de Camila Môra, uma das heroínas dessa jornada*.



sei dizer em que momento houve a transição de algo que ele controlava para algo que não...<sup>16</sup>

Um texto <sup>17</sup> e o corpo como única possibilidade. Ninguém vai falar o texto, mas sim fazer... Ação... Um de cada vez... Tempo livre... Um corpo sozinho no espaço, enquanto os outros não sabem o que foi feito... Sem sons e sem objetos.

Uma longa espera até um corpo, um homem, ocupar o espaço... Um corpo inerte deitado no chão. Pequenos movimentos, uma respiração ofegante e uma tensão hesitante chegam rapidamente. O corpo se desloca pelo espaço, sem se desgrudar do chão, com uma pequena dose de violência. O deslocamento passa para o plano médio e a violência acaba. O corpo volta ao chão com movimentos pélvicos ritmados e respiração ofegante... Sexo com um ser invisível?... Corpo de representação extenuada volta ao chão, inerte. Os pequenos movimentos voltam, sem a respiração ofegante e sem tensão alguma. Volta o deslocamento no plano médio. O corpo gruda na parede e começa a explorá-la, indo para o plano alto. Explora a parede com as mãos e corre pelo espaço, tendo a parede como limite. Esquece a parede e gira pelo espaço. Volta para o chão e se desloca de maneira ofegante e violenta. Volta para o plano médio e o corpo agora é um vento que sopra forte pelo espaço. O corpo rígido faz cessar o vento e o deslocamento do corpo pelo espaço se torna pesado... Ele abraça o invisível... O abraço vira asas e essa sequência se multiplica. O vento volta mais forte e derruba o corpo no chão.

Outra longa espera e o segundo corpo, uma mulher, adentra o espaço... Corre em círculos várias vezes... Até ficar ofegante?... A respiração verdadeira, calma, se apresenta instantaneamente... O corpo anda de costas, lentamente, em sentido oposto ao da corrida. Encosta na parede e começa a andar para frente, também lentamente e com os braços estendidos. Para no centro do espaço e começa uma respiração profunda. O corpo cai no chão, de forma segura. Os braços e as pernas começam a ficar tensos, até se curvarem, fazendo o corpo ficar distorcido no chão. Um som gutural sai do corpo e

---

<sup>16</sup> Depoimento de Bianca Nuche, outra das heroínas dessa jornada.

<sup>17</sup> O texto escolhido era o mesmo para todos, que não sabiam desse dado. Foi um trecho da peça *A MISSÃO*, de Heiner Müller, que dizia o seguinte: “Sou o anjo do desespero. Com minhas mãos distribuo a embriaguez, o esquecimento, o amortecimento, prazer e dor dos corpos. Meu discurso é o silêncio. Sob a sombra de minhas asas, vive o horror. Minha esperança é o último alento, minha esperança é a primeira batalha. Eu sou a faca com a qual o morto abre o caixão. Sou aquele que será. O meu voo é a revolta, o meu céu é o abismo de amanhã”.

fica cada vez mais alto. As pernas e braços se estendem, o corpo sente e o som gutural se esvai, trazendo de volta a respiração ofegante. O corpo deita no chão e depois abandona o espaço.

Rapidamente o terceiro corpo, também uma mulher, ocupa o espaço. Fica agachado no centro do espaço e o rosto colado no chão. Os braços começam um movimento tenso, ficando estendidos para trás e fazem o tronco levantar, várias vezes. Os braços começam a explorar o espaço, de forma tensa e o corpo se desloca, engolindo ares envenenados. O corpo se levanta e começa uma respiração ofegante, ritmando com suas inspirações e expirações o deslocamento do corpo pelo espaço. O deslocamento se transforma em pequenos saltos, tensos... A situação é interrompida...

Eu não sei o que falar, mas eu acho que tentei estar num lugar que quando eu me vi lá, me desequilibrei... É só isso...<sup>18</sup>

Eu circulei a Terra e depois eu parei, semeando ou algo do gênero, por muito tempo... Aí eu fui para baixo da terra, muito fundo. E saí da terra... Simplificando foi isso, eu não saberia muito o que dizer... Pode ser o momento de buscar energias, de juntar coisas para poder... Para mim aquela rotação tem a ver com isso e para ela é essa coisa de tentar se mover...<sup>19</sup>

A representação continua forte, apesar da tentativa sincera de abandono. As pessoas buscavam deixar no corpo a energia do texto, mas a dificuldade as fez recorrerem aos seus repertórios expressivos. E símbolos de representação, como o vento, as asas, o demônio e o veneno acabaram aparecendo. Além disso, ações que necessitariam de uma trajetória de origem e fim, aparecem e desaparecem com uma rapidez muito grande, o que leva a crer que foram pensadas como formas de representar estados.

Algumas coisas se repetiram, o que leva a uma reflexão. Por que a respiração ofegante nos três? Por que a tensão nos movimentos?... Talvez o fato de o texto ser o mesmo para todos leve a um determinado universo de possibilidades... Então talvez

---

<sup>18</sup> *Depoimento de Bianca Nuche.*

<sup>19</sup> *Depoimento de Camila Môra.*

exista algo inerente ao texto a ser descoberto... Ainda é cedo para essas conjecturas, mas essa possibilidade anima as perspectivas.

Os encontros realizados revelaram um apego muito forte à representação. O medo, nem sempre revelado, pela novidade, que atrai e assusta; o apego ainda existente ao fazer tradicional, por mais que a vontade seja de experimentar; o simples não saber o que fazer, que no caso do teatro é visto como prejudicial, mas aqui é um estado propulsor. Tudo isso fez com que as pessoas atravessassem o rio pela ponte... A travessia artificial, a travessia criada pela inteligência que cuida da segurança... Apesar de estarmos no início, a meta é derrubar as pontes, por melhores que elas sejam... Elas não nos servem...

Se um ator conta uma história ou representa algo, não é um ato no tempo presente, não é *hic et nunc*. Sem dúvida é preciso cumprir um certo ato – isso é essencial [...] É possível cumprir esse ato unicamente no âmbito da própria vida: aquele ato que desnuda, despe, desvela, revela, descobre. O ator ali não deveria atuar, mas penetrar os territórios da própria experiência, como se os analisasse com o corpo e com a voz.<sup>20</sup>

Três pessoas e uma música de grande duração<sup>21</sup>... Dançar, apenas isso... De que forma a música atravessa os corpos?... Cada corpo em um canto do espaço... Os braços comandam os movimentos, uma situação comum aos três. Pequenos deslocamentos, alguns giros. Cada qual no seu espaço individual. A síncope repetitiva da música se traduz nos movimentos, baseados em giros, amplos braços no ar e pequenos saltitos... O tronco é somente uma base quase rígida. A transferência dos espaços não altera a distância entre os corpos... O ritmo dos corpos também segue o ritmo da canção...

Um corpo, de tanto girar, vai ao chão. Os outros dois continuam na trajetória de um balé quase marcado. O corpo no chão começa a rolar... O corpo no chão se levanta e tudo volta a ser como antes. Um corpo, não o mesmo que foi ao chão, começa a dançar

---

<sup>20</sup> GROTOWSKI, Jerzy. Teatro e ritual. In: GROTOWSKI, Jerzy & FLASZEN, Ludwik. Op. cit., pág, 131.

<sup>21</sup> Trata-se da única música contida no álbum *TUBULAR BELLS* (1973), do compositor inglês Mike Oldfield. É uma música com aproximadamente 50 minutos de duração e que reúne sonoridades diversas, onde o compositor toca mais de trinta instrumentos diferentes.

com a parede. O corpo do chão volta a girar e o terceiro continua sua trajetória de braços e deslocamentos pequenos. O corpo sai da parede e se projeta no espaço.

O ritmo da música se torna mais intenso e os saltos e giros acompanham... Mas os troncos continuam como bases quase rígidas... A música se acalma, chegam os sinos e os corpos praticamente param, menos o giratório, que parece querer chegar à exaustão. Vem um vento e até o corpo giratório resolve parar. Os deslocamentos voltam a ser diminutos... Dois troncos se dobram fugazmente e um deles, do corpo mais permanente até então, vai ao chão...

A música volta a crescer e o corpo giratório volta a sua trajetória elipsoidal insistente. O corpo no chão volta à sua permanência de pequenos movimentos, só que dessa vez em quatro apoios. O outro corpo começa a andar de costas e volta para a parede... Um som constante... O corpo do chão se levanta e intensifica os seus movimentos, mas sempre no mesmo registro. O corpo da parede vai ao chão e explora outra base. O corpo giratório gira...

O corpo do chão parede se levanta e o corpo permanente entra no universo do giro. O único corpo que não gira começa a andar pelo espaço em passos variados... Um violão suave... O corpo permanente desiste do giro... Tudo vai ganhando ar de calma... Uma pausa na música, uma pausa nos movimentos... Só o giro continua, incansável...

A música volta suave e tudo parece voltar ao princípio. Pequenos deslocamentos e braços comandando. Um corpo no chão e outro de pé. O terceiro continua girando, ininterruptamente. E o tronco continua quase rígido... O corpo giratório começa a se despir, sem interromper, logicamente, o giro...

A música cresce novamente e o quadro agora é: um corpo gira nu, outro corpo permanece com pequenos deslocamentos e um terceiro volta a andar pelo espaço com passos variados... A música ganha ares de terror... Um corpo vive na sua permanência, outro corpo volta para a parede e cola nela, praticamente imóvel... O terceiro gira...

Com a intensificação do terror, o corpo permanente sai desse estado e começa a quebrar, de forma ainda tímida, a rigidez do tronco. O corpo na parede se dobra na linha da cintura e segue quase imóvel... O outro, nu... Um último grito de terror... O corpo na

parede sai de sua quase imobilidade com os pequenos saltitos do início. O corpo permanente retoma a rigidez e o outro gira...

A música volta suave e o corpo na parede, que já não estava na parede, volta ao chão e fica ajoelhado, com movimentos tímidos de cabeça. O corpo permanente volta a ser braços... A música ganha ares de alegria crescente, quase explosiva... O corpo no chão parede deita e faz uma festa de braços e pernas grudados no chão. O corpo permanente acompanha a música em saltitos. O corpo giratório continua na mesma...

A música acaba... Silêncio... Os movimentos cessam... Cada pessoa pega um pequeno texto e lê para si<sup>22</sup>. Agora é o texto que deve atravessar os corpos... Os papéis se invertem... O corpo na parede começa a girar e o corpo giratório gruda na parede... Somente o corpo permanente permanece, agora deitado...

O corpo giratório sai da parede, volta a girar por alguns instantes e deita no chão. O corpo na parede para de girar e balança os braços, de um lado para o outro, repetidas vezes. O corpo permanente está deitado, ainda testando braços e pernas... O único corpo em pé deita no chão também... Todos param... Tudo é silêncio...

A música invadiu os corpos, mas talvez tenha ficado dentro deles, bloqueada pelas barreiras dos repertórios. Os movimentos acompanhavam as mudanças rítmicas da música, mas a repetição sistemática de um grupo determinado de movimentos mostra que a música ficou presa lá dentro. A travessia da música não se concretizou plenamente.

Claramente o texto não os atravessou. Os movimentos continuaram praticamente iguais aos que faziam durante a música. Não houve nenhuma alteração que pudesse indicar o universo dos textos. E não falo aqui de representar os textos, pois isso foge aos nossos propósitos. Aliás, o ganho está justamente no fato de não terem sucumbido à

---

<sup>22</sup> São trechos de poemas da escritora brasileira Miriam Alves, importante representante da literatura negra no Brasil. Do poema *O VERSO OROU* foi retirado o seguinte trecho: "Na cara da lua mais tarde / Explodiu / Gozo / Debochado". Esse texto ficou com a pessoa identificada como corpo na parede. Do poema *ÍNTIMO VÉU* foi retirado o seguinte trecho: "Arregaço o ventre / corcoveio no ar / gemo / Você? / tira meu último véu". Esse trecho ficou com a pessoa identificada como corpo permanente. Do poema *PASSO AO MAR* foi retirado o seguinte trecho: "Razão de sentir um único desejo / Desejo adulto forte / bom solto / quase completo / O rosto sorrindo / Esvaindo-se prazerosamente / sensação". Esse trecho ficou com a pessoa identificada como corpo giratório.

representação. No entanto, não houve nada. Os textos praticamente estiveram ausentes nessa travessia.

Derrubar pontes não é fácil... Na tentativa de serem apenas corpo, muitas vezes as pessoas não souberam o que fazer e apelaram para seus repertórios. Mesmo esses repertórios não sendo usados para representar nada. O empolgante é que realmente as pontes foram deixadas de lado. Não podemos dizer, ainda, que foram totalmente derrubadas. No entanto, elas não foram atravessadas. As pessoas entraram no rio...

O medo da água, porém, fez as pessoas entrarem no rio em seus barcos. Não houve a representação, mas também não houve a ousadia do mergulho. As pessoas ficaram em suas zonas de segurança e lançaram mão do que já tinham em sua bagagem corporal... Viagem fácil...

### 6.3.2 - Segundo caminho – Navegando em barcos?

Três corpos sentados, cada um em um canto do espaço... Cada um recebe um texto para atravessá-lo<sup>23</sup>... Música africana<sup>24</sup>... Iansã duplicada e Exú, juntos. Pequenos movimentos ainda no chão. Iansã e Exú deitam. Iansã, a outra, fica sentada. Os corpos de Iansã começam a girar, sem grandes deslocamentos. Exú fica deitado, explorando os

---

<sup>23</sup> Trata-se de duas breves descrições de dois orixás, Exú e Iansã. A descrição de Exú foi retirada do site [http://omidewa.com.br/public\\_html/arquivos/588](http://omidewa.com.br/public_html/arquivos/588) e diz o seguinte: “Exu é a velocidade, a rapidez do deslocamento. É a bagunça generalizada e o silêncio completo. Diz-se que Exu é a contradição. É o sim e o não; o ser e o não ser. Exu é a confusão de ideias que temos. É a invenção, descoberta. Exu é o namoro, é o desejo, é o sentimento de paixão desenfreada e é também o desprezo. Exu é a voz, o grito, a comunicação. É a indignação e a resignação. É a confusão dos conceitos básicos. Aquele que ludibria, engana, e confunde; mas também ajuda, dá caminhos, soluciona. É aquele que traz dor e a felicidade”. A descrição de Iansã foi retirada do blog: <http://ilealaketuasebabaonanlayo.blogspot.com.br/p/oya.html> e diz o seguinte: “Iansã é o vento, a brisa que alivia o calor. Iansã é também o calor, a quentura, o abafamento. É o tremular dos panos, das árvores, dos cabelos. É a lava vulcânica destruidora. Ela é o fogo, o incêndio, a devastação pelas chamas. Iansã também é a paixão. Paixão violenta, que corrói, que cria sentimentos de loucura, que cria desejo de possuir, o desejo. É a volúpia, o climax. Ela é o desejo incontido, o sentimento mais forte que a razão. Iansã é a energia viva, pulsante, vibrante”. Como eram duas atrizes e um ator, tivemos um Exú e duas vezes Iansã. Chamá-los pelos nomes dos orixás não representa que eles tenham conseguido incorporar nada. Entretanto, também não representa nenhum desrespeito a essa mitologia. Foi apenas uma forma de colocar que, nessa trajetória, algumas conquistas foram alcançadas, principalmente no que se refere ao abandono da representação. Logicamente esse abandono não foi, ainda aqui, definitivo. Porém, ele deixou de ser uma realidade constante.

<sup>24</sup> Foram escolhidas três canções africanas: NA BU MONS, de Eneida Marta, da Guiné-Biassau; MALDEYENI, da banda Mabulu, de Moçambique; NKOSI SIKELEL’ IAFRIKA, de Enoch Sontonga, da África do Sul.

braços e as pernas. Exú fica em pé e a exploração continua, com Iansã duas vezes no chão. Iansã em pé. Exú explora o espaço e Iansã explora os seus corpos. Exú continua explorando o espaço e Iansã, agora, explora tanto o chão como o espaço, dada a sua condição duplicada... Silêncio... O espaço fica vazio...

Exú penetra o espaço e o silêncio continua. Uma exploração do espaço com o corpo. Os braços e as pernas são preponderantes, mas o tronco participa, ainda que de forma tímida. Exú no meio do espaço, encolhido. Pequeno balanço de corpo. Em quatro apoios, esfrega o rosto no chão. Pequenos movimentos circulares do tronco. O corpo começa a explorar meias cambalhotas e rotações no chão. De maneira insana, Exú conquista todo o espaço nessa exploração. Exú em pé, deixa o espaço... Vazio...

Iansã penetra o espaço. Uma exploração frenética, de braços, pernas, tronco e cabelos. O corpo treme e Iansã vai ao chão. Explora o espaço baixo de joelhos, com o mesmo frenesi. Iansã senta e abraça o ar. O corpo levanta e a exploração frenética continua, com pequenas pausas de abraço. Iansã para e deixa o espaço... Vazio que retorna...

Iansã, a outra, penetra retorna ao espaço. Caminha e se fecha no tronco. Tronco que gira, explorando o entorno próximo. Mãos que exploram o rosto. Corpo fechado em tronco, mãos que exploram, corpo que dobra. Iansã vai ao chão e o corpo se encolhe. Começa uma exploração de um corpo encolhido. Pernas e mãos trançadas, em uma rede exploratória. Silêncio. Iansã deixa o espaço... Novamente o vazio...

Retorna a música de África... Iansã volta duplicada e Exú também. Eles devem atravessar juntos, numa manifestação coletiva. Exú provoca Iansã rodeando o seu espaço. Iansã responde rodeando Exú. Iansã, a outra, se fecha novamente em tronco e começa também a rodear. Todos vão ao chão. Cabelos e apoios em movimentos giratórios. Meias cambalhotas, pernas e mãos trançadas. Os corpos se encontram e formam uma trança de movimentos... Exú e Iansã, duas vezes... A duplicada vira uma só, com a junção efetiva dos corpos. Exú tenta uma meia cambalhota trançada, que não se realiza. Quantos corpos temos? Três, dois ou um apenas? Um emaranhado de corpos no chão...

Quando somos rigidos pelo nosso tempo e quando somos rigidos pelo tempo externo. Isso facilita o mergulho ou nos coloca no barco? As pessoas não querem pensar no que fazer, mas os corpos não me diziam nada... Mesmo quando começavam a fazer alguma coisa, não conseguiam desenvolver, estavam presas...

Como chamamos aquilo que nos alimenta, aquilo que nos move? Imaginação, crença, energia... Coisas muito abstratas... Seriam então estímulos, impulsos? Tudo o que acontece pode ser chamado de estímulo? Nem tudo que acontece tem a capacidade de nos levar a algum lugar. Nem tudo é correnteza. Existem troncos e pedras... Estímulo é tudo aquilo que nos atinge durante uma travessia. Mas como vamos ser atingidos por alguma coisa, se estamos dentro dos nossos barcos?

Cinco corpos esperando no escuro para entrarem, um de cada vez em um espaço. Cinco caminhos que se cruzam. Música em cinco vezes cinco minutos<sup>25</sup>, demarcando o tempo mínimo. Cinco objetos espalhados pelos caminhos<sup>26</sup> e cinco ações a serem executadas<sup>27</sup>. Corpos em silêncio...

O primeiro corpo, masculino, quase nu, começa a percorrer os caminhos. Na primeira ação, uma dança solitária que conduz o corpo até o cruzamento dos caminhos e o faz voltar, várias vezes. Segurando o azul rijo esvoaçante, o corpo ultrapassa o cruzamento e a dança se expande pelos vários caminhos. O azul vai de uma mão a outra, cobre o rosto e o corpo todo, como um pedaço de céu envolvente. O céu que comanda a dança. Rodopios e passos sucessivos mostram a estagnação na repetição... O azul cobrindo o rosto leva o corpo até a água...

---

<sup>25</sup> São quatro músicas do disco *THE DIVISION BELL*, da banda Pink Floyd. Os títulos das músicas são: *CLUSTER ONE*; *KEEP TALKING*; *WEARING THE INSIDE OUT*; *MAROONED*. Juntas, essas músicas têm, aproximadamente, 25 minutos de duração.

<sup>26</sup> Os objetos escolhidos foram: um balde de metal com água; um pedaço de papel celofane azul; um pedaço de tecido preto, leve; dois aros grandes de borracha, de cor alaranjada; um colchonete.

<sup>27</sup> As ações estavam escritas em cinco pedaços de papel, que estavam ao lado dos objetos. São rubricas, algumas adaptadas e outras literais, retiradas de dois textos teatrais de José Manuel Lázaro. Do texto *DÍPTICO – ALÉM DAS CINZAS*, foram retiradas as seguintes rubricas: "... sai de sua cadeira, se aproxima lentamente e lhe dá uma bofetada na cara..."; "... uma vez de pé, desnuda-se, observa as roupas entre as mãos e as atira ao chão..."; "... subitamente vai correndo até a porta, tentando abrí-la inutilmente. Bate à porta...". Do texto *O OCASO DA PRIMAVERA* foram retiradas as seguintes rubricas: "... sua mão percorre o corpo todo, indo do peito ao ventre, passando pelos genitais e coxas..."; "... é levada para dançar dando voltas pelo espaço. Olha e recebe seu primeiro beijo nos lábios...".



O azul rijo esvoaçante vira prancha no deslizar de uma corrida, interrompida pela parede e por uma porta real imaginária. De repente, o corpo se ajoelha diante da água e começa a se banhar, lentamente, com as mãos deslizantes. A água, literal e simbólica, passeia pelo corpo deitado, nas mãos que buscam o prazer do toque...

Carregando a água até o repouso, o corpo continua com seu passeio de mãos molhadas, que vai do carinho delicado ao esfregar sofrido. Deita em posição de ventre e olha-se na água. O repouso vira abrigo e inimigo, pisa e é pisado. O corpo termina de se desnudar e caminha, sozinho e lento...

Pega dois aros e faz uma coroa, pega um pano preto e faz um manto. Caminha com o azul rijo esvoaçante nas mãos, erguendo-o como um troféu. O manto cai como se tivesse vida própria. O corpo, então, atira a coroa de aros violentamente no chão. Atira o repouso, o balde e o manto. Várias vezes. Violência no cruzamento dos caminhos, o corpo começa a se bater... Até a exaustão...

O segundo corpo, feminino, entra e vai direto à parede que interrompe um dos caminhos. As mãos começam a passear pelo corpo, automaticamente, em ritmo cada vez mais frenético. Os aros prendem as mãos, que insistem no passeio, um misto de movimentos delicados e de um esfregar sôfrego. O corpo deita no chão e os aros prendem os pés. Nada, porém impede o passeio das mãos. Novamente libertas, elas agora são os instrumentos de uma exploração cirúrgica, entrando na boca, nas orelhas e em diversos orifícios corporais, alternando com a exploração detalhada da superfície...

O corpo segue por um dos caminhos e segura o pano preto. Arrasta-o pelo chão e o joga para o alto, capturando-o violentamente no ar. Faz isso diversas vezes, pelos vários caminhos do espaço. Cobre-se com o pano e o arranca de si. Várias vezes. Para diante do balde, larga o pano e começa a correr pelos caminhos, balançando violentamente os braços. Também faz isso várias vezes, por todos os caminhos...

O corpo volta para o balde e o pega. Começa a jogar a água do balde em todos os caminhos, correndo de um lado para o outro. Bate no balde para fazer barulho e derrubar a água. Em cada um dos caminhos. Para diante do colchão e se despe. Caminha lentamente com suas roupas na mão. Atira as roupas pelo caminho e começa a dançar... O choro vem, intenso e belo...

A gente está lidando com a materialidade aqui, com textos, com objetos... E eu sinto que com os objetos... É claro que a gente tem um jeito de usar, cada objeto tem sua função... Mas como essa função não dura muito, eu consigo me desfazer dela mais facilmente e ir para outro lugar... Agora quando a gente tá falando de um texto, é muito difícil trabalhar enquanto som... Eu já falo o texto enquanto significado... É o significado das palavras que primeiro me guia...<sup>28</sup>

O terceiro corpo, também feminino, entra. O azul esvoaçante enrijecido se encaixa no corpo que dança, cobrindo rosto e dividindo-se em várias outras partes. Uma dança que percorre os caminhos várias vezes. O rosto é coberto mais uma vez, mais intensamente e a dança dá lugar a um passeio das mãos pelo corpo...

Com o corpo sentado no chão, as mãos começam um passeio de carícias, indo dos pés à cabeça várias vezes, ora mais suavemente, ora com mais intensidade. Um pedaço do azul enrijecido acompanha as mãos nesse passeio, enquanto o corpo se arrasta vagorosamente pelos caminhos. O passeio das mãos é interrompido e o corpo levanta, segurando o pano preto...

O corpo caminha lentamente até a encruzilhada dos caminhos. Começa a bater o pano violentamente no chão e no ar, percorrendo todos os caminhos nessa ação. Para diante do balde e começa a correr com ele nas mãos. No final de cada um dos caminhos, despeja água na sua cabeça. Afoga-se ofegante na intensidade desse banho...

Para diante do repouso e se despe lentamente. Pega o balde vazio e começa a correr nu pelos caminhos, várias vezes. Para diante da parede e começa a andar lentamente até o pano preto. Cobre-se parcialmente com o pano e depois volta a bater no chão e no ar, com violência redobrada. Violência verdadeira...

Solta o pano preto e pega os pedaços espalhados do azul enrijecido. Volta à dança suave do início, mas agora o azul não cobre nada. Azul esvoaçante e corpo nu dançando juntos. O corpo interrompe a dança e começa a engolir violentamente o azul. O azul é cuspidado e os grandes aros fazem agora o passeio que as mãos faziam antes, só que sobre a pele pura. Da cabeça aos pés. Passeio seco, duro. Os aros batem violentamente no ar e o corpo termina na encruzilhada, parado...

---

<sup>28</sup> Depoimento de Bianca Nuche.

Eu fiquei um pouco nervosa quando tava lá fora, mas quando eu entrei, sei lá, foi muito pragmático... Era ler o papel e fazer, sabe?... Eu tenho pensado muito que esse espaço dentro da sala é um espaço que não é prévio. É para as coisas acontecerem... Não tem como saber o que vai acontecer. Então eu tenho simplesmente deixado que as coisas fluam... Sei lá, você vai fazer coisas e tem uma liberdade de poder fazer qualquer coisa...<sup>29</sup>

O quarto corpo, masculino, entra. O azul esvoaçante enrijecido, agora em pedaços, vai parar nas mãos e começa uma dança violenta pelo espaço. Mãos violentas em um corpo tranquilo. A dança vai pelos diversos caminhos. Na encruzilhada, o azul começa a envolver o rosto, várias vezes. O corpo tranquilo começa a ficar agitado. O azul passeia intensamente pelo corpo inteiro. A dança se transforma em corrida. Os pedaços de azul começam a ser rasgados em pedaços menores, com as mãos, com a boca. O azul despedaçado começa a voar em fragmentos pelo espaço. O corpo se ajoelha na encruzilhada dos caminhos e tenta segurar pedaços de azul nas mãos...

Começa a correr até chegar ao repouso. Transforma o repouso em arma e começa a bater no chão, violentamente, várias vezes. Para e fica em cima do repouso, começando uma dança de contorções, tendo o repouso como apoio. Torce o repouso, arrasta-se com ele pelos caminhos, bate nele com força. Ainda envolvendo o repouso, o corpo vai até o balde. Deitado, começa a se banhar com a água. Um banho que começa tranquilizador, mas vai ganhando a tensão das coisas anteriores. O balde fica vazio e começa a ser chacoalhado...

O corpo se arrasta até o pano preto e o pega. Primeiro sentado, depois em pé, o pano começa a envolver o rosto e passear pela cabeça. Na encruzilhada, o pano é deixado no chão... O corpo sai...

O quinto corpo, feminino, entra no mesmo espaço, mas em outro tempo<sup>30</sup>. O azul, agora branco e muito comprido<sup>31</sup>, começa a dançar pelo espaço em grandes faixas que vão se despedaçando. O corpo se deixa envolver por essa dança branca esvoaçante e sorri. Gira na encruzilhada... E sorri...

---

<sup>29</sup> Depoimento de Camila Môra.

<sup>30</sup> O procedimento foi feito com a quinta pessoa em outro dia.

<sup>31</sup> O papel azul foi substituído por um rolo de papel leve, branco.

Sentado no repouso, o corpo pausa a dança. Começa a recolher os pedaços de branco espalhados pelo espaço. O sorriso se apaga. Atira os pedaços na encruzilhada e anda depressa até o pano preto. Uma pequena dança com o pano, mas sem a leveza e sem o sorriso da dança anterior. O pano envolve o corpo, que se fecha encolhido, como num casulo...

O corpo se levanta e amassa o pano entre as mãos, jogando-o no chão. Anda pelos caminhos a esmo, até chegar ao balde. Senta na encruzilhada e começa a dar socos na água do balde. Ajoelha-se e começa a dar socos na água espalhada no chão...

Vai por um caminho e para. Vai por outro, pega o repouso e o dobra. Vai por outro, pega os aros. Senta na encruzilhada, solta os aros. Começa um passeio do papel branco, em pedaços amontoados, pelo corpo. As mãos passeiam juntamente com o papel, que se desfaz no corpo agora deitado...

O corpo se levanta, pega os aros e vai por um caminho. Senta-se e os aros começam o passeio pelo corpo. Levanta, larga os aros e pega o repouso. Larga o repouso e pega o pano, iniciando uma dança pequena. Pano e corpo giram pelo espaço...

Começa uma corrida pelos caminhos, com o repouso servindo de escudo quando o corpo bate nas paredes. O corpo cai e fica deitado sobre o repouso. Começa a dar socos no chão. Ajoelha-se e dá socos no repouso...

O corpo senta-se no chão e as mãos começam a passear livremente sobre ele. Ensaia um semidespir-se, recolhe os papéis brancos e sai...

Alguma coisa aconteceu, ainda indefinida. As pessoas navegaram a maior parte do tempo em seus barcos, usando um repertório cristalizado de movimentos. Muita repetição. Os objetos e as ações pouco atravessaram os corpos, que pouco atravessou as coisas postas no espaço. No entanto, em alguns momentos, alguma coisa aconteceu. Principalmente o segundo e o terceiro corpo, ambos corpos de mulheres, em alguns momentos, permitiram-se mergulhar no rio e atravessaram sem medo. Foram momentos pontuais em que tudo nesses corpos se modificou. A postura, a expressão do rosto, o ritmo. Isso apontou para uma travessia plena, sem barcos. Entretanto, foram instantes curtos... Os barcos ainda imperam...

Importante ressaltar que não houve vestígios de representação. As pontes parecem esquecidas, pelo menos por enquanto...

Um espaço circular onde estão três oferendas<sup>32</sup>. Duas pessoas entram no espaço e permanecem em pé. Uma delas será aquela a oferecer. Essa pessoa lê um texto para si, que a outra não conhece<sup>33</sup>. Músicas para os orixás tomam conta do ambiente<sup>34</sup>...

A água do copo é usada para banhar o rosto da pessoa que recebe a oferenda. O banho no rosto se transforma em um banho no corpo inteiro, ainda que vestido. A pessoa que oferece se ajoelha e suas mãos passeiam pelo corpo da pessoa que recebe. Um semicírculo de farinha é feito e as duas pessoas se ajoelham nele...

Olhares silenciosos e a pessoa que recebe é estimulada a deitar-se. A pessoa que oferece continua o banho. Só que agora é a boca da pessoa que oferece passeando pelo corpo da outra pessoa, bebendo nele a água despejada. A pessoa que oferece deita no chão, dando a entender que haverá uma inversão de papéis. A pessoa que antes recebia começa agora a banhar a que antes ofertava. Suas mãos e sua boca passeiam pelo corpo, retomando a ação que antes recebia...

As duas pessoas se ajoelham frente a frente. A pessoa que oferece pega uma uva, começa a passar pelo rosto da outra pessoa e a estimula a fazer o mesmo. Duas uvas são como duas esferas passeando simultaneamente pelos dois corpos. Não há mais a divisão entre quem oferece e quem recebe a oferenda. As uvas param na boca de cada uma delas e são engolidas. Outras uvas, outros passeios simultâneos. E as uvas são engolidas. Depois de alguns passeios, as uvas vencem a barreira das roupas que ainda vestem as pessoas e começam a passear por baixo delas. O contato com a pele aponta para uma reação que não se concretiza. Os passeios continuam acontecendo do mesmo jeito...

As duas pessoas tiram a blusa uma da outra, numa seminudez que indica possibilidades de atravessamento efetivo. A pele à mostra é o caminho por onde

---

<sup>32</sup> As oferendas são: um copo com água, um prato de farinha e um cacho de uvas.

<sup>33</sup> Trata-se de um trecho do poema *MÃOS DE DESEJO*, da poetisa sergipana Maria Hilda de Jesus Alão. O trecho diz o seguinte: "As mãos parecem cântaros / Saciando a sede dos corpos / Ávidos de água bendita / Que lhes brota nas bocas".

<sup>34</sup> São canções para os orixás retiradas do disco *ILÉ OMOLUM OXUM*, conseguido na biblioteca do Instituto de Artes da UNESP.

passeiam as pequenas esferas uvas, conduzidas por mãos que também tocam de leve a pele. As bocas que antes engoliam as uvas no final das trajetórias agora participam dos passeios. Mãos, uvas e bocas tocam as peles, desmanchando definitivamente os papéis de quem oferece e quem recebe... Esse parece ser o caminho para uma travessia efetiva. A energia fica mais intensa e as pessoas parecem entregues aos passeios pelos seus corpos. Entretanto, alguma barreira invisível ainda parece prender os corpos, que limitam os contatos entre as peles, mantendo vestimentas ainda moralizantes...

As uvas são substituídas pela farinha e os passeios ficam mais duros e secos. As bocas abandonam e agora só as mãos parecem arranhar a pele da outra pessoa. As duas pessoas se levantam e começam a dançar. Os dois corpos *seminus* estão sempre em contato e parece que alguma coisa sempre está prestes a acontecer. No entanto, as pessoas sempre retornam a um repertório de segurança com relação aos gestos... A dança acaba e as pessoas saem do espaço...

O mesmo espaço. As uvas e a água como oferendas<sup>35</sup>. O texto e as canções são as mesmas. Outras duas pessoas adentram o espaço. A pessoa que oferece pega um cacho de uvas e começa a esfrega-lo intensamente no corpo da pessoa que recebe. Ambas estão vestidas. O passeio das mãos da pessoa que oferece pelo corpo da outra é relativamente violento. As uvas ficam despedaçadas no chão e o corpo da pessoa que recebe está repleto do sumo da fruta. As mãos da pessoa que oferece continuam seu passeio intenso até que as duas se abraçam. As mãos da pessoa que recebe também iniciam um passeio pelo corpo da outra, ainda com uma intensidade menor. Os corpos estão colados um ao outro e a pessoa que oferece tira a blusa da outra pessoa. As uvas voltam a participar do passeio pelo corpo da pessoa que recebe. Mais uma vez, uvas são espalhadas pelo chão. O abraço intenso retorna e mais uma vez as mãos das duas pessoas passeiam pelos corpos...

A pessoa que oferece estimula a pessoa que recebe a deitar no chão. As uvas que estão no chão começam a ser espalhadas e se desmancham no corpo da pessoa que recebe, cada vez mais tomado pelo sumo. O passeio intenso das mãos da pessoa que

---

<sup>35</sup> *Esse mesmo procedimento foi feito com outras duas pessoas em outro dia. A farinha foi retirada proposadamente, para podermos analisar se uma quantidade menor de oferendas poderia provocar reações diferentes nas pessoas.*

oferece continua. A boca entra no passeio e começa a lamber o sumo espalhado pelo corpo da pessoa que recebe...

As duas pessoas se sentam no chão, frente a frente. A pessoa que oferece tira sua própria blusa, acompanhando a seminudez da pessoa que recebe. As mãos e as bocas das duas começam seus passeios intensos pelos corpos. Os papéis de quem oferece e quem recebe se desmancham e as duas pessoas agem livremente. Aparentemente não há nenhuma barreira nos passeios das mãos e bocas pelos corpos...

As duas pessoas se levantam e os corpos se colam novamente. Os passeios das mãos e bocas continuam suas trajetórias intensas e, aparentemente, livres. No entanto, essa intensidade fica muito tempo no mesmo lugar e os corpos não agem e nem reagem de forma diferente...

A pessoa que recebe propõe, então, uma inversão de papéis e pega a água. Deita delicadamente a pessoa que antes oferecia no chão e começa um banho suave com as mãos pelo corpo dela. A vestimenta da parte inferior do corpo se mostra uma barreira intransponível...

As duas pessoas ficam novamente em pé e a pessoa que agora oferece continua seu banho suave pelo corpo da outra. Agora a boca também participa desse banho, mas a suavidade se mantém... Tudo termina num abraço silencioso e as duas pessoas deixam o espaço...

Talvez essa divisão de uma pessoa começar e depois a outra interferir traga um pouco essa divisão de ativa e passiva... Mas eu acho que a passividade, pelo menos no meu caso, tem um pouco a ver com o receio de agir... Teve um momento em que eu estava fazendo, mas não estava fazendo... E no momento em que eu estava supostamente passiva, que é uma divisão mental, vinha o medo de agir, mas ao mesmo tempo não era eu que estava agindo...<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> *Depoimento de Mariana Bittencourt, a terceira heroína dessa jornada.*

Mais uma vez foi perceptível que as pessoas mergulharam em alguns momentos. E dessa vez, esses momentos foram mais longos. Quase chegamos a travessias inteiras. No entanto, alguma coisa ainda prendeu essas pessoas, que voltaram várias vezes aos seus barcos, mantendo um repertório controlado de ações...

Os objetos e as ações nos caminhos que se cruzam foi uma proposta de travessia de encruzilhada. Um ente-ação sozinho cruza com todos esses estímulos e se deixa atravessar por eles. É um princípio de proposição...

As uvas, a água e a farinha com as duas pessoas foi uma proposta de travessia de oferenda. Um ente-ação fica totalmente aberto a receber em seu corpo o que outro ente-ação oferece, também de forma totalmente aberta. É outro princípio de proposição...

Não falamos em conceitos, nem em categorias. Substituir as categorias pelos princípios. Princípio é o que rege os fenômenos de forma geral. É sempre muito simples e possível de ser encontrado em vários fenômenos diferentes. Categoria é a concretização do princípio em um acontecimento específico. É fechada. A categoria habita a mente, enquanto o princípio habita o corpo...

Em outras palavras, a dança da forma, o pulsar da forma, a fluida, refrangente multiplicidade das convenções teatrais, dos estilos, das tradições da atuação; a construção dos opostos: do jogo intelectual na espontaneidade, da seriedade no grotesco, da derrisão na dor; a dança da forma que quebra qualquer teatro de ilusão, qualquer “verossimilhança com a vida”, mas, ao mesmo tempo, nutre a ambição (evidentemente insatisfeita) de conter em si, de absorver, de abraçar a totalidade, a totalidade do destino humano e, através disso, a totalidade da “realidade em geral”.<sup>37</sup>

Encruzilhadas e oferendas. Espaços para as coisas acontecerem. Sem preocupações, sem pensamentos. Liberdade de poder fazer qualquer coisa. Não estar ainda, nem minimamente, laçado a uma ideia de representação. Como conseguir fazer uma coisa ser somente aquilo, sem significado, sem ser representação? O significante sem significado não é vazio. É algo tão profundo que cumpre inclusive o papel de

---

<sup>37</sup> GROTOWSKI, Jerzy. Brincamos de Shiva. In: GROTOWSKI, Jerzy & FLASZEN, Ludwik. Op. cit., pág. 38.



significar experiências passíveis de leitura viva. A experiência como algo a mais, além do discurso que significa algo...

Cinco corpos livres no espaço. Música o tempo todo<sup>38</sup>. Sem objetos. Ninguém fala... Os corpos se arrumam numa espécie de círculo não combinado, mas já esperado e ficam se olhando. Pequenas reações vêm na forma de gestos quase imperceptíveis, sorrisos constrangedores e balanços tímidos dos corpos. Os gestos vão se tornando mais largos, mas nenhum deles sai do seu lugar no círculo. Estão juntos, porém sozinhos...

Os deslocamentos começam tímidos, como começaram os gestos. Cada um fica na sua trajetória individual de movimentos, mesmo que às vezes cruzem com outro corpo...

Um corpo começa a seguir outro. Os outros três continuam isolados. Os dois corpos seguem deslocando-se pelo espaço, sem se tocarem. Os três corpos que estavam isolados começam a estabelecer contatos. Um entrelaçar de braços e troncos. Os outros dois corpos seguem andando sem se tocarem. Os três corpos em contato começam um jogo de equilíbrio, entrelaçando os pés. Os dois corpos que se deslocavam entram nesse jogo e o contato se estabelece entre todos. O jogo do equilíbrio faz com que quatro dos corpos caiam no chão, entrelaçados. O que ficou em pé começa a chutar os outros...

Um dos corpos no chão derruba o que ficou em pé e começa uma luta de dois corpos. Outros dois entram na luta e começa um combate de chutes e corpos sendo arrastados. O quinto corpo ficou isolado. Duas duplas em combates particulares e o quinto corpo continua isolado. O arrastar dos corpos envolve o quinto corpo no combate. Depois de um tempo, tudo vira brincadeira...

Os corpos caem, cansados e misturados, no chão. Começa um entrelaçar de pernas e braços. As pernas se encontram e começa uma batalha no ar de pés. Todos tentando uma posição de destaque. Os pés dos cinco corpos acabam formando uma coroa no ar... Momento de acordo espacial...

---

<sup>38</sup> *Tratam-se de várias músicas de Wolfgang Amadeus Mozart: todos os movimentos da SONATA Nº 13; a abertura da ópera AS BODAS DE FÍGARO; a abertura da ópera COSÍ FAN TUTTE; a abertura da ópera DON GIOVANNI; a abertura da ópera O DIRETOR DO ESPETÁCULO; a abertura da ópera A FLAUTA MÁGICA; a sonata DANÇAS GERMÂNICAS.*

O acordo se transforma em uma dança dos pés. Dois dos cinco corpos se levantam e ficam no meio dessa dança, agora com menos pés. Um corpo monta no outro e os três que continuam deitados ajudam a sustentar uma figura exótica. Construção consciente de uma forma...

A figura exótica passa de uma para outra, mas a dinâmica consciente continua. Dois corpos tentam fugir da estrutura da forma, mas são laçados pelas outras pernas. Todos se entrelaçam novamente e vão ao chão... Cinco corpos deitados...

Os cinco se sentam. Pausa para um olhar. Cada um dos corpos começa a brincar consigo mesmo, numa exploração individual de mãos, mesmo com os corpos juntos uns aos outros. A exploração individual promove um novo encontro das mãos, que começam passeios pelas pernas e troncos alheios. Um passeio lento, entre tímido e cansado. O passeio é longo. Os corpos cansados saem do espaço...

O espaço do aqui e do agora. A liberdade para experimentar. Ouvir mais o que acontece, estar aberto a isso. Não trabalhar mais em cima de expectativas prévias – redundância consciente para reforçar a ideia – e se deixar levar pelo que acontece. Ao mesmo tempo, uma vontade de saber mais sobre as ideias que sustentam a busca... O paradoxo da dificuldade de sair do barco...

Conectar-se a um grupo maior de pessoas é mais difícil. A travessia coletiva acaba se transformando em um desfile de barcos justapostos. Individualmente, as conquistas são maiores. A dificuldade de sair plenamente do modelo alia-se à insegurança do mergulho fora do barco. E tudo vira uma forma construída...

Quatro pessoas juntas no espaço para um momento de experimentação corporal a partir de um pequeno texto que receberam<sup>39</sup>. Devem traduzir o texto em uma pequena

---

<sup>39</sup> O texto utilizado é um poema de minha autoria, chamado SIM! ÊXTASE HÁ!... Cada uma das pessoas recebeu um trecho do poema. O poema é o seguinte: "Sua doce presença ilumina o meu caminho. / Fonte geradora de sonoras imagens / Que se encaixam em um quebra-cabeça de emoções. / Bebo sua beleza imensa / Em goles de felicidade intensa / Que descem pela minha garganta, / Transmitindo o calor azul de uma manhã de abril. / Gotas de chuva tornam verde a relva, / Transformando você em um campo florido / De perfumes quentes e cores doces. / Mergulho nesse mar profundo de ondas celestiais / E viajo em estrelas repletas de areia cósmica, / Com textura branca e superfície barulhenta. / Afogo-me em seu abraço quieto, / Morrendo em uma surdez clara e resplandecente. / Ressuscito para uma nova vida suave, / Em um mundo de música brilhante."

sequência de ações, que devem repetir muitas vezes... Música o tempo todo<sup>40</sup> ... Depois voltam ao espaço em duplas, onde uma pessoa assume o papel de propositor, a partir do trecho do texto que recebeu e da sequência de ações que descobriu. A outra recebe a proposta, reagindo também a partir do trecho que recebeu e da sua sequência de ações. Isso durante o tempo das músicas. Depois a pessoa que recebeu passa a ser propositora com outra pessoa que entra no espaço, enquanto a primeira propositora sai... Essa dinâmica se repete até todos serem propositores e todos receberem...

Durante a experimentação individual, nada de muito novo. Movimentos giratórios, pequenos saltos, poucos deslocamentos. Muitos braços e cabeças...

Entra a primeira dupla. A proponente começa a bater levemente as mãos pelo corpo da pessoa que recebe. A pessoa que recebe, por sua vez, começa a balançar o tronco e curvar-se ao toque das mãos da proponente. As duas começam a dançar e, às vezes, as mãos da proponente tocam o corpo da outra pessoa. A pessoa que recebe abaixa, senta no chão e depois deita, recebendo toques das mãos da proponente. As mãos que tocavam começam uma massagem suave. A pessoa que recebe levanta-se e o jogo de dançar e tocar com as mãos retorna mais expansivo. As mãos das duas pessoas se tocam e a dança fica mais suave. Os corpos se entrelaçam e a pessoa que recebe encosta a proponente na parede. A proponente se desvencilha e conduz a pessoa que recebe ao centro do espaço. Começa a dançar ao redor dela. A dança vai ficando cada vez mais calma até que a proponente para... Um beijo suave... A pessoa que recebe desaba no chão e a proponente deixa o espaço...

Entra outra pessoa que recebe. A nova proponente começa a passar uma das mãos na cabeça da pessoa que recebe. A pessoa que recebe começa uma dança sem deslocamento como se estivesse sendo conduzida pela mão da proponente. A mão que conduz afasta-se do corpo da pessoa que recebe, mas continua regendo. Pequenos saltitos mostram esse comando. As duas pessoas param e começam a se olhar. A proponente pega a pessoa que recebe no colo e a levanta bem alto. Começa a girar com

---

<sup>40</sup> São quatro músicas totalmente desconhecidas, compostas exclusivamente para a montagem de um texto escrito por mim em 1996, chamado *A VOLTA DOS QUE NÃO FORAM – ENQUANTO GODOT NÃO VIER*. Essa montagem acabou não acontecendo e as músicas estão guardadas desde então. A autoria das músicas é de uma banda chamada *SPIRITUS*, que também se desmanchou pouco tempo depois. O tempo das quatro músicas juntas é de aproximadamente 25 minutos.

ela. A pessoa que recebe escancara a boca. O giro dos corpos vai ficando mais rápido, até que termina em um abraço. As duas pessoas deitam no chão, com a proponente por cima da pessoa que recebe. Ficam trocando carinhos por algum tempo. A proponente deita ao lado da pessoa que recebe. A pessoa que recebe deita em cima da proponente. Mais carinhos. As duas pessoas deitam lado a lado... A proponente deixa o espaço...

Encontro, um olhar profundo, conexão direta, instantânea... Passaram mil anos... Proteção, muita proteção... Abandono, medo, expectativa com o que vai acontecer... Dança, só dança mesmo... Em poucos momentos eu tive que ficar pensando o que dançar... Só ir seguindo o que o corpo fala para fazer... Sexo... Pulsação...<sup>41</sup>

Entra uma nova pessoa que recebe. A nova proponente se aproxima e segura delicadamente suas mãos, conduzindo a pessoa que recebe pelo espaço bem lentamente. As duas pessoas se olham o tempo todo. As duas se abraçam e começam a dançar, com os corpos colados. Os corpos começam a alternar movimentos de se afastarem e de se juntarem, sem desmancharem totalmente o abraço. A intensidade dos movimentos vai aumentando gradativamente. Para bruscamente em um abraço final. As mãos das duas pessoas começam a dançar juntas. A dança das mãos vai aumentando de intensidade, até que os dois corpos estão dançando abraçados novamente. A dança para. A proponente começa a conduzir a pessoa que recebe delicadamente pelo espaço. Param em mais um abraço... A proponente deixa o espaço...

Entra uma nova pessoa que recebe e a nova proponente começa a girar em torno dela, mantendo sempre um contato onde a maior parte possível dos corpos fique em contato. Esse giro vai aumentando de intensidade, o que provoca o deslocamento das duas pessoas pelo espaço. Um abraço. A proponente começa a fazer carinhos na cabeça da pessoa que recebe, que fica na ponta dos pés e se joga suavemente na proponente. Novos abraços. Os corpos se afastam e se reaproximam. Sempre com a segurança de um estar sustentando o outro. A pessoa que recebe se ajoelha. A proponente se ajoelha em seguida. A pessoa que recebe coloca a cabeça entre as pernas da proponente. A proponente começa a fazer carinhos intensos nas costas da pessoa que recebe. A pessoa que recebe deita no chão e a proponente começa a passear com as mãos e a cabeça pelo corpo dela. A proponente deita por cima da pessoa que recebe. Os corpos giram e a

---

<sup>41</sup> *Depoimento de Camila Môra.*

pessoa que recebe fica por cima da proponente. Novo giro e a proponente volta a ficar por cima. As duas pessoas se levantam e se abraçam novamente. Um abraço intenso e duradouro, com novos pequenos deslocamentos pelo espaço. A proponente deixa o espaço...

Encontro, espera, vinda, olhar profundo e duradouro, passos, ritmo da música, mas não só... Ritmo dos corpos, o modo como os movimentos iam se encaixando um no outro... É quase como se tudo fosse um grande movimento, porque não tem um momento de mudança entre um e outro... Rever algumas coisas... Pulso... Derradeiro...<sup>42</sup>

Doçura, leveza, encontro, encaixe... Mas não no sentido de ângulos retos... Encaixe do vento com o mar que faz uma onda assim e engole tudo... Encaixe dos corpos numa coreografia não coreografada... Dança, vento, mergulho, céu... Alto, muito alto...<sup>43</sup>

Muita leveza e calma o tempo todo... Muita dança... Intensidade nas relações. Cada relação com uma intensidade diferente, mas todas intensas... Expectativa e medo com o que vai acontecer... Proteção... Passaram mil anos... Sexo... Olhar duradouro... Os movimentos vão se encaixando um no outro, quase como se fosse um único movimento. Encaixe dos corpos como se o vento encaixasse no mar, provocando ondas... Narrativas cíclicas que se formam no encaixe de pequenas narrativas. Narrativas que aparecem a partir de encruzilhadas... Ações que se cruzam e que, sem nenhuma predeterminação, vão criando narrativas. Nas encruzilhadas, talvez, os barcos não sejam possíveis... Ou necessários...

Três pessoas escolhem, juntas, quatro ações aleatórias<sup>44</sup>. Com essas ações criaram, cada uma, uma sequência de gestos, que ficaram repetindo durante um tempo, isoladas. Música o tempo todo<sup>45</sup> ...

---

<sup>42</sup> Depoimento de Bianca Nuche.

<sup>43</sup> Depoimento de Mariana Bittencourt.

<sup>44</sup> As ações escolhidas foram: "abanar as abelhas para longe"; "saltar do último andar"; "esticar-se, tentando alcançar o topo"; "engatinhar por todo o túnel".

<sup>45</sup> São canções tradicionais do Bali em releituras contemporâneas. As canções são: KINANTI; MEMORIES; LOST PARADISE; GAMELAN PIECE; TYPHOON'S FURY. Juntas, o tempo delas é de aproximadamente 20 minutos.

Os braços lançados ao lado, um de cada vez. As mãos escondendo o rosto, como para proteger, duas vezes. A primeira sequência, repetida inúmeras vezes. Esticar os braços bem alto, ficando na ponta dos pés, com se quisesse alcançar alguma coisa. Olhando para o alto. Abaixar o corpo, ficando de cócoras, sem deixar de olhar para o alto. A segunda sequência, também repetida. Agachar-se e olhar para o chão. Arrastar-se pelo chão, usando somente os braços. Olhar para cima e levantar. A terceira sequência. A repetição em ritmos e intensidades diversas. O corpo respondendo aleatoriamente...

A primeira pessoa retorna sozinha ao espaço e pega um papel onde está escrito um pequeno texto<sup>46</sup>. Começa uma sequência solitária e silenciosa de movimentos. Deita no chão e começa a se deslocar pelo espaço, alternando entre girar e se arrastar, entre expandir e encolher o corpo. Pausas onde o corpo se estica ao máximo, com os braços e as pernas abertas e estendidas. O deslocamento leva o corpo até a parede e ele gruda nela. Arrasta-se um pouco ao longo da parede. Volta ao centro do espaço e tudo continua. Uma pausa mais longa e o corpo encolhe um pouco as pernas e os braços, levantando apenas parte do tronco do chão, com a cabeça ainda encostada. O corpo se levanta e começa a caminhar lentamente... Deixa o espaço...

Eu acho que consegui não pensar tanto no gesto e me relacionar assim com o que tinha que fazer, mesmo sendo difícil ficar agachando e levantando... E eu percebi também umas pequenas mudanças e foi engraçado... Não sei por que eu tava atenta a coisas que você costuma falar, das coisas que a gente faz sem perceber... E aí eu tava percebendo várias coisas que geralmente eu não percebo... Isso foi uma coisa diferente... Eu fui fazendo o que o meu corpo queria fazer...<sup>47</sup>

A segunda pessoa entra no espaço e também pega um papel. Deita no chão, gira um pouco o corpo e se ajoelha, girando o tronco no ar. Sobe e desce o tronco. Volta ao chão e começa a se arrastar. Gira o corpo algumas vezes e volta a ficar de joelhos. As mãos passeiam pelo corpo. Novamente gira o corpo e se arrasta. Senta e fica com as

---

<sup>46</sup> Em todos os *papeis está escrita a mesma rubrica de um texto de minha autoria, chamado AMAR, VERBO INTRANSITIVO. Cada pessoa pegou, aleatoriamente, um papel. No entanto, sempre terão a mesma rubrica para seguir. A rubrica escrita nos papeis diz o seguinte: "Fazem amor. Um amor tranquilo e calmo. Há uma explosão de luzes e cores. Eles se dissolvem e se misturam ao ambiente".*

<sup>47</sup> Depoimento de Camila Môra.

pernas semidobradas. O tronco vai e vem, acompanhando as mãos que passeiam pelas pernas. Novos giros e deslocamentos. O corpo fica deitado no chão, com os braços abertos e as pernas esticadas. As mãos passeiam um pouco pelo ar. O corpo encolhe e estica, numa nova sequência de giros e deslocamentos. Ajoelha-se novamente. O tronco começa um ziguezague, acompanhando as mãos. Fica em pé. Os desenhos feitos pelo ziguezague se alternam com abraços apertados. O corpo se ajoelha e fica totalmente encolhido... A pessoa se levanta e deixa o espaço...

Eu pensava: “Acho que não é assim que se faz isso”... Mas aí eu já tinha construído a minha ação e eu sentia que tinha que permanecer com ela. Mas como eu tava um pouco insatisfeita, ela ia sofrendo pequenas transformações. Por isso, essa insatisfação também tem uma coisa de também ter uma dificuldade de, conforme a velocidade se altera, manter o gesto exato. Então ele vai sofrendo pequenas transformações, mesmo que a base seja a mesma... Aos poucos ele foi ganhando mais fluidez, foi ficando mais interessante, apesar de repetitivo... Eu me senti melhor fazendo, conforme foi passando...<sup>48</sup>

A terceira pessoa entra no espaço. Senta e começa um passeio das mãos pelo próprio corpo. Deita, abre os braços e as pernas. O corpo começa a girar pelo espaço, deitado. Para, senta novamente e o passeio das mãos pelo corpo recomeça. O passeio continua, com o corpo agora deitado. O passeio é interrompido e o corpo volta a girar pelo espaço, deitado. Novamente o corpo senta, mas dessa vez o passeio das mãos não vem. O corpo fica em pé e se atira no chão. Deitado novamente, o corpo começa a se arrastar pelo chão. Novo giro e o corpo fica parado. As mãos são objeto de observação. O corpo senta novamente. Deita e gira. Senta e observa as mãos. Algumas vezes. Alternadamente, até levantar e deixar o espaço...

Eu não sei... Eu só fui fazendo assim... Eu não parei muito para pensar no que eu ia fazer, mas eu acabei jogando muitas coisas pessoais assim, de imaginário prá executar a ação e no meio assim, alguma coisa bateu na minha cabeça... Sei lá, eu dizia sobre personalidades que tinha ligado aqui e aí eu não consegui fazer mais nada...<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> *Depoimento de Bianca Nuche.*

<sup>49</sup> *Depoimento da Mariana Bittencourt.*

Questões importantes: Qual a diferença entre fazer o que quiser com o corpo e fazer o que o corpo quiser? De quem é a vontade quando deixamos o movimento fluir livremente? Como oferecer o corpo a uma ação sem que a consciência interfira? Como deixar aparecer o ente-ação?

Abrir a percepção sobre o fazer é muito importante, desde que essa percepção não acione os referenciais de consciência, desde que ela não se transforme em discurso. Oferecer o corpo à ação, percebendo o que faz, mas sem interferir discursivamente na ação é uma das maneiras de lidar com o princípio da oferenda. O corpo alimenta uma ação e é, ao mesmo tempo, alimentado por ela. “E tudo que ainda não nasceu pode vir a nascer contanto que não nos contentemos com ser simples órgãos de registro”<sup>50</sup>...

Três pessoas realizando a mesma ação, sem que uma tenha visto o que fez a outra e sem saber que estavam realizando a mesma ação, fazem gestos muito parecidos. Isso é fruto das condições sociais semelhantes que perpassam a vida e a formação dessas três pessoas? Ou será que existe algo essencial na ação que levou essas três pessoas a fazerem as mesmas coisas? Abandonando a facilidade que seria o meio termo politicamente correto, vamos perseguir a segunda hipótese...

Três pessoas, mulheres, entram no espaço, que está ampliado. Cada uma recebe um texto numerado<sup>51</sup>. Cada pessoa lê seu texto silenciosamente. Começa uma música<sup>52</sup>. As três pessoas, espalhadas pelo espaço, começam a se movimentar, colocando o corpo em consonância com a música e com o seu texto. Giros, braços dançando e corpos pelo chão. Durante esses movimentos, não há contato nenhum entre os corpos. A música acaba e as três pessoas saem do espaço...

---

<sup>50</sup> ARTAUD, Antonin. Op. cit., pág. 22.

<sup>51</sup> Os textos são versos de três poesias diferentes: o texto numerado com o 1 é de um poema de Maria Tereza Horta, intitulado GOZO IV e que diz o seguinte: “Que tenhas de mim / o contorno incerto / acertado nas linhas do / teu corpo / os dentes nos lóbulos e no pescoço / os lábios / a língua a cobrirem os ombros”. O texto numerado com o 2 é de um poema de Eugénia Tabosa, intitulado SETE LUAS e que diz o seguinte: “Esta noite sete luas, / sete luas cheias, / rolaram juntas nos céus. / Dançaram nuas / sem pudor nem véus. / Vieram as estrelas, / as fadas e os anjos, / deram-se as mãos / e fizeram roda”. O texto numerado com o 3 é de um poema de Florbela Espanca, intitulado A TUA VOZ DE PRIMAVERA e diz o seguinte: “Manto de seda azul, o céu reflete / quanta alegria na minha alma vai! / Tenho os meus lábios úmidos: tomai / a flor e o mel que a vida nos promete!”.

<sup>52</sup> Trata-se do sexteto de cordas A NOITE TRANSFIGURADA, de Arnold Schoenberg. O tempo da música é de 18 minutos, aproximadamente.



A pessoa que recebeu o texto 1 entra no espaço, agora reduzido. Começa um caminhar circulante, pela linha que limita o espaço. Caminhar de vários ritmos. Ajoelha-se e começa a palmear o limite do espaço. Deita-se e rola, testando os limites do espaço. A pessoa que recebeu o texto 2 entra no espaço e fica parada. A pessoa 1 começa a palmear o corpo da pessoa 2. Rola com seu corpo em torno do corpo dela. Os dois corpos começam a girar, grudados. Os corpos vão ao chão e se entrelaçam. Começam a girar entrelaçados. Os pés da pessoa 2 são despidos e começam a ser explorados pelas mãos e pelo rosto da pessoa 1. Dos pés, mãos e rosto passeiam pelo corpo inteiro. Os corpos se entrelaçam novamente e começam um balanço único. Encaixam-se cada vez mais, até que vem um abraço intenso. As mãos e os rostos, agora das duas pessoas, começam a passear pelo outro corpo. Ao passeio, juntam-se pequenos giros. O passeio e os giros param. Os corpos ficam parados, entrelaçados. Os rostos estão colados. Fica a iminência de um beijo, que não acontece. A pessoa 2 deita totalmente no chão e a pessoa 1 fica por cima dela. A iminência do beijo continua. As posições se invertem e o beijo fica na iminência... As duas pessoas se levantam e a pessoa 1 sai do espaço...

A pessoa 2 fica sozinha no espaço. Começa uma dança de braços e giros, com pequenos deslocamentos. Vai ao chão e o corpo se encolhe e se expande. Deita e começa a passear as mãos pelo corpo. O passeio é acompanhado da expansão e do encolhimento. A pessoa 3 entra no espaço. A pessoa 2 começa a balançar os dois corpos, numa espécie de dança conjunta, enquanto suas mãos passeiam pelo corpo da pessoa 3. Os braços se entrelaçam. Dança, passeio de mãos, braços entrelaçados e abraços. Tudo isso se funde numa dança aparentemente livre. Os corpos vão ao chão e a dança continua, agora com as duas pessoas deitadas. A pessoa 2 deita por cima da pessoa 3. Suas mãos e o seu rosto começam a passear pelo corpo da pessoa 3. As posições se invertem, mas o passeio não. Os corpos entrelaçados ensaiam pequenos rolamentos pelo espaço. Uma pausa em um abraço longo e silencioso. As duas pessoas se levantam e a dança inicial é retomada... A pessoas 2 sai do espaço...

A pessoa 3 fica sozinha no espaço e começa, ela também, um caminhar circulante pela linha que limita. Um caminhar que vai aumentando de velocidade, até virar um giro no centro do espaço. Os braços vão ao alto. A pessoa 1 retorna ao espaço. A pessoa 3 se aproxima e as mãos começam a passear pelo corpo da pessoa 1. Pequenos

giros dos dois corpos tornam esse passeio mais diverso. Vem o abraço, apertado e duradouro. Os corpos se distanciam e começa uma dança de mãos entrelaçadas. Os corpos começam a girar pelo espaço, para acompanhar essa dança. Os giros se tornam cada vez mais intensos e os dois corpos vão ao chão. Começa um entrelaçar tenso dos corpos deitados. Tudo se acalma, com os dois corpos estendidos no chão. A pessoa 3 senta e coloca a cabeça da pessoa 1 entre suas pernas. Começa a acariciar os cabelos dela. Os carinhos vão para o rosto. Tudo agora muito tranquilo. A pessoa 1 começa a retribuir os carinhos no rosto e nos cabelos... Com essa tranquilidade, as duas pessoas deixam o espaço.

Eu acho que as coisas não tavam fluindo assim... Eu ficava um pouco pensando no que fazer ou às vezes lembrando que eu tava aqui... É difícil explicar, mas eu tentava deixar que as coisas fossem acontecendo, mas era sempre mais racional, eu acho... Não é que eu tava pensando em outras coisas, mas a minha cabeça e o meu corpo não tavam juntos...<sup>53</sup>

Eu me desliguei porque na verdade comecei a passar mal... A gente começou a girar e eu comecei a ficar enjoada... Foi engraçado porque parecia que uma parte do meu corpo, da dor, tava me puxando para outro lugar... Só que ao mesmo tempo eu tava muito aqui... Até o momento em que eu comecei a passar mal, teve muitos momentos em que eu tava muito dentro, mas aí eu me desliguei um pouco depois...<sup>54</sup>

Hoje foi um dia que eu acho que, de maneira geral, eu fiquei muito dentro... Foi bom... Tinha momentos em que eu fiquei preocupada com o espaço, mas tinha momentos que eu sentia que tava indo assim, era uma coisa que tinha um nó assim, eu não sei explicar, parece uma coisa que não desenrolava, meio lenta... Não posso dizer que foi uma coisa prazerosa, mas eu sinto que tava lá...<sup>55</sup>

Sair dos barcos é tarefa complicada. A água, convidativa, também assusta... Quando estamos na água, a cabeça vai junto com o corpo. No barco, a cabeça está em

---

<sup>53</sup> Depoimento de Camila Môra.

<sup>54</sup> Depoimento de Marina Bittencourt.

<sup>55</sup> Depoimento de Bianca Nuche.

outro lugar, mesmo que não saibamos onde... Imagens que se formam, remetendo a lugares outros... Mas o corpo não reage...

Viver as ações sem saber exatamente o que está acontecendo. O tempo como limitador da experiência. O tempo que nos impede, muitas vezes, de deixar o barco. Entrar no rio demanda tempo, pois temos que nos acostumar a esse meio novo que é a água. Acostumar o nosso corpo a ela...

Sair do barco exige quebrar paradigmas. A concentração como algo que pode atrapalhar, a menos que seja tão densa que se transforme em solução. A cabeça e o corpo estão tão concentrados – no mesmo centro de ação – que não há separação de nenhuma ordem entre um e outra. E para se chegar a essa concentração, precisamos esquecer as outras concentrações consagradas e trabalhar a dispersão. A mente vai para outro lugar qualquer – não importa – e deixa o corpo agir por si só. Não seguramos o pensamento porque não nos importamos com ele. O pensamento voa enquanto o corpo age.

O ser humano é só corpo? Pergunta capciosa, porque carrega uma afirmação... Quando nos dividimos em corpo, mente e espírito, servimos a um sistema que usa essa divisão para oprimir, seja uma das partes – geralmente o corpo – seja tudo junto. Fugir dessa opressão significa reconhecer que somos somente corpo... Corpo que age... Ente-ação... Ente porque o princípio extrapola a ideia de ser, uma vez que ela está ligada a algo fixo. O ente é um princípio de algo que está presente. E ação porque essa presença se faz na medida em que o ente age. A ação como fator determinante da presença do ente. No ente-ação não existe o pensar sobre o fazer. Existe o fazer...

O resultado é a liberdade do intervalo de tempo entre o impulso interior e a reação externa. O impulso e a ação são coexistentes: o corpo se esvai, queima e o espectador vê somente uma série de impulsos visíveis.<sup>56</sup>

Fazer que não carrega significados, fazer que se justifica por si só em um corpo que não bloqueia esse fazer com pensamentos de nenhuma ordem... Corpo que é ação... O ente-ação é o caminho para sairmos do barco e entrarmos no rio...

---

<sup>56</sup> GROTOWSKI, Jerzy. Em Busca de um Teatro Pobre. In: GROTOWSKI, Jerzy; FLASZEN, Ludwik. Op. cit., pág. 106.

### 6.3.3 - Terceiro caminho – Entrando no rio

Quatro pessoas sentadas em torno de um círculo. Alimentos a serem partilhados<sup>57</sup>. Música de fundo<sup>58</sup>. As quatro pessoas partilham os alimentos, em comunhão silenciosa, durante bastante tempo. As pessoas começam a ler textos que estavam em seus lugares no círculo<sup>59</sup>. Leitura aleatória, a partir da vontade de cada um em ler. Mesmo os textos, apesar de estarem em lugares prévios, foram determinados aleatoriamente, uma vez que cada pessoa sentou em um lugar sem saber qual texto estava lá...

Os textos servem de material para as ações. Os corpos se levantam, deslocam-se, ampliando o círculo e começam uma busca silenciosa e individual por movimentos. Nada muito diferente nessa busca. Braços que desenham o ar, troncos que se contorcem, teste de limite do equilíbrio. Os corpos se ajoelham, se sentam, deitam e levantam. Não há contato físico entre eles, nem a emissão de som. Busca silenciosa, que teve como ponto para reflexão a sensação de uma busca pelo movimento puro, sem significação. Deixar o movimento fluir no corpo. Uma tentativa de entrar na água. Os corpos deixam o espaço...

O espaço agora é um círculo reduzido, demarcado no chão. Três papéis com pequenos textos no chão<sup>60</sup>. Entram duas pessoas, uma que vai ofertar e a outra que vai receber. Nova proposta de oferenda... Água no círculo...

A pessoa que oferece pega um dos papéis, lê o seu conteúdo e se aproxima da outra pessoa. Começa um passeio de mãos pelo corpo da pessoa que recebe, que está em pé e parada. Passeio pelas costas e pela cabeça. Os braços de ambas as pessoas se abrem

---

<sup>57</sup> Os alimentos eram pães, vinhos e chocolates, distribuídos de forma que todos pudessem ter o mesmo acesso a todos os alimentos ao mesmo tempo.

<sup>58</sup> As músicas eram as 10 canções que compõem o disco *TRES LUNAS*, do compositor inglês Mike Oldfield. Juntas, as músicas tinham um tempo de aproximadamente 45 minutos e foram tocadas repetidamente, sem interrupções.

<sup>59</sup> Os textos são quatro poemas de minha autoria, intitulados: *CANTO DOPOVO DE LUGAR NENHUM*, *MANIFESTO DO ARTISTA CORROMPIDO*, *VESTIMENTA DESEJANTE*, *CRÔNICA DA SOLIDÃO*. Essa é a ordem em que os textos foram lidos, mesmo sem uma determinação prévia.

<sup>60</sup> Os textos são 3 frases retiradas da letra da música *MAR E LUA*, de Chico Buarque. Eles dizem o seguinte: *Amaram um amor urgente, as bocas salgadas pela maresia, as costas lanhadas pela tempestade / Amaram um amor serenado, das noturnas praias, levantavam as saias e se enluaravam de felicidade / E foram correnteza abaixo, boiando com as algas, arrastando folhas, carregando flores e a se desmanchar.*

e os corpos se juntam, iniciando uma dança única. A dança se mistura ao passeio das mãos da pessoa que oferta. As duas pessoas se ajoelham. Dança e passeio continuam. As duas pessoas se sentam frente a frente e a água molha as mãos de ambas, que começam um passeio simultâneo pelos dois corpos. As mãos molhadas não encontram barreiras nos corpos, a não ser as roupas usadas. As pernas se entrelaçam, aproximando mais os corpos. Passeios e abraços, em ritmos variados, do mais suave ao mais intenso. A pessoa que recebia deita no chão e a pessoa que ofertava continua o passeio de mãos molhadas pelo seu corpo, até deitar-se em cima dela. Começam uma dança conjunta deitadas. Invertem de posição e a dança continua. Os corpos ficam totalmente entrelaçados. A pessoa que ofertava senta e coloca a outra pessoa em seu colo. O passeio das mãos continua. Novamente as duas se sentam frente a frente, os corpos se entrelaçam sentados e ambas continuam os passeios das mãos simultâneos, variando ritmos... A música acaba e as duas pessoas saem do espaço...

Outras duas pessoas adentram o espaço circular. Mais uma vez uma oferta e a outra recebe. A pessoa que oferta pega outro papel e lê o conteúdo. A pessoa que recebe está em pé, imóvel. A pessoa que oferta se aproxima e as cabeças de ambas encostam uma no ombro da outra. Timidamente, a pessoa que oferta ensaia um abraço, ao mesmo tempo em que pede silenciosamente que a pessoa que recebe faça o mesmo. O abraço se efetiva suavemente. O abraço se torna longo e apertado. A pessoa que oferta convida a pessoa que recebe para sentarem-se no chão. Os corpos se encaixam e o abraço continua longo e apertado. Os rostos se encostam e vem o beijo. Um beijo longo, que acompanha o abraço. Já não há mais a condição de ofertar e receber. Ambas as pessoas fazem os dois. As mãos começam um passeio livre pelos corpos, sem barreiras. As roupas barreira iniciais, começam a ser tiradas e os corpos ficam livres para os passeios das mãos, que acompanham beijos e abraços. As duas pessoas deitam no chão. Os passeios livres das mãos continuam. Os corpos se entrelaçam, invertendo várias vezes de posição. Tudo continua por um tempo, até que vem o êxtase tímido... As duas pessoas se vestem e saem do espaço...

A nova proposição de oferenda trouxe novas condições de ação. O alimento antes compartilhado trouxe certo grau de cumplicidade entre as pessoas, facilitando a entrega ao que o outro ofertava. Ações livres, sem a necessidade de significação. Ainda alguns limites visivelmente da ordem dos pensamentos. São pedras no meio do rio, que

convidam a pequenas pausas na travessia... Mas os corpos já estão mais ativos e os pensamentos mais ausentes...

Quatro pessoas no espaço. Cada uma recebe um texto, sem saber o que as outras pessoas estão recebendo<sup>61</sup>. Depois de um tempo de convivência com o texto, cada pessoa entra individualmente no espaço e testa, livremente, movimento e emissão das palavras do texto... Nos quatro casos foram experimentações de movimento com danças de braços, troncos, passeios de corpos deitados no chão e desequilíbrios diversos. No que se refere aos textos, houve exploração livre da sonoridade das palavras e a repetição de trechos em novas formas de dizer. Mas a sensação era de que as palavras e os corpos estavam em registros diferentes...

Uma primeira dupla, a dos textos A e B, entra no espaço. As pessoas que formam a dupla colocam-se em lados opostos do espaço e se encaram. Vão se aproximando lentamente. Os corpos se entrelaçam também de forma lenta. Distanciam-se de novo. Alternam-se em distanciamentos e aproximações lentas, como se estivessem em uma disputa pelo espaço. O texto começa a ser falado, em forma de diálogo. A lentidão dos movimentos mergulha nas vozes, que esticam as sílabas. Os corpos se entrelaçam de formas diversas. A dança das aproximações e distanciamentos, dos corpos entrelaçados e das palavras esticadas continua até que as duas pessoas deixam o espaço...

---

<sup>61</sup> Os textos são trechos de dois diálogos da peça *BODAS DE SANGUE*, de Federico Garcia Lorca. Eles foram divididos de forma a que se constituam duas duplas, que vão falar cada um dos diálogos, não identificados por personagens, mas por letras. Assim a divisão ficou: A - Cisne redondo no rio, olho de altas catedrais, aurora falsa nas folhas sou; e não vão escapar! Quem se oculta? Quem soluça no vale, nos matagais? / B - A lua deixa uma faca abandonada no ar; faca, emboscada de chumbo, que quer ser a dor do sangue. / A - Deixem-me entrar! Venho fria das paredes e cristais! Abram telhados e peitos onde eu possa me esquentar! Tenho frio! / B - As minhas cinzas de sonolentos metais buscam a crista do fogo nos montes, ruas e umbrais. Mas a neve me carrega nas suas costas de jaspe, e a água, tão dura e fria, me afoga em lagos fatais. / A - Mas esta noite terão rubro sangue as minhas presas, e os juncos agrupados nos largos passos do vento. / B - Que eu quero entrar em um peito para poder me aquecer! Um coração para mim! Bem quente! Que se derrame pelos montes de meu peito. A outra dupla ficou assim: D - Calar e queimar por dentro é o maior castigo que a gente pode se impor. De que me serviu ter orgulho, e desviar os olhos, e deixá-la acordada noites e noites? De nada! / C - Não posso ouvir você. Não posso ouvir sua voz. É como se eu bebesse uma garrafa de licor e adormecesse numa colcha de rosas. E me arrasta, e sei que me afogo, mas vou atrás. / D - É a última vez que vou falar com você. Não tenha medo. / C - E sei que estou louca, sei que o meu peito não aguenta mais, e fico aqui. parada, ouvindo o que você diz, vendo o seu jeito de andar, os seus braços. / D - Juro que não tenho culpa, que a culpa é toda da terra e do perfume que têm os seus seios, suas tranças. / C - Ah, que loucura! Não quero com você cama nem mesa, e a todo instante do dia quero ter você bem perto, / D - Vamos a um lugar deserto, onde sempre seja minha, já não me importa essa gente, nem o veneno que atira. / C - E eu dormirei aos seus pés para guardar os seus sonhos. Nua, quieta, olhando o campo.

A segunda dupla entra no espaço, a dos textos C e D. As pessoas colocam-se de lados opostos do espaço, uma de costas para a outra. Viram-se e encaram-se por alguns instantes. Uma se ajoelha abruptamente e estica o braço em direção à outra. Esta se aproxima e fica em pé, diante da pessoa ajoelhada. Os corpos entram em contato. A pessoa em pé se senta em frente à pessoa ajoelhada. Permanecem assim por muito tempo, em contato, mas sem entrelaçamentos. O texto começa a ser dito. De repente, a pessoa que tem o texto C explode em choro convulsivo... Tudo é interrompido e as pessoas deixam o espaço...

Que sentido tem falar esse texto? Será que eu estou explorando coisas novas ou repetindo explorações já feitas? É possível pensar nas palavras somente enquanto sonoridades? Foram instantes de palavras soltas. Poucos instantes. As palavras logo eram presas em suas significações. E aí voltavam os barcos. O choro foi uma explosão desmotivada, uma tentativa de ficar na água...

eran palabras / inventadas para definir cosas / que existían / o no existían / frente a / la urgencia apremiante / de una necesidad: / suprimir la idea, / la idea y su mito / y hacer reinar en su lugar / la manifestación tonante.<sup>62</sup>

Três pessoas, mulheres, no espaço, cada uma em um suporte macio. Momento de silêncio, para a respiração profunda. Música<sup>63</sup>. Cada pessoa começa a se movimentar livremente, ao som das músicas, sobre o seu suporte. Experimentação livre de movimentos. O corpo se mexe sem nenhum objetivo. Tentativa de harmonizar os movimentos com as canções. Braços, troncos, pernas e cabeças se mexendo sem compromisso algum. Deslocamentos aleatórios pelo espaço. Os suportes não são mais necessários. A música acaba e as três pessoas saem do espaço...

Entram duas pessoas, uma que vai ofertar e a outra que vai receber. No espaço, agora reduzido, um suporte macio. A pessoa que oferta escolhe dois de cinco papéis que

---

<sup>62</sup> “*eram palavras / inventadas para definir coisas / que existiam / ou não existiam / contra / a urgência premente / de uma necessidade: / suprimir a ideia, / a ideia e seu mito / e fazer reinar no seu lugar / a manifestação estrondosa*” (tradução minha). In: ARTAUD, Antonin. *Para Terminar Con el Juicio de Dios y Otros Poemas*. Buenos Aires: Ediciones Caldén, 1975, pág. 24.

<sup>63</sup> São quatro canções retiradas da trilha sonora do espetáculo ALEGRIA, do Cirque Du Soleil. São elas: VALSPENA, VAI VEDRAI, QUERER, ALEGRIA.

estão no chão<sup>64</sup>. As músicas voltam a encher o espaço. A pessoa que oferta começa a desenhar um limite para o espaço. Depois começa a desenhar o contorno do próprio corpo. Para de desenhar e começa a pentear os cabelos com os dedos. Vai até a outra pessoa e começa a desenhar o contorno do corpo dela. Começa a pentear também os cabelos da outra pessoa. Alterna o desenho do contorno de cada parte dos corpos, tanto o dela como o da pessoa que recebe, com pentear os cabelos de ambas. Desenha o contorno do suporte e começa a desenhar no ar... A música acaba e as pessoas saem do espaço...

Entram novamente duas pessoas no espaço. A pessoa que oferta é outra, a que recebe não, necessariamente. A dinâmica da escolha das ações se repete. A pessoa que oferta se ajoelha diante da pessoa que recebe, que está sentada. Começa a pentear os cabelos da pessoa que recebe com os dedos. Começa a pentear os próprios cabelos. Massageia o próprio rosto e depois massageia o rosto da outra pessoa. Alterna as ações e as pessoas o tempo todo, sempre na mesma posição... A música acaba e as pessoas saem do espaço...

Outra dupla entra no espaço. As dinâmicas se repetem. A pessoa que oferta deita a pessoa que recebe no suporte e faz uma longa massagem no corpo inteiro dela. A pessoa que recebe se entrega totalmente a essa massagem. Ao final da massagem, a pessoa que oferta faz cócegas na pessoa que recebe e as duas começam a brincar com isso, em total entrega... A música acaba e as duas pessoas saem do espaço...

A respiração profunda que não aconteceu. Alterar o corpo pela alta oxigenação do cérebro... Não aconteceu... Canções muito conhecidas, que carregam com elas muitos referenciais de consciência. Como relacionar-se com a música a partir somente de sua sonoridade? Não usar a memória, levando você e a música para outros momentos. Não criar outros espaços a partir de referenciais imagéticos que a música pode trazer. O som pelo som... E o corpo sendo afetado somente por ele...

A busca do corpo pela ação pura leva a um sem número de ações indefinidas e, por isso mesmo, importantes. No instante em que enxergamos a ação a ser realizada no

---

<sup>64</sup> *Nesses papéis foram escritas cinco ações, pelas próprias pessoas. Essas ações devem ser realizadas livremente, usando ou não a pessoa que recebe. São elas: desenhar / examinar / pentear os cabelos com os dedos / fazer cócegas / fazer massagem.*



nosso corpo, ela sai do nosso corpo e vai para a nossa cabeça, dar as mãos aos nossos referenciais de consciência. Nesse instante a ação pura morre. Como perceber a ação no nosso corpo sem a interferência dos referenciais de consciência?

A ação que constrói uma narrativa. A narrativa inscrita no corpo, pois ela existe a partir da ação e só existe na ação. No instante em que começamos a ver essa narrativa como uma coisa contada, ela se sobrepõe à ação e se torna uma narrativa de pensamento. A ação transforma-se em acessório e o corpo para de agir...

Uma idéia de ação que não se confunde com a manipulação “mágica” pura e simples de efeitos cênicos, capaz de despertar impressões mais ou menos fortes. Ela visa provocar descolamentos e fissuras naquilo que já está estratificado e sedimentado, conduzindo-nos a uma região de incertezas que nos acordam e nos desafiam.<sup>65</sup>

Novamente o espaço com três suportes macios. Novamente três pessoas, cada uma deitada em um suporte. Silêncio para a respiração profunda. Começa a música<sup>66</sup> e a exploração livre dos corpos. Mais uma vez, deslocamentos aleatórios, no baile de braços, pernas, troncos e cabeças. No entanto, dessa vez os movimentos estavam em harmonia total com a música, mesmo que fossem aleatórios e livres. Narrativas corporais que se estruturam...

Novamente o espaço reduzido, com um suporte macio. Entram duas pessoas. Novamente a dinâmica de uma pessoa que oferta e outra que recebe. Novamente papéis com ações<sup>67</sup>. A pessoa que oferta começa a limpar o espaço com as mãos. Levanta-se e limpa o próprio corpo. Vai até a pessoa que recebe, sentada, e começa a limpar o corpo dela. As duas se sentam no suporte macio e a limpeza dos corpos continua, alternadamente. A pessoa que oferta começa a cantar, acompanhando a sua ação de limpeza. O canto vira uma explosão de alegria. As duas pessoas se abraçam, rindo. A música acaba e as duas pessoas saem do espaço...

---

<sup>65</sup> QUILLICI, Cassiano Sydow. Antonin Artaud: Teatro e Ritual. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004, pág. 40.

<sup>66</sup> Foram escolhidas três músicas do disco *KOJIKI*, do compositor contemporâneo japonês chamado Kitaro. São elas: *KOI*, *MATSURI*, *REIMEI*. As músicas foram tocadas repetidamente durante todo o encontro.

<sup>67</sup> As ações, dessa vez, foram retiradas de rubricas de textos teatrais, escolhidas pelas pessoas. Outra diferença é que uma ação, depois de escolhida, não poderia ser escolhida novamente por outra pessoa. As ações foram: limpar / cantar / dançar / acariciar / despir / devorar.

Outras duas pessoas para a mesma dinâmica. A pessoa que oferta chama a outra pessoa para o centro do espaço. Um abraço profundo. Uma dança suave, com os corpos colados. A dança alcança ritmos diferentes, alterando os modos de dançar. Juntos, separados. No entanto, sempre volta o abraço profundo. A dança volta a ficar suave e as mãos das duas pessoas começam a passear pelo corpo uma da outra. A música acaba e as duas pessoas saem do espaço...

Outras duas pessoas entram no espaço. A pessoa que oferta senta-se no suporte macio e despe-se completamente. Longo momento de silêncio. A pessoa que oferta puxa a outra pessoa para o suporte macio, jogando-a. Avança sobre ela. Começa um passeio violento das mãos, acompanhado por mordidas, no corpo da pessoa que recebe. A roupa como obstáculo e proteção, fica com ela. As posições se alteram, mas não os papéis. A música acaba e as duas pessoas saem do espaço...

Eu acho que foi só executar comandos... É ruim no sentido de que essa execução ficou pela mera execução...<sup>68</sup>

Eu me diverti bastante... Eu não acho que saí do estado de consciência, mas foi bom... Eu fiz o que tinha que fazer e me diverti com isso...<sup>69</sup>

A respiração profunda trouxe alguma alteração nos corpos, mas foi pouco explorada. As canções levaram a movimentos mais livres de referências. As ações foram realizadas livremente, mas ainda com algumas interferências dos referenciais de consciência. Quando a ação não pode ser realizada na sua literalidade, a tendência a metaforizar já leva a uma narrativa consciente, dificultando o mergulho na própria ação. O corpo acaba preso a essa narrativa previamente construída. Ações que se resolvem muito rapidamente também dificultam, bem como ações muito simples. A repetição torna-se vazia e existe a tendência a criar narrativas conscientes...

Ações que se estendem no tempo, que saem do universo das ações simples e que podem ser realizadas literalmente, mesmo que no decorrer da dinâmica livre da ação, a literalidade desapareça naturalmente. Essas características podem levar ao mergulho

---

<sup>68</sup> Depoimento de Camila Môra.

<sup>69</sup> Depoimento de Bianca Nuche.

livre do corpo. Com elas, “pode-se refletir sobre o *não pensar* enquanto pista para que o *racionalizar* não anteceda o experienciar, o viver no corpo”<sup>70</sup>...

Duas pessoas entram no espaço. Uma espera e a outra escolhe um entre três papeis<sup>71</sup>. No espaço, um balde com água perfumada e duas toalhas. Música<sup>72</sup>. A pessoa que tirou os papeis pega o balde e as toalhas, leva para o centro do espaço e se senta diante da outra pessoa, que começa a banhá-la. É um banho suave, uma viagem perfumada que começa na cabeça, vai para o rosto e desce pelo corpo todo. As roupas da pessoa que está recebendo o banho são levantadas, para um pouco de contato da água com a pele, porém permanecem no lugar. Após o banho, a pessoa tem seu corpo secado com as toalhas... As duas pessoas deixam o espaço...

Outras duas pessoas. A mesma dinâmica. No entanto, agora é a pessoa que tirou o papel que coloca a outra pessoa em pé no centro do espaço e começa a banhá-la. Um banho também que começa na cabeça, suavemente, e vai descendo pelo corpo. No entanto, dessa vez as roupas da pessoa que está sendo banhada saem. O corpo nu recebe a água perfumada e a suavidade do toque. As toalhas secam o corpo. A pessoa se veste e as duas pessoas saem do espaço...

Voltam as duas primeiras pessoas. No chão, outros papeis<sup>73</sup>. A mesma pessoa que escolheu da outra vez, escolhe novamente um deles. Chama a outra pessoa para o centro do espaço e ficam em pé, frente a frente. As mãos de uma pessoa grudam nas mãos da outra e começam uma dança de mãos. A dança evolui para um passeio simultâneo das mãos pelos dois corpos. Abraços e distanciamentos alternados. As mãos sempre passeando, nas mais diversas direções e no ritmo da música. As duas pessoas saem do espaço...

---

<sup>70</sup> ALEIXO, Fernando. Pistas Para um Estudo Sobre a Voz na Perspectiva do Trabalho de Grotowski. In: BRONDANI, Joice Aglae (organizadora). Grotowski e Estados Alterados de Consciência. São Paulo: Editora Giostri, 2014, pág. 26.

<sup>71</sup> *Nesses papeis estão escritas três ações semelhantes, com focos diferentes: banhar outra pessoa / outra pessoa banha você / as duas pessoas banham-se mutuamente.*

<sup>72</sup> *Trata-se de uma música chamada WHITE WINDS, do compositor suíço Andreas Vollenweider. A música tem 18 minutos de duração e ficou tocando ininterruptamente.*

<sup>73</sup> *Nesses papeis não estavam escritas ações, mas o que poderíamos chamar de universo de ações. A pessoa que pega o papel tem que agir sobre a outra, tendo como princípio de ação o que está escrito no papel. São três universos de ação: violência / alegria / prazer.*

Entram as outras duas pessoas e a dinâmica se repete. A pessoa que escolheu o papel pega a outra de maneira agressiva e puxa fortemente para o centro do espaço. Começa uma chuva de tapas violentos. A pessoa que está recebendo os tapas não revida, apenas tenta evitar. A violência cresce, com tapas e chutes. A pessoa que está apanhando tenta segurar a outra pessoa pelos braços. Muita violência. Um grito choroso da pessoa que estava batendo... As coisas se acalmam e as duas pessoas saem do espaço...

O perfume suave do banho que impregna todo o ambiente. A delicadeza e a suavidade. Mistura de prazer e angústia pela intimidade compartilhada. Como dois entes podem habitar o mesmo corpo? Como agir e receber a ação ao mesmo tempo? O corpo que se abre totalmente à ação e começa a agir também, confundindo o ente que age com o ente que recebe, agora também agindo... Dois entes-ação...

O confronto dos corpos e as relações sociais. É possível abandonar a nossa subjetividade e agir sem sermos nós? Ou sempre vamos agir dentro de uma margem de segurança? Segurança para o nosso corpo ou segurança para o nosso eu? “O transe e a possessão constituem uma forma de regressão à vida inconsciente, quando o Eu ainda não existia”<sup>74</sup>...

Três pessoas no espaço vazio, bastante reduzido. Cada pessoa escolhe uma ação para realizar, sem que as outras pessoas saibam qual é. Músicas<sup>75</sup>. Experimentação livre de movimentos, sem contato entre as pessoas e sem sair do espaço. Os corpos se deixam levar pela música e dançam livremente. Corpos no chão, requebros, braços flutuando. Uma blusa voa. Os corpos ficam mais intensos. Outra blusa voa. Os corpos ficam embriagados pela música...

Acaba a música. As três pessoas começam a agir a partir de suas escolhas de ação. Elas têm que estabelecer relações, fazendo as ações atravessarem umas às outras. Devem falar qualquer coisa aleatória. Carinhos mútuos nos cabelos e uma exploração isolada. Trocam as pessoas, as ações se mantêm. Agora as três trocam carinhos nos cabelos. Um corpo deitado é manipulado por duas pessoas. Braços balançados e carinhos. Quatro mãos passeiam pelo corpo. Alguns sons começam a ser emitidos.

---

<sup>74</sup> LÉPINE, Claude. *Transe e Possessão no Culto dos Orixás*. Marília, UNESP, 1988, pág. 33.

<sup>75</sup> *São quatro canções da banda As Bahias e a Cozinha Mineira, todas do disco MULHER. São elas: FUMAÇA, APOLOGIA ÀS VIRGENS MÃES, UMA CANÇÃO PRÁ VOCÊ, MELANCOLIA.*

Carinhos se transformam em um jogo de cócegas. O corpo foco muda e agora é outro corpo que recebe, tanto os carinhos, como as cócegas. Os três corpos se entrelaçam e os sons viram palavras soltas. Uma blusa é tirada. Os corpos entrelaçados continuam com as mãos passeando, agora confusas entre elas...

Dois corpos se separam do terceiro e começam a dançar. Tentativa frustrada de despir a outra pessoa. As três voltam ao carinho inicial nos cabelos. Os corpos se entrelaçam novamente no chão. As palavras soam mais altas pelo espaço. Luta entre duas pessoas, na tentativa de arrancar uma meia. Um pé liberto e os três corpos se separam...

A impaciência pelo ambiente sem movimento faz uma das pessoas se despir totalmente e deitar no chão. As outras duas pessoas vão até ela e começam a acariciar o corpo dela. Os passeios das mãos. A possibilidade que emperra na monotonia de gestos que não se transformam e não transformam nada. O mergulho interrompido pelas pedras no caminho, que ao mesmo tempo em que são obstáculos, trazem o alento da segurança, impedindo de prosseguir na travessia...

Eu acho que foi muito difícil... Eu tava cansada e a gente não fazia nada, nada, nada... Aí eu desisti e fiquei só brincando... Você quer conseguir coisas com a palavra... Mas e ter que falar sem que as palavras substituam a ação?... Deixar a palavra e a ação atravessarem... Não é inventar outros sentidos...<sup>76</sup>

Não sei o que foi acontecer... Como eu já tinha uma ação e já tinha feito tudo o que podia fazer com ela, eu não tinha outra ação e não sabia o que fazer, então eu pensei: “Ah, então eu vou ficar falando assim” e aí eu fiquei... Melhor do que não fazer nada... Talvez a palavra substitua a ação... Mas se não é a partir do significado da palavra que a gente constrói a ação, é a partir do quê?...<sup>77</sup>

No começo, assim, que a gente ficava fazendo nada, quer dizer, fazendo coisas aleatórias com o corpo prá ver se surgia alguma coisa... Talvez a gente ficasse só fazendo coisas aleatórias com a palavra... Eu faço as coisas e tenho que falar, mas sei lá, como eu não sei

---

<sup>76</sup> Depoimento de Mariana Bittencourt.

<sup>77</sup> Depoimento de Bianca Nuche.

exatamente o que é esperado, não sei também se alcancei alguma coisa...<sup>78</sup>

Ações que se atravessam. Não é uma ação que gera outra ação, como na nossa linearidade cartesiana. Duas ações já existentes se encontram e, nesse encontro, sofrem transformações, mantendo, porém, algumas condições originárias. A dificuldade na travessia das ações. As ações não se atravessam se elas surgem como significados. A ação criada pelo pensamento tende a se transformar somente enquanto ideia, pois o gesto é simples tradução dessa ideia. Então, o que muda em verdade é a ideia. Ação sem significado, por mais difícil que isso seja. Significados nos fazem aceitar ou negar as ações a partir das ideias que elas trazem. Significados nos levam a pedras... “Ao eliminar as resistências do organismo, seus impulsos internos se tornam reação externa. O impulso e a ação são coexistentes – o corpo se esvai e se vê apenas uma série de impulsos visíveis”.<sup>79</sup>

Duas pessoas que passarão pela mesma dinâmica individualizada. Uma pessoa entra no espaço e deita. Outra pessoa faz uma longa massagem. Música<sup>80</sup>. A pessoa que massageou deixa o espaço. A pessoa que recebeu a massagem começa uma exploração solitária de movimentos, a partir de um texto recebido previamente<sup>81</sup>, enquanto diz o texto recebido. Exploração do corpo como voz e da voz como corpo, em sua sonoridade. Ela começa a limpar o chão com as mãos. Limpa o chão e seu corpo. Ainda em silêncio. As mãos vão limpando cada vez mais intensamente, até que a pessoa começa a esfregar violentamente as mãos no próprio corpo. Esfrega os pés e o próprio corpo com violência no chão. Ainda em silêncio. A exploração de uma ação tão simples

---

<sup>78</sup> Depoimento de Camila Môra.

<sup>79</sup> MONSALÚ, Fabiana. Jerzy Grotowski: Impulsos Emocionais e Instintivos Para o Treinamento do ator no “Teatro Feito Agora”. In: BRONDANI, Joice Aglae (organizadora). Op. cit., pág. 37.

<sup>80</sup> A música é a mesma *WHITE WINGS*, de Andreas Vollenweider, usada em um encontro anterior.

<sup>81</sup> São dois trechos da peça *MEDEAMATERIAL*, de Heiner Müller, dados com antecedência para as pessoas. O primeiro trecho diz o seguinte: “Os mortos não olham pela janela, não tamborilam na privada. É isso que eles são, terra cagada pelos sobreviventes... Alguns pendurados em postes de luz, língua de fora, na barriga o leteiro eu sou um covarde... No paraíso das bactérias o céu é uma luva caçando... Mascarado de nuvens de arquitetura desconhecida, descanso na árvore morta... As irmãs papa-defunto, meus dedos brincando na vagina... À noite na janela entre cidade e paisagem, assistíamos a morte lenta das moscas”. O segundo trecho diz: “Um membro nu em cada calça olha a carne laqueada... Sarjeta que custa o salário de três semanas, até que o verniz estale, suas mulheres esquentam a comida, penduram as camas nas janelas... O vômito dos ternos domingueiros, canos de esgoto expelindo crianças em levas contra o avanço dos vermes... Aguardente é barata, as crianças mijam nas garrafas vazias, sonho de um monstruoso coito em Chicago... Mulheres lambuzadas de sangue nos necrotérios”.

leva a outro estado. E o texto sai como um grito, explodindo sons e movimentos. Tudo vira uma coisa só. Após a explosão, silêncio... A pessoa sai do espaço...

Foi bom porque tinha o toque no meu corpo, a música e outra música tocando em outro lugar... Tavam acontecendo várias coisas ao mesmo tempo... Foi bom... Eu não fiquei pensando que tinha alguém me massageando. Em algum momento isso se descolou... Aí foi pro texto e eu continuei um pouco com o negócio da massagem, fui falando o texto e fazendo várias coisas assim e falando de vários jeitos a partir das coisas que eu fazia. Aí eu fui deixando os gestos me tomarem e a coisa foi virando outras coisas... Eu gastei muita energia e aí teve um momento em que a velocidade, não sei, eu não tinha muito espaço para pensar na próxima coisa que eu ia fazer... Foi legal fazer assim...<sup>82</sup>

A segunda pessoa recebe uma massagem longa, ficando depois sozinha no espaço. A sua exploração é no seu próprio corpo. Ela começa a se despir lentamente. Em silêncio. A grandiosidade de um ato banal em sua exploração totalmente livre. Um corpo mergulhado em roupas. O texto não acompanha esse mergulho e fica preso, escondido no movimento livre. Paradoxo da tentativa de fugir do significado das palavras... Quando termina o mergulho, a pessoa se veste e deixa o espaço...

De uma maneira geral eu fui me deixando levar pelo corpo e pelo texto, tentando deixar as coisas me atravessarem, às vezes mais, às vezes menos... Eu não sei, eu achei bom fazer assim... A exploração foi interessante, mas eu percebi que quando estava chegando o momento de falar o texto, acabou ficando um pouco racional, por mais que eu tenha ido para lugares que não eram racionais, mas não sei... Aí eu fiquei meio travada em alguns instantes... Eu precisei ir devagar prá não decidir o que eu ia fazer, deixar que o texto e o corpo decidam... No final eu senti que eu tava abandonando a ação...<sup>83</sup>

Uma terceira pessoa vai passar pela experiência de exploração individualizada. No lugar da massagem, um banho em si mesma. Outro momento, outro espaço, outro

---

<sup>82</sup> Depoimento de Bianca Nuche.

<sup>83</sup> Depoimento de Camila Môra.

trecho do mesmo texto<sup>84</sup>. A pessoa se despe totalmente e começa a se banhar, com uma água perfumada que está em um balde. Banho tranquilo, sem pressa. Após o banho, um momento de silêncio total. O corpo explode em violência e começa a bater no chão com força. Chão e ar viram alvos de golpes mais e mais fortes. Tudo isso com gritos, mas sem palavras. Um corpo deitado, uma pausa. As palavras pressionam o corpo, querendo sair. O corpo segura, travando uma luta com as palavras. A luta se transforma num mergulho livre do corpo em ações aleatórias. As palavras explodem. Corpo e voz viram uma coisa só...

Acho que eu encontrei outras maneiras de colocar as coisas no corpo sem me machucar, mas conseguindo trazer a força e a intensidade e em poucos momentos eu fiquei pensando em repetir as coisas que eu fiz antes, às vezes eu repetia inconscientemente... Tiveram alguns momentos que foram especialmente muito fortes assim, em que eu senti mesmo o texto encaixando com o corpo... Teve um momento em que a sensação era de se rasgar assim... Veio um ar e era muito forte... Parece um toque artificial quando eu estou de roupa. Tem algumas partes do corpo que parecem ser mais sensíveis justamente porque a gente tá sempre de roupa e não toca essas partes... E fazer isso sem ter a roupa, às vezes até trazia mais impulso pro movimento, intensificava coisas...<sup>85</sup>

Como foram possíveis esses mergulhos? Conseguimos finalmente atravessar o rio? Entramos em transe e viramos rio? Instantes fugidios de conquista. Insuficientes para percebermos plenamente o estado que buscamos. Mergulhamos fundo no rio, mas não conseguimos totalmente nos dissolver nele. Porque o nosso corpo ainda é nosso. Por mais aberto que estejamos ainda acordamos o nosso eu em nome da sua própria segurança...

---

<sup>84</sup> A experiência foi feita com a terceira pessoa em outro dia e outro lugar. Como não havia ninguém para fazer massagem, a proposta foi que ela se banhasse. O trecho da peça de Heiner Müller que ela recebeu, também previamente, diz o seguinte: "Cerdas de junco, galhos mortos... Esta árvore não vai crescer por cima de mim... Cadáveres de peixes brilham na lama, caixas de biscoito, monte de excremento... Absorventes rasgados. Sangue. Das mulheres... Mas você tem que tomar cuidado sim sim sim sim... Boceta suja eu digo a ela este é meu homem... Me fode vem docinho... Até que a nave destrua seu crânio. O navio não mais usado, pendurado na árvore hangar e lugar de defecação dos abutres à espera... Acorados nos trens, rostos de jornal e cuspe.

<sup>85</sup> Depoimento de Mariana Bittencourt.



Vamos pensar em um corpo totalmente livre. Sem identidade, sem carregar as marcas do seu tempo. Um corpo atemporal, amoral, acultural. Não um corpo vazio, mas um corpo onde todos os valores se atravessam mutuamente, sem nenhum juízo. Um corpo rizomático... Um corpo A... Será possível? É isso que buscamos...

Em que momento da trajetória nos encontramos? Começo, meio ou fim? Nessa trajetória não linear, fica difícil determinar os momentos. Foram vários mergulhos, intensos e profundos. O rio nos chama e nós mergulhamos nele. Quase não existem barcos, as pontes realmente foram esquecidas. Pequenas vitórias. No entanto, ainda há pedras nas quais nos agarramos quando a travessia apresenta algum elemento de conflito. O nosso eu ainda vive em nós. Não conseguimos ainda deixar o nosso corpo ser habitado por outros entes, existentes em suas presenças ativas.

Aquilo que chamamos personalidade do ator deve desaparecer completamente [...] não há lugar para o ator que impõe seu ritmo ao conjunto, e a cuja personalidade tudo deve se sujeitar [...] o ator enquanto ator não pode mais ter direito a nenhuma espécie de iniciativa.<sup>86</sup>

O tempo, limitado e limitador, não permitiu ainda o abandono pleno. Vamos, no entanto, continuar as travessias dos rios, até que os barcos também desapareçam, como as pontes. Vamos continuar a nossa busca por esse corpo A. O corpo sem consciência, liberto dos referenciais amarras. O corpo que age na presença viva e festiva de algo que o habita somente na experiência momentânea.

Cuando ustedes le hayan hecho un cuerpo sin / órganos lo habrán liberado de todos sus automatismos / y lo habrán devuelto a / su verdadera libertad. / Entonces podrán enseñarle a danzar al revés / como en el delirio de los bailes populares / y ese revés será / su verdadero lugar.<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup> ARTAUD, Antonin. *Linguagem e Vida*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011, pág. 100.

<sup>87</sup> "Quando vocês o fizerem um corpo sem / órgãos o terão libertado de todos os seus automatismos / e terão devolvido a ele / sua verdadeira liberdade. / Então poderão ensinar-lhe a dançar ao contrário / como no delírio dos bailes populares / e esse contrário será / seu verdadeiro lugar" (tradução minha). In: ARTAUD, Antonin. *Para Terminar Con el Juicio de Dios y Otros Poemas*. Buenos Aires: Ediciones Caldén, 1975, pág. 31.

Como no transe do candomblé, esse corpo está aberto e preparado para as experiências possíveis das tradições que o atravessam. Tradições vindas dos lugares mais profundos e mais além dos próprios limites do corpo. Tradições que estão enraizadas nas relações estabelecidas entre os entes de uma mesma experiência, todos eles em perene devir. Relações mitológicas que explodem os tempos e os espaços, colocando os entes em corpo presente na sublime – sem nenhuma adoração subserviente nesse termo, mas apenas para demonstrar o deslocamento daquilo que chamamos realidade – experiência do real.

A tradição age de maneira real, se é como o ar que se respira, sem pensar nela. Se uma pessoa deve forçar-se, fazer esforços espasmódicos para reencontrá-la, mostrá-la ostensivamente, isso quer dizer que nela não é viva.<sup>88</sup>

As conquistas, ainda fugidias, nos revelam a força da continuidade... Que venham os rios! Que venham os entes, em suas presenças ativas, habitar nossos corpos! Estamos disponíveis a eles...

#### 6.4 - Algumas práticas possíveis.

Existem estímulos externos e internos? De que forma cada estímulo nos atinge? Os estímulos externos enquanto pedras, não como correnteza. A correnteza era fraca ou existiam muitas pedras? O contato com os outros como pedras. Como atravessar juntos? A tendência a repetir o que o outro faz. O que é repetir? Movimentos parecidos podem ser considerados repetição? E qual o problema da repetição? Como atravessar juntos sem fazer a mesma coisa? Duas pessoas nadando separadas têm dois braços cada uma para nadar. Quando elas se abraçam, continuam tendo dois braços, só que agora são duas pessoas que dependem desses dois únicos braços. Mas agora são quatro pernas. Existem coisas que podem parecer limitadoras, mas nem sempre são. Como enxergar aquilo que poderia ser pedra como possibilidade de correnteza? Os estímulos devem ser externos e internos ao mesmo tempo. Não podemos nos interessar somente pelo que aparece. O que está escondido também faz parte e deve ser encarado como possibilidade

---

<sup>88</sup> GROTOWSKI, Jerzy. O Que Foi. In: GROTOWSKI, Jerzy; FLASZEN, Ludwik. Op. cit., pág. 210.

e não como peso. A ação é exclusivamente ação. Não existe nada além dela. Mesmo batendo em pedras, encontrando troncos, eu continuo a travessia...

A enxurrada de questões aparenta um caminho dominado somente por dúvidas... O que não seria de todo ruim... Entretanto, as dúvidas são as propulsoras das proposições espalhadas pelos caminhos percorridos... Rememorar de forma delineada todas as práticas, evitando qualquer catalogação que abalaria o frescor caótico das ações que, como os princípios que as sustentam, só se fazem presentes nas dinâmicas das travessias...

A travessia como princípio norteador. A múltipla dinâmica de uma travessia, onde todos os entes envolvidos são sujeitos e objetos ao mesmo tempo, dissolvendo esses próprios conceitos. Todos atravessam e são atravessados... Todos são entes-ação, pois só existem em presença na travessia. Presença explodindo os referenciais de consciência que podem transformar a travessia em algo de sentido único. Presença que se configura na própria experiência do agir na travessia...

Duas proposições de travessia... A travessia de encruzilhada, onde os entes-ação envolvidos colocam suas dinâmicas em conflito, aqui entendido simplesmente como encontro. O encontro como experiência transformadora dos entes envolvidos... A travessia de oferenda, onde um ente-ação entrega sem reservas a sua dinâmica a outro ente-ação, que também a recebe sem reservas. E isso promove o encontro transformador... Encruzilhadas e oferendas coexistem em todas as experiências. A proposição quase didática de como começar uma experiência, deixando a partir daí uma dinâmica de devir constante, fazendo fluir livremente a experiência e todos os entes envolvidos...

Ação que extrapola o cotidiano... Extrapolar o cotidiano não significa, necessariamente, destacar a experiência do fluxo natural da vida. Isso nós deixamos para os espetáculos... Explodir o senso comum das ações naquilo que rotineiramente chamamos vida e que acaba restringindo-se a camadas de superfície das experiências possíveis... Ação que extrapola o tempo, cuja dinâmica é ditada pelo seu próprio devir, sem imposição prévia de nenhuma ordem. Ação que estende e comprime o tempo na dinâmica da sua própria presença... Ação que extrapola o espaço, criando ambientes diversos, fundindo e confundindo aquilo que foi consagrado como realidade e ficção,

possibilitando a vivência real de espaços múltiplos, que remetem a uma mitologia essencial à própria dinâmica... Ação que extrapola a literalidade e a metáfora, misturando esses princípios para que o real consiga emergir sem critério de nenhuma ordem. “O ator não deve atuar, mas penetrar os territórios da própria experiência”<sup>89</sup>... Ação enquanto pulsão existencial, enquanto ponto nevrálgico do ente... Ente-ação...

A palavra poesia... A palavra canção... A palavra ação... A palavra que explode sua significação... Não nos interessam as ideias e por isso a palavra só é importante na sua dimensão física, tangível. As experiências não precisam ser traduzidas, até mesmo não podem ser traduzidas, sob o risco de a tradução substituir a experiência. “Das reações do corpo nasce a voz, da voz, a palavra”<sup>90</sup>... Palavra que não é discurso. Negamos o discurso porque não temos nada a dizer. Viver a experiência em todas as suas dimensões, inclusive sonoras...

Se o aspecto lógico e físico da palavra desaparecer sob seu aspecto físico e afetivo, isto é, se as palavras ao invés de serem consideradas apenas pelo que dizem gramaticalmente falando forem ouvidas sob seu ângulo sonoro, sejam percebidas como movimentos, e se esses movimentos forem assimilados a outros movimentos diretos e simples tal como existem em todas as circunstâncias da vida [...] a linguagem da literatura se recomporá, se tornará viva.<sup>91</sup>

Ações e palavras que se encontram em um corpo A. Um corpo aberto para receber toda experiência que encontrar em sua trajetória de devir. Um corpo que é, em si mesmo, puro devir. Um corpo que se desliga de um tempo e um espaço fixos e se permite navegar em tempos e espaços mitológicos... A mitologia enquanto devir... O abandono da camada superficial da análise dos fatos, que impedem as vivências do corpo. O corpo em sua materialidade dinâmica... O corpo presença...

Tudo acontece como se o corpo do ator fosse decomposto e recomposto com base em movimentos sucessivos e antagônicos. O ator não revive a situação; recria o vivente na ação. Ao final dessa

---

<sup>89</sup> MONSALÚ, Fabiana. Op. cit., pág. 38.

<sup>90</sup> GROTOWSKI, Jerzy. O Que Foi. In: GROTOWSKI, Jerzy; FLASZEN, Ludwik. Op. cit., pág. 204.

<sup>91</sup> ARTAUD, Antonin. O Teatro e seu Duplo. São Paulo: Editora Max Limonad, 1984, pág. 152.

obra de decomposição e recomposição, o corpo não se parece mais a si mesmo.<sup>92</sup>

O teatro, arte ou qualquer coisa do gênero como espaço tempo de um rito. Rito sacro profano secular, onde os entes habitam fugazmente os corpos, que também são entes, pois o único lugar possível é justamente o *entremundos* constante cujas moradas são fluxos perenes. Experiência ritual que possibilita viver a arte em sua plenitude anuladora, tornando desnecessária sua própria noção... Viver experiências sem noções... “Será que existe um nível da arte do ator no qual ele esteja vivo, presente, mas sem representar nem significar nada?”<sup>93</sup>. Teatro sem representação e, por isso mesmo, sem ator e personagem... Teatro sem espectador... Experiência compartilhada por corpos abertos.

O teatro ritual se opõe ao teatro como espetáculo, rompendo a “distância” que institui o espectador “voyeur”. Seu caráter “perigoso” e “terrível” advém do fato de colocar o homem como um todo “em jogo”. E essa experiência deve atravessar os múltiplos estratos que constituem o sujeito, inclusive o orgânico.<sup>94</sup>

Nessa experiência ritual de múltipla penetração de entes não podemos trabalhar com a ideia consagrada de concentração. A concentração só pode ser praticada visando sua própria anulação... A *fusanulação*... Como trajetória desenhada para alcançá-la, vamos trilhar o caminho da dispersão. Abrir o corpo e espalhar pelo espaço todo material tangível e intangível que o habita, para com isso possibilitar o alcance múltiplo de entes. Dispersão que, na prática, é simplesmente agir sem limites. Experimentar todas as intensidades da ação e todas as possibilidades de atravessamento no corpo, sem que os referenciais de consciência, necessários para a concentração e totalmente dispensáveis na dispersão, interfiram na experiência...

Muitas outras práticas ainda são necessárias... Mesmo essas precisam de exploração mais profunda... Mas as proposições vão sempre trazer, ao máximo, a possibilidade de um estado em que as pessoas se deixem penetrar pelos entes presentes

---

<sup>92</sup> BARBA, Eugenio. *A Canoa de Papel: Tratado de Antropologia Teatral*. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2009, pág. 59.

<sup>93</sup> *Ibidem*, pág. 35.

<sup>94</sup> QUILLICI, Cassiano Sydow. *Op. cit.*, pág. 46.

na experiência... Esse é o nosso transe, conquista ainda embrionária em comparação à sua fonte originária, qual seja, o ritual do candomblé. Entretanto, conquista significativa na transformação do nosso fazer enquanto pessoas que se utilizam daquilo que chamamos teatro, arte ou qualquer coisa do gênero como escolhas existenciais...

#### 6.5 - A descoberta estética.

Ausência do que se chama ação dramática. Lidar com o objeto sem significar nada. Não se trata de ressignificar, mas sim dessignificar. Não conseguir entrar em cena sem deixar as coisas imediatamente claras. Extirpar o conceito de cena. Também não é um jogo. Em ambos, as coisas são criadas. Estamos no universo da não criação. Não vamos criar nada. Vamos descobrir coisas.

É o próprio teatro que deve tornar-se o lugar em que se dá a transformação orgânica do homem. A cena deixa de ser, como na tradição aristotélica, apenas uma ação mimética, que representa uma narrativa mítica ou ficcional e passa a reivindicar um poder de atuação sobre o “corpo” como forma de acesso a outra modalidade de ser.<sup>95</sup>

Estar em cena ainda é ter que mostrar algo minimamente pronto. A palavra já é representação. Como transformar essa representação em algo que é por si. Quando conseguimos nos livrar do significado, vamos para outro lugar. As mãos deixam de ser mãos quando conseguimos nos libertar delas. Aí as mãos passam a ser algo que não representa nada, nem a ideia de mãos...

O espectador como forma da narrativa, mesmo que ele esteja só assistindo. A participação do espectador na percepção de que a narrativa se constrói naturalmente diante dos nossos olhos. Na nossa tradição, ao ver uma narrativa, o espectador já coloca junto todo o trabalho anterior do ator para que aquela narrativa se realizasse. Não existe outro motivo para a narrativa estar surgindo naquele tempo-espço simplesmente porque é ali naquele tempo-espço que ela naturalmente surgiria. E aí o espectador se sente partícipe da narrativa, por estar compartilhando o mesmo tempo-espço... “A abolição dos dois espaços diferentes, o palco para os atores e a plateia para os

---

<sup>95</sup> Ibidem, pág. 48.

espectadores, corresponde à abolição das grades de uma jaula de leões num jardim zoológico”<sup>96</sup>... Libertar os animais mitos que habitam os *entremundos* nos quais estamos enquanto seres para a experiência compartilhada...

O teatro [...] liberava a energia espiritual da congregação ou da tribo incorporando o mito e profanando-o ou, antes, transcendendo-o. O espectador, dessa maneira, encontrava uma consciência renovada da sua verdade pessoal na verdade do mito.<sup>97</sup>

A travessia em que nos fundimos ao rio – o que chamamos transe – é essa experiência de descoberta, onde os entes são significantes sem significado, onde o tempo-espaço não existe além da experiência e onde tudo é matéria, tangível ou intangível, em direções desconexas aos múltiplos devires...

A descoberta como possibilidade de um sujeito em descoberta... Descoberta enquanto desvelamento... Desvelar as camadas que envolvem o sujeito fixo da nossa cultura e mergulhar em ontologias outras – a nossa escolha foi por algumas etnias africanas, aquelas que alimentam alguns aspectos do candomblé – que permitem deslocar o sujeito de si mesmo e colocá-lo, de outras formas, em lugares de fluxo...

O teatro só poderá voltar a ser ele próprio no dia em que tiver achado sua razão de ser, no dia em que tiver encontrado, de forma material, imediatamente eficaz, o sentido de uma certa ação ritual e religiosa, ação de dissociação psicológica, de dilaceração orgânica, de sublimação espiritual decisiva à qual ele estava primitivamente destinado.<sup>98</sup>

---

<sup>96</sup> BARBA, Eugenio. *A Terra de Cinzas e Diamantes*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006, pág. 31.

<sup>97</sup> GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. In: GROTOWSKI, Jerzy; FLASZEN, Ludwik. *Op. cit.* Pág. 110.

<sup>98</sup> ARTAUD, Antonin. *Linguagem e Vida*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011, pág. 98.

## 7º MOVIMENTO – EPÍSTOLA FINAL ÀS HEROÍNAS PRÓXIMAS

*Minhas queridas!*<sup>1</sup>

Essa será uma carta breve, pois o que tinha a falar com vocês, já falei exaustivamente em nossos encontros... Aliás, não sei se me dirijo a vocês ou se essa missiva serve apenas para que as outras pessoas saibam da fundamental importância de vocês nessa trajetória...

Quero iniciar pela profunda admiração que tenho por vocês... A coragem, o desprendimento e a autenticidade com que vocês mergulharam na insanidade por mim proposta são dignos de pessoas especiais... Não sei se consigo traduzir aqui sem resvalar nos limites impostos pelas próprias palavras todas as experiências fantásticas pelas quais passamos juntos nessa nossa trajetória de busca por algo que nem sabemos direito o que é... E que bom que não sabemos!...

O processo totalmente *alinear*, impossível de desenhar em forma alguma conhecida, exige uma enxurrada de palavras da minha parte, palavras muitas vezes ditas na dinâmica dos nossos encontros, outras por vezes caladas pela angústia, pelo carinho e pela ideia de que, lá na frente, superaremos tudo...

No começo, talvez pela experiência dos processos vividos antes com as mesmas pessoas, vocês acharam que conseguiriam alguma coisa pela exaustão... Mas já havia uma tentativa sincera de se jogar, mesmo sem saber exatamente qual jogo...

O que parece estar em jogo não é simplesmente uma “técnica” que visa atingir certos efeitos, mas um processo que inclui múltiplas dimensões de experiência, e que não pode ser dirigido por um saber instrumental.<sup>2</sup>

A busca continua sincera, mas ainda atravessada pelo não sei o que fazer... A atenção se perde nesse conflito e esquece o corpo. O corpo se prepara para a ação, mas

---

<sup>1</sup> Essa é a maneira com a qual me dirigi o tempo todo às três atrizes que permaneceram até o fim dessa primeira etapa de uma pesquisa que, com certeza, vai continuar... É de extrema importância nomeá-las... Bianca Nucho, Camila Môra e Mariana Bittencourt entregaram-se integralmente à pesquisa, mesmo com vários conflitos e com outras pessoas ficando pelo caminho.

<sup>2</sup> QUILLICI, Cassiano Sydow. Antonin Artaud: teatro e ritual. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004, pág. 39.



aparece o instante do pensar. Quando a ação é interrompida, a consciência sufoca o corpo. Mesmo assim o corpo vai. A luta entre corpo e consciência continua. O corpo se expande e vai a lugares pouco visitados. A consciência grita e o corpo se fecha. A insistência na busca por algo que está fora. A negação da ação conflituosa transforma isso em não sei o que fazer... O parco vento nada muda e vocês se fecham em uma proteção simbólica. A atenção se volta para alguma coisa abstrata, que não é o corpo. O corpo que tenta se fazer presente... O risco do mergulho verdadeiro... O corpo age... É só corpo!... Grito repetido por todas as nossas inconsciências...

Corpos espalhados, fazendo sem fazer... Mais uma tentativa ou apenas mais uma ponte?... O diálogo vem... A palavra é tão inerte quanto o corpo que age sem agir... Não podemos ir por esse caminho, por mais reconfortante que seja. “Pelo sopro da palavra, o equilíbrio do cosmo se implanta e se vence a morte e o caos”<sup>3</sup>. Mas a junção dos corpos na palavra, apesar de ser uma tentativa de libertação, não salva a ação, que continua sem agir... A partir daí, são tentativas de corpos que se entrelaçam, entre si e nas palavras, numa busca constante pela ação pura... Mas a consciência ainda é forte, às vezes... Como conseguir ser só corpo?

Superar o superior... Deixar a consciência em estado dormente para que a sede de entendimento não ofusque a experiência, levando-a ao campo da construção do conhecimento. E não se trata de esquecer quem é momentaneamente, como pode parecer. Não estamos falando de uma dormência em que há passividade, mas há presença... Estamos falando da ausência mesmo... A consciência em coma, como algo inexistente, uma vez que existimos enquanto ação efetiva...

Um após o outro, os comportamentos mimético, mítico e metafísico foram considerados como eras superadas, de tal sorte que a ideia de recair neles estava associada ao pavor de que o eu revertesse à mera natureza.<sup>4</sup>

Perceber que não somos... Abandonar de verdade a noção identitária e levar-se enquanto corpo. Ser sem ser, qualquer coisa... Borboletas aveludadas que remetem ao

---

<sup>3</sup> PADILHA, Laura Cavalcante. Entre a Voz e a Letra: o Lugar da Ancestralidade na Ficção Angolana do Século XX. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2007, pág. 199.

<sup>4</sup> ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max. Dialética do Esclarecimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006, pág. 37.

inocente transgressor das crianças. Enormes dinossauros ostentando naturalmente a potência caçadora. Bruxas que desde tempos imemoriais já sabiam fundir-se aos objetos, inclusive aos sons... Mas às vezes o racional positivista que habita o mesmo corpo bloqueia o voo das borboletas, o urro dos dinossauros, a ação das bruxas...

O embate às vezes é tão forte que tudo se manifesta ao mesmo tempo... Os seres naturais tentam se manifestar... O racional tenta se impor... A luta é grande... Mas a libertação vem... E livre o corpo constrói uma narrativa que é a própria libertação. A borboleta nada, o dinossauro explode e a bruxa dança, com um sorriso choro no rosto. “Experiências que só poderiam ser pensadas lá onde a imagem do homem se dissolve, da mesma maneira que dissolvemos um rosto de areia na borda do mar”<sup>5</sup>.

Esse é o transe buscado, minhas queridas. Transe que em instantes fugazes conseguimos. Vocês experimentaram sim a experiência do corpo A. No entanto, foi instantâneo como a passagem de um cometa de golfinhos no mar das constelações. E passou despercebido... Fora de qualquer lógica, o que mais queremos é a manifestação sem vontade, sem controle e sem motivo... Queremos o transe livre, como as águas do rio no qual entramos... Queremos ser rio...

Ser rio não é perder-se em desestruturas emocionais, muito menos em divagações ideológicas... Ser rio é ser rio... É algo tão natural que não há uma forma coerente de explicar, porque o rio emana sua própria razão de ser no fluxo ininterrupto. Entretanto, esse abandono às águas do rio não é um atirar-se cegamente. A visão compõe a estruturação do nosso ser. Por isso ela não deve estar presente. Mas isso é diferente de estar cego. O organismo olho está lá, em pleno funcionamento. O organismo boca continua a soltar bolhas de palavras flutuantes. O organismo pele continua a sentir o calor gélido do prazer dor que o acaricia... “Entrar em transe através de métodos calculados: essa visão se opõe à idéia corrente segundo a qual o transe é uma histeria descontrolada, perturbação cega de um organismo que não se governa mais”<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> SAFATLE, Vladimir. Sobre a Potência Política do Inumano: Retornar à Crítica ao Humanismo. In: NOVAES, Adauto (organizador). A Condição Humana – As Aventuras do Homem em Tempos de Mutações. São Paulo: Editora Agir, 2009, pág. 206.

<sup>6</sup> VIRMAUX, Alain. Artaud e o Teatro. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000, pág. 47.

O nosso transe é esse fenômeno que surge nas condições em que nos colocamos na relação tempo-espaço. Os organismos consciência e identidade devem morrer. Não a definitiva morte da matéria como na nossa cultura, onde o desfazer do corpo é justamente a ascensão do eu ao estágio de redenção. A morte momentânea enquanto abertura do corpo para que entes outros possam habitá-lo.

Atingir esse fenômeno da maneira que desejamos pede esse processo de morte em vida que é a despersonalização do absolutismo do eu... Esse processo caótico, recheado de conflitos e sucessos, pelo qual passamos e ainda vamos passar... Essa foi só uma etapa, a mais complexa, pois exigiu de vocês a percepção de que precisavam libertar-se dos receios consagrados e permitir-se entrar em águas desconhecidas...

A maior alegria desse ser pesquisa alucinado foi entrever permanentemente nas lentes caleidoscópicas desse mergulho caótico que propunha o brilho confiante na coragem e na cumplicidade de vocês...

Às vezes as minhas palavras podem exaurir a ideia das dificuldades encontradas, dando a impressão de que as conquistas, mesmo efêmeras, não trouxeram empolgação... Nada mais longe disso. Tive o privilégio de testemunhar nesse espaço-tempo indefinido experiências onde convivi com os mais diversos entes também indefinidos.

Foram danças de quebra dos grilhões impositivos de uma sociedade tosca; risos e choros pulsionais deformando as máscaras que nos habituamos a ver diante do espelho; voos vestais em delírio de tecidos voadores, transgredindo as regras das boas maneiras do existir; banhos de incensos aromatizados em duplas fileiras de sorrisos; trocas alimentares comungadas em sabores doces de fino trato... Foram, enfim, momentos indescritíveis, onde testemunhei desde travessias artificiais em pontes até passeios de barco e mergulhos profundos na correnteza ritualística...

E isso me trouxe uma alegria lacrimejante, uma euforia de pirilampos, uma sensação de possibilidades untadas com farelos de vidas multiplicadas à proporção estratosférica da saudade. Enquanto ser pesquisa que partilha, com a plenitude do meu devir corporal, todas as energias que cruzam as galáxias das nossas proposições, eu vibro do fígado ao âmago por cada instante em que a quebra ontológica se manifestou em plenitude de navios...

Não atingimos o ápice do transe a qualquer hora... Estamos distantes ainda de manipularmos a dinâmica de um sistema permissivo em sua relação com as quebras de consciência. Ainda dependemos dos instantes fugidios. Porém, foram esses instantes que trouxeram a dimensão estroboscópica de que a insanidade posta enquanto partitura de pesquisa poderia fazer alguns sentidos, mesmo que em estado embrionário.

Vamos continuar nossa caminhada. Serão ainda muitos conflitos e muitas histórias antes de desnudarmos o corpo A... Muitas danças, muitos voos, muitas chamadas... E eu sinto que estamos cada vez mais próximos de “uma arte rasgada pelo sagrado, um teatro rasgado pelo mistério (ou vice-versa)”<sup>7</sup>.

Isso porque vocês perceberam que não estamos aqui para representar nada. Não lidamos com os ausentes... Perceberam que sequer estamos aqui a dizer alguma coisa, pois esse trabalho não é para fazermos teatro, arte ou qualquer coisa do gênero. “Se ele é apenas utilizado para ajudar os atores a melhorar o seu jogo ou aos diretores a montar seu espetáculo, ele perderá, então, o seu valor”<sup>8</sup>... Estamos em verdade buscando o sublime artaudiano na ultrapassagem do mundano...

A noção de “sublime” implica na constatação da impossibilidade de a imaginação “representar” experiências como a do infinito, do ilimitado ou do vazio. Tais vivências se expressariam em sentimentos que ultrapassam as possibilidades de representação, já que não se confundem com nenhum tipo de “objeto” mundano.<sup>9</sup>

Vamos à busca desse sublime *ateatro* que tanto nos seduz como nos assusta... Esse fazer continente aberto a todo conteúdo ente das mitologias diversas, inventadas ou por inventar, não com a imaginação da não realidade, mas com o vigor pleno do devir real...

Quero terminar por aqui essa epístola, minhas queridas... Além de estar me perdendo em redundâncias existentes somente no apego de reforçar a gratidão e o carinho publicamente, fruto talvez de uma vaidade que ainda suspira em mim, penso que o já dito em todos os nossos encontros é suficiente... No entanto, algumas palavras

---

<sup>7</sup> LIMA, Tatiana Motta. *Palavras Praticadas: o Curso Artístico de Jerzy Grotowski: 1959 – 1974*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012, pág. 27.

<sup>8</sup> BROOK, Peter. *Avec Grotowski*. Brasília: Teatro Caelidoscópio & Editora Dulcina, 2011, pág. 55.

<sup>9</sup> QUILLICI, Cassiano Sydow. *Op. cit.*, pág. 24.

ditas por vocês retumbam na minha mente como tambores ancestrais de momentos mágicos de travessia. Palavras que fazem emanar de vocês a alegre confirmação de que os rios se fizeram presentes em nosso processo... Palavras que quero devolver a vocês como homenagem...

Fico me perguntando quanto do que faço é representação, quanto realmente estou fazendo. Os pensamentos parecem rédeas querendo me segurar... As ações se conectam, criam nexos, sentido, ou eles deixam de importar... No fim de cada ação outras frases retumbam na minha mente e se encaixam fácil, como um caleidoscópio onde todas as combinações possíveis servem...<sup>10</sup>

A repetição e a invenção. Mil jeitos de fazer. Se já foi feita uma vez, então está feita?... Explorar as ações. Como transformar a materialidade no outro ausente? Será que eu preciso pensar nisso? Ou uma coisa leva à outra?... Eu devia confiar mais nisso, nas coisas que levam naturalmente uma à outra. Como ser atravessada se não for assim?...<sup>11</sup>

O corpo usado. Beijo clichê. Comer o beijo... Escuro, expansão da minha cabeça, imagens, sonhos... E a realidade invade tudo. Qual é a saída? O que era sonho, pensamento, realidade?...<sup>12</sup>

Não preciso dizer mais nada! É isso!

Um beijo grande a vocês!

ÀSÈ!!!

Roman Lopes

---

<sup>10</sup> *Palavras de Mariana Bittencourt.*

<sup>11</sup> *Palavras de Bianca Nuche.*

<sup>12</sup> *Palavras de Camila Môra.*

## **MOVIMENTO FINAL – A EUTANÁSIA DO TEATRO –** Caminhamos em todas as direções ou os elos invisíveis da cadeia

A morte do teatro anunciada no início, talvez um pouco radical com seus cadáveres putrefatos e suas agonias nauseabundas, é em verdade o anúncio de uma situação que, por mais que possamos atenuar, traz sim uma gravidade que não pode ser desprezada. O teatro virou uma terra de vaidades enraizadas, que se manifestam até naquilo que poderia ser uma arma de transformação... Gostamos de sentir que somos instrumentos de mudanças. Mais do que isso, gostamos de propagar aos quatro ventos que somos. E acabamos por fazer desse gostar o elemento que impulsiona o nosso fazer...

Nada de errado, idealmente falando. Só não podemos deixar de observar o quanto fomos absorvidos por uma dinâmica existencial onde as mudanças se dão somente no âmbito das aparências, impedindo as transformações efetivas. O grande muro aqui desenhado de forma até redundante é realmente rígido e delimita o nosso território de atuação, por mais que nesse território tenhamos a impressão de poder fazer qualquer coisa. Um muro que, mais do que uma barreira física, representa uma delimitação epistemológica unívoca, deixando poucas possibilidades de rumos... O rumo que bate no muro... Mistura sarcástica das letras que traduz o sadismo de um sistema de relações de poder que, mais do que sentir prazer com a nossa dor, transformou a nossa dor em sua própria razão de existir...

Um sistema que pressupõe e exige um indivíduo fechado em si mesmo. Um indivíduo que estabelece relações com o outro a partir de sua própria imagem, que sequer foi forjada por ele, criando ilhas de isolamento onde o que interessa é só ser uma única coisa, cada vez mais rígida, espelho do muro que nos envolve, bem como também querer enxergar no outro cada vez mais o desdobramento de si... Um indivíduo que vive a sua trajetória exclusivista e excludente, onde queremos cada vez mais tratar com os iguais, a narcísica relação de aceitação que impede a coexistência dos diversos, pois a monocromia sossegada é mais atraente do que a tempestade colorida...

E foi esse sistema que desenvolveu aquilo que chamamos teatro, arte ou qualquer coisa do gênero... Essa ladainha declamada inúmeras vezes trata de um campo fenomenológico que mesmo com variantes curvas dos mais diversos matizes, apresenta

em seu desenvolvimento histórico, dentro desse nosso sistema, uma característica marcante, qual seja, a da individualização do seu fazer em nome da ostentação titular de uma posição social destacada do que é considerado comum... Um fenômeno que se encerrou em um espaço epistemológico de confrarias, como um móvel cheio de gavetas onde as experiências, por mais que possam ser colocadas em outras, sempre retomam a sua gaveta original. Esse é o nosso teatro, um fenômeno que tem como premissa “submeter a experiência a uma lógica cartesiana, onde o paradoxo devia ser abolido, pois significaria ou erro ou incapacidade de conceituação”<sup>1</sup>...

Ouçõ gritos de reprovação e máscaras de escárnio entre os considerados como pares... Mesmo entre os ímpares desses pares, paradoxo que traduz exatamente a situação descrita... Gritos e máscaras a atacar o extremismo – diga-se de passagem, assumido – das colocações presentes, na tentativa de defenderem exatamente uma situação onde podem continuar falando do novo sempre em função de um velho carcomido e inerte, que não faz nada além de balançar suas mandíbulas desdentadas, transformando qualquer possibilidade de novo real em uma sopa a ser tragada com canudinhos de modos de fazer consagrados em manuais dissertativos de repetição sistemática...

Surdo a esse grito conclamo que, pior do que a morte, o teatro vive em estado vegetativo... A artificialidade dos aparelhos que mantêm a existência do teatro na sua respiração representativa... O espaço em que vimos sempre aquilo que está no lugar de outra coisa, imprópria de habitar esse espaço, seja por ser considerada comum demais para ele, seja por apresentar elementos ameaçadores ao campo de segurança criado no próprio espaço, para manter a sua existência moribunda...

Este é o teatro: um ritual vazio e ineficaz que enchemos com nossos “porquês”, com nossas necessidades pessoais. Que em alguns países do nosso planeta é celebrado na indiferença e que em outros pode custar a vida de quem o faz.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> LIMA, Tatiana Motta. Palavras Praticadas: o Percurso Artístico de Jerzy Grotowski: 1959 – 1974. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012, pág. 53.

<sup>2</sup> BARBA, Eugenio. A Canoa de Papel: Tratado de Antropologia Teatral. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2009, pág. 137.

O desejo da vida em jogo é grande diante do vasto domínio da indiferença... Pelo menos seria consequência de uma luta... O problema é que a vida já não custa mais, porque a indiferença ampliou o alcance do vazio no teatro. A própria ideia de reprodução, inerente ao nosso jeito de fazer teatro, mostra que o vazio impera sem nenhum problema, sendo até louvado pelos idólatras das regras catalográficas, que em verdade são apenas adoradores narcísicos das imagens espelhares que se formam nos rasos lagos dos palcos consagrados, mesmo que esses palcos tenham ganhado conformações até inovadoras. É que a inovação não penetrou a epiderme desse ser vegetativo e não alcançou a dinâmica dos órgãos internos, todos eles submetidos ao funcionamento hospitalar dos aparelhos que o submetem ao conforto forçado de uma cama...

A angústia de testemunhar esse estado de coisas e, mais do que isso, fazer parte dele como um buscador dos meus próprios porquês dentro do teatro é que revelaram para mim a urgência de uma transformação efetiva. Mais do que uma mudança no fazer, já que isso atingiu um estado de paroxismo tal que, na existência de tantas formas diferentes de fazer, já não sabemos o que fazer e acabamos fazendo qualquer coisa que seja aceita por um sistema estabelecido na premissa de que tudo deve ser dominado pela técnica racionalista. “Excesso de racionalização, ou seja, querer compreender pela descrição algo não compreendido pela experiência, ou, dito de outra maneira, não querer deixar marca nenhuma para o indizível”<sup>3</sup>.

Fugir do racionalismo em um universo de atuação que deveria permitir e até estimular essa fuga, mas que ao contrário, nos coloca cada vez mais a disposição de que as coisas feitas são suficientes para o fazer eterno e que nada mais pode ser feito que já não tenha sido feito antes... A ideia de uma totalidade assustadora e paradoxal, pois estimula uma falsa investigação que já possui resultado premeditado, pois sempre estará dentro dos ditames do estabelecido...

Esse é o teatro moribundo gerador da angústia que durante um tempo paralisou as minhas iniciativas e depois me levou por caminhos já ditados por ele... Esse teatro que ocupa “o lugar que lhe é destinado pela ordem cultural: o da “produção de espetáculos”, que deverão ser consumidos como “bens simbólicos”, dentro do mercado

---

<sup>3</sup> LIMA, Tatiana Motta. Op. cit., pág. 53.



de lazer e entretenimento”<sup>4</sup>... Esse fazer autocentrado, verdadeira arena das vaidades, onde os parceiros são também os adversários, seja na luta pelos meios de produção, insuficiente – de forma proposital – para todos, seja na luta pelo reconhecimento alheio, que nos infla como balões de gás nobre, alterando inclusive o nosso jeito de se colocar no mundo...

As repetidas marteladas e a negação recorrente a continuar no fazer de uma mesmice perpetuada pela incapacidade de nos revermos mostrou que só há um caminho: desligar os aparelhos que mantêm o teatro em estado vegetativo e deixá-lo morrer, sem o medo da perda e sem sentimento de culpa... Deixar morrer esse teatro cadavérico que reproduz a inação em forma de beleza degradada. Uma beleza ditada por padrões absurdamente inatingíveis, porque artificialmente produzidos e altamente desnecessários para a vida.

A beleza não é mais do que um subproduto... Ela progressivamente tomou o lugar do sagrado. O sagrado não é belo, ele está para além do belo. O sagrado se degradou, como tudo o que é sagrado, nas numerosas culturas e civilizações, para chegar a uma forma estética básica de expressões mais refinadas do espírito humano... E as transformando em quê? Em outros tempos, é o que chamaríamos de “valores burgueses”.<sup>5</sup>

Esse desligamento fundamental interrompe a dinâmica tecnologista do funcionamento dos aparelhos que mantêm o teatro vivo na sua inatividade e proporciona o início da dinâmica da decomposição desse corpo vegetativo, fazendo emergirem os vermes participantes da decomposição dessa matéria e sua conseqüente recomposição em outra matéria...

Matar esse teatro moribundo para fazer surgir outro fazer teatral, que podemos chamar de *Ateatro*... Um fenômeno que, utilizando os mesmos princípios colocados para o corpo A, abre-se em múltiplas possibilidades de fazer, cada uma com dinâmicas próprias e sem objetivos que vão além da sua própria realização... Um teatro que, de forma paradoxal à pretensão desses escritos, não tem nenhuma pretensão discursiva,

---

<sup>4</sup> QUILLICI, Cassiano Sydow. Antonin Artaud: teatro e ritual. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004, pág. 45.

<sup>5</sup> BROOK, Peter. Avec Grotowski. Brasília: Teatro Caelidoscópio & Editora Dulcina, 2011, pág. 58.

estética ou ideológica, desejando apenas existir enquanto experiência ontológica... Um teatro cujo prefixo A traz consigo a possibilidade de um vazio de significados para dar lugar a “toda a fatalidade da vida e os misteriosos encontros dos sonhos”<sup>6</sup>...

Um teatro que só pode sustentar-se em princípios de ruptura em relação ao teatro hegemônico existente em todas as suas vertentes, inclusive aquelas que negam a hegemonia. Princípios que, dentro do teatro, só poderiam estar naqueles que se espalharam em territórios diversos para fugir de um fazer unificado, encontrando com isso o não fazer dentro do teatro; aqueles que se confinaram em uma busca fechada em relação ao que foi consagrado no teatro para, paradoxalmente, se abrirem a um fazer tradicional que tinha sido esquecido; aqueles que foram confinados arbitrariamente em espaços de cura, pois suas ideias irrealizáveis traduziam justamente o sucumbir da forma estabelecida...

Um teatro que deve buscar, primordialmente, fora do campo do teatro estabelecido, algumas de suas bases epistemológicas e práticas, a fim de encontrar o seu fazer experiencial que se realiza de forma espiralada, ou seja, que não extrapola propositadamente o seu campo existencial para além da sua própria manifestação e que, por isso, busca se relacionar aos universos tradicionais e vivos das dinâmicas mitológicas. Um teatro que procura “tudo o que na vida tem um sentido augural, divinatório”<sup>7</sup>, que “corresponde a um pressentimento”<sup>8</sup>, que “provém de um erro fecundo”<sup>9</sup>...

Buscamos no transe do candomblé encontrar essas bases pertinentes ao atravessar os territórios difusos e liquefeitos daquilo que queremos como *Ateatro*... A própria palavra, em nossa língua, “tem origem no verbo latino *transire*, atravessar”<sup>10</sup>... Somos, no *Ateatro*, entes em travessia, onde a nossa presença se dá na dinâmica das nossas ações... Atravessamos e somos atravessados, pois outros também atravessam...

---

<sup>6</sup> ARTAUD, Antonin. *Linguagem e Vida*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011, pág. 38

<sup>7</sup> Idem.

<sup>8</sup> Idem.

<sup>9</sup> Idem.

<sup>10</sup> CAMPO, Giuliano. *A Arte do Ator e a Possessão: os Estados alterados de Consciência (ASC) nas suas Inter-relações com o Teatro*. In: BRONDANI, Joice Aglae (organizadora). *Grotowski e Estados Alterados de Consciência*. São Paulo: Editora Giostri, 2014, pág. 59.

Somos sem ser, pois não há nada que nos define em definitivo... Somos possibilidades de coexistências múltiplas nas diversas ações de nossas travessias...

A prática desenvolvida, que confrontou a teoria pesquisada que, por sua vez, devolveu à prática esse confronto, na espiral que é a própria razão dessa proposição de experiência, demonstrou o quão profícuo é esse nosso delírio... Os caminhos trilhados pelos entes participantes dessa experiência de pesquisa levaram ao fortalecimento das convicções que iniciaram a trajetória... Temos a consciência do quanto ainda precisamos mergulhar, tanto em teoria quanto na prática, nos rios caudalosos do nosso próprio fazer, a fim de encontrarmos cada vez mais as experiências plenas do devir que é o nosso *Ateatro*... Entretanto percebemos que, por não ter um objeto fixo e um objetivo previamente determinado, essa proposição teatral está em verdade ligada aos elos invisíveis de uma cadeia múltipla de caminhos, sem que haja um tempo-espaço determinado e sem que haja uma conquista a ser concretizada...

Estamos, enfim, abertos para a experiência livre de sermos sem ser... E isso é fundamental para que a nossa busca seja sempre um devir inesgotável, pois só assim seremos leais a tudo o que nos sustenta...

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:**

- ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max. Dialética do Esclarecimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006.
- APPIAH, Kwame Anthony. Na Casa de Meu Pai: a África na Filosofia da Cultura. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 1997.
- ARISTÓTELES. Política. In: Coleção Os Pensadores. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2000.
- ARTAUD, Antonin. Linguagem e Vida. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.
- \_\_\_\_\_ O Teatro e seu Duplo. São Paulo: Editora Max Limonad, 1984.
- \_\_\_\_\_ El Momo. Obra disponibilizada virtualmente. Buenos Aires: 2002.
- \_\_\_\_\_ Para Terminar Con el Juicio de Dios y Otros Poemas. Buenos Aires: Ediciones Caldén, 1975.
- BARBA, Eugenio. A Terra de Cinzas e Diamantes. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.
- \_\_\_\_\_ Além das Ilhas Flutuantes. São Paulo – Campinas: Editora Hucitec & Editora da UNICAMP, 1991.
- \_\_\_\_\_ A Canoa de Papel: Tratado de Antropologia Teatral. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2009.
- BASTIDE, Roger. O Sonho, o Transe e a Loucura. São Paulo: Editora Três Estrelas, 2016.
- \_\_\_\_\_ Estudos Afro-Brasileiros. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.
- BAUMAN, Zygmunt. Modernidade Líquida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2001.
- BAY, Hakim. TAZ – Zona Autônoma Temporária (1985). Publicação virtual livre pelo Coletivo Sabotagem, 2014.

- BEHAR, Henry. Sobre el Teatro Dadá y Surrealista. Barcelona: Barral Editores, 1971.
  - BERTHOLD, Margot. História Mundial do Teatro. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.
  - BOAL, Augusto. O Teatro Como Arte Marcial. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2003.
  - BOQUET, Guy. Teatro e Sociedade: Shakespeare. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.
  - BRONDANI, Joice Aglae (organizadora). Grotowski e Estados Alterados de Consciência. São Paulo: Editora Giostri, 2014.
  - BROOK, Peter. Avec Grotowski. Brasília: Teatro Caelidoscópio & Editora Dulcina, 2011.
  - CARLSON, Marvin. Teorias do Teatro: Estudo Histórico-Crítico, dos Gregos à Atualidade. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.
  - COHEN, Renato. Performance Como Linguagem. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.
  - DEBORD, Guy. A Sociedade do Espetáculo. Edição virtual disponibilizada pela e-BooksBrasil.com, 2003.
  - DELEUZE, Giles. Empirismo e Subjetividade: Ensaio Sobre a Natureza Humana Segundo Hume. São Paulo: Editora 34, 2012.
  - DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. O Anti-Édipo – Capitalismo e Esquizofrenia 1. São Paulo: Editora 34, 2011.
  - DESCARTES, René. Discurso do Método. Porto Alegre: Editora L&PM, 2010.
- \_\_\_\_\_As Paixões da Alma. In: Coleção Os Pensadores. São Paulo: Editora nova Cultural, 2000.
- ESSLIN, Martin. O Teatro do Absurdo. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.
  - FANON, Frantz. Pele Negra, Máscaras Brancas. Salvador: EDUFBA, 2008.

- FERNADES, Sílvia. Teatralidades Contemporâneas. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.
- FOUCAULT, Michel. As Palavras e as Coisas: uma Arqueologia das Ciências Humanas. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1999.
- \_\_\_\_\_A Hermenêutica do Sujeito. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2006.
- FRAGA, Walter. Uma História da Cultura Afro-Brasileira. São Paulo: Editora Moderna, 2012.
- FRIGEIRO, Alejandro. Artes Negras: Una Perspectiva Afrocentrica. Buenos Aires: EDUCA, 2000.
- GLUSBERG, Jorge. A Arte da Performance. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- GROTOWSKI, Jerzy. Em Busca de um Teatro Pobre. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1987.
- GROTOWSKI, Jerzy; FLASZEN, Ludwik. O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.
- GUINSBURG, Jacó. Da Cena em Cena – Ensaios de Teatro. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.
- GYEKYE, Kwame. Pessoa e Comunidade no Pensamento Africano. Artigo retirado de: <http://filosofia-africana.weebly.com>, acesso em 28/08/2016.
- HALL, Stuart. Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. A Noção de Pessoa na África Negra. Artigo retirado de: <http://filosofia-africana.weebly.com>, acesso em 28/08/2016.
- HENRICH, Dieter. Subjetividade e Arte. In: Ética e Estética. Organização de Denis L. Rosenfield. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2001.
- JACOBS, Daiane Dordete Steckert. Estudos Sobre Performance e Dramaturgia do Ator Contemporâneo. Florianópolis: Editora da UDESC, 2011.

- JUNG, Carl Gustav. O Eu e o Inconsciente. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.
  - LARA, Larissa M. As Danças no Candomblé: Corpo, Rito e Educação. Maringá: EDUEM, 2008.
  - LEHMANN, Hans-Thies. Teatro Pós-Dramático. São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2007.
  - LEITE, Fábio Rubens da Rocha. A Questão Ancestral: África Negra. São Paulo: Editora Palas Athena: Casa das Áfricas, 2008.
  - LÉPINE, Claude. Transe e Possessão no Culto dos Orixás. Marília, UNESP, 1988.
  - LESKY, Albin. A Tragédia Grega. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.
  - LIMA, Tatiana Motta. Palavras Praticadas: o Percurso Artístico de Jerzy Grotowski: 1959 – 1974. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.
  - MAZRUI, Ali A. & WONDJI, Christophe (editores). História Geral da África, VIII: África desde 1935. Brasília: UNESCO, 2010.
  - MOREIRA, Jacqueline de Oliveira. Revisitando o Conceito de Eu em Freud: da Identidade à Alteridade. Artigo publicado na Revista de Estudos e Pesquisa em Psicologia da UERJ, ano 9, nº 1. Rio de Janeiro, 2009.
  - MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de (organizador). Candomblé: Religião do Corpo e da Alma: Tipos Psicológicos nas Religiões Afro-Brasileiras. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2000.
  - MOUSSINAC, Léon. História do Teatro – Das Origens aos Nossos Dias. Amadora: Livraria Bertrand, 1957.
  - MUNANGA, Kabengele. Negritude: Usos e Sentidos. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
  - NIETZSCHE, Friedrich. O Nascimento da Tragédia. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- \_\_\_\_\_Genealogia da Moral: uma Polêmica. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

- \_\_\_\_\_Além do Bem e do Mal. Curitiba: Editora Hemus, 2001.
- \_\_\_\_\_Assim Falava Zaratustra. Versão digital disponibilizada pela eBooksBrasil.com, 2002.
- \_\_\_\_\_Humano, Demasiado Humano. São Paulo: Editora Escala, 2013.
- NOVAES, Adauto (organizador). A Condição Humana – As Aventuras do Homem em Tempos de Mutações. São Paulo: Editora Agir, 2009.
  - OPIPARI, Carmen. O Candomblé: Imagens em Movimento. São Paulo: Edusp, 2009.
  - PADILHA, Laura Cavalcante. Entre a Voz e a Letra: o Lugar da Ancestralidade na Ficção Angolana do Século XX. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2007.
  - PLATÃO. Apologia de Sócrates. Belém: EDUFPA, 2001.
  - PRANDI, Reginaldo. Mitologia dos Orixás. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
  - QUILLICI, Cassiano Sydow. Antonin Artaud: Teatro e Ritual. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004.
  - RANCIÈRE, Jacques. A Partilha do Sensível. São Paulo: Editora 34.
  - RICHARDS, Thomas. Trabajar con Grotowski Sobre las Acciones Físicas. Barcelona Alba Editorial, 2005.
  - RIVIÈRE, Claude. Socioantropologia das Religiões. São Paulo: Editora Ideias e Letras, 2013.
  - RIZZI, Nilse Davanço. Visões do Transe Religioso. Dissertação de Mestrado em Sociologia apresentada ao Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1995.
  - ROSENFELD, Anatol. Teatro Moderno. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.



- SCHMID, Wilhelm. Dar Forma a Nós Mesmos: Sobre a Filosofia da Arte de Viver em Nietzsche. In: Revista Verve – Revista semestral do Núcleo de Sociabilidade Libertária do Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, PUC – SP. São Paulo, 12/2007.
- SILVA, Agostinho da. A Comédia Latina. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1979.
- STEVENS, Kera & MUTRAN, Munira H. O Teatro Inglês da Idade Média Até Shakespeare. São Paulo: Global Editora, 1988.
- SZONDI, Peter. Teoria do Drama Moderno. São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2001.
- VERGER, Pierre. Lendas Africanas dos Orixás. São Paulo: Editora Corrupio, 1985.
- \_\_\_\_\_ Notas Sobre o Culto dos Orixás e Voduns. São Paulo: Editora da USP, 2000.
- VERNANT, Jean-Pierre & VIDAL-NAQUET, Pierre. Mito e Tragédia na Grécia Antiga. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- VIRMAUX, Alain. Artaud e o Teatro. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

## APÊNDICE INFLAMADO

A vontade de libertar mais ainda as palavras, sem a necessidade da compreensão, da conceituação ou de qualquer vertente analítica ao que está escrito... Apenas o compartilhamento de uma experiência difícil de ser traduzida e que, por isso mesmo, é um sedutor desafio...

Escrita de devir, onde as palavras fluem sem barreiras de nenhuma ordem. Palavras que podem trazer incômodo e até romper com a tranquilidade sadia dos nossos órgãos intelectualizados, inflamando a revolta da nossa razão pelo grito ausente de qualquer ideia ilustrativa... Escrita mais caótica do que a do próprio corpo textual que a precede... Escrita despreziosa – ou não – de sensações indescritíveis...

## RELATOS IMPOSSÍVEIS DE UMA VIAGEM INCORPÓREA

Iniciar explanações onde vou expor fenômenos relacionados a outras vidas pede uma advertência prévia... Sou um participante distanciado, que aceitou mergulhar no espaço em que me foi permitido por quem vive plenamente os rituais de forma totalmente aberta, mesmo sendo a minha participação regrada por princípios que demandam respeito e aceitação. Por isso, a ocultação de alguns dados pertinentes aos eventos dos quais tomei parte é necessária enquanto preservação de uma atitude de construção de confiança.

Um trabalho como este só é livre se acontece dentro da confiança, e a confiança depende da discrição. E, depois, este trabalho é essencialmente não verbal. Descrivê-lo com palavras é complicar e mesmo descaracterizar...<sup>1</sup>

Foram alguns momentos vividos e não vou aqui falar sobre todos, pelo menos não de forma descritiva e organizada. Isso porque não é meu objetivo tornar público fenômenos que para mim só tiveram importância enquanto relação particularizada... Vou falar de uma das experiências, correndo o risco de deixar que as outras se

---

<sup>1</sup> BROOK, Peter. Avec Grotowski. Brasília: Teatro Caelidoscópio & Editora Dulcina, 2011, pág. 15.

manifestem nas minhas explanações, sem me prender a qualquer lógica ordenadora, pois com isso estaria contrariando a relação que estabeleci com os momentos vividos.

Quero falar das experiências que vivi visitando duas casas de candomblé, nas ocasiões em que foi possível, seja em virtude da dinâmica da minha própria vida, seja por um acordo feito com os babalorixás das casas, que permitiram a minha participação em ocasiões específicas, quais sejam, rituais mais abertos à participação de quem não é filho da casa, bem como na condição de *assistente discreto*, pois eu sempre me coloquei de forma a passar, o máximo possível, despercebido. Foram duas casas, o Ilê Aganã Àṣẹ Laburé, do babalorixá Beto de Igbo, que fica na cidade de Guarulhos e o Ilê Iná Àṣẹ Ofá Odé, do babalorixá Diego de Airá, que fica no bairro do Belém, na Zona Leste de São Paulo.

Algumas visitas e uma emanção energética irrepresentável... Como descrever esses momentos? Como colocar em palavras manifestações de entes tão diversos em espaços tão comumente surreais e tempos tão *alineaes*?... As explicações já foram dadas diversas vezes e eu tenho certeza que aquilo – ou *aquilos* – que vivi já foi e continua sendo vivido por pessoas que possuem maior propriedade para discorrer sobre, seja nos aspectos religiosos, seja nos aspectos sócio-históricos, seja nos aspectos epistemológicos ou quaisquer outros aspectos... Eu não sei muito bem sobre o que vou falar... A minha experiência foi pontual durante um período curto... Falo sem possuir... E, por isso, quero recorrer ao único modo que eu – pretensamente – acredito que consiga falar, qual seja, o poético... Poesia enquanto desorganização discursiva das palavras... Poesia enquanto porta para outras apreensões da concretude mundana... Poesia enquanto mergulho integral em signos puros, sem a preocupação com os seus significados...

Uma roda que gira como um rio desobediente a qualquer ordem estabelecida nas razões do mundo... Rio que flui na corrente das tradições, em uma organização naturalmente estruturada, como essência da sua própria condição de rio... Giros que no seu feminino manifestam suas próprias razões de ser... Giro de águas correndo em único sentido múltiplo, emanando nove céus e abraçando as diversas policromias que nadam boiando em imagens sonoras de tambores sincopados pela habilidade enraizada na mitologia dos corpos presentes...

Os sons dos tambores são sussurros de montanhas e gritos de precipícios... Compassos pausados por silêncios de surpresa e solavancos cantados em melódicas desarmonias atonais que agridem e acariciam os ouvidos... Pancadas secas e molhadas em couro cru, fazendo estremecer o corpo inteiro e brotando em cada poro como uma erva que nos leva pelas brisas do amanhecer na primavera e pelos ventos nevados de um outono deslocado... É a nossa pele golpeada na repetição das batidas que emitem chamamentos em cadeia, abrindo os caminhos dos entes que já foram o que seremos, na transgressão total de qualquer noção de ser, o que coloca essa noção em ápice assustadoramente sedutor...

Pessoas vestidas nas mais diversas roupagens, em suas literalidades figurativas e suas metáforas têxteis... Cores e perfumes dos pés à cabeça e da cabeça a todos os cantos do espaço sideral, numa constelação de tonalidades pasteis, brancuras de chantili que transborda do bolo de festa e negritudes orgulhosamente postadas em suas vestimentas cotidianamente ritualizadas... Todos tecidos dançantes que acompanham a repetição *polítona* do fluxo musical de uma eclusa espiralada... Não são indivíduos bailando, são entes que fiam a complexa urdidura de uma rede roda, justificada em sua própria presença pluralizada...

O tempo voa em todas as direções e já não sabemos em que presente nos encontramos... Estamos agarrados às molas soltas de um relógio tresloucado, desmarcando cronologias consagradas e reinventando as conjugações... O fluxo é mais lento que o cair da gota de orvalho e mais acelerado que a existência impaciente dos insetos... É o tempo dos pés alados de Zaratustra e das passadas firmes de Dandara... Mitologias confundidas na percepção do corpo que renasce em sua morte anunciada como histórias com as quais os avós comunitários embalavam os sonhos de todas as gerações...

O girar hipnótico desequilibra e entorpece, deitando os corpos em nuvens de pregos arredondados e cobertos com pétalas das asas dos pássaros do porvir... Sem romper o fluxo, vem a primeira... Os olhos cerram, as linhas do rosto adentram caminhos de desvios e o corpo se transfigura... Quem era já não é mais... Quem era antes, passa a ser agora... Iansã no tremular da brisa desejanje dos incêndios... Ela passa a ser rio também... Dança a sua dança, que é de todos. Acompanha, com a sua altivez

desenhada no corpo do cavalo, os tambores que cantam a sua presença... Excita enquanto acalanta, queima enquanto sossega... Iansã vem novamente?... É a experiência real do já vivido provocado?...

No moto-contínuo do girar outra queda... Oxum emerge de um mergulho em sua morada... O colar das pedras do fundo do rio e das brilhantes garimpagens retratado na face transfigurada do cavalo... Subversão total dos gêneros desimportantes... Ela dança a sua graça voluptuosa em rodeios delicadamente intensos, fazendo suas lágrimas virem aos meus olhos...

Um corpo que cai, não como titular cinematográfico de uma criação pensada, mas como energia vital que escapa pelo espaço... Continente sem conteúdo... O rosto marca violentamente o chão e os movimentos desaparecem da matéria tangível que agora só está... O auxílio no deslocamento para um canto de descanso... A perseverança do cuidado nos afagos não sentidos... O rio continua a correr imponente e a atenção se divide na multiplicação da sede por não perder nenhuma experiência... O retorno em vida do corpo é um alento para os desavisados e uma conquista dos viventes... Retorno sem memória, mas com profundos afetos... Ninguém mais é o mesmo...

No fluxo não interrompido das águas da roda, durante o tempo indescritível do corpo vegetativo, aparece Oxóssi... Cavalgando em suas flechas, todos os presentes... Ele mesmo cavalgando em saltos dançados pela floresta imaginária que banha o rio de folhas fartas... Caçando nossos olhares no vigor de uma coleta cultural, corta o rio como uma ponte de terra, mergulhando na riqueza das águas desassossegadas, que transborda uma arrogância respeitosa...

Um a um, os entes convidados se retiram... O rio continua seu fluxo, agora acalmado pela presença de águas puramente rotineiras... As batidas dos tambores desaceleram... Ou seriam os corações parando?... Palavras de alento entre os presentes... Lágrimas e sorrisos misturados em rostos estranhamente familiares... O silêncio me habita e com ele volto para a morada da rotina, transformado em inquietude permanente diante da experiência única de viajar por vários céus... O que antes era ideia virou vivência... E a possibilidade da concretização dos anseios faz brotar lágrimas de empolgação no choro discretamente convulsivo de quem está no caminho dos desejos verdadeiros...