

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

Victor Silva Nóvoa

**Composições instáveis e afetivas: o texto teatral como um
corpo cênico.**

São Paulo
2021

VICTOR SILVA NÓVOA

Composições instáveis e afetivas: o texto teatral como um corpo cênico.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, com a área de concentração em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade do Estadual Paulista (Unesp), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas

Linha de pesquisa: Estética e poéticas da cena
Orientador Prof. Dr.: Vinícius Torres Machado

São Paulo
2021

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

N945c Nóvoa, Victor Silva, 1976-
Composições instáveis e afetivas: o texto teatral como um corpo
cênico / Victor Silva Nóvoa. - São Paulo, 2021.
128 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Vinicius Torres Machado
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual
Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes

1. Teatro (Literatura) - Técnica. 2. Criação (Literária, artística,
etc.). 3. Atores - Narrativas pessoais. I. Machado, Vinicius Torres. II.
Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 792

Victor Silva Nóvoa

**COMPOSIÇÕES INSTÁVEIS E AFETIVAS: o texto teatral
como um corpo cênico.**

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Artes, do Instituto de
Artes da Unesp, como requisito parcial
para a obtenção do título de Mestre em
Artes Cênicas

Dissertação aprovada em: 16/09/2021

Banca examinadora

Prof. Dr. Vinícius Torres Machado

Profa. Dra. Fernanda Raquel

Profa. Dra. Luciana Eastwood Romagnolli

RESUMO

A presente dissertação estabelece um recorte do conceito de dramaturgia para pesquisar os seus aspectos textuais e refletir sobre processos criativos de escrita teatral a partir de um agenciamento entre texto, corpo e acontecimento cênico. Para efetuar a relação entre processos criativos e esses conceitos, faço uma imersão na minha trajetória como artista que escreve para a cena em modo de produção em grupo e assim reflito algumas possibilidades de procedimentos propondo três atitudes para criar uma dramaturgia que possa afetar a composição instável do fenômeno teatral: derrubar o demiurgo, caminhar vulnerável e acontecer em convívio. Essas ações partem de uma epistemologia vinculada aos estudos da performance proposta por Érika Fischer-Lichte e utilizo como operadores teóricos os conceitos de corpo de Baruch Spinoza e o de acontecimento cênico do pesquisador argentino Jorge Dubatti.

Palavras-chave – Dramaturgia contemporânea, corpo, acontecimento teatral

ABSTRACT

The present thesis frames the concept of dramaturgy to research its textual aspects and reflect upon playwriting creative processes through a relation among text, body and performing act. To establish the connections between creative processes and those other concepts, I immerse in my own artistic trajectory as a play writer inside collective productions and thus consider some possible creation procedures, proposing three attitudes to create a dramaturgy that may affect the unstable composition of the theatrical phenomenon: to overthrow the demiurge; to walk vulnerably; and to happen in conviviality. These actions initiate at an epistemology tied to the performance studies proposed by Érika Fischer-Lichte and use, as theoretical operators, the concepts of body by Baruch Spinoza and scenic event by the Argentinian researcher Jorge Dubatti.

Palavras-chave – contemporary dramaturgy, body, performing act -

SUMÁRIO

CARTAS DE UM CORPO NO ABISMO.....	10
INTRODUÇÃO.....	13
1. CAPÍTULO-ATO 1 — DERRUBAR O DEMIURGO.....	21
1.1 A EXPERIÊNCIA DO <i>QUASE-MEMÓRIA</i> – TRANSPIRAR E ESCUTAR À CENA.....	21
1.2 UM CORTE PROFUNDO	24
1.3 UM OLHAR PERFORMATIVO.....	28
1.4 O RISO DERRUBA O DEMIURGO.....	30
1.5 O COLETIVO DERRUBA O DEMIURGO.....	34
1.6 O DEMIURGO COMO FORÇA EXTERNA.....	40
2. CAPÍTULO-ATO 2 – CAMINHAR VULNERÁVEL.....	44
2.1 O ESTADO PERMEÁVEL DA ESCRITA.....	44
2.2 IMPROVISOS DRAMATÚRGICOS	46
2.3 UM CORPO COMPOSTO	51
2.4 O QUE PODE UM CORPO?	53
2.5 EXPERIÊNCIAS TEXTUAIS CORPÓREAS – <i>CONDOMÍNIO NOVA ERA</i>	61
2.5.1 EXPERIÊNCIAS TEXTUAIS CORPÓREAS – <i>INSONES</i>	66
2.6 A POTÊNCIA DE AGIR DO TEXTO	72
3. CAPÍTULO-ATO 3 - ACONTECER EM CONVÍVIO.....	76
3.1 A CULTURA COMO PERFORMANCE.....	76
3.2 CONTRIBUIÇÃO ESTOICA.....	77
3.3 O TEXTO ACONTECE.....	80
3.4 RELAÇÕES QUE ACONTECEM ENTRE TEXTO E CENA.....	86
3.5 ENTRÉ OS VÃOS DO TEXTO	90
3.6 OUTROS SUPORTES MATERIAIS PARA UM CORPO TEXTUAL.....	96
3.7 DESLOCAMENTOS FÍSICOS A PARTIR DO CORPO TEXTUAL.....	113
CONCLUSÃO EM ATO	117
ANEXO - FICHA TÉCNICA DOS ESPETÁCULOS.....	123
REFERÊNCIAS	125

Dedico à minha mãe, Mercedes Silva Nóvoa, por
sua força e amor à vida

Agradecimentos

Ao meu orientador Prof. Dr. Vinícius Torres Machado, que com sua dedicação paciente e amor ao conhecimento colaborou em todas as etapas da realização dessa pesquisa.

Às Prof.^a Dras Fernanda Raquel e Luciana Romagnolli. que generosamente apontaram diversas possibilidades de caminhos no exame de qualificação.

À Helena Cardoso, minha companheira de vida e arte que está sempre próxima, me acolhendo com compreensão e ajudando a me tornar uma pessoa melhor.

À minha amiga Ana Vitória Bella, sempre com palavras certas de afeto

À *A Digna*, que por onze anos experimentamos coletivamente as alegrias e dificuldades que é viver de arte nesse país.

À todas as pessoas parceiras de arte que foram citadas nessa dissertação, pois é essa rede de afetos que tece a minha trajetória de vida artística.

Aos meus familiares, que mesmo distantes fisicamente sempre estiveram presentes em pensamento e sentimento.

À revisora atenta e minuciosa da Prof.^a Dra Carla Kinzo.

As/os professoras/es e funcionárias/os da UNESP por tanta luta e resistência nesse tempo pandêmico que vivemos.

À memória do meu querido pai.

Primeira carta de um corpo no abismo

São Paulo, 10 de agosto de 2020

(O texto abaixo é uma carta. Deve estar dentro de um envelope preso junto a capa)

Olá, (fale seu nome em voz alta ou silenciosamente se preferir)

Que bom que está lendo essa carta antes da dissertação. Ela é íntima demais, foi escrita com meu corpo em queda. Não sei se é uma carta, ou um grito de quem está mudo frente ao abismo que estamos. Em realidade, envelopei as pulsações vertiginosas que sinto, ora silenciosamente, ora escandalizado. Precisei escrever essa carta e te agradeço por ler. Em algum lugar dentro de mim, saber que estou sendo lido por você, mesmo sem saber seu nome, me acolhe. Suspeito, ou pelo menos imagino, que o abismo também deve ter te rondado por esses dias e invento pra mim que essa carta também pode te acolher. Me acolho, te acolhendo. Te acolho, me acolhendo. Tento.

Eu, sendo o outro, sendo eu, sendo o todo.

Hoje é 10/08/2020 e já faz quatro meses que não tenho coragem de escrever minha dissertação; faz quatro meses que a minha pesquisa, tão cara a mim, já não faz mais sentido. Há apenas uma pergunta que me assombra e me emudece: por que escrever sobre aspectos estéticos da dramaturgia no meio de uma pandemia mundial, que só em nosso país matou mais de 100.000 pessoas oficialmente até 10/08/2020?

(Revisei esse texto dia 31/10/2020 e estávamos com 159.902 mortos; revisei esse texto em 07/12/2020 e estávamos com 176.962 mortos. E hoje, fale seu nome em voz alta ou silenciosamente se preferir, quantos mortos pela pandemia?)

Sinceramente não sei exatamente o que resiste a essa pergunta e a considero perigosa pela sua força paralisante. Posso dizer que em minha trajetória, a perda de pessoas próximas, meu irmão trabalhar diariamente na linha de frente em supermercado, a perda do meu trabalho e o risco iminente de não conseguir me sustentar na cidade que escolhi para viver, sobressaltam meu coração e sinto vontade

de ficar mudo. E de fato, fiquei por um tempo. Relia meus materiais de pesquisa e nada. Não me movia. Estava paralisado, parte por medo de realmente não ter trabalho por um bom tempo e não saber como resolver minhas questões de moradia e alimentação, parte por considerar essa pesquisa irrelevante frente à violência com que nosso país trata as questões da pandemia.

Nesse estado de assombro, certo dia, acordei, sentei e deixei emergir essas palavras:

Meu corpo? Conheci na rua. Primeiro percebi os pés, confundiam-se com a terra do meu bairro, foram meus pés que inventaram minhas primeiras histórias. Eram pés rápidos, pulavam a vala de frente de casa, escapavam da minha vó, ela não queria que eu me perdesse na rua, muitos que conheço se foram. Depois, descobri minhas mãos, dançavam por entre caminhões, pipas e tiros. Aí veio a boca, o primeiro beijo, o toque obscuro, o sentir úmido do outro e de si. Tudo na rua. Aí, pasmem, descobri meu nariz, sim, meu nariz também encontrei na rua e foi quando coloquei pela primeira vez um nariz de palhaço. Lembro que estava numa praça periférica e lá riram comigo até o anoitecer. Minha cabeça? Perdi logo cedo quando resolvi trabalhar com teatro. As minhas costas e braços conheci carregando e montando cenários por muitas esquinas, Parque Bitaru, Macuco, Penha, Parque D. Pedro, Saboó, Freguesia, Cidade Tiradentes, Zona Leste, Centro e tantas outras ruas. Meus olhos e pulmões me apresentaram numa viela com cheiro muito antigo de carne morta, quando flagrei um conhecido do bairro sendo socado pela polícia e colocado dentro do camburão, nunca mais o vi. Meu coração de escritor, percebi seu pulso ao andar, andar, andar sem eira nem beira. A escrever? Aprendi na rua com o coração por entre fiascos e pedregulhos. E agora? Confinado. Isolado. Desalojado da cidade, não é o primeiro despejo nem será o último. Confinado. Isolado. Sem perspectiva de trabalho e sem corpo. Sim, sem corpo. Porque foi nos ventos disformes da rua que senti meu corpo de escritor e de palhaço. Como faço? Como como? Como me sento? Como escrevo? Como sinto? Como penso? Como sou? Como termino minha dissertação? Sem corpo. Sem rua. Dói a incerteza? Dói, mas a rua me ensinou que qualquer passo é incerto. Lutarei para estar presente. Lutarei para continuar escrevendo com meu próprio corpo... escrevendo enfurecidamente sobre fiascos e pedregulhos.

Após a escrita desse texto, senti a importância dessa dissertação, não de forma racional, mas como afetos que moviam meu corpo à escrita. Vivenciei em carne que era preciso o movimento energético dos meus centros vitais e, mesmo esse estudo não trate de questões sociais evidenciadas por essa pandemia, ele traz a compreensão de elementos afetivos que compõem minha trajetória de vida, traz pontes identitárias entre minha escrita, a rua e o palhaço. Traz um modo de permanecer vivo.

E com a energia oscilante, voltei a vibrar na escrita dessa dissertação. Primeiro por saber que caminhar por essa pesquisa é compreender as bases da minha formação como cidadão e, portanto, um aprofundamento sobre minhas escolhas como artista; segundo, por saber que toda questão estética carrega opções éticas e políticas – e trazer à tona questionamentos sobre aproximações entre escrita e corpo é colocar-se à contrapelo de uma lógica hegemônica excludente, que desassocia o pensamento do corpo.

Feita em palavras minha sensação de instabilidade sobre a violência pandêmica que perpassa minha narrativa e a de toda a sociedade, finalizo essa carta e ofereço a vocês minha dissertação.

Segunda carta de um corpo no abismo.

São Paulo, 25 de março de 2021

Interessante reler essa carta de agosto de 2020. Porque quando eu a escrevi, processos inconscientes me faziam crer que a situação se normalizaria em breve, em três meses, talvez seis meses. De alguma forma, supunha que a realidade melhoraria gradualmente. Não é o que está acontecendo. No minuto que escrevo essa linha, o Brasil contabiliza 12.324.765 casos e 303.726 óbitos por Covid-19. Perco pessoas próximas; me sinto esgotado e em pânico, estando em risco e tendo familiares que trabalham diariamente na linha de frente. A partir dessa realidade, a pergunta inicial de dezembro de 2020 retorna e ganha contornos mais vitais: por que escrever sobre aspectos estéticos da dramaturgia em meio a uma pandemia mundial? Hoje, sinto, que o que me salva de todas as formas que uma pessoa pode ser salva é o movimento artístico do meu trabalho. E fazer essa dissertação é manter-me vivo. Nesses tempos de morte, te entrego um pouco do que vivi como escritor e palhaço.

INTRODUÇÃO

Por ter a convicção de que qualquer trabalho em artes é a tentativa de repensar a própria apreensão da realidade e, assim, propor deslocamentos de pontos de vista que possam alterar sua ação no mundo – a partir de outras possibilidades de reflexões e sentimentos que emergem dessa pesquisa –, começo essa dissertação apresentando o lugar de onde venho: sou um palhaço de rua, que começou suas andanças no teatro amador de Santos em 1994.

Trago-me jovem e com corpo urgente, “fazendo farol” para completar as contas da casa, e juntar uma pequena quantia para produzir um espetáculo no qual colaborava na criação do texto. Trago-me corporalmente em cena, antes mesmo de escrever para a cena, na cena, com a cena. Trago-me sendo cena. É preciso dizer que meu olhar como escritor se formou como palhaço de rua e que sempre trabalhei em um modo de produção em grupo. Assim, para essa pesquisa, trago-me palhaço, pois penso que é no entrelaçamento desses olhares – palhaço e dramaturgo – que realizo meu percurso de artista. Tento escrever pensando no convívio ontológico do acontecimento cênico.

Foi justamente percorrendo o chão com os sapatos do palhaço que entendi (ou melhor, que senti) na minha carne de artista, que a experiência cênica não cabe no emparelamento semiológico de um discurso: ela precisa de corpos em convívio e só ACONTECE porque dois ou mais seres humanos decidiram estar próximos e permitiram que seus corpos se afetassem. Como diz Eleonora Fabião:

O corpo cênico conhece e se dá a conhecer por entrelaçamento. O espectador não é vidente e eu visível; somos ambos videntes e visíveis, tateadores e táteis, atores e espectadores. Vista do palco, a plateia é um espetáculo de estranha beleza. O entrelaçamento é a condição que todo participante do evento teatral tem de, simultaneamente, ver e ser visto – ver-se vendo, ver-se sendo visto, ser visto vendo, ser visto vendo-se. (FABIÃO, 2010, p. 322)

Esse entrelaçamento dos corpos que experienciam a cena, descrito por Eleonora Fabião, é a gramática que transpassa a intenção comunicacional do teatro; é o campo de forças que parte do encontro entre as presenças viventes e estabelece um ato social. Sinto que todo meu esforço dramático é de potencializar essa atitude política. Toda a minha vontade artística é estabelecer proposições que disparem convívios. Todo meu esforço dramático é de nunca deixar de ser palhaço.

O aprofundamento do conceito de palhaço não é o foco desse trabalho, mas é preciso pontuar que existem diversas linhas de pesquisa que abordam esse tema. Apenas o trago como parte viva da minha trajetória como artista e retomo a ideia do palhaço, resgatando sua força e imersão no acontecimento cronotópico¹ do teatro. Pensando o palhaço como um corpo que se abre ao aqui e agora com as/os espectadores e em conjunto constroem o fenômeno teatral.

Como diz Luis Otávio Burnier:

O *clown*² é um ser que tem suas reações afetivas e emotivas todas corporificadas em partes precisas de seu corpo, ou seja, sua afetividade transborda pelo corpo, suas reações são todas físicas e localizadas. Essa característica é uma das heranças do bufão, que, devido às suas deformidades, é sensível física e corporeamente. O *clown*, como o bufão, não tem uma lógica psicológica estruturada e preestabelecida, ele não é personagem. Ele é simplesmente. A lógica do clown é físicocorpórea: ele pensa com o corpo. (BURNIER, 2001, p. 217)

A ideia de uma poética construída a partir das relações afetivas entre corpos é o ponto de confluência entre minha trajetória como dramaturgo e os muitos anos que trabalhei como palhaço na rua. E como os estudos em dramaturgia se dão em diversos campos e se desdobram em muitos aspectos, a partir de muitos pontos de partida, considero relevante trazer esse contexto artístico e reafirmar que essa pesquisa nasce do ponto de vista de quem trabalha imerso na relação convival da cena teatral. Por isso a urgência que sinto em pensar em dramaturgia não apenas sob a égide da

¹ Termo bastante utilizado pelo pesquisador argentino Jorge Dubatti e que faz referência ao fato de que o teatro está inserido dentro de um tempo e um espaço particular.

² Burnier traz em sua nomenclatura a palavra *clown* e não palhaço. É uma grande disputa conceitual que se tem sobre essas palavras e muitos autores não fazem essa diferenciação. Não cabe a essa pesquisa trazer à tona esse debate.

organização dos signos, mas, principalmente, sob a efemeridade do fenômeno teatral e seu campo expandido de uma experiência em convívio.

Também é importante ressaltar que, para esta pesquisa, o conceito de dramaturgia está atrelado ao texto teatral. Atualmente, ainda que seja aplicada em parte das produções teatrais, a concepção textocêntrica do teatro perdeu sua hegemonia e é muito comum não associar a palavra dramaturgia apenas à literatura dramática, mas também relacionar a outros elementos corpóreos do fazer teatral. Assim, há campos de estudo da dramaturgia do corpo, da luz, sonora, do espectador e tantos outros; por isso, como afirmei acima, deixo explícito esse recorte: quando trago o termo dramaturgia, penso nas potencialidades e limites do texto teatral.

Determino esse delineamento no objeto dessa pesquisa não para definir hierarquias na importância dos estudos em dramaturgia, mas para pensar as especificidades da escrita teatral e alargar suas fronteiras. Para refletir sobre minhas práticas de criação dramaturgical e imbricar ainda mais as inter-relações possíveis entre texto e cena.

Minha intenção é refletir sobre diversas experiências que fui vivenciando em processos criativos de escrita, para compreender as distinções e intersecções entre texto e cena, mas sem qualificar hierarquias. Refletir sobre esses processos me ajudou a identificar as especificidades literárias de uma dramaturgia. Ajudou a pensá-las não como uma obra textual que contenha todos os sentidos, submetendo a cena a uma racionalidade discursiva, que exija de outros artistas envolvidos que descubra ou interprete as camadas de significação contidas no texto para corporificá-las.

Trago para essa pesquisa a reflexão de que a dramaturgia, enquanto elemento textual, também pode habitar a composição instável do acontecimento cênico, sendo um dos corpos presentes na efemeridade do fenômeno teatral. Ela pode interferir nos discursos da cena, produzir um conjunto de significantes (ritmos, intensidades, sonoridades etc.) e também propor uma potencialização do campo convival, não apenas na cena, mas também nos processos de criação.

Um texto teatral que se configura como pensamento e matéria e se apresenta como um corpo vivo que não apenas está vinculado ao terreno dos significados, mas, principalmente, que afeta e é afetado dentro do campo de forças que atuam sobre a cena e o processo de criação. Uma dramaturgia que se sustenta como obra autônoma

– mas que, simultaneamente, faz um convite a outros criadores: uma poética do convívio.

Disserto sobre minha prática dramaturgica de treze anos, que começa com textos e roteiros de ações para palhaços e hoje se concentra principalmente no trabalho que desenvolvo no coletivo teatral A Digna³ – que cria seus trabalhos operando os textos teatrais não como uma obra artística autoritária, com uma estrutura rígida que organiza e subjuga os signos da cena, mas como uma dramaturgia que, sem deixar de ter aspectos fabulares, se propõe a potencializar as relações conviviais do acontecimento teatral. Uma dramaturgia, portanto, que se coloca como um corpo cênico; que, ao participar dos processos vivos da cena, passa a afetar e ser afetada pelas subjetividades e corporalidades que compõem o fenômeno teatral. Uma dramaturgia que deixa de ser pensada como um sistema comunicacional modelador e determinante e se insere como mais um dos elementos constituintes do acontecimento teatral.

A experiência de escrita para o coletivo A Digna, bem como para outros grupos de artistas que encontrei em minha trajetória de dramaturgo, me geraram alguns impasses, distanciamentos e aproximações entre as especificidades literárias do texto e a característica efêmera da cena. A partir desses encontros artísticos, nasceu a pergunta mobilizadora dessa dissertação:

- Como criar um texto teatral que busca potencializar a composição instável do acontecimento cênico?

Penso que essa pergunta, em aparência, carece de um certo rigor acadêmico, pois tem tantas respostas quantas dramaturgias forem criadas com essa intenção. É uma pergunta suficientemente aberta, para que cada dramaturgo ou dramaturga, que queira fazer de seu texto uma obra que estabeleça um diálogo sem hierarquia com o fenômeno teatral, responda à sua maneira, buscando operar em sua poética essa ética de ação sobre seu texto.

Para que fazer uma pergunta com tanta amplitude? Justamente porque ela é também paradoxalmente fechada, pois propõe uma resposta singular, que não desautoriza outras. Uma resposta que emerge de uma prática, de um “como”. Uma

³ Coletivo teatral paulistano fundado em 2010 por Ana Vitória Bella e Helena Cardoso, do qual faço parte e que nos últimos sete anos vem desenvolvendo a experiência cênica TRILOGIA DO DESPEJO. Um tríptico de espetáculos em que assino a dramaturgia e que serão estudados no decorrer dessa dissertação.

resposta calçada num percurso traçado a partir de um fazer e, portanto, sem anular ou deslegitimar outras práticas. Em minha caminhada artística, essas são as pegadas que mais me mobilizam; rastros de práticas dos meus pares que possam potencializar minha escrita.

Sendo assim, tento refletir sobre meus procedimentos artísticos, processos criativos e modos de produção de trabalho como dramaturgo, buscando estabelecer pontes teóricas com os conceitos de acontecimento cênico, corpo, afeto e potência de agir. Essas reflexões teóricas me ajudam a deslocar meu olhar como artista e a repensar minha prática de produção de textos para cena.

Este trabalho tem como principais eixos reflexivos os conceitos de corpo, potência e afeto do filósofo Baruch Spinoza. Estabeleço, assim, um chão teórico, em que caminho com um pouco mais de segurança ao falar sobre temas tão repisados. O pensamento de Spinoza colabora com essa pesquisa na medida em que penso a dramaturgia como um dos corpos da cena, pois sua concepção não tem como perspectiva os aspectos funcionais do corpo, mas uma relação afetiva entre as coisas mundo.

Também trago o conceito de estética do performativo de Érika Fischer-Lichte, porque penso que essa chave de leitura sobre a realidade me faz analisar de forma expandida o texto teatral, sempre levando em conta o acontecimento cênico. Como diz a pesquisadora Leda Martins sobre os estudos da performance são uma “lente epistemológica que oferece um olhar transversal, não excludente, sobre a multicênica face da cena contemporânea” (MARTINS, 2011, p. 101). Essa dissertação tem como elemento fundante a epistemologia da performance e é a partir dela que analiso alguns dos meus processos criativos para a elaboração de uma dramaturgia.

Mesmo tendo os conceitos de *corpo* e *performatividade* como operadores metodológicos para uma leitura do texto teatral, não os abordo em um capítulo independente, pois os fios que movimentam essa dissertação são reflexões sobre minha trajetória artística. Portanto, os conceitos aparecem entrelaçando minhas experiências de escrita e apontando possibilidades de compreensão sobre uma prática dramatúrgica.

Para colaborar na organização das experiências de escrita que abordo nessa pesquisa, estabeleci três ações, que tanto podem apontar para uma ética de trabalho, quanto para procedimentos de escrita. Essas três ações se entrecruzam e buscam

apresentar alternativas de resposta ao questionamento central dessa pesquisa. Cada capítulo-ato dessa dissertação é regido por um verbo, por uma tentativa de movimento de desconstrução de meu trabalho e de aprofundamento na minha poética. Por isso, faço questão de me mostrar vulnerável nesse percurso, porque não só apresento experiências bem-sucedidas, mas também impasses e questionamentos de ordem prática, que me deixam em solo instável quando me coloco imerso em processos de criação de uma dramaturgia.

Cada capítulo-ato é uma tentativa de promover pensamentos-ação repletos de desejos de criar um corpo textual que se apresente vulnerável à cena e aberto às trocas com outros corpos envolvidos no fenômeno teatral. Os três capítulos-atos presentes nessa pesquisa são: Derrubar o demiurgo – Caminhar vulnerável – Acontecer em convívio.

No capítulo-ato *Derrubar o demiurgo*, disserto sobre a tentativa de não escrever uma dramaturgia que seja detentora dos sentidos da cena, em que todos os outros corpos estão subordinados aos processos de significação estabelecidos pelo texto. Reavivo a imagem do demiurgo a partir de uma perspectiva platônica, para compreender como a cisão ocidental entre pensamento e corpo, na qual o corpo seria um elemento inferior e subjugado ao pensamento, onde o afastamento hierárquico entre um discurso enunciador de significados e a materialidade significativa dos corpos deflagra o conceito basilar que sustenta a ruidosa dicotomia entre texto e cena, reiterada tantas vezes na lógica hegemônica do teatro do ocidente.

Também reflito como a ação de derrubar o demiurgo colabora na compreensão de que a escrita é uma construção social. Não parte, pois, da ideia abstrata de genialidade de um criador poderoso, que concebe suas obras a partir de uma subjetividade “tocada por Deus”, criadora de mundos em que os corpos são submetidos à transcendência do pensamento. Outro aspecto relevante abordado nesse capítulo-ato é minha experiência de dramaturgo em modo de produção em grupo. Nele, penso a relação de trabalho que privilegia relações éticas não hierarquizadas, que se abrem para uma troca afetiva de experiências artísticas. Reflito como essa atitude frente ao trabalho pode potencializar uma criação dramaturgicamente não textocêntrica, que possa colaborar para que a dramaturgia não reivindique a centralidade dos processos de produção de sentido da obra cênica.

No capítulo-ato *Caminhar vulnerável*, tento construir um percurso de pensamento que aponte uma dramaturgia vulnerável às interferências do processo de criação. Reflito sobre a importância de estabelecer um estado de improviso para a criação de textos teatrais e como o corpo da dramaturgia pode ser elaborado para provocar as materialidades da cena. Para pensar essa composição entre texto e cena, relaciono a dramaturgia ao conceito de corpo, com suas contradições, contornos e proposições. Disserto como um texto não precisa ser um recipiente de significados a serem desvelados e interpretados pela equipe de artistas, mas sim como um corpo que afeta e é afetado por todos os outros corpos da cena.

Para aprofundar o estudo e estabelecer uma base conceitual sobre o corpo, faço um estudo de *Ética* (2014), de Baruch Spinoza, tentando compreender o corpo não em seus aspectos funcionais, mas afetivos e relacionais. Dentro da perspectiva do pensamento de Spinoza, discorro sobre os conceitos de corpo, afeto e potência; penso como, a partir de um modo de compreensão espinosano, podemos afirmar que o texto não é o pensamento da cena, mas sim uma das forças que afetam os corpos presentes. As proposições do filósofo me ajudaram a estabelecer uma relação entre corpo e texto, bem como compreender como o pensamento textocêntrico estabelece uma dramaturgia estável e não vulnerável às alterações da cena.

No capítulo-ato *Acontecer em convívio*, desenvolvo a ideia de que o texto teatral, como um dos corpos da cena, só efetiva sua potência quando encontra outros corpos que constituem o fenômeno teatral. Como esta pesquisa se move a partir dos aspectos relacionais e conviviais do teatro e busca estabelecer as possíveis tensões e aproximações entre a matéria textual e as outras matérias da cena, penso ser imprescindível desenvolver também uma compreensão mais abrangente do conceito de acontecimento cênico – pois é nele que os corpos se encontram e colocam em ato suas potencialidades.

Para refletir sobre o conceito de acontecimento cênico, recorro à filosofia do teatro traçada pelo pesquisador argentino Jorge Dubatti. Para aprofundar a questão, apresento a origem de uma epistemologia do acontecimento a partir da lógica dos estoicos. Por fim, a partir dessa base conceitual, reflito sobre os processos de criação do texto e encenação de *Entre Vãos* e da experiência cênica *Convescotes*.

Com tantos fios à mão, te convido a caminhar por uma tessitura de reflexões que parte da minha prática artística, buscando estabelecer conexões teóricas reflexivas que têm sua nascente em uma pergunta antiga, feita por Spinoza há cerca de trezentos e quarenta anos – o que pode o corpo? –, e que desemboca em outras águas conceituais. Por isso, trouxe-me palhaço para essa pesquisa; assim, pergunto com meu corpo: o que pode a dramaturgia?

Sobre a relação entre texto e cena, sigo dançando com as presenças, trabalhando para que ambos se afetem e assim o fenômeno teatral ACONTEÇA. Nessa busca, tento seguir escrevendo, enquanto caminho em festa pelas alamedas ao ar livre abertas por Nietzsche: “Estar o menos possível sentado; não ter fé em qualquer pensamento que não tenha nascido ao ar livre e em plena liberdade de movimento, em que também os músculos não celebrem uma festa”. (NIETZSCHE, 2008, p. 28).

CAPÍTULO-ATO 1 — DERRUBAR O DEMIURGO

Breve diálogo interno entre minhas duas esferas de atuação na trajetória dessa pesquisa:

Eu-pesquisador – De onde fala?

Eu-artista – Sou palhaço, nunca saí da rua.

Eu-pesquisador – Você não é dramaturgo?

Eu-artista – Nem sei direito o que significa ser “dramaturgo”, me diga, Sr. Pesquisador, o que é um dramaturgo?

Eu-pesquisador – Difícil responder. E o que é o palhaço?

Eu-artista – Aquele que pensa com o corpo.

1.1 – A EXPERIÊNCIA DO QUASE-MEMÓRIA – TRANSPIRAR E ESCUTAR À CENA

Dois ações persigo (acho que é esse o verbo mesmo: perseguir) em meus processos de escrita: transpirar e escutar. Transpirar sem escutar é a surdez do em-simesmamento. Já escutar sem transpirar é a paralisação de suas próprias forças. Falo em transpirar e escutar para me opor a qualquer tipo de romantização do processo de escrita, atribuindo-o ao grande gênio “tocado” divinamente e inspirado por sua subjetividade transcendente. Muitos dos receios que já senti ou que ainda sinto em minha trajetória de escritor (e os diversos bloqueios que presenciei, de quem participa dos percursos pedagógicos que oriento) são desdobramentos dessa glamourização da escrita, dessa abstração do grande escritor, que concebe suas obras a partir de uma ideia de genialidade.

Essa imagem do grande demiurgo, que sabe tudo sobre o próprio texto, que conhece cabalmente o pensamento expresso em sua obra, que tem as respostas para as dúvidas dos outros artistas envolvidos é bastante opressora. Assombra quem escreve e causa uma série de desencontros em um processo criativo. Em minha trajetória, foi muito importante desconstruir esse pensamento para me legitimar para mim mesmo como um escritor. Um artista que, ao escrever, cria um corpo poético, oferecendo-o a outros corpos que compõem a cena.

Muitos são os dramaturgos e dramaturgas que escrevem pensando texto e cena como corpos que se entrelaçam e se afetam. Cito o dramaturgo uruguaio Sergio Blanco:

Não concebo o texto teatral como um objeto isolado da cena que conta com seus sentidos próprios e pré-estabelecidos, senão que o penso como mais um componente que participa e intervém democraticamente na complexa rede de diferentes discursos visuais e sonoros, que se entrecruzam de forma simultânea no espaço de representação cênica, então acredito que minha tarefa de autor teatral, é a de compor toda essa densa espessura de signos que compõem a cena: distribuir e articular um conjunto de discursos cênicos capazes de compor uma verdadeira retórica espacial. Como escrevi em várias ocasiões, meu trabalho de dramaturgo é escrever um texto – ou textura –, que consistirá na costura de um entrelaçamento entretecido composto por ruídos, corpos, sons, luzes, formas, palavras, músicas, movimentos, objetos etc., no qual nenhum desses elementos dominará o outro, senão que todos se articularão igualmente, nesse local espaço concreto da que é a cena.⁴. (BLANCO, 2007, p. 13)

Essa prática de escrita que Sérgio Blanco descreve vai ao encontro do que busco em minha prática. Nela, o corpo do texto vive naquilo que reverbera, ou seja, se presentifica de forma corpórea na ação do ator. Pensar que o texto é um dos elementos corpóreos do encontro teatral e não uma obra que define os sentidos da cena é justamente compreender que o escritor ou a escritora não é a autoridade máxima que determina os caminhos da encenação, mas um dos criadores dos elementos instáveis da cena, que busca se interconectar com as demais materialidades presentes no acontecimento cênico.

Lembro que, inconscientemente, e mesmo trabalhando como palhaço, tinha em mim essa romantização do escritor, que deveria ter consciência de todos os significados do texto. Era óbvio, por essa postura interna, que eu estava

⁴ Livre tradução de “Si no concibo al texto teatral como un objeto aislado de la escena que cuenta con sus sentidos propios e preestablecidos, sino que lo pienso como un componente más que participa e interviene democráticamente en la compleja red de diferentes discursos visuales y sonoros que se entrecruzan en forma simultánea en el espacio de la representación escénica, entonces creo que mi tarea de autor teatral, es la de componer todo este denso espesor de signos que componen la escena: distribuir y articular todo un conjunto de discursos escénicos capaces de componer una verdadera retorica espacial. Como lo he escrito en varias ocasiones, mi labor de dramaturgo es la de escribir un texto – o textura -, que consistirá en el enhebrado de todo entretejido compuesto de ruidos, cuerpos, sonidos, luces, formas, palabras, músicas, movimientos, objetos, etc., en el cual ninguno de todos estos elementos dominará a outro, sino en el que todos se articularán igualmente, en el ese lugar concreto que es la escena.”

assustadíssimo e na defensiva quando escrevi meu primeiro texto para A Digna em 2012. O texto chama-se *Quase-Memória*. É composto por quatro narrativas independentes que não têm uma conexão temática direta, mas que estão interligadas por personagens em situações extremas, que buscam compreender seus processos de subjetividade e realizar uma tentativa de transformação de suas realidades.



Fig 1 - Ana Vitória Bella no espetáculo *Quase-Memória*⁵.

As atrizes me faziam perguntas sobre o texto e eu me impunha a necessidade de responder tudo. Quando não sabia, gaguejava; tentava responder meio sem jeito, improvisava algumas ideias na hora para defender o texto. Pensava, naturalmente, que eu era uma fraude e jamais poderia voltar a escrever. Foram justamente as atrizes que dirigiram o trabalho e, quando vi em cena o que tinha escrito, percebi que jamais poderia ter pensado em todas aquelas soluções cênicas. Me dei conta de que as intenções que tinha criado na escrita eram menos interessantes do que aqueles postos em cena e que o meu material escrito fora potencializado com o encontro corpóreo com as atrizes da A Digna. Vi, nessa experiência, que o corpo literário fora atravessado e expandido pelos corpos da cena, não apenas das atrizes, mas também das sonoridades e visualidades propostas nas materialidades escolhidas para compor a encenação. Era como se o corpo literário que eu tinha criado e os corpos que habitavam a cena dançassem sem hierarquia no espaço e no tempo do espetáculo.

⁵ Essa foto faz parte do acervo do coletivo A Digna.

Essa experiência me marcou profundamente. Na superfície do discurso sobre meu trabalho, dizia que era óbvio que o texto era um pretexto para a cena, que a ideia de uma dramaturgia como um pensamento que precisava ser encarnado nos corpos dos atores era ultrapassada; no entanto, percebi que, em meus processos subjetivos de escrita e leitura de textos de companheiros ou companheiras, trazia ainda o paradigma enraizado e camuflado de que o texto era um pensamento fundante, que determinava a rede de signos que configurava uma obra teatral. Essa lógica me dava um medo inconsciente de escrever: se eu não tivesse o controle total do pensamento, como poderia escrever uma cena? Pior: como escreveria uma peça inteira?

São diversos os processos subjetivos e sociais que moldam uma atitude frente à dramaturgia. E há as mais variadas abordagens sobre um material textual. No entanto, ainda é muito presente uma lógica hegemônica de separação entre corpo e pensamento, na qual o texto é responsável pelo pensamento da obra e o corpo é objeto desse processo. Esse é um modo de operar sobre a realidade em que o corpo está a serviço do pensamento e o autor demiurgo rege a matéria a partir da sua racionalidade transcendente. Caminhar na tentativa de derrubar o demiurgo de seu posto autoritário é refletir sobre essa dicotomia hierarquizada entre texto e cena, pensamento e corpo, que é muito antiga e nos remete à construção da lógica da nossa sociedade. A filósofa e professora Marilena Chauí (2002) afirma que essa cisão hierárquica entre experiências corpóreas e intelectivas nasce conjuntamente com a filosofia ocidental.

1.2 – UM CORTE PROFUNDO

Para Chauí (2002), nossa lógica nasce de um corte. Nasce de uma separação que elabora uma filosofia do ser e o divide em duas partes: uma sensível e outra inteligível. Chauí (2002) defende que a filosofia inaugural de nossa racionalidade vem com Platão, que cindiu o mundo em dois: o mundo das aparências experimentado pelos nossos sentidos e mundo das essências acessado pelo nosso intelecto. Chauí deixa evidente essa cisão:

Platão apresenta os modos ou graus de conhecimento distribuídos em um diagrama dividido em duas partes desiguais, isto é, uma delas é

maior do que a outra. A parte dita inferior é chamada de “visível” (corresponde ao mundo sensível) e é menor do que a parte dita superior, chamada de “invisível” (corresponde ao mundo inteligível). A primeira parte é o mundo físico e ético percebido por intermédio da aparência sensível das coisas; a segunda parte é o mundo das ideias puras, apreendido exclusivamente pelo pensamento (CHAUÍ, 2002, p. 249)

Essa repartição em categorias do ser, atribuindo uma hierarquia do pensamento sobre o corpo, da consciência sobre a matéria, do que se pensa sobre a percepção sensível, é a raiz profunda que firma um modo de experimentar o mundo e constrói a subjetividade ocidental. Nossa apreensão da realidade nasce cindida, e mesmo os esforços filosóficos, artísticos, científicos e de outras formas do saber ocidental que tentam se opor e romper com esse sistema de pensamento não deixam de estar circunscritos nesse paradigma.

Segundo a professora Chauí (2002), a lógica platônica desenvolve a ideia de que é a depuração dos sentidos que fará com que o homem ultrapasse o conhecimento ordinário e, portanto, as experiências do mundo sensível dos fenômenos são enganosas e nunca alcançarão a perfeição do mundo das ideias. Seguindo a perspectiva desse modo de apreender as coisas do mundo, a cena teatral, espaço de encontro dos corpos, é relegada a um grau inferior de realidade; assim, abre-se um campo lógico para a afirmação da razão e a negação do corpo, para a supremacia do *lógos*⁶ sobre a presença física.

Platão não versou especificamente contra o fenômeno cênico, mas contra todas as formas de artes que buscavam representar a realidade – que, para ele, eram cópias infieis do pensamento original. O que trago aqui, no entanto, é que, ao cindir e estabelecer critérios de valores entre pensamento e corpo, Platão estabelece uma racionalidade que abre caminho para uma hierarquização entre texto e cena. Na obra chamada *Timeu*, Platão nos traz a ideia de um grande Deus artesão, denominado demiurgo por ele – que, em grego, quer dizer justamente artesão. Esse demiurgo subjuga a matéria e estabelece a ordem das coisas do mundo:

⁶ Marilena Chauí nos traz os diferentes significados da palavra *logos*:

Lógos, reúne numa só palavra quatro sentidos: linguagem, norma ou regra, pensamento ou razão, linguagem, regra ou norma, ser ou realidade íntima de alguma coisa [...] O *logos* dá a razão, o sentido, o valor, a causa, o fundamento de alguma coisa, o ser da coisa. (CHAUÍ, 2002, p. 504)

(...) até à geração do tempo, tinha sido feito dentro da maior semelhança ao que lhe tinha servido de modelo. Todavia, o mundo ainda não englobava todos os seres-vivos que dentro dele seriam gerados, pelo que ainda denunciava dissemelhanças. Por isso, o demiurgo completou a parte que lhe restava fazer à imagem da natureza do arquétipo. Assim, tal como o intelecto percebe as formas do ser que é – tantas quantas há nele –, o demiurgo olhou para baixo e decidiu que o mundo deveria ter tantas formas quantas aquele tem. E eles são quatro: a primeira é a espécie celeste dos deuses, outra é a alada e anda pelo ar, a terceira é a forma aquática, e a quarta é a que caminha sobre a terra. (PLATÃO, 2011, p. 114)

Esse demiurgo, ser transcendente, que determina as hierarquias da natureza e o nosso mundo, é o resultado da ação desse Deus artesão, que força a matéria (substância vinculada a percepção sensível) a ser uma mera representação do mundo inteligível.

O conceito de demiurgo trazido por Platão se aproxima muito da repisada ideia do escritor ou escritora como criadores transcendententes de um mundo ficcional, um artesão que subjuga o pensamento à sua genialidade e cria uma obra artística incontestada, cabendo a quem lê a interpretação dos signos concebidos pelo autor ou autora. Em relação ao teatro, essa pessoa demiurga, que escreve para subalternizar as matérias da cena, é frontalmente questionada por Derrida:

O palco é teológico enquanto a sua estrutura comporta, segundo a tradição, os seguintes elementos: um autor-criador que, ausente e distante, armado de um texto, vigia, reúne e comanda o tempo ou o sentido da representação [...]. Atores (são) intérpretes subjugados que representam personagens [...], [representando] mais ou menos diretamente, o pensamento do “criador”. (DERRIDA, 1995 p. 154)

Quando Derrida ataca o “palco teológico”, ele justamente se contrapõe, entre outros aspectos, à ideia do “grande escritor” que cria sua obra como um universo que ele mesmo não habita; como se esse autor ou autora fossem transcendententes às estruturas do texto e todos os corpos devessem reverenciar essa força criadora e seguir as determinações do pensamento desse demiurgo. Essa atitude frente à criação não apenas determina certas estéticas de texto, mas também traz éticas de trabalho que centralizam na figura do dramaturgo as decisões dos estatutos discursivos da obra.

Pode-se objetar que essa atitude ética é anacrônica às experiências do teatro contemporâneo e que a era dos encenadores,⁷ com início em 1880, e a viragem performativa,⁸ que ocorreu a partir dos anos 1960, atingiram frontalmente essa postura frente ao texto e à cena – mas ela ainda escapa em diversas formas de abordagem sobre a dramaturgia.

Posso ilustrar essa afirmação quase de forma prosaica, mas bastante representativa, com uma experiência vivida por mim entre os anos 1990 e 2000. Lembro de uma frase bastante repetida em processos pedagógicos formais e informais em diversas escolas, que partiam de experiências contemporâneas, e que me assombrou muito em meus trabalhos como ator. Muitas das vezes em que estava inseguro em cena e não sabia direito que intenção poderia ter a personagem que fazia, ouvia: “Tá na dúvida? Pergunte ao texto”. Ou seja, não cabia à experiência do meu corpo a compreensão do que estava ocorrendo no acontecimento cênico em que estava inserido, e sim ao pensamento escondido em alguma camada secreta de significação do texto, que ninguém ainda tinha descoberto. Que ninguém ainda tinha tido inteligência suficiente para compreender. Considero importante apontar que não estou trazendo a experiência de um jovem ator ou escritor do século XVII, falo de mim: era eu quem reproduzia incessantemente que o texto era um pretexto e que a cena era soberana.

Esse exemplo não abarca a imensa complexidade dos resquícios de um pensamento que ainda incensa o autor como o grande demiurgo, mas aponta alguns processos de construção de uma subjetividade artística que impõe certos padrões de leitura, encenação ou atuação. Não é à toa que lembro-me lendo vorazmente diversos textos de teatro com essa postura ética, de que era no pensamento do texto que residia o significado último e, ainda hoje, quando entro em processos criativos como

⁷ De acordo com Patrice Pavis (2010) houve uma “ruptura epistemológica” entre os anos 1880 e 1890, essa ruptura deslocou a centralidade do espetáculo teatral, pois ela já não estava nas mãos da literatura dramática, mas sim nos recursos que a cena poderia criar. A regência dos sentidos não pertencia mais ao dramaturgo, mas aos encenadores.

⁸ A palavra “viragem” vem da tradução portuguesa do livro *A estética do performativo* de Érika Fischer-Lichte, mas a palavra aproximada do português praticado no Brasil seria “virada”. De qualquer forma a “viragem performativa”, em certa medida, é um outro tipo de ruptura epistemológica, só que, segundo Erika Fischer-Lichte (2019) ocorreu nos anos 1960 junto com os estudos da performance e propunha entre outras coisas a ideia de que uma experiência estética da arte não estava mais atrelada a uma obra e sim a um acontecimento.

dramaturgo, essas camadas profundas de uma cultura vazam na escrita, por vezes causando muitos desconfortos.

Ainda na esteira de levantar alguns exemplos em nosso cotidiano teatral, é corriqueiro encontrar, em materiais de divulgação de espetáculos, o nome do trabalho, em seguida o termo “de” e o nome do/a dramaturgo/a, dando a ideia de que o espetáculo é de autoria exclusiva do escritor ou escritora do texto.

Trago essas experiências não como manifestações aleatórias e isoladas, que demonstrariam uma ideia de que o dramaturgo ou dramaturga poderiam possuir a autoridade máxima sobre a obra, mas para pensar que elas colaboram na percepção de uma forma de compreensão da realidade, de uma cultura inserida na lógica iniciada por Platão, que estabelece a subserviência do corpo ao pensamento. É importante afirmar, porém, que muito se caminhou à revelia dessa racionalidade e, por isso, considero relevante pensar abordagens sobre o texto teatral que partam de outras epistemologias. Essa pesquisa também reflete sobre a cultura como performance (FISCHER-LICHTE, 2005), para ter um olhar mais abrangente sobre as experiências textuais da contemporaneidade.

1.3 – UM OLHAR PERFORMATIVO

Importante pontuar que a estética performativa parte dos estudos da performance, mas não se circunscreve apenas a analisar essa manifestação artística. O conceito operatório de performatividade pode ser aplicado em outras linguagens, até mesmo em ramos da filosofia, como Judith Butler faz em seus estudos de gênero, afirmando que nossa identidade é cambiável e produzida a partir de nossos atos corporais, por meio de atos performativos que interferem na realidade cotidiana.

Leda Martins nos aponta que os estudos da performance são “lentes epistemológicas” que apresentam chaves de leitura sobre as mais variadas áreas artísticas e, por mais que “nenhuma teoria pode almejar dar conta da diversidade disjuntiva dos eventos performáticos, dentre eles o teatro” (MARTINS, 2011, p. 102), esses estudos podem nos oferecer uma tentativa de não enclausurar os conceitos teóricos em compartimentos estanques, pois eles deslocam o olhar sobre o fenômeno teatral, não o considerando como uma obra encerrada em si, mas sim, um ato.

Os estudos performativos auxiliam a pensar o espetáculo teatral como um acontecimento que afeta o espectador, que ao mesmo tempo também desestabiliza

os centros de significação da obra. Pode-se utilizar o operador conceitual de performatividade para refletir sobre as questões do texto teatral, pois, como afirma Leda Martins (2011), as reflexões sobre a dramaturgia ganham outras possibilidades de leitura com os estudos da performance, e mesmo o texto teatral, com suas estruturas mais fechadas e com uma linguagem mais tradicional, pode ser lido a partir dessa perspectiva.

Entre os deslocamentos de compreensão das linguagens artísticas que a estética performativa segue realizando, um dos mais significativos foi o de não mais perceber o evento artístico de forma isolada, ou seja, não interessa mais pensar a arte como a construção de uma obra e sim como um corpo coletivo que produz um acontecimento, em que todas as subjetividades envolvidas são afetadas. Assim, as análises não podem ser feitas apartadas do fenômeno, como diz Érika Fischer-Lichte:

Se as artes já não produzem obras, mas sim *performances*, ou seja, acontecimentos, como ocorre não só no teatro, na música e na arte performativa, mas também, desde os anos 60 do séc. XX, cada vez mais em todas as artes, então não pode ser aplicada nem uma estética da obra, nem a estética da produção e recepção que se lhe referem. Do que se trata agora é do desafio para desenvolver novas estéticas, acima de tudo teorias da experiência estética, assim como, em lugar da análise da obra, novos métodos de análise da *performance*. (FISCHER-LICHTE, 2005, p. 80)

Dentro da epistemologia performativa, o que é mais relevante é o convívio entre os corpos inseridos em um acontecimento que ocorre em um determinado tempo e espaço. O encontro entre as fisicalidades passa a ser o elemento fundante da experiência artística e da análise crítica; assim, a obra de arte não é um objeto setorizado em áreas criativas, dentro das quais caberia ao espectador a compreensão e fruição do que foi proposto pelos artistas, mas é, antes de tudo, um ato social, uma experiência compartilhada. Artistas e espectadores envolvidos no acontecimento teatral fazem parte de um mesmo sistema afetivo entre corpos, no qual, antes mesmo de ser elaborado algum elemento discursivo, precisa-se levar em conta as presenças inseridas na experiência artística.

Nessa perspectiva, o espetáculo teatral é sempre uma força movente, pois não se define apenas pelo conjunto de significantes e significados que os artistas imprimiram na obra, mas como um espaço que propicia a simultaneidade de

presenças em uma determinada temporalidade. Entre as diversas desestruturações que a estética performativa estabelece, posso citar algumas que se relacionam com esta pesquisa: a desobjetificação da obra teatral, uma fronteira bastante movediça entre a produção e recepção da obra, e a ideia trabalhada por Fischer-Lichte de que a experiência teatral acontece entre presenças – ou, como a autora afirma, entre co-presenças.

Por causa da co-presença física de actores e espectadores, a fisicalidade tem um papel essencial nos espectáculos. Num espectáculo lidamos com o corpo enquanto “presença”... Do seu corpo físico pode emanar uma radiação particular que os outros participantes/espectadores sentem fisicamente. Em muitos casos, é como se uma corrente de energia emanasse deles, e se transferisse para os espectadores, conferindo-lhes, por sua vez, essa energia. De uma forma especial e particularmente intensa, o actor é experienciado como “presente”. Ao mesmo tempo, o espectador, que é atingido por essa corrente, experiencia-se de uma forma especial e particularmente intensa como presente. (FISCHER-LICHTE, 2005, p. 76)

O conceito de co-presença que Erika Fischer-Lichte desenvolve a partir das pesquisas do teatrólogo berlinense Max Herrmann nos apresenta a ideia de que o espetáculo teatral só pode ser considerado como tal se houver uma inter-relação entre os corpos dos atores e atrizes com a plateia.

Pensar o espetáculo como um ato social, antes mesmo do que uma realidade discursiva, desestabiliza a ideia de um dramaturgo ordenador, que submete os corpos à sua vontade transcendental. Quando estabeleço, em minha prática como escritor, que a força do espetáculo está nesse encontro relacional entre corpos, minha ética frente à escrita se altera completamente e assim começa a derrocada do demiurgo.

1.4 – O RISO DERRUBA O DEMIURGO

Quando discorro sobre a característica ontológica do teatro em ser ato social, não posso deixar de pensar no palhaço e nos mecanismos do riso, pois como já foi amplamente tratado por uma diversidade de autores e autoras,⁹ o riso nasce de uma

⁹ Muitas pesquisadoras e pesquisadores abordam o caráter social do riso, podemos citar o brasileiro Mario Fernando Bolognesi por tratar desse tema relacionando ao universo da palhaçaria e Henri Bergson, por ser fonte de muitos estudos sobre o riso, incluindo o próprio Mário Fernando Bolognesi.

sociabilização entre sujeitos. Por isso, não à toa, quem primeiro me deu a perspectiva de que o texto teatral pode ser mais um dos corpos que compõe a cena foi a prática da palhaçaria.

Trabalhei por muitos anos em um grupo de palhaços que começou em Santos, a Cia. Suno¹⁰. Há algum tempo sentia muita vontade de escrever para teatro e, assim, escrevi minha primeira dramaturgia profissional: *Despautérios*.



Fig 2 - Foto do espetáculo *Despautérios*. Da esquerda para direita: Duba Becker, Victor Nóvoa e Helena Figueira. Foto de Avelino Fernandes

Despautérios trata da história de três palhaços que trabalham em um circo decadente. Eles têm a ilusão de que se forem para a famosa cidade de Tar toda a precariedade em que vivem irá se resolver. Um argumento simples, em que coloquei uma série de referências ao Federico Fellini, ao teatro do absurdo e ao melodrama. Eu também estava em cena e ansioso para contar tudo o que pensei, para dizer todos os significados de cada palavra presente no texto.

¹⁰ Coletivo circense criado em Santos em 1998. Atualmente, tem sede em Barão Geraldo e, em sua formação, conta com Helena Figueira e Duba Becker.

Domingos Montagner era o diretor, um artista circense com muita experiência de palhaço e na direção, tanto de trabalhos circenses, quanto teatrais. Ele, com toda sua afetividade e conhecimento, antes mesmo de eu começar a falar, disse algo mais ou menos assim: “Esse é um texto pra palhaço? Então a gente quer fazer rir, o palhaço pode falar o que quiser, mas fazendo rir. Se não for engraçado, nem vale o que significa.”¹¹ Fiquei um pouco incomodado a princípio; pensava: “E todas as coisas que queria falar no texto? Tinha pensado em tantos elementos, feito tantas conexões, colocado tantas referências...”

Domingos Montagner teve a destreza de não mudar uma única palavra do texto, mas de trazer relações completamente diferentes das que eu pensei. Ele não parou para ouvir minhas inúmeras especulações filosóficas (ainda bem) para explicar todas as cenas escritas. Para ele, o que interessava eram as possibilidades de jogos que o texto propunha. Ele queria colocar em jogo as materialidades de que dispunha e as relações que poderiam surgir por meio do atrito entre o corpo textual e o corpo dos palhaços. Era evidente que, ao dirigir, ele estava já levando em conta o corpo e características dos palhaços que iriam compor a cena; se ele tivesse outro material humano (outros palhaços), trabalharia de forma completamente diferente o mesmo texto.

Domingos queria o convívio entre a poética dos corpos envolvidos na ação, queria o jogo dos corpos presentes. O riso surgiu de partes insuspeitadas do texto, era explícito que o jogo relacional das presenças era o que estabelecia o riso e isso modificou completamente as redes de significados que o texto propunha. As referências que pensei quando escrevi e que me eram tão importantes no princípio não deixaram de estar presentes, mas completamente afetadas pelo corpo de todos/as os/as outros/as artistas. O texto não foi apenas encenado no palco, ele foi atravessado pela força do encontro.

Domingos, o Duma, como o chamávamos, estava interessado no ato social do riso, e por extensão, no ato social do acontecimento cênico. Para ele, era importante uma comunhão presentificada pelos corpos. Não que o conjunto dos significados atrelados a um discurso do espetáculo não fosse relevante, era só que esse pensamento discursivo não poderia ser hierarquicamente mais relevante que o

¹¹ Lembrança de um ensaio de *Despautérios* em 2009.

encontro; esse pensamento discursivo era apenas um dos elementos constitutivos do acontecimento convivial e construído em relação, com todas as pessoas artistas envolvidas. O pensamento e o corpo da obra eram inseparáveis; se um era afetado, o outro também. O Duma me ensinou, a seu modo, que não adianta o texto trazer seus discursos e ignorar a matéria presente. O que se dá em cena é o encontro entre forças. O texto carrega as suas, o corpo do ator também, a luz a sua, até mesmo o espaço onde se ensaia também – e todos se afetam e se transformam indefinidamente.

Cada elemento da cena é uma potência que possui seus contornos e forças específicas e só nas relações afetivas disparadas pelo encontro dos corpos presentes é que ACONTECE o fenômeno cênico. É como se cada corpo fosse um fragmento independente, mas complementar, e na inter-relação entre eles se formasse uma espécie de corpo coletivo. Dentro dessa perspectiva, pode-se trabalhar com a ideia de que acontecimento cênico é um grande campo imanente de corpos que se afetam. Deleuze nos diz que “Quando um corpo encontra outro corpo, uma ideia outra ideia, tanto acontece que as duas relações se compõem para formar um todo mais potente, quanto que um decompõe o outro e destrói a coesão de suas partes” (DELEUZE, 2002, p. 25).

Só fui entender o que Deleuze diz revisitando minha trajetória como palhaço de rua, pois a ideia de uma reunião de corpos que se encontram e formam um todo mais potente está presente na tradição circense e nas manifestações de teatro popular. Por isso, reproduzo na imprecisão da memória as palavras do Duma, ou pelo menos invento as palavras desse grande artista a partir do afeto que ele deixou em meu corpo de palhaço e escritor: “A piada não tá nem antes, nem depois, ela acontece agora, o que vem antes ou depois, é viagem da tua cabeça. E isso não interessa pra nada. O riso acontece ou não acontece”.¹² Essa frase do Duma me apresentou uma forma espinosana de ver o bom encontro dos corpos na cena e com simplicidade; me mostrou que o que vem antes ou depois do espetáculo são potências da cena, são virtualidades do que poderá acontecer, mas nunca a cena em si.

¹² Lembrança de um ensaio do espetáculo *Despautérios* em 2009.

1.5 – O COLETIVO DERRUBA O DEMIURGO

Sabendo que toda pesquisa estética se estabelece a partir de uma ética de relação de trabalho e que ambas vão interagindo e determinando como as obras artísticas são criadas, pode-se afirmar que qualquer pesquisa de linguagem, processos de criação ou pensamentos sobre estéticas teatrais estabelecem em suas relações humanas uma forma intrínseca de um modo de produção. Isso porque a execução de qualquer ação artística também é uma ética de trabalho, que não necessariamente precisa ter vínculos comerciais, mas que estabelece funções entre os participantes da ação artística, determina modos hierárquicos ou não na criação e busca decisões mais coletivas ou individuais.

Estando-se consciente ou não da forma como se produz, toda ação artística (podemos dizer humana), carrega em si uma maneira de operar sobre a realidade. Esse modo de produção está intimamente ligado ao resultado estético que se busca ou se alcança. Dentro dessa perspectiva relacional entre estética textual e ética de trabalho em grupo, a teórica teatral Silvia Fernandes fala que em trabalhos coletivos de teatro há uma "proliferação de vozes heterogêneas" (FERNANDES, 2001, p. 139). Essa ética de trabalho privilegia o atrito afetivo entre as diversas vozes no processo de criação da obra e determinou incisivamente meu modo de escrever, fazendo com que eu sempre tentasse levar em conta em meus textos o ato social do teatro.

O historiador Alexandre Mate ressalta como as dramaturgias são criadas em grande parte das experiências no modo de produção em grupo e afirma que "O texto, por exemplo, precisa apresentar os pontos de vista dos sujeitos sociais, que são também os da cena; precisa se alicerçar, por conta da escolha, em polemologia experimentada na polis". (MATE, 2012, p. 185). De fato, essa participação democrática de todos os participantes no processo interfere intensamente no material escrito, pois cada sujeito social traz em sua trajetória de vida as marcas da própria experiência e o intercâmbio entre essas narrativas singulares influenciam os caminhos que cada artista traçará ao escrever a dramaturgia.

Há textos que escrevo a partir da improvisação dos atores e atrizes; em outros, apresento uma primeira versão da dramaturgia e, nos ensaios, ela vai se alterando. Há também situações nas quais o coletivo estuda e debate temas, experiências pessoais e preferências estéticas e, a partir delas, me recolho por um tempo e escrevo

uma proposta inicial de texto, que também será alterada no decorrer do processo. Enfim, existem diversas estratégias de feitura de um texto, mas em todas elas há pelo menos dois movimentos: um coletivo e outro solitário.

Esses movimentos coletivos ou solitários se alternam e dependem muito dos acordos estabelecidos com as/os outras/os criadoras/es. Nos momentos coletivos todos colocam suas questões, suas formas de abordar a temática, as relações estéticas que irão compor o espetáculo e podem ou não estar presentes no texto. O solitário é quando me recolho, e a partir dessas miríades de fios que aparecem, começo a tecer o texto. Depois de compor a tessitura da dramaturgia, a partir dos fios postos na ágora da criação, o texto é de novo colocado na berlinda e questionado, repensado e experimentado na cena com os atores e atrizes para ver como o texto afeta e é afetado no encontro com aqueles corpos.

Esse ir e vir dos materiais criativos borra as fronteiras da autoria e do que aparece no espetáculo e ou no texto. O autor Luís Alberto de Abreu, em uma entrevista dada a Rafael Luiz Marques Ary, explicita uma forma coerente de ver a relação da autoria, em textos que são criados a partir de processos coletivos:

A questão fundamental que gera essa série de dúvidas é apenas uma: o suporte da dramaturgia é a escrita, a dramaturgia se expressa em um texto escrito. O trabalho do ator não se faz assim, o do diretor também não, o do iluminador também não, o do cenógrafo também não. Essa é a única diferença. Agora eles têm a criação deles, é isso que a gente chama de função. Eu trabalho com o suporte da escrita, como dramaturgo. O trabalho do ator é do ator, o trabalho do diretor é do diretor e o trabalho do dramaturgo é do dramaturgo, feito em colaboração ou não. Como fica à vista o resultado da dramaturgia mesmo depois de o espetáculo ter desaparecido, se pergunta: isso foi feito em colaboração? Outras pessoas meteram a mão, agora quem fez o texto não foram todos, foi o dramaturgo. (...) Então, isso acontece muitas vezes, eu colaboro muito com o ator, agora o trabalho é dele, ele que está fazendo as opções. Faço propostas, faço exercício, agora é ele que faz as opções. Então, não existe diferença, o trabalho de dramaturgia, aquele que eu fiz, aquele que eu sei, esse trabalho é meu. O que acontece, muitas vezes, é ter um texto que é diferente do da encenação. Aquele texto lá é o meu trabalho. Aquele outro é o trabalho da encenação, dos atores, de todo mundo. (ARY *apud* ABREU, 2011, p. 86)

De fato, sempre sou eu quem, em recolhimento, faço o trabalho de tecer os estímulos vindos de outros corpos presentes na criação e, com essa tessitura de

proposições, tomo as decisões finais que vão compor a dramaturgia textual, que muitas vezes difere da dramaturgia que está posta em cena. O que acontece é que nem sempre a decisão tomada coletivamente converge para aquilo que penso para a obra textual. Então deixo o material escrito com aquilo que julgo mais relevante, mas a decisão final do texto que irá compor o espetáculo fica a cargo de todos os artistas envolvidos. Aqui fica bem evidente, como apontado por Abreu, que o texto escrito é de minha autoria e que o do espetáculo é de todos os artistas que participaram do processo criativo.

Sobre essa questão tão deslizando da autoria, vale pontuar que reconhecer-se autor de um texto não significa ter uma postura autocrática (o demiurgo sempre rondando) da sua dramaturgia frente à composição da cena. Designar os contornos sutis e específicos de cada área na criação coletiva não significa decretar uma hierarquia estável entre os/as envolvidos/as, mas sim perceber as distinções entre a singularidade de quem cria e deixar que elas se evidenciem, sem ocorrer um apagamento ou sobreposição entre saberes.

Em um trabalho realizado coletivamente não é necessário que todas as pessoas criadoras precisem estar envolvidas em tudo e tomar todas as decisões. Há, pelo menos em teoria, pois sabemos que na prática muitos fatores importam e podem modificar essa ética, uma isonomia dos pontos de vista de todas as pessoas participantes. No entanto, muitas vezes, há artistas especialistas em determinadas funções e recaem sobre eles ou elas uma certa hierarquia para a decisão final sobre aquele aspecto do espetáculo. Não é que não haja uma hierarquia no trabalho em processos coletivos, mas ela é pendular e se alterna de acordo com a função que esteja sendo debatida. Isso é o que o diretor António Araújo chama de “hierarquia flutuante”:

Hoje, contudo, acreditamos que melhor do que “ausência” de hierarquias, seja mais apropriado pensarmos em hierarquias momentâneas ou flutuantes, localizadas, por algum momento, em um determinado polo de criação (dramaturgia, encenação, interpretação, etc.) para então, no momento seguinte, se mover rumo a outro vértice artístico. (ARAÚJO, 2008, p. 56)

Esse deslocamento constante da hierarquia acontece em grande parte dos casos das experiências em teatro de grupo em que participo. Ela ocorre porque cada

integrante tem inclinações ou trajetórias artísticas que o leva a ter mais experiência em determinada função do fazer teatral e isso faz com que esse integrante tenha mais conhecimento nesse aspecto da criação. A teórica Silvia Fernandes afirma que, nos processos colaborativos, “não significa a ausência de responsáveis pela coordenação de determinados setores. O processo coletivo não implica o ‘todo mundo faz tudo’, mas pressupõe o ‘todo mundo opina em tudo’”. (FERNANDES, 2000, p. 72)

O que para essa pesquisa é importante frisar é que o deslizamento hierárquico das funções, para privilegiar a relação democrática dos pontos de vista, dificulta o aparecimento do “grande autor” e fissa completamente o texto, pois ele será operado não como um recipiente de significados que serão descobertos, mas como um dos elementos componentes da cena que será afetado e afetará os corpos presentes. Dentro dessa perspectiva de buscar os contornos autorais do trabalho artístico e perceber que as hierarquias deslizam, trago uma experiência que vivi que explicita a diferença entre o texto escrito e o texto que compôs o espetáculo.

O texto *Condomínio Nova Era*¹³ foi publicado em livro e quem ler a dramaturgia que está publicada e assistir ao espetáculo perceberá uma significativa diferença entre eles. Uma primeira versão do texto já havia sido escrita antes do encontro com os outros artistas e, no decorrer do processo, o diretor pediu para que os atores e atrizes trouxessem depoimentos pessoais que foram disparados ao lerem a dramaturgia. O que interessava ao grupo não era simplesmente o modo como o texto abordava a temática do despejo, mas principalmente que tipo de experiências corpóreas o material textual provocava nos integrantes do processo.

Esse material criado pelos atores e atrizes entrou no espetáculo como texto encenado, mas não fazia sentido algum colocar esses depoimentos pessoais no texto inicial, pois eles eram estreitamente relacionados às experiências de vida dos/as artistas. Por isso, fiz algumas versões da dramaturgia que levou em conta o processo, mas não me apropriei dos depoimentos pessoais porque eram muito particulares dos corpos que os criaram. Também não inseri no texto essas experiências das vidas dos/as outros/as artistas, por querer que as dramaturgias que escrevo guardem suas autonomias frente à cena, para que o texto possa dialogar com outros/as criadores/as e não fique somente circunscrita a um único processo de encenação.

¹³ Primeiro texto da *Trilogia do Despejo*, produzido pela A Digna em 2014.

Vale ressaltar que não é raro participar de processos dos quais discordo do resultado do material cênico que compõe o espetáculo, mas as decisões também passaram por mim e, mesmo pensando diferente, é a força do coletivo que deve operar. Stella Fischer explicita bem a questão:

Devemos considerar que mesmo um texto teatral autônomo, quando levado à cena, tem sua autoria fundida com a de todos os artistas envolvidos na criação. A autoria de um evento cênico, nesse sentido, não se limita ao texto escrito, e sim à construção de uma encenação, em toda sua extensão. (FISCHER, 2003, p 161-2)

Aponto também que os processos de criação com hierarquia deslizando e relações democráticas nos processos decisórios do que fica ou sai da obra artística e a desestabilização da identificação da autoria da obra estão presentes em grande parte do modo de produção em grupo, mas não dão garantia alguma de uma obra artística potente que dialogue com seu tempo e com quem frui o espetáculo. É evidente que há muitas obras criadas de forma autocrática e que dialogam com seu tempo. Para essa pesquisa, não interessa refletir sobre os processos subjetivos que atribuem qualidade ou não a uma obra; o que busco entender é como as criações colaborativas retiram a ideia de um autor ou autora de textos de teatro que se assemelha ao grande demiurgo, e me remete à ideia de um dramaturgo ou dramaturga que, como apontado anteriormente, seja mais um dos corpos dançantes do fenômeno teatral.

Decerto, quem escreve elabora sua obra com a palavra escrita, mas ela não precisa ter uma vocação teológica e detentora de um pensamento absoluto e definitivo, mas sim o tecido conectivo que por meio da palavra potencializa os acontecimentos conviviais da cena. Estabelecer essa postura ética é entender que a relação convival do teatro não se dá apenas em cena, mas pode ser também a postura de trabalho que permeia a criação, uma postura que precisa da relação entre os corpos para produzir seus trabalhos.

O fenômeno teatral é de característica coletiva tanto em ato cênico, quanto em processo de criação. É evidente que cada produção vai ampliar ou reduzir essa coletividade, mas por mais que haja uma posição centralizadora individualista que decide o recorte final da obra, mesmo que o espetáculo seja todo desenhado e

pensado por um encenador autocrata, sempre existirá a imprecisão humana do gesto. Além disso, as diferentes plateias que vão assistir ao trabalho não permitirão o engessamento total dos signos, pois irão garantir o encontro afetivo entre os corpos em determinado tempo e espaço. É importante pontuar que o modo de produção em grupo é muito amplo, se estabelece de forma distinta e não é salva-guarda de um processo não hierarquizado; porém, em geral, os grupos de teatro potencializam os modos sociabilizados de trabalho, abrindo espaço para que não haja uma soberania de funções na cena. Como afirma Abreu:

(...) o palco não é reinado do ator, nem o texto é a arquitetura do espetáculo, nem a geometria cênica é exclusividade do diretor. Todos esses criadores e todos os outros mais colocam experiência, conhecimento e talento a serviço da construção do espetáculo de tal forma que se tornam imprecisos os limites e o alcance da atuação de cada um deles. (ABREU, 2003, p. 33)

Essa lógica explicitada por Abreu é facilmente localizada no que se chamou processo colaborativo, que, segundo o conceito da pesquisadora Stella Fischer, pode ser visto da seguinte forma:

Conceitualmente, entende-se por processo colaborativo o procedimento de grupo que integra a ação direta entre ator, diretor, dramaturgo e demais artistas, sob uma perspectiva democrática, ao considerar o coletivo como principal agente da criação e aglutinação de seus integrantes. Essa dinâmica propõe um esmaecimento das formas hierárquicas de organização teatral, embora com a imprescindível delimitação de áreas de trabalho e delegação dos profissionais que a representam (FISCHER, 2010, p.61)

Essa ética de trabalho muito particular está dentro de um contexto histórico distinto e possibilitou o surgimento de diversos agrupamentos artísticos de fazedores de teatro – muitas vezes não mediados por uma relação comercial e que dirigem suas poéticas contra um discurso hegemônico do capital. Essa proliferação de núcleos de artistas que ocorreu principalmente nos anos de 1990, mas que tem suas raízes históricas nos idos de 1940, chamou-se de teatro de grupo.

1.6 – O DEMIURGO COMO FORÇA EXTERNA

Se o demiurgo aparece como força internalizada para fazer sobrepujar a cena a partir do texto e, em minha experiência, essa ação causa muitos problemas na escrita, também é preciso ficar atento/a nessa força demiúrgica que certos processos sociais impõem – que legitimam algumas narrativas em detrimento de outras. Pois, se pode-se sofrer o ataque de um demiurgo naturalizado internamente, também pode-se sentir a força de uma pressão social que decreta hegemonias de linguagem. Essa ética também enfraquece a escrita, pois o medo paralisante frente às palavras também atua. Para pensar nesse processo demiúrgico que uma pressão externa pode causar, trago minha passagem do teatro amador¹⁴ em Santos para meu ingresso na Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo.

Comecei a fazer teatro em Santos. Em 1994, eu morava em um bairro periférico próximo ao cais, chamado Estuário (antigo bairro Macuco) e participava de todos os cursos gratuitos que a cidade oferecia, e atravessa a cidade para o Saboó, Zona Noroeste, Centro, São Vicente, Praia Grande, Guarujá. Além desses cursos, nos reuníamos em agrupamentos amadores de teatro para ensaiar as peças nas quais tínhamos interesse. Esses ensaios ocorriam em espaços públicos, na casa de algum/a participante ou na rua; o importante era termos um espaço para nos reunir e dar materialidade às nossas inquietações artísticas.

Nessa época, fundei dois grupos de teatro, a Cia. Suno, que como dito anteriormente ainda desenvolve suas pesquisas sobre o circo e o palhaço, e a Cia. Orangotango, que parece ter encerrado suas atividades. Também participei de alguns grupos de teatro na cidade de Santos com muitos anos, em especial o TEP – Teatro Experimental de Pesquisa que tem 51 anos de existência, e mesmo sendo um dos grupos mais antigos do país, é muito pouco pesquisado nos estudos formais e acadêmicos de teatro.

É preciso pontuar que, apesar da imensa contribuição do teatro amador para a cena nacional, suas experiências são muito pouco valorizadas no meio acadêmico,

¹⁴ Não interessa a essa pesquisa desenvolver um pensamento reflexivo sobre as bases teóricas que determinam o que é o teatro amador, eu autodeclaro tendo vivenciado esse formato amador de arte, porque assim que me enxergava na época que fiz teatro em Santos, no período de 1994 a 2000, em especial em minhas participações no histórico FESTA – Festival Santista de Teatro Amador.

com exceção do esforço individual de algumas pessoas pesquisadoras¹⁵. O pesquisador Mauriney Eduardo Vilela diz que:

A surpreendente vitalidade e dinamismo do movimento amador paulista, no entanto, contrasta com o igualmente surpreendente lapso da memória cultural e acadêmica em relação ao tema: os 15 mil participantes do movimento, as 19 federações de teatro, os mil espetáculos teatrais anuais praticamente não frequentam os estudos sobre cultura a respeito desse período. Para se ter uma ideia dessa invisibilidade: nas mil páginas da História do Teatro Brasileiro (2 volumes; direção de João Roberto Faria; São Paulo: Perspectiva/SESCSP, 2012) e nas 400 páginas do Dicionário do Teatro Brasileiro (Coordenação de J. Guinsburg, João Roberto Faria e Mariana Alves de Lima; São Paulo: Perspectiva/SESC-SP, 2009) não há uma única menção ao movimento federativo paulista de Teatro Amador, nem aos seus festivais ou aos seus espetáculos. (VILELA, 2018, p. 18)

Interessante apontar a força dos conhecimentos empíricos e como eles realmente formam um momento histórico que vai muito além do pensamento hegemônico reverenciado pela academia. Ao longo dos sete anos em que participei ativamente do movimento santista de teatro, trabalhei no modo de produção em grupo sem nunca ter ouvido falar nos termos: processo colaborativo, depoimento pessoal, dramaturgia em processo, treinamento pré-expressivo do ator. Também não conhecia Antônio Araújo, Silvia Fernandes, ou grandes grupos de renome dos anos 1990.

Trabalhava de forma coletiva e opinativa na abordagem do texto e na pesquisa exaustiva corporal, sempre tendo como base a improvisação dos atores para se aproximar do material escrito. Fazíamos também exercícios corporais e energéticos de modo completamente autônomo e empírico. Toda essa prática se aproximava muito do que a academia legitimava como teatro de grupo ou processo colaborativo.

Não cabe avaliar o alcance, nem fazer um cotejo entre os resultados alcançados pelos grupos de destaque dos anos 1990 e os espetáculos que produzíamos na baixada santista, mas vale pontuar como esse modo de produção de grupo era uma alternativa de sobrevivência artística e financeira para artistas de diversas cidades. Mesmo tendo essa bagagem prática de teatro, lembro do meu

¹⁵Considero relevante citar alguns importantes pesquisadores do teatro amador: Hamilton Saraiva, Maria Eugênia Rodrigues Cruz, Orleyd Neves Faya, Roseli Fígaro e Teresa Aguiar.

receio quando cheguei em São Paulo em 2001 para fazer a graduação em artes cênicas na Universidade de São Paulo.

Já de saída era muito difícil para mim acompanhar a vida universitária com os diversos ensaios, festas, encontros artísticos e afetivos realizados, pois eu vinha de uma realidade social diferente de grande parte das pessoas que cursavam o meu ano e não conseguia residir em São Paulo; eu trabalhava em três cidades diferentes da baixada santista e continuava fazendo teatro em Santos. Nos dois primeiros anos, fui percebendo como o modo de produção em grupo e as pesquisas não hierarquizadas que realizávamos nos grupos santistas era a tônica dos processos pesquisados na universidade. Mesmo assim, algo em mim não me deixava legitimar minha trajetória artística. Eu vivia uma pugna entre a necessidade de me afirmar como um artista que veio do teatro amador e já tinha vivido de forma empírica alguns dos processos estudados na universidade e o receio de dizer que vinha de uma realidade completamente distinta da maioria dos meus parceiros de sala; afinal uma experiência vinda do teatro amador com base no palhaço de rua não era legitimada em grande parte dos círculos de convivência universitária do início dos anos 2000.

Lembro do chamado interno para a escrita que sentia em meus processos criativos na Universidade, mas me apequenava e pensava que eu não tinha conhecimento para escrever uma peça sozinho. A força demiúrgica, dessa vez, encontrava ressonância interna, mas vinha de uma pressão social e me paralisava criativamente, era uma força invisível e nenhum docente me desestimulava, muito pelo contrário, os professores me incentivavam que eu desenvolvesse a escrita, mas um estado interno de paralisia me aterrorizava e não permitia que eu experimentasse o ato de escrever. Eu estudava os grandes autores e me sentia menor, me sentia incapaz de criar uma obra escrita que dialogasse como meu tempo, afinal, como que eu, vindo da classe operária, com a maioria dos familiares semialfabetizados, sem nenhum incentivo familiar a vivenciar experiências artísticas, com meu conhecimento empírico vindo do teatro amador e da palhaçaria poderia criar um texto relevante? Que credibilidade diante de mim mesmo e aos demais e poderia ter para me arriscar na escrita?

Como dito anteriormente, meu primeiro texto montado por artistas profissionais, que realizou diversas temporadas, foi *Despautérios*. Esse espetáculo foi encenado em 2008 e, desde que entrei na Universidade de São Paulo, em 2001,

sentia uma profunda vontade de escrever para a cena, mas sempre paralisava os processos no meio e sentia que não era capaz de produzir uma obra escrita que valesse ser lida. Eu me sentia desautorizado por mim mesmo frente a uma certa naturalização de que, para escrever, era preciso ter um “gênio criativo” que estabelecesse conexões poéticas realmente relevantes ao mundo, ou ter condição financeira para estudar e me dedicar à escrita, ou nascer em uma família que tivesse estabilidade econômica e me incentivasse a escrever.

Por isso, esse processo de derrubada de uma força demiúrgica que pode atuar com estímulos internalizados, ou a partir de experiência sociais, é uma busca profunda e processual na minha própria carne de artista. Primeiro para me legitimar como um escritor e, depois, para trabalhar com a palavra não para criar um “teatro teológico”, que submeta a matéria da cena a seu pensamento, mas sim apontar para a necessidade de elaborar textos teatrais que se apresentem vulneráveis à cena, que façam de sua instabilidade um convite a outros corpos que habitam o acontecimento teatral e que, em conjunção tensionada, caminhem dançando as próprias vulnerabilidades.

CAPÍTULO-ATO 2 – CAMINHAR VULNERÁVEL

Eu-pesquisador – O que é pensar com o corpo? É possível pensar sem o corpo?

Eu-artista – Pensar com o corpo é colocar-se em ato. A corpo é sempre uma potência. O significado se dá em acontecimento, como efeito do encontro dessas potências. O significado é sempre um efeito, o corpo é a essência.

Eu-pesquisador – E como se pensa com o corpo?

Eu-artista – Um palhaço quando vê um copo cheio de água em cena, o que passa por ele? Uma força corpórea lhe invade e ele quer se relacionar com o material do copo, com a água, sentir se está quente ou fria, se pesa, se coça, se dá sede, se o copo pode quebrar. Lhe dá prazer sentir seu corpo brincar com o outro corpo. O riso vem dessa relação prazerosa. O significado, se vier, é só um efeito dessa dança cheia de prazeres.

Eu-pesquisador – No palhaço é fácil de entender e para um escritor? Não é importante o significado do que ele escreve? Como um dramaturgo pensa com o corpo?

2.1 – O ESTADO PERMEÁVEL DA ESCRITA

Se os verbos – transpirar e escutar – são essenciais ao trabalho da escrita, aos poucos entendo que escrever é colocar-se em estado de travessia. É o entrelaçamento dos pés com o caminho. Penso esse estado permeável para os atravessamentos não como um conceito filosófico abstrato e inalcançável, mas como uma postura ética frente ao próprio trabalho. É a vontade de, sem deixar de me aprofundar no campo de forças que atua na minha subjetividade, me abrir para o deslocamento que os encontros com a realidade do outro pode causar e, a partir desse deslocamento, conceber minhas escritas sobre o mundo. Esse estado permeável que busco em meu ofício de escritor faz com que eu precise me apresentar vulnerável aos processos de escrita que desenvolvo. A vulnerabilidade que aos poucos vou reivindicando de mim mesmo se desdobra em dois aspectos distintos, mas indissoluvelmente emaranhados: aceitar-me vulnerável como dramaturgo e escrever materiais que são vulneráveis aos encontros com a cena.

Sobre o primeiro aspecto, sinto que, aos poucos, vou realizando tentativas de aceitar minha vulnerabilidade como escritor, tanto para criar uma poética que emerja

de escavações profundas das configurações da minha subjetividade, quanto para saber-me falível frente a qualquer tentativa de enclausurar os processos de significação de uma criação textual dentro da minha concepção de vida. Roland Barthes discorre sobre a incompletude intrínseca de qualquer obra escrita:

Assim se desvenda o ser total da escritura: um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino... (BARTHES, 2004, p. 64)

Essa ideia de um texto literário que se finaliza no leitor, ou no caso da dramaturgia, pode-se afirmar no fenômeno instável da cena, me aponta para o segundo aspecto citado – a criação de um texto vulnerável. Pensar na vulnerabilidade de um texto é entender que ele pode ser ferido: *vulnus*¹⁶.

Um texto vulnerável é aquele que se coloca em situação de risco. E uma dramaturgia se coloca em situação de risco quando é um dos corpos do acontecimento cênico e que, em convívio com os outros corpos envolvidos no ato teatral, pode ser afetada, ferida, rompida, despedaçada, esburacada. Criar uma dramaturgia pensando que ela é um dos corpos da cena é saber que ela será sempre incompleta, estará sempre em transição, será sempre relacional e nunca isolada em si. Escrever textos a partir dessa perspectiva aponta para um compromisso com o movimento e não com a manufatura de uma obra encerrada em si.

Um texto que é construído levando em conta seus aspectos vulneráveis não se apresenta fechado, se oferece como uma passagem, um caminho que convida novos fios para a trama. Ele pode até existir sem a cena, mas é nela que se potencializa. É um texto que não hierarquiza as forças presentes, que se abre ao encontro para invasões, sobreposições, cortes, costuras, alinhavos. Sua coerência não se

¹⁶ A palavra vulnerabilidade vem do Latim *vulnerabilis*, que significa: o que pode ser ferido ou atacado, que tem raiz na palavra *vulnus*: "ferida, lesão"

estabelece na esfera do pensamento, ela acontece em relação, é afetiva e se dá a partir das matérias textuais escolhidas. É um texto tangível.

Esses dois aspectos inseparáveis, aceitar-se vulnerável e criar textos também vulneráveis, se desdobram de maneiras diferentes, mas complementares – e ambos me apontam uma mesma ação: colocar-se em risco.

Se o segundo aspecto abordado indica que o texto se coloca em risco sendo um dos corpos da cena, em breve dissertarei mais sobre esse tema. O primeiro sugere que colocar-se em risco é romper com expectativas de produzir um material de excelência e um esforço em reconhecer que muitos dos materiais que são escritos e ditos como “ruins” podem conter em latência um precioso caminho a ser desenvolvido. Uma das possíveis caminhadas vulneráveis, do ponto de vista da criação do texto, é se preparar para uma disposição afetiva ao improviso. Percebo em minha experiência que a disposição à improvisação na escrita é muito importante não só para levantar materiais brutos para serem trabalhados com tempo por quem o escreveu, mas principalmente para poder se desvincular de qualquer compromisso com o “acerto”, com a criação de uma dramaturgia relevante. Quando se improvisa, a pessoa artista se coloca em risco e esse movimento pode produzir materiais que surpreendem o próprio dramaturgo ou dramaturga.

2.2 – IMPROVISOS DRAMATÚRGICOS

Disse no começo dessa dissertação que todo meu esforço dramático era para não deixar de ser palhaço. Ressalto aqui que minha intenção é continuar a ser palhaço não apenas no modo como abordo meus textos, tendo como principal motivação o ato social do teatro, mas também no modo de criar as dramaturgias, privilegiando o estado de improviso. É notório que grande parte da arte da palhaçaria nasce de improvisações das pessoas artistas envolvidas com a plateia, e agora, mesmo trabalhando com outro suporte artístico – a escrita –, reconheço a importância de abrir uma predisposição ao improviso na criação de textos.

Todo o trabalho, mesmo os que escrevemos a partir da improvisação dos atores, tem um tempo estendido em estado de solidão, um tempo necessário de convívio solitário com os próprios materiais. Em “Procura da poesia”, Drummond

escreve: “Convive com teus poemas, antes de escrevê-los; Tem paciência se obscuros. Calma, se te provocam. Espera que cada um se realize e consume; com seu poder de palavra e seu poder de silêncio”.

Não considero nenhum material que escrevo desnecessário; às vezes é preciso escrever trinta páginas para que fiquem duas ou três. Não é assim também o trabalho do ator ou atriz? Quantas horas, dias ou semanas de improvisação para alguns minutos de um material de cena expressivo? Se é assim para quem cria em cena, por que não é assim para quem escreve? Antônio Araújo aborda essa questão, nomeando a ideia de uma “dramaturgia em processo”, ou seja, um trabalho em que o dramaturgo ou dramaturga está presente no dia a dia dos ensaios, uma dramaturgia que se constrói em convívio. Mesmo que haja uma autoria, há um compartilhamento das decisões.

Ao invés de um escritor de gabinete, exilado da ação e do corpo do ator, queremos um dramaturgo da sala de ensaio, parceiro vivo e presente dos intérpretes e do diretor. Tanto quanto aos outros colaboradores caberá a ele trazer propostas concretas – verbais, gestuais ou cênicas – mas também dialogar com o material que é produzido diariamente em improvisações e exercícios. O texto, aqui, não é um elemento apriorístico, mas um objeto em contínuo fluxo de transformação. Daí a denominação de *dramaturgia em processo*. Da mesma maneira que atores e diretor necessitam dos ensaios para desenvolverem e construir as suas obras, também o dramaturgo precisará deles em igual medida. Tal perspectiva pressupõe não apenas constantes reescrituras ou diferentes versões e tratamentos do texto, mas também um *espaço de improvisação dramatúrgica*. O rompimento com a ideia do texto fixado ou imutável, que cristaliza as propostas advindas dos ensaios, se faz necessário. É claro que mais tarde, dentro do processo, tal síntese ou concretização acontecerá naturalmente, mas o importante aqui é a garantia de um espaço de experimentação dramatúrgica. Exatamente como os atores, o dramaturgo poderá exercitar esboços de cena, fragmentos de textos, frases soltas cujo único compromisso é o da possibilidade do escritor improvisar e investigar livremente. Portanto, esse material será tão fugaz e provisório quanto os exercícios cênicos propostos pelos intérpretes. (ARAÚJO, 2006, p. 128)

Antônio Araújo se refere a processos colaborativos nos quais quem escreve está no “corpo-a-corpo” com todos os criadores. Considero, no entanto, que esse estado de improviso não precisa acontecer apenas quando se está na presença dos/as outros/as artistas, ele também pode ocorrer quando se escreve individualmente. Muitas vezes percebo que paraliso meus processos de escrita com

receio de que as imagens que escrevo nasçam incipientes, ainda mal formuladas, como se eu precisasse atender a uma exigência involuntária interna e tivesse o compromisso de produzir materiais “geniais” (demiurgo à espreita). Como se, logo de início, as ações do texto já precisassem estar prontas e tivessem a obrigação de corresponder a uma potência poética. Vou confrontando esse receio, me deixando ser vulnerável e instaurando em minha prática de escrita esse estado de improviso dramaturgico.

Nesse estado de risco que assumo ao escrever meus materiais, o compromisso nunca é com a imagem pronta, mas com o movimento do texto; assim, escrevo inúmeros materiais para depois me debruçar sobre eles e buscar ler a partir desses trechos improvisados; então penso qual deles pode ser mais potente e, assim, teço as imagens que irão compor a dramaturgia. Improvisar na escrita é uma garantia de produzir muitos fragmentos que não precisam entrar na obra finalizada, mas que vão tensionando as forças do texto. Assim, aquela primeira imagem escrita, que ainda estava incipiente, pode ganhar contornos que me surpreendam.

Escrevo diversos materiais que por muitas vezes não entram na versão do texto finalizado por meio de perguntas. Os questionamentos que faço para meus textos me colocam em estado de improviso. Essas perguntas são respondidas por meio da escrita – e os materiais que surgem delas vão compondo com mais detalhes o tecido textual.

Conforme vou respondendo às perguntas que me coloco, busco não emitir nenhum julgamento; vou arregimentando novos textos e, quando tenho uma soma grande de materiais escritos, vou tentando estabelecer uma geometria entre eles, descartando alguns textos, modificando outros, mas sempre tentando prestar muita atenção nos materiais produzidos a partir dos questionamentos.

Assim, em meus textos, sempre produzo muito mais material escrito do que o que realmente compõe a organização de uma primeira versão da dramaturgia que apresento aos outros criadores. E em muitos processos, dependendo da ética de trabalho estabelecida, apresento aos criadores justamente esses diversos materiais improvisados e, coletivamente, vamos bordando o fio organizacional da dramaturgia.

Essas perguntas que vou fazendo no decorrer dos processos de criação se alteram de acordo com as estruturas dos textos que desenvolvo. Penso, no entanto,

que dez delas foram relevantes em grande parte das minhas escritas e, a partir delas, faço questionamentos mais específicos, sempre de acordo com os contornos dos textos. Essas perguntas foram elaboradas a partir da escrita da Trilogia do Despejo,¹⁷ obra que tem certos aspectos dramáticos, mas que é fissurada por expedientes épicos e líricos e, muitas vezes, pela imponderabilidade performativa de espaços da cidade e das intervenções dos espectadores.

1. Quais agentes se movimentam pelo texto? Descreva-os.
2. Esses agentes se modificam no percurso das cenas? Eles se modificarem ou não altera o andamento do texto? De que forma?
3. Que espaços o texto propõe? Descreva-os.
4. Que tempos o texto propõe? Descreva-os.
5. Como os agentes, ambientes e tempos se relacionam?
6. Que gêneros literários (épico, dramático, lírico ou “performativo”)¹⁸ aparecem no texto?
7. De que forma o entrelaçamento desses gêneros potencializa o desenvolvimento do texto?
8. Qual a relação do texto com nosso contexto histórico contemporâneo?
9. Como seu texto dialoga com outras obras artísticas?
10. Como se dá esse diálogo?¹⁹

Essas perguntas-base colaboraram para impulsionar novas perguntas, mais específicas, ao texto trabalhado; elas me ajudaram também a pensar quais as forças que se movimentavam na tessitura da trilogia. No decorrer do processo, fui percebendo que os textos da trilogia tinham três grandes fluxos de movimentos de ações que perpassavam as imagens da dramaturgia – agentes, espaços e tempos. Mesmo que cada texto da trilogia estabeleça relações distintas entre esses três aspectos, vou tensionando a importância deles na cadência da organização das ações e, assim, tecendo a dramaturgia.

¹⁷ Tríptico de textos produzidos pela A Digna, que partem de uma vivência particular de morar por um ano em um imóvel ocupado sem abastecimento de água no centro da cidade de São Paulo. O primeiro texto foi *Condomínio Nova Era* – dirigido por Rogério Tarifa (artista da Cia. São Jorge de Variedades) em 2014; o segundo foi *Entre Vãos*, dirigido por Luiz Fernando Marques (Lubi) (artista do Grupo XIX) e o terceiro chama-se *Estilhaços de Janela Fervem no Céu da Minha Boca*. Este último foi publicado pela Editora Patuá e está em processo de montagem, com direção da Eliana Monteiro (diretora do Teatro da Vertigem).

¹⁸ Performativo não é um gênero literário, mas na minha prática eu o penso como um expediente que pode ser mesclado com os três gêneros literários.

¹⁹ Essas perguntas não estão publicadas; fazem parte de minhas anotações pessoais.

Os agentes (não os chamo de personagens, porque eles quase nunca têm caracteres bem determinados), são aqueles que mobilizam as ações. Pode ser uma voz, uma figura elíptica não presente, um coro, o próprio artista em atitude performática que fala sobre os atravessamentos do mundo sobre si, ou até mesmo personagens mais tradicionais. Esses agentes movem o texto para frente; são os vetores da ação. Recai sobre eles como a ação será conduzida no percurso da dramaturgia. Em uma linguagem mais poética, seriam os ventos que sopram as velas e permitem que a embarcação viaje. Cabe a esses agentes o tipo de ação que se desenvolve no texto e como essas ações se desencadeiam no decorrer das cenas. Fazer perguntas sobre esses agentes faz com que possamos reunir mais detalhes sobre suas características, suas contradições, o quanto escondem suas falas, o quanto revelam.

Para a Trilogia do Despejo também foi relevante refletir sobre os espaços e tempos em que esses agentes habitam, mesmo que o espaço e o tempo sejam elípticos no texto. Trabalhar criativamente sobre eles é tentar estabelecer relações entre essas três forças vivas e pensar como suas interconexões colaboram para criar, com mais detalhes, imagens, situações, ações e sensações que vão aparecendo na linha temporal do texto.

A sexta e a sétima perguntas me provocavam a trabalhar na abordagem que o texto estabelecia, colaboram para ver como os expedientes literários ou traçados mais performativos com a palavra vão se entrelaçando no texto, como vão compondo a estrutura das ações. Elaborar a estrutura do texto é perceber de que forma cada gênero pode potencializar o discurso e o trabalho com as imagens que vão se desdobrando na dramaturgia. Um texto não precisa ter um único gênero que o percorra do início ao fim, nem mesmo um central. No caso da Trilogia do Despejo, os textos estabeleciam uma mistura entre esses gêneros. Dessa forma, criar a partir de improvisos de escrita é pensar em bases performativas, mesmo que o material possa ter tendência representativa. O improviso estabelece procedimentos de trabalho que, em sua formulação, já provocam textos mais híbridos, abertos em sua estrutura para o convívio entre diversos materiais com diferentes matrizes.

As três últimas perguntas também são relevantes para o trabalho, pois estabelecem pontes entre o material escrito e os contextos sociais e políticos

contemporâneos e, assim, colaboram para evitar que os materiais escritos sofram um certo ensimesmamento.

2.3 - UM CORPO COMPOSTO

A disposição ao improvisado, que vai gerando muitos materiais escritos provindos de diferentes matizes textuais, altera profundamente as dramaturgias que crio e faz com que elas sejam elaboradas com distintos expedientes de gêneros de linguagem. Em geral, transito entre elementos épicos, dramáticos, líricos e performativos. Essa abordagem de textos que não seguem um material único para a construção de suas estruturas ou mesmo sentidos, nos aponta os estudos de Jean-Pierre Sarrazac (2002). Ele notou, em intensidades diferentes e formas diversas de organização, que a lógica estrutural das dramaturgias contemporâneas respondiam a um corpo, que se assemelhava a um tecido entrelaçado com distintos fios, um tecido que era costurado por diversos materiais, muitas vezes contraditórios ou de matrizes distintas e que o autor ou autora ao coser as tramas do texto entrelaça esses fragmentos de textos ou expedientes distintos de gêneros literários e o conjunto desses materiais ganham coerência não por univocidade, mas muitas vezes por antagonismos.

(...) o escritor de teatro não trabalha nem pensa em termos de grandes unidades estruturais. Porque toda a sua atenção está concentrada no detalhe da escrita, na escrita do detalhe. E o detalhe, como é sabido, significa originalmente divisão, converter em pedaços. Logo, escritor rapsodo (*rhaptein* bem grego significa “coser”, que junta o que previamente despedaçou e, no mesmo instante, despedaça o que acabou de unir. (SARRAZAC, 2002, p. 11)

Sarrazac (2002) associa as partes de um texto a uma ideia de detalhes da escrita: o pensamento sobre a ordenação das ações não mais responde à lógica aristotélica de fábula, mas a fios que se emaranham a partir do como o artista irá coser os detalhes. A trama do texto não precisa corresponder a uma ação única e principal; pode ser multifacetada, plural, pode responder a origens literárias diferentes.

Cada detalhe/parte/ação é um fio que não necessariamente é coerente ao outro. Nessa perspectiva, o texto não está atrelado a um todo coeso, ou a um organismo no qual todas as partes tenham funções pré-determinadas e colaborem para um desenlace final verossímil. Muito pelo contrário: a dramaturgia pode assumir

diversas vertentes poéticas dentro de si – é na relação entre as partes que ela se configura. Escrever não precisa estar vinculado à criação de uma obra coesa, mas pode também estar ligado à ideia de tecer os detalhes que atravessam o autor ou autora.

Essa ideia de uma mistura das formas, não mais obedecendo a um todo organizado a partir da justa medida das partes, afronta uma metáfora que por muito persistiu na lógica de uma literatura dramática: aquela instituída por Aristóteles, do “belo animal”. Para Aristóteles o que interessava era a simetria, a justa medida das partes realizando uma função pré-determinada. Ele privilegiava a lógica que determinava que o belo se dava pelo encadeamento ordenado do *mythos*²⁰ com determinada extensão. Era a coerência unívoca das partes que ele buscava – e o belo, ou o bem-feito, ou o bem acabado, precisava ser um corpo funcional:

Uma coisa bela – seja um animal seja toda uma ação – sendo composta de algumas partes, precisará não somente de as ter ordenadas, mas também de ter uma dimensão que não seja ao acaso: a beleza reside na dimensão e na ordem. (ARISTÓTELES, 2004, p. 51-2)

Nessa perspectiva metafórica entre o “belo animal” e um texto teatral, a fábula (*mythos*) é hierarquicamente superior; cabe a ela ser o centro irradiador do pensamento, porque todas as partes devem estar subordinadas para que se alcance uma função específica. No corpo de um animal, cada parte converge para uma maior, até formar o organismo vivo. O conjunto de células formam um tecido, um conjunto de tecidos compõe um órgão e um conjunto de órgãos integram um sistema orgânico. Na lógica aristotélica, o texto teatral deve possuir essa relação entre as partes. Cada palavra, ação, imagem, fala das personagens, rubrica ou qualquer outra estrutura textual deve se compor para formar um todo ordenado e verossímil.

²⁰ Segundo Chauí (2002) a palavra *mythos* vem do verbo *mythéomai*, que significa narrar, anunciar um oráculo, conversar, ou seja, o enunciador da palavra está implicado e presente na ação de narrar. A própria Chauí nos diz que: “o historiador Heródoto emprega a palavra *mythos* para se referir a relatos confirmados por testemunhas”. (2002, p. 506) Dupont (2017) também nos diz que para Homero e os filósofos pré-socráticos a expressão *mythos* significava “palavras, sentenças ditas em público” (DUPONT *apud* FORD, 2017, p. 29). Na prática, a palavra *mythos* é imprecisamente traduzida como fábula, enredo, intriga e palavras nos remetam a organização das ações do texto.

Esse conceito da verossimilhança é muito caro a Aristóteles. Não cabe a essa pesquisa abordá-lo em toda a sua amplitude, mas é importante pontuar que verossímil é o encadeamento causal das ações do texto, em que o evento posterior deve ser consequência necessária do que aconteceu antes. Um desenvolvimento verossímil da fábula se dá quando a ação anterior é a causa exata da posterior, estruturando um corpo textual funcional e ordenado, em uma lógica aristotélica: belo.

Essa lógica é frontalmente fissurada e reconfigurada por diversas experiências de escrita no decorrer da história do teatro. Hélène Kuntz nos aponta que derrubar essa coerência dada pela sequência lógica das partes é uma das tônicas da contemporaneidade:

Subverter a estética clássica é, portanto, intervir nesse lugar metafórico onde se elabora uma concepção organicista da peça de teatro. Por exemplo, Jean-Pierre Sarrazac opõe ao “belo animal” da *Poética* “a estranha besta, metade gato, metade cordeiro” descrita por Kafka em “Un croisement ou un hybride” [“Um cruzamento ou um híbrido”]. Essa criatura quimérica oferece a imagem de um drama moderno e contemporâneo cujo desenvolvimento deve menos a um modelo clássico de composição do que a uma hibridização das formas. (KUNTZ, 2012, p. 42)

Se o texto teatral pode ser um conjunto de fios com distintas origens, a ideia de improvisar se torna mais relevante no processo de criação de dramaturgia, pois colabora no levantamento de diferentes materiais, que depois serão cosidos pelo autor ou autora.

Pensando que o improvisado como procedimento já colabora na confecção de obras mais porosas e híbridas, podemos pensar que estar vulnerável à caminhada da escrita também modifica a poética do texto e o faz mais aberto aos corpos que irão compor um espetáculo. Tratando agora do segundo aspecto relativo à vulnerabilidade dos processos de escrita e buscando refletir o texto como um corpo, aprofundo esse conceito e estabeleço como ponto de referência os conceitos de Spinoza.

2.4– O QUE PODE UM CORPO?

A obra de Spinoza apresenta uma grande complexidade para os leitores contemporâneos, em parte pelos usos de uma sintaxe medieval, em parte pela

concisão de sua estrutura de pensamento. Não à toa, seu livro mais conhecido é *Ética demonstrada à maneira dos geômetras*,²¹ pois seu método de escrita nos remonta à geometria Euclidiana,²² seguindo um método dedutivo apresentado por definições, axiomas, proposições, escólios e corolários.

Frente a essa complexidade, recorro a dois comentadores reconhecidos de suas obras, para potencializar o debate e encontrar pontos de conexão mais próximos à nossa realidade. Assim, trago os conceitos de Spinoza comentados principalmente por Marilena Chauí e também por Gilles Deleuze. Mesmo partindo da leitura da obra de Spinoza, preciso registrar a importância da mediação de Chauí, principalmente em seus dois livros *Nervura do real* e de Deleuze (2002) para alcançar algumas compreensões sobre os conceitos que vou abordar.

Também é preciso explicitar que a obra de Spinoza busca estabelecer um entendimento global dos fenômenos da realidade e que os conceitos cunhados por ele estão entrelaçados e se complementam para fazer um grande tratado sobre a liberdade humana e a apreensão do conhecimento a partir do que ele denominou como os três gêneros do conhecimento.

Spinoza diz que o ser humano pode conhecer a si e a natureza que o cerca de três formas diferentes. No livro II da *Ética* (2014), o filósofo desenvolve grande parte de seu pensamento sobre esses três gêneros do conhecimento: o primeiro gênero, da ordem das experiências vagas, chamado por ele de conhecimento inadequado, é do domínio da imaginação. Nele, há o encontro entre corpos e o ser reage passivamente a eles, determinando as próprias ações a partir dessas marcas. Já o segundo gênero é da ordem da razão. Nele, começa a se formar o conhecimento adequado das coisas, porque o ser começa a saber a causa dos efeitos dos encontros entre os corpos. Esse gênero está ligado ao conhecimento científico da vida. Quando o ser humano passa a agir de acordo com esse gênero de conhecimento, ele passa a ser ativo nos encontros da sua vida; o terceiro gênero, assim, é o conhecimento intuitivo da vida; nele, o ser não sabe apenas as causas das coisas, mas também as essências. Ao alcançar esse gênero, atinge-se o que Spinoza chama de Beatitude.

²¹ No Brasil o livro é comumente chamado de *Ética*. Para facilitar a leitura vamos nos referir a esse livro somente como *Ética*.

²² Euclides foi um grande matemático nascido em Alexandria por volta de 300 ac. Ele estabeleceu um método dedutivo para a geometria a partir de postulados e axiomas.

De maneira sintética o primeiro gênero de conhecimento é da ordem da imaginação; o segundo, da razão e o terceiro, da intuição. Todos eles estão pensados para que o homem consiga atingir a liberdade frente as coisas do mundo, e essa liberdade vai sendo conquistada a partir de que nenhuma causa externa constranja a potência de agir do ser. Todo o sistema de Spinoza é a tentativa de compreensão de que modo podemos sair da servidão para alcançar a liberdade.

Os conceitos de Spinoza que serão abordados nessa dissertação afrontaram as instâncias filosóficas e políticas decretadas pelo ocidente e são inter-relacionados com os três gêneros de conhecimento – e também estão circunscritos no extenso panorama ético traçado pelo autor, que busca compreender a liberdade humana.

Sem perder essa perspectiva mais ampla, não tratarei de toda a complexidade da lógica do sistema traçado por Spinoza. O que me proponho a fazer é um exercício do pensamento ao encontrar aproximações e atritos dos conceitos de corpo, afeto e potência com o texto escrito para teatro.

Deleuze (2002) nos diz que o primeiro princípio de Spinoza é que só há uma única substância para todos os atributos. Realmente, em *Ética* (2014), logo em suas primeiras definições, já encontramos o conceito espinosano de substância e atributos. Sobre ambos, Spinoza nos diz:

Definição III – Por substância entendo o que é em si e por si é concebido, isto é, cujo conceito não tem necessidade do conceito de outra coisa, do qual deve ser formado.

Definição IV – Por atributo entendo o que o intelecto percebe da substância como se constituísse sua essência. (SPINOZA, 2014, p. 8687)

Spinoza deixa evidente seu sistema de pensamento quando diz que existe uma substância única que é a causa de si, ou seja, ela é causa de sua essência e existência. Tudo o que existe é produzido como modificações dessa substância. Ela tem infinitos atributos, ou seja, incontáveis maneiras de perceber sua essência; porém, a realidade humana tem apenas duas formas de acessar essa única substância: a *res cogitans* – o pensamento – e *res extensa* – a matéria.

Essa afirmação de que o pensamento e a matéria são atributos de uma mesma substância é uma de suas grandes contribuições contra a lógica ocidental, em

oposição à ideia reforçada por Descartes de que *res cogitans* e *res extensa* são substancialmente diferentes, com a hegemonia da primeira sobre a segunda.

Spinoza também nos diz que todas as coisas do mundo são modificações dessa substância – na nomenclatura proposta pelo autor: os modos. A pedra, o carrapato, um texto teatral, o ser humano, são modos dessa substância. Essa substância é a natureza ou Deus, ou como ele diz, *Deus sive natura* – Deus, ou seja, natureza – sendo Deus a *natura naturans*²³ e as coisas do mundo *natura naturata*.

Essa afirmação de que somos natureza, somos modos sem hierarquia de uma essência única, derruba o estatuto de uma realidade transcendente, na qual há um grande demiurgo orquestrador das coisas da vida. Estabelece, ainda, um campo imanente de realidade, ou seja, o que há são as inter-relações entre esses modos de existência e as éticas provindas desses encontros.

Nessa concepção imanente da vida, há uma única substância que é a potência produtora das coisas do mundo, na qual os corpos são modificações; são potências de existir derivadas, expressões singulares dessa essência única. Assim, um corpo não se define por sua função no mundo ou por sua capacidade de criar significados, mas pelas relações que estabelece com outros corpos do mundo. Chauí (1995) nos aponta que o corpo espinosano é relacional; não uma unidade isolada. Há um inacabamento intrínseco à sua constituição. Um corpo é definido pelos movimentos contínuos de atravessamentos interiores e exteriores. Interiores porque cada corpo é constituído por um conjunto de partículas (outros corpos) que o singulariza; exteriores porque é pela interação com outros corpos que ele afeta e é afetado. Deleuze traz de forma precisa essa definição de corpo espinosano:

Como Spinoza define um corpo? Um corpo qualquer, Spinoza o define de duas maneiras simultâneas. De um lado, um corpo, por menor que seja, sempre comporta uma infinidade de partículas: são as relações

²³ *Naturans* é traduzido como “naturante”, nos dando uma noção ativa, apresentando que Deus (natureza) é a causa de si mesmo. Deus “naturou” a si. Já *naturata* é traduzido com “naturada”, nos apresentando um conceito de que as coisas do mundo são efeito dessa substância única que “naturou” a si mesma. De fato, na *Ética*, Spinoza nos afirma:

“Antes de prosseguir, quero aqui explicar, ou antes, fazer observar, o que entendemos por Natureza Naturante e por Natureza Naturada... deve-se entender por Natureza Naturante o que é em si e por si foi concebido, ou seja, os atributos da substância que exprimem uma essência eterna e infinita, ou seja... Deus, enquanto é considerado como causa livre. Por Natureza Naturada tudo o que se segue da necessidade da natureza de Deus, ou seja, todos os modos dos atributos de Deus”. (SPINOZA, 2014, p. 116)

de repouso e de movimento, de velocidades e de lentidões entre partículas que definem um corpo, a individualidade de um corpo. De outro lado, um corpo afeta outros corpos, ou é afetado por outros corpos: é este poder de afetar e de ser afetado que também define um corpo na sua individualidade. Na aparência, são duas proposições muito simples: uma é cinética, e a outra é dinâmica. (DELEUZE, 2002, p. 128)

Spinoza aponta um novo modelo de análise da realidade e do corpo: não é sua forma nem sua funcionalidade o que o particulariza, mas sim a multiplicidade de forças que atuam sobre ele. Se um corpo é definido pelo conjunto interativo de forças que agem sobre ele, ele nunca está totalmente formado, mas sempre em devir. Essas forças que o particulariza e o define são suas capacidades de afetarem ou serem afetados por outros corpos. Spinoza também é axiomático sobre o afeto na Definição III do Livro III e no Postulado I do Livro III:

Por afeto compreendo as afecções²⁴ do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções. Assim, quando podemos ser a causa adequada de alguma dessas afecções, por afeto compreendo, então, uma ação; em caso contrário, uma paixão.

[Definição III]

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

[Postulado I] (SPINOZA, 2008, p. 163)

O afeto é sempre uma transição de estados, uma passagem. As relações afetivas alteram nossa potência de agir e, assim, se temos um bom encontro, nossa potência de agir se amplia; se temos um mal encontro, ela diminui. Spinoza chama os bons encontros de afetos alegres – um aumento de estado de perfeição – e os maus encontros de afetos tristes – uma diminuição de estados de perfeição.

Como ele mesmo diz: “A alegria é a transição do homem de uma menor para uma maior perfeição. A tristeza é a transição do homem de uma maior para uma menor perfeição” (SPINOZA, 2014, p. 253). É preciso pontuar que seu entendimento de perfeição nada tem a ver com um padrão de valores pré-determinados, em que há

²⁴ Opto por duas traduções, pois mesmo considerando a de Jacó Guinsburg, Newton Cunha e Roberto Cunha eles não fazem distinção entre afeto e afecção e muitos comentadores dizem ser fundamental essa diferença de conceitos.

uma hierarquia de moralidades que define o perfeito e imperfeito. Ele não atribui à perfeição uma qualidade externa e padronizada alheia ao ser, mas diz que “Por realidade e por perfeição compreendo a mesma coisa”. (SPINOZA, 2019, p. 134). Desta maneira, a passagem de uma perfeição menor para uma maior, sendo a perfeição a realidade, seria a passagem entre poder ter uma ação mais ampla ou não na realidade vivente.

Marilena Chauí discorre sobre a relevância dos afetos no sistema de pensamento de Spinoza: “os afetos não são simples emoções, mas acontecimentos vitais e medidas da variação de nossa capacidade de existir e agir” (CHAUÍ, 2011, p. 88). Deleuze (2002) oferece uma imagem simples e eloquente sobre corpos e afetos, usando como exemplo o carrapato. Apenas três afetos perpassam as inter-relações corpóreas de um carrapato:

o primeiro, de luz (subir no alto de um galho); o segundo, olfativo (se deixar cair sobre um mamífero que passa sob o galho); o terceiro, calorífico (procurar a região sem pelo e mais quente). Um mundo com três afetos apenas em meio a tudo o que se passa na floresta imensa. (Deleuze, 2002, p. 129-130)

A partir dessa ética relacional dos afetos, o que seria um carrapato? Um grau de potência (corpo) que possui apenas três afetos principais; ele age em menor ou maior grau de perfeição, seguindo a ordem dessa tríade de afetos. O que é um encontro bom para ele? O calor e o sangue de um mamífero.

O estudo dos afetos, a partir das formulações de Spinoza, ganharam muito espaço em pesquisas de diversas áreas do saber no século XXI, incluindo os estudos da performance. Essa teoria dos afetos é descrita por Ana Pais:

Interdisciplinar e porosa nas suas fronteiras, a Teoria dos Afectos vem-se afirmando como campo de estudos desde o início do século XXI. Tendo por objecto de análise os afectos, naquilo que estes oferecem de radicalmente intangível, mas fundamental para compreender as relações complexas entre corpo e mundo, esta teoria abre um espaço de reflexão sobre aspectos da experiência tendencialmente minorizados pela academia: todas as formas sensíveis da experiência mediada pelo corpo, posto que, por sua vez, são condicionadas por contextos culturais e articuladas por uma rede de relações sociais, económicas e políticas. (PAIS, 2014, p. 51)

Ana Pais considera os afetos como “cargas sensíveis em permanente trânsito” (2014, p. 52), em que as coisas do mundo, ao estabelecerem uma relação de contato corpóreo, se alteram. Para a circulação dos afetos é necessário que os corpos estejam em ato, pois é na interconexão convivial do encontro que os afetos acontecem. Essas afecções são da ordem do sensível e, muitas vezes, operam em reações corpóreas, como: frio na barriga, coração disparado, fechar os olhos repentinamente e tantas outras reações involuntárias que se estabelecem antes mesmo de uma compreensão inteligível do ocorrido. Ana Pais (2014) ainda fala que essa teoria dos afetos é muito importante para os estudos da performance, pois pensa o mundo a partir das afecções e estabelece uma lógica sistêmica e ecológica, na qual todos os corpos estão em uma “zona de contacto” (2014, p. 52) ou em uma “zona de indeterminação” (2014, p. 35), em que os afetos são seus conectores.

Pensar que o mundo é uma “zona de indeterminação” entre corpos é uma epistemologia essencialmente performativa. De fato, é notório a grande quantidade de pesquisas relacionando os conceitos de corpo e afeto de Spinoza com a linguagem da performance e estudos direcionados à efemeridade do trabalho do ator. Mas também pode ser utilizada, como dito anteriormente, para refletir textos teatrais e pensá-los como corpos que afetam ou são afetados. Cito a artista e pesquisadora Eleonora Fabião, que, em sua pesquisa, expande o conceito de corpo.

Um “corpo” pode ser visível ou invisível, animado ou inanimado, cadeira ou gente, luz, ideia, texto ou voz. Um corpo é sempre uma multidão de relações e, como tal, está permanentemente deflagrando relações. Corpo em relação com corpo forma corpo. O entre-lugar da presença é no nosso corpo o que não está em nós. (FABIÃO, 2010, p. 323)

Essa dimensão expandida de corpo nos dá a perspectiva de que corpo não é apenas uma forma material inserida em um espaço, mas principalmente uma força relacional. Eleonora Fabião desenvolve ainda mais esse conceito amplificado de corpo, citando Merleau-Ponty:

O filósofo pergunta: “Onde estamos, onde nos posicionamos, para estabelecer um limite entre o corpo e o mundo já que o mundo é carne?” E entrelaça: “Em vez de rivalizar com a espessura do mundo, a espessura do meu corpo é, ao contrário, o único meio que possui

para chegar ao âmago das coisas, fazendo-me mundo e fazendo-as carne.” Reciprocidade, essa é a energética fenomenológica. “A carne não é matéria, não é espírito, não é substância. [...] A carne é um elemento do Ser.” Conectividade, essa é a potência da “carne.” O corpo não é receptáculo ou recipiente, anuncia Merleau-Ponty, mas “tecido conectivo;” o mundo não é receptáculo ou recipiente, mas tecido conectivo. O palco, matriz de conectividade, é corpo, é mundo, é mundo-corpo e corpo-mundo. (FABIÃO, 2010, p. 323)

Dentro dessa perspectiva, o sujeito não tem um corpo, mas é o próprio corpo, tendo como princípio que o corpo não ocupa um espaço no mundo e sim que é o próprio mundo e, por extensão, lógica, somos o resultado das potências que conectamos; somos as conexões que conseguimos estabelecer em vida. Quero dizer que o corpo não é um recipiente onde colocamos os significados do mundo, como diz o próprio filósofo “ (...) eu não percebo a cólera ou a ameaça como um fato psíquico escondido atrás do gesto, leio a cólera no gesto, o gesto não me faz pensar na cólera, ele é a própria cólera” (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 251).

Fazendo uma conexão entre o corpo e o texto teatral, e trafegando nessa lógica de um corpo como um conjunto de fios que entrelaçam, fios internos e externos, não podemos deixar de lembrar da etimologia da palavra texto. Ela vem do verbo latim *texere*, que significa tecer. Em sua forma flexionada, vira o substantivo *textus*, que significa “material tecido” ou “maneira de tecer” – e só com o uso a palavra assumiu o significado de composição literária.

Dentro dessa perspectiva de tecidos conectores, o corpo possui um contorno específico que o particulariza (diferentes relações internas de densidades e velocidades); ele se distingue da realidade que o envolve, mas também é um ato social. Em outras palavras, o corpo é o resultado das forças (centrípetas e centrífugas) que interagem sobre ele, gerando e sofrendo afetos, a partir do entrelaçamento com outros corpos. O corpo é simultaneamente específico e social.

Desenvolvendo um pouco mais essa ideia, o corpo é um sistema dinâmico essencialmente relacional entre suas partes internas e externas, entre os corpos menores que o compõe e os corpos que coexistem com ele. Ou seja, um corpo pode ser qualquer matéria que guarda contornos que o singularizam e que afeta e é afetado pela realidade circundante e por seus próprios componentes. Não poderíamos pensar que um texto teatral também pode ser operado como um corpo? E se assim o fizermos de que forma isso altera o processo de criação?

2.5 – EXPERIÊNCIAS TEXTUAIS CORPÓREAS – *CONDOMÍNIO NOVA ERA*

Trago uma possível resposta a essas perguntas a partir de uma experiência de processo de criação muito intenso pelo qual passei para escrever, atuar e produzir o espetáculo *Condomínio Nova Era*. Esse texto nasce de minha experiência pessoal de morar em um imóvel ocupado, com risco iminente de despejo e sem atendimento pela Sabesp e, portanto, com falta de água todos os dias. Tudo o que foi colocado na dramaturgia partia de uma relação muito viva e pulsante em minha trajetória de vida. As conversas afetivas com os outros moradores, o medo de não ter onde morar em São Paulo, alguns processos de violência presenciados, o cheiro das paredes, o toque do carpete verde nos pés.

Toda essa matéria estava presente em meu corpo e eu queria que ela reverberasse e transbordasse em palavras; palavras que buscavam estar presente em outros corpos, que buscavam virar acontecimento cênico. Eu não queria escrever discursivamente sobre uma realidade de moradia que sofre um processo histórico de violência do estado; queria que as realidades vividas pelo meu corpo fossem presentificadas e afetassem quem lesse o texto ou os artistas que fossem encená-lo – e então, a partir dessa realidade subjetiva, questionar os contextos sociais de opressão que sofre quem sempre corre o risco de perder a moradia.

Era importante a experiência física do despejo. Como fazer isso com o texto? Como implicar o corpo do outro apenas com a palavra? Essas perguntas têm respostas incontáveis. No caso desse texto, antes de querer causar essa reação corpórea em outras pessoas, presentifiquei em minha memória as experiências físicas e emocionais que tive ao morar nesse imóvel. Antes de começar o processo de escrita, me preparava corporalmente, fazia uma espécie de aquecimento. Fechava os olhos, sem me preocupar no que escrever e ia reativando minhas memórias vivenciadas; depois, eu as escrevia em fluxo contínuo, sem nenhuma preocupação estética, sem pensar em estruturas dramáticas. Após esse improviso dramático, lia esses materiais, sem julgamento de valor, e tentava perceber quais espaços, sensações, personagens, sentimentos, reações físicas apareciam em palavras. Aos poucos, por fim, tecia as relações entre esses textos.

Essa preparação corporal para o ato da escrita é um procedimento que realizo em diferentes medidas em meus processos de criação. Eu o considero bastante performativo, porque a palavra estabelecida no texto não é uma descrição da realidade, mas uma ação que intervém sobre a matéria vivente; primeiro sobre meu corpo, que se coloca vulnerável para ser afetado pelas memórias passadas; depois, na tentativa de pensar como criar uma dramaturgia que também dispare uma experiência psicofísica em quem for fruí-la ou montá-la.

A partir desse reavivamento corpóreo de minhas memórias, senti que, nesse caso, a melhor forma de propor uma experiência física em quem fosse expectar meu texto era provocar uma certa imersão corporal dos espectadores. Por isso, a primeira parte da dramaturgia é um convite a imergir na realidade dos moradores da ocupação

SEU JOÃO — Sabe o que vale? É isso aqui. (*Aponta para as suas mãos*) Esquece a língua ou a cabeça. Tá tudo aqui, na mão. A cabeça vai embora pra longe, a língua é mole e balança demais. Agora, o que a mão faz, fica. A mão levanta tudo e é nela que eu confio. Deus é o pedreiro que levantou este viaduto, é aquele pobre coitado em que você nunca encostaria a tua mão macia. Deus é este calo aqui, este outro. Olha! Mais um calo. Outro calo. Esta é a Santíssima Trindade. Este aqui, sozinho e triste, é a Virgem Maria. Foram estas aqui (*Aponta sua própria mão*) que consertaram este prédio a pedido de Deus e elas não vão deixar nenhuma polícia, justiça ou lei dos homens levar da gente o nosso Condomínio, o Nova Era. São quarenta famílias que vieram pra cá e confiaram na minha mão. Falo isso não pra fazer política, mas pra fazer vida. Eu consertei este prédio sozinho, quando eu cheguei tinha que desviar da montanha de lixo dos corredores, rato a dar com pau, sem luz, sem encanamento decente. E agora querem tirar a gente daqui? É ruim. Vão ter que amputar a minha mão primeiro, senão ela vai derrubar cada fariseu que se meter a besta. Este prédio aqui é nosso, não porque a gente comprou e sim porque a gente fez dele o que tinha que fazer. O proprietário autorizou a nossa entrada e agora quer de volta? Só entra no Condomínio Nova Era quem tiver autorização, se vocês quiserem conhecer fiquem à vontade. Convido todo mundo pra ver que aqui tem gente igual a vocês. (NÓVOA, 2014, p. 16)

A partir desse momento, os espectadores estão dentro desse imóvel e assistem/participam de uma breve reunião de condomínio. Conhecem como os personagens se relacionam publicamente e como compartilham a urgência do despejo. Após essa relação, o público conhece o quarto de cada personagem. Nesse momento, amplifico uma sugestão de que tanto as personagens, quanto os

espectadores estão dentro de um espaço asfixiante, um lugar que mal dá para se movimentar, onde o cheiro e o calor dos corpos se misturam. Por último, o público e as personagens, após compartilharem fisicamente esse minúsculo espaço, são despejados. Busco passar essa urgência do despejo a partir da fala das personagens, tentando criar estados corporais a partir de narrativas que alternam entre um fluxo de consciência internalizado de cada personagem e uma descrição de sua realidade imediata. Para propor mais urgência no despejo corporal dos presentes no acontecimento cênico, aparece uma nova figura, chamada propositalmente de Homem de Fora. Ele descreve a ação do despejo:

HOMEM DE FORA (*Ao decorrer das falas ele opera um aparelho sonoro emitindo sons urbanos distorcidos*) — Sons ensurdecadores de sirene. O motor do carro está quente. Vinte viaturas em ponto morto. A rua para. Um vizinho anda apressado, medo de bala perdida. Uma senhora com carrinho de feira está curiosa. Dois meninos que vendiam crack se afastam e vão vender em outra esquina. Um papel assinado. Terceira tentativa de despejo. Um coturno elegantemente engraxado pisa no chão, é o do coronel... Dois cachorros, alheios a tudo, copulam. Um *cameraman* acha graça e comenta maliciosamente. Argumentos prontos. Oficial de justiça pronto. Balas de borracha prontas. Bombas de gás prontas. Câmeras prontas. Quem mora lá? Não são pessoas, são histórias para contar na faculdade, são estatísticas, são desobedientes civis, são vagabundos, são pobres. São a PUTA QUE TE PARIU. De que me vale sua opinião? De que me vale a sua generalização? Somos todos mortos insepultos, apodrecendo debaixo de um céu cruel e vazio. (NÓVOA, 2014, p. 58)

A cena escrita acima é a descrição das ações de um despejo real. O que estava dado no texto era que as personagens e espectadores estavam sendo violentamente despejados, mas a forma como isso se dava não era indicado para a encenação, era apenas disparado por imagens. A ideia era criar sugestões corpóreas de sensações e deixar um espaço livre para que quem encenasse pudesse propor as materialidades que julgasse relevantes.

Faço uma curta digressão para falar sobre as rubricas desse texto, pois considero importante apontar que, para escrever *Condomínio Nova Era*, além das narrativas descritas aqui, recorri a algumas rubricas para colaborar na sugestão de urgência corporal de despejo. No entanto, essa é a parte que sinto ser mais frágil no texto, pois essas rubricas apaziguam o atrito entre o corpo/texto e os corpos/cena,

propondo atalhos e conduzindo o olhar sobre o que deveria estar na cena. O que me ajudou a comprovar essa fragilidade nas rubricas é que, no processo de encenação, as imagens escritas se mantiveram, mas praticamente nenhuma das rubricas resistiram à cena.

Aqui também vale um outro estudo aprofundado sobre as rubricas e seus diversos usos por autores e autoras no decorrer da história do teatro.²⁵ Para essa pesquisa, sintetizo sua importância com duas perguntas: as rubricas que escrevo servem para apaziguar as diferenças entre o corpo literário do texto e os corpos da cena? Ou elas podem intensificar ainda mais essa distinção e provocar outras materialidades?

Outras perguntas que sempre me coloco quando estou em processo de escrita: “Que convites esse texto faz a quem vai encená-lo?”. Ou sendo ainda mais provocativo: “Que problemas esse texto causa para quem vai encená-lo?”. São perguntas que me movem na escrita, porque elas me ajudam a pensar um texto como um corpo a ser afetado pelos outros artistas e não como um circuito fechado de significados a serem interpretados.

Quando penso nos “convites” do texto à cena, penso na forma como os corpos envolvidos na encenação são provocados pelo material textual. Me provooco para criar um texto que busque seduzir os participantes da montagem, que os convide a movimentos psicofísicos no processo criativo. Quando me pergunto sobre os “problemas” que o texto possa causar para a encenação, penso em dispositivos criativos que não proponham indicações para resultados cênicos, mas dificuldades que exijam uma solução cênica que provenha do processo de criação em ato, junto com toda a equipe de artistas. Em ambos, minha intenção é provocar a cena a partir do corpo textual.

O *Condomínio Nova Era* apresentava vários problemas para a encenação. Em suas estruturas narrativas, propunha um convívio direto com o público e uma aproximação corpórea entre espectadores e atores que complementava os aspectos discursivos do texto. Quando o texto foi encenado, em todo o momento do processo, em vez dos artistas envolvidos perguntarem: o que esse texto significa?, eles se

²⁵ Luís Fernando Ramos fez um introdutório estudo sobre as rubricas que considero bastante importante para o desenvolvimento desse tema, esse estudo está no livro *O Parto de Godot e outras encenações imaginárias* da editora HUCITEC.

perguntavam e respondiam com cenas individuais ou coletivas: como esse texto se vincula com a minha vida? Da primeira para a segunda pergunta, há um deslocamento de centro de gravidade. Na primeira, o texto é o centro do acontecimento. Na segunda, já se pressupõe um afeto entre esses corpos. A resposta para a primeira pergunta também é pessoal e intransferível e, por mais que o texto diga coisas, é o olhar de quem lê ou o leva pra cena que vai construir sua rede de significados. Mas se eu pergunto: como isso afeta as minhas experiências, muito se transforma, porque passo a fazer parte da resposta. Melhor ainda, as possibilidades de encenação passam a existir a partir de uma relação afetiva entre o corpo/texto e o corpo/cena. Minha trajetória de vida é afetada de outra forma daquela que seria se eu perguntasse ao texto que significados ele contém.

Esses processos de abordagem do texto como mais um dos corpos na cena não são necessariamente pacíficos; muitos atritos surgem daí. O caso de *Condomínio Nova Era* foi interessante, pois, pela pergunta: “como esse texto se vincula a minha vida?”, partes do texto (corpos menores dentro do corpo maior) mudaram de lugar; algumas foram retiradas, outras foram acrescentadas. Podemos dizer que o corpo do texto foi completamente afetado justamente porque os artistas envolvidos também se colocaram como corpos ativos no processo de criação.



Fig 3 e 4 – Fotos do espetáculo *Condomínio Nova Era*. Na primeira foto da esquerda pra direita: Flávio Barollo e Victor Nóvoa. Na segunda foto: Flávio Barollo. Foto de Alécio César.



Fig 5 – Foto do espetáculo *Condomínio Nova Era*. Foto de Alécio César²⁶

2.5.1– EXPERIÊNCIAS TEXTUAIS CORPÓREAS – *INSONES*

No espetáculo *Insones*,²⁷ eu também tinha vontade de provocar os corpos dos atores e atrizes. Assim, uma pergunta se fez presente durante todo o processo de escrita: como ter um texto teatral que desperte sensações no corpo do ator ou atriz que o experimente? Ou pensando de uma perspectiva espinosana: como o texto *Insones* pode não apenas criar significados, mas fazer um convite a ampliar a potência de agir de quem for encená-lo?

Insones tinha um fio muito tênue de enredo: quatro personagens²⁸ que não dormiam há 364 dias e que conviviam em um grande sofá (6,5 metros de comprimento) com trajes de festa e comemoravam um ano novo que nunca chegava. O texto trata das relações descartáveis de uma sociedade baseada no desempenho e eficiência dos corpos, a ponto de não ser mais possível dormir – porque dormindo, não consumimos nem produzimos. Dormir passa a ser uma profanação do capital.

²⁶ Presentes na foto: agachada Jussara Bracco; deitados à esquerda Adilson Azevedo e ao seu lado Karen Menatti.

²⁷ Texto que escrevi em 2017 e fez diversas temporadas por São Paulo em 2018. Importante salientar que o espetáculo foi produzido por mim, mas também por duas atrizes: Fernanda Raquel e Helena Cardoso. Julgo importante trazer esse dado, pois antes da primeira versão do texto, muito foi debatido com as atrizes produtoras, o que alterou completamente o que escrevi, sempre a partir da perspectiva da cena.

²⁸ Não eram personagens em seu sentido clássico, pois não tinham caracteres; elas eram corpos que vivenciavam diversos estados de humor que se alteravam repentinamente e sem disparadores explicitados.

Enquanto escrevia esse texto, sempre me lembrava da frase de Dubatti, “Viver é muito mais que semiotizar textos... nem tudo é legível e que no convívio tem muito mais experiência que linguagem”²⁹ (DUBATTI, 2007, p. 155). Eu queria que o texto não discursasse sobre a superexcitação dos corpos, mas que abrisse frestas, possibilidades de encontro em que cada criador da cena, atuantes, encenadora/o, criadores/as da trilha sonora, figurino, iluminação e cenografia, reconfigurassem essa ideia de superexcitação a partir das próprias realidades e despertassem também nos espectadores esses estados corporais. Não queria apenas proferir um discurso, mas que a plateia sentisse essa excitação corporal em si.

Para tentar alcançar isso, trabalhei em todas as partes do que a princípio posso chamar de matéria do texto. Todos os elementos presentes buscavam apresentar essa provocação de excitação, que muitas vezes contradizia o que as personagens diziam. A estrutura textual, com seus diálogos, rubrica, nome das personagens, prosódia das palavras, pontuação, um quase enredo, construção dos seres ficcionais do texto e tantos outros elementos não estavam apenas a serviço do discurso, mas buscavam justamente provocar os corpos dos outros criadores. Praticamente a única rubrica do texto dizia:

Corpos crepusculares passaram muitas noites em claro. Quatro insones. Talvez mais, talvez menos. Eles precisam celebrar o ano que virá. Já não é mais possível dormir. Faz um ano que não dormem. Talvez mais, talvez menos. Como fechar os olhos se os pensamentos fervem na garganta, nas pontas dos pés? Qualquer frequência de violência deixa um resíduo no corpo, um nódulo, tecido duro que naturaliza o brutal, o atroz. Tantos insones e um novo ano a celebrar.

É uma rubrica que não decreta nada em definitivo, não determina espaço ficcional; apenas indica estados corporais e faz afirmações temporais: eles não dormem há muito tempo e estão celebrando um novo ano. A rubrica nem ao menos determina quantos personagens farão parte da dramaturgia. Ela é de extrema importância para a leitura do texto inteiro, pois sem esse estado corpóreo que ela sugere, os diálogos e as cenas que vêm a seguir perdem sua força. Busquei criar uma

²⁹ Livre tradução de “Vivir es mucho más que semiotizar textos... no todo es legible y que en el convívio hay más experiencia que lenguaje”.

rubrica que tem um trabalho estético literário sem deixar de fazer um convite corpóreo aos atores e atrizes – e também aos outros elementos que irão compor a cena.

Para *Insones*, o importante não são as palavras proferidas pelos seres ficcionais do texto, mas as intensidades dos corpos dos atores e atrizes ao vivenciarem a matéria textual.

Seguem mais algumas partes de *Insones* para observarmos como busco, a partir de estruturas textuais, provocar atitudes corpóreas nos outros possíveis criadores do espetáculo.

MAIS UM INSONE – Vamos aproveitar essa energia. A hora é agora. O mais alto que a gente conseguir. Contagem regressiva. Um brinde à...

ALGUM OUTRO INSONE – É isso que a gente tem que levar para o brinde. Essa vontade de... de...

MAIS UM INSONE – Essa vontade de... de... que precisa preencher a gente.

OUTRO INSONE – A porra da sombra ainda está aqui.

MAIS UM INSONE – Total. Esquecer um pouco aquilo que a gente...

ALGUM OUTRO INSONE – Esquecer um pouco...

MAIS UM INSONE – Não dá pra ficar... porque... se... aí fica...

ALGUM OUTRO INSONE – Aí a gente meio que... e o outro... não sente essa...

MAIS UM INSONE – Essa...

ALGUM OUTRO INSONE – Essa...

MAIS UM INSONE – Que dá força, né?

ALGUM OUTRO INSONE – Isso, dá força.

Uma das primeiras observações apontadas pelos artistas envolvidos no processo de encenação de *Insones* foi a confusão dos nomes das personagens; elas se chamavam: Um Insones, Outro Insones, Mais um Insones, Algum Outro Insones. Essa forma de nomear causa uma dificuldade na leitura do texto, confundindo o emissor, oferecendo uma ideia de que aquela fala, aquele fragmento do “corpo” do texto poderia ser alterado de lugar, inclusive de emissor, abrindo uma porosidade à encenação. Em sua maioria, os diálogos eram extremamente curtos e, muitas vezes, saltavam de assuntos díspares, nos quais os interlocutores seguiam aparentemente se entendendo, mas falando de temas diferentes, nos provocando uma ideia de que não havia tempo para escutar o outro. Esses diálogos eram fissurados por alguns solilóquios que extravasam do emissor como se fossem fluxos de pensamentos que

não podiam mais ser contidos – e esses discursos nem sempre estavam ligados às situações imediatas pelas quais as personagens estavam passando.

ALGUM INSONE – Entram 50 crianças com gorros de papai noel, elas ensaiaram o ano inteiro um auto de natal. Elas cantam Bach. Se debatem por dentro para ficar paradas. O diretor do espetáculo está em silêncio. Ele conhece cada uma delas. É um trabalho imenso fazer com que as crianças cantem Bach. Abre a cortina. Plateia cheia. Olhos ansiosos para admirarem as notas mais agudas das crianças, a exaltação da civilidade. Se cinquenta crianças podem cantar Bach, demos certo como humanidade, diz um senhor que passa a tintura número 33 da L'oréal, cor asa da graúna. Uma senhora com lente de contato dental de cerâmica está emocionada, ela mexe serenamente em seu vestido azul ardósia claro. Uma das crianças engasga. É a nossa pequena princesa. Ela tosse compulsivamente. Tenta disfarçar e continua cantando. A tosse continua lá, gritando algo. A pequena princesa disfarça. Pela sua garganta começam a sair pelos, bolas de pelos amarrotadas, infinitas bolas de pelos enroladas secam a boca da menina que engasga. Sua língua é asfixiada por fios que trançam e apertam sua carne. Fios de pelos que se aglomeram no céu da boca. Os pelos têm um gosto antigo. Nossa pequena princesa fica sem ar. Roxa. Tonta. Se apoia na outra menina que a empurra para não perder ritmo nem o tom. Ela está com os lábios roxos e os pelos continuam saindo de sua boca, mas ela tenta alcançar a nota mais alta da música. Bach merece esse esforço. todos na plateia merecem esse esforço. O diretor teve muito trabalho. Canta pequena princesa, gritam todos por dentro. Mostra pra todos sua força. Estão filmando tudo. É tão bonito ver uma criança assim. É natal e todos estão com fome, o sentimento está florido. Obrigado, pequena princesa. Você conseguiu. O diretor está satisfeito, até parou de suar. As crianças vão pra casa. Nossa pequena princesa continua abortando pelos pela boca. Ela está cansada. Muito cansada.

A estrutura do texto era formada por esses diálogos incompletos, com grandes narrativas que, mais do que expressar um discurso, procuravam sugerir o estado corporal da personagem – que, sempre em excitação, cambiava rapidamente de humor. Eu queria que a dramaturgia não se sustentasse apenas nos diálogos entre as personagens; minha intenção era que tudo o que fosse dito em cena fosse tão descartável quanto as relações ou não-relações que se estabeleciam entre as personagens.

O que importava era o estado super excitado dos corpos dos atores e atrizes, da luz, da trilha sonora, da iluminação, ou seja, de todos os corpos presentes em cena.

Como dito, em muitos dos diálogos entre as personagens, elas não se ouviam, falavam de assuntos diferentes, pulando de assunto como os *feeds* de notícia das redes sociais. Havia uma ideia, no texto, de que não importava o que elas falavam e sim seus processos subjetivos.

MAIS UM INSONE – Olha! Uma multidão deles. São muitos. Gritam. Esperneiam. Acho tão contagiante tanta gente junta por um ideal. Olha só, fico com os pelos do antebraço arrepiados. Dá uma esperança ver tanta gente gritando por justiça. Olha aquela menina. Deve ter o quê? Dezesesseis anos no máximo.

ALGUM OUTRO INSONE – Olha, que gênio. Bico de mangueira com tampa de garrafa, muito econômico. A melhor até agora.

MAIS UM INSONE – Tá correndo, tropeça no buraco da rua, cai de cara no chão, a própria multidão pisoteia. Um homem mais velho a levanta, ela deve ter perdido uns dentes. O policial joga o escudo na cabeça do homem mais velho, ele cai, a menina se enfurece e começa a estapear o policial, ele reage. A multidão percebe, se vira contra o policial. Chega mais reforço blindado. Jatos de água e bombas.

MAIS UM INSONE – A multidão corre completamente desgovernada.

ALGUM OUTRO INSONE – Que fofo. Tipo um chapeuzinho com tampa e eles colocam um tic tac pra prender de broche. Morri.

MAIS UM INSONE – Fizeram um cerco neles.

ALGUM OUTRO INSONE – Isso eu também sei fazer.

MAIS UM INSONE – Uma senhora tenta correr e pede ajuda, está sem fôlego, um policial deu um soco nos olhos dela e grita: sai da rua, vai pra sua casa, puta que o pariu, vai pra sua casa, e joga a senhora no meio fio, ela acaba batendo a cabeça no chão e sangra muito.

ALGUM OUTRO INSONE – Ta vendo, é só cortar o gargalo, colocar as pets em uma placa de madeira e ficam pequenos recipientes pra guardar prego, parafuso, arruela...

MAIS UM INSONE – Martelo! Suas pernas viram martelos, a multidão começa a chutar as vigas dos prédios, e continuam bicando vidros espelhados, aços inoxidáveis, sofás, estátuas. Quebraram a fonte de uma portaria que climatizava todo o ambiente.

ALGUM OUTRO INSONE – Genial.

MAIS UM INSONE – Tocaram fogo nos quadros.

ALGUM OUTRO INSONE – Que lindo.

MAIS UM INSONE – Eles têm as têmperas em carne viva. Gritam e grunhem coisas. Uma orgia de sons com cheiro de ódio. Posso ver a glote de todos, está inflamada, calaram ela por muito tempo, cheia de fístulas. Um deles acabou de tomar uma bala de borracha na epiglote. Sim, eles têm úlceras nos olhos. Dão saltos e gritam um hino ensanguentado. Eles querem queimar tudo. Tocam fogo no que veem.

ALGUM OUTRO INSONE – Você ouviu o que falei sobre a tampa que vira broche?

MAIS UM INSONE – Impressionante o que o ser humano consegue fazer.

Todo o meu trabalho no “corpo” da dramaturgia de *Insones* foi de não deixar que os aspectos discursivos do texto fossem hierarquicamente mais importantes que a materialidade da dramaturgia, como dito anteriormente, e fazer com que os aspectos literários da dramaturgia disparassem sensações corpóreas na cena. Vale pontuar que a importância da construção desses estados de excitação do corpo era tão importante que o diretor Kiko Marques solicitou que, como aquecimento, para começar cada sessão, os atores passassem a peça inteira antes, não para se aterem às marcações ou não esquecerem o texto, mas para começarem o espetáculo alterados fisicamente.

Refletir sobre essas experiências de escrita e de montagem teatral, a partir do modelo do corpo trazido por Spinoza, me faz criar uma metáfora sobre essa ideia de caminhar vulnerável na escrita: o texto teatral é um funâmbulo que se equilibra com seus pés frágeis numa linha bastante sutil, que se encontra entre duas realidades; a primeira é sua singularidade, que é formada por sua especificidade literária e suas forças estruturais; a segunda é a abertura para as interferências cênicas dos outros criadores. É no fio tênue entre essas realidades que acontece a potência do texto. A atenção à queda para um lado ou outro é essencial para manter o tonos do corpo textual. Mais uma vez, preciso recorrer ao universo do circo para entender minha trajetória como escritor.



Fig 6 – Foto do espetáculo *Insones*. Da esquerda para a direita: Paulo Arcuri, Helena Cardoso, Vinicius Meloni e Fernanda Raquel. Foto de Érica Modesto.



Fig 7 e 8 – Fotos do espetáculo *Insones*. Fotos de Érica Modesto³⁰

2.6 – A POTÊNCIA DE AGIR DO TEXTO

Colocar-se com uma postura ética frente ao texto, abordando-o como um corpo, tanto quando for criá-lo, quanto for encená-lo, é entender que a criação é uma zona de atravessamentos, que nada ali é fixo. É deslocar a questão do teatro do discurso para o encontro, porque sabe-se que a construção dos significados é sempre um ato social, é sempre efeito de um encontro corporal.

Para pensar sobre isso, retomo a lógica espinosana interpretada pela professora Marilena Chauí:

O corpo, estrutura complexa de ações e reações, pressupõe a intercorporiedade como originária. E isso sob dois aspectos: de um lado, porque ele é, em tanto indivíduo singular, uma união de corpos; de outro, porque sua vida se realiza na coexistência com outros corpos externos. De fato, não só o corpo está exposto à ação de todos os outros corpos exteriores que o rodeiam e dos quais precisa para conservar-se, regenerar-se e transformar-se, como ele próprio é necessário à conservação, regeneração e transformação de outros corpos. (CHAUÍ, 2006, p. 120)

³⁰ Na primeira foto: Helena Cardoso. Na segunda foto: da esquerda pra direita: Vínicius Meloni, Paulo Arcuri, Helena Cardoso e Fernanda Raquel.

Que corpo existe só no mundo? Como bem assinalado por Chauí (2006), todo corpo tem suas forças centrípetas (ação dos corpos menores que o formam) e forças centrífugas (ação dos corpos externos); se o leitor ou quem vai encenar um texto não o altera em sua especificidade, ou seja não o altera materialmente as estruturas textuais, ele pode transformar o texto em sua relação centrífuga com a obra.

Pode parecer um pouco abstrato dizer que um texto se altera efetivamente quando alguém o lê, porque há sempre algo de fixo que não muda, mas o que trago é bastante concreto, pois é um pensamento prático de ação sobre o texto, um pensamento que busca apreender a realidade a partir do modelo instaurado por Spinoza: o corpo.

Ainda sobre os diversos modos do corpo, Deleuze nos aponta que “Um corpo pode ser qualquer coisa, pode ser um animal, pode ser um corpo sonoro, pode ser uma alma ou uma ideia, pode ser um *corpus* linguístico, pode ser um corpo social, uma coletividade”. (DELEUZE, 2002, p. 132). E cada corpo tem sua potência de agir, ou seja, cada corpo tem um grau de ação na vida, um modo de compor o mundo e se relacionar com outros corpos.

É preciso entender o conceito de potência pois é a partir dele que conseguimos estabelecer uma relação entre corpo e afeto. Spinoza nos afirma na proposição XXXIV do livro I da *Ética* que “a potência de Deus, pela qual ele próprio e todas as coisas existem e agem, é a sua própria essência” (SPINOZA, 2019, p. 123). É preciso ficar explícito, no entanto, que, como dito anteriormente, este não é um conceito que lida com um Deus transcendente, mas um Deus imanente, ou como dissemos nesse capítulo, *Deus sive natura* – Deus, ou seja, natureza.

Chauí nos ajuda a entender melhor o conceito ao afirmar que “ser parte da Natureza significa, de um lado, ser uma essência atual ou singular que é uma potência de existir e agir” (CHAUÍ, 2011, p. 123). Ou seja, se Deus é a Natureza e tudo o que emerge dela são as modificações de sua essência, que é a sua potência, todos os corpos que existem têm suas próprias potencialidades; todo corpo é uma potência de existir e agir e ele se torna mais potente “quanto mais amplo e complexo for o sistema das afecções corporais” (Chauí, 2011, p. 73). Ou seja, quanto maior a capacidade de afetar e ser afetado por corpos, mais potente ele se torna, por ser mais ampla sua ação no mundo.

Peter Paul Pelbart (2017) trata dessa questão dos encontros e as variações de potência:

Poderíamos partir de Espinosa, o príncipe dos filósofos. E começar pelo mais elementar. O que é um indivíduo? Espinosa responde: um indivíduo se define pelo seu grau de potência. Cada um de nós tem um grau de potência singular, o meu é um, o seu é outro, o dele é outro. Mas o que é um grau de potência? É um certo poder de afetar e de ser afetado... Então somos um grau de potência, definido por nosso poder de afetar e de ser afetado. Mas jamais sabemos de antemão qual é nossa potência, de que afectos somos capazes. É sempre uma questão de experimentação. Não sabemos ainda o que pode o corpo, diz Espinosa, só o descobriremos ao longo da existência. Ao sabor dos encontros. Só através dos encontros aprendemos a selecionar o que convém com o nosso corpo, o que não convém, o que com ele se compõe, o que tende a decompô-lo, o que aumenta sua força de existir, o que a diminui, o que aumenta sua potência de agir, o que a diminui. Um bom encontro é aquele pelo qual meu corpo se compõe com aquilo que lhe convém, um encontro pelo qual aumenta sua força de existir, sua potência de agir, sua alegria. Vamos aprendendo a selecionar nossos encontros, e a compor, é uma grande arte, essa da composição, da seleção dos bons encontros. Com que elementos, matérias, indivíduos, grupos, ideias, minha potência se compõe, para formar uma potência maior, e que resulta numa alegria maior? E ao contrário, o que tende a diminuir minha potência, meu poder de afetar e de ser afetado, o que provoca em mim tristeza? O que é aquilo que me separa de minha força? (PELBART, 2007, p. 1)

Trazendo a questão para as relações do texto e cena, se tudo o que há são corpos definidos por suas potências de agir, e o acontecimento cênico é formado por corpos que se encontram e se inter-relacionam, o texto é um corpo com determinada potência de agir, assim como os atores e atrizes também são corpos com outras potências de agir. Nessa perspectiva, todos os artistas e materiais que vão compor essa cena são corpos com potências de agir. É nos afectos produzidos entre eles, melhor dizendo, na composição entre esses corpos, que se dará a rede de significados do espetáculo. Os significados não residem em um dos corpos isolados, eles são efeitos dos encontros desses corpos. Nessa perspectiva espinosana, estes significados se dão, portanto, na relação dos corpos que compõe tanto a estética da cena, quanto os aspectos discursivos da obra teatral.

Ainda na lógica espinosana, a pergunta que se pode fazer ao escrever ou montar um texto não é: o que quero dizer a partir desse texto? – mas – como esse texto aumenta a minha potência de agir? Sob a égide do sistema de Spinoza penso

como o material escrito vai fazer com que meu corpo estabeleça mais conexões com a realidade vivente e como essas conectividades podem afetar o mundo em que estou inserido – e como esse mundo afeta meu corpo.

O que todas as pessoas envolvidas no acontecimento teatral querem, incluindo o público, é que haja um bom encontro. Não no sentido de um encontro apaziguador e moderado, mas no sentido de um encontro que potencialize as ações dos corpos presentes, que faça com que eles tenham mais força de afetar o mundo.

Com essa ideia de que nenhum corpo na cena tem a soberania do sentido da obra, pois é a composição entre as potências de agir que configura o bom encontro ou não do acontecimento cênico, retorno à ideia do texto como tecido conectivo – sob essa perspectiva, o que importa são as conexões não hierárquicas das potencialidades envolvidas na feitura e ou fruição do texto.

Patricia Leonardelli e Renato Ferracini tratam essa ideia de uma dramaturgia como tecido conectivo. Em realidade, eles falam desse tema a partir de um outro prisma sobre o conceito de dramaturgia, referindo-se a ela como uma organização dos materiais da cena. Mas podemos pensar as colocações desses pesquisadores sob um ponto de vista textual também:

(...) [a dramaturgia] enquanto tecido (formado pela ação ativa do tecer das linhas-cênicas) descarta-se qualquer centro hierárquico, ou seja, não pode haver dentre as opções qualquer linha que venha a ser a principal do tecido, mesmo que essa linha “optada” pelo criador cênico venha a ser de uma cor ou textura diferenciada. Todo o conjunto de linhas agrupadas enquanto opção são igualmente importantes para a ação do tecer, ou do fazer o tecido dramaturgico. (FERRACINI E LEONARDELLI, 2013, p. 154)

Como corpo, o texto possui diversos fios/forças que o configuram internamente e, mesmo que cada um desses fios/forças tenham preponderâncias diferentes na singularidade desse corpo-texto, não há um que seja hierarquicamente superior ao outro. O que importa não são os fios/forças isolados, mas o entrelaçamento entre todos eles. Quando esse corpo-texto encontra os corpos-cena, mais fios/forças compõem o acontecimento cênico; forma-se ali, então, um corpo coletivo, que engloba os materiais escritos e os materiais cênicos. Todos são de igual importância para compor um bom encontro para todos os envolvidos; todos querem propor afetos que ampliem as potências de agir, que impulsionem um grau maior de perfeição.

CAPÍTULO-ATO 3 – ACONTECER EM CONVÍVIO

Eu-artista – O dramaturgo pensa com o corpo quando passa a considerar sua escrita não como um mapa de significados, como se o leitor ou quem for encenar estivesse perdido e precisasse interpretar as coordenadas do “Sr. Autor” para se salvar ou chegar a um lugar seguro. Seu texto é um corpo vivo, tão instável quanto a cena, tão vulnerável quanto tudo que acontece, tão transitório quanto o mundo. Seu texto é um corpo vivente e sem querer ter hegemonia sob o outro, afeta e é afetado, ampliando a potência de agir de quem se relaciona com ele. Seu texto não encerra significados, mas quer oferecer trânsitos entre graus de perfeição.

3.1 – A CULTURA COMO PERFORMANCE

Uma das grandes desestabilizações paradigmáticas que os estudos da performance continuam realizando é transformar a apreensão da realidade e, por consequência, os estatutos da arte e da cultura ocidental. Esses estudos desenvolvem um particular interesse nas experiências dos encontros dos corpos, estabelecendo que os atos humanos, incluindo as obras de artes, antes de criarem representações que precisam ser concebidas e lidas “como sistemas estruturados de signos, aos quais se atribuíam significados precisos” (FISCHER-LICHTE, 2019, p. 45), geram atitudes performativas que podem alterar a realidade. Essa experiência artística, sob o ponto de vista performativo, borra a fronteira entre aquele que produz a ação e quem a recebe, pois ambos fazem parte de um mesmo território em devir, que é atualizado a partir do encontro desses corpos. A relação entre essas duas corporalidades tem como efeito os acontecimentos que afetam as subjetividades envolvidas.

Erika Fischer-Lichte, para abordar esse deslocamento na forma como apreendemos o mundo, faz uma distinção entre a maneira de “ler” a realidade, apresentando duas metáforas: a “cultura como texto” e a “cultura como performance” (FISCHER-LICHTE, 2019).

Sobre a relação entre essas duas maneiras a pesquisadora diz que:

Nos últimos anos alterou-se consideravelmente a nossa compreensão dos processos culturais, e, portanto, também o nosso conceito de cultura. Já não partimos da ideia de que a cultura tem de ser entendida como um texto feito de sinais, que tem de ser lido, como pressupunha

o conceito de cultura dominante a partir da viragem linguística dos anos 70: “A cultura como texto”. Pelo contrário, viemos a perceber que a cultura é também, se é que não é primeiro que tudo, performance. Não é possível ignorar até que ponto a cultura é produzida como, e em performance – não só nas “representações” proporcionadas pelas diferentes artes, mas também e antes de tudo nas “representações” associadas a rituais, festivais, comícios políticos, competições desportivas, mostras de moda e coisas do género –, performances estas que, de uma forma mediatizada, chegam a milhões de pessoas. Donde se percebe que o conceito e a teoria da performance estão A cultura como performance: Desenvolver um conceito no centro e no coração de todos os debates no âmbito dos estudos da cultura, da sociedade e da arte. (FISCHER-LICHTE, 2005, p. 73)

Se a “cultura como texto” propõe que as manifestações culturais criam uma obra de arte encerrada em si, que detém o domínio dos significados que devem ser fruídos e interpretados por “leitores” que não participam do sistema instável da produção da obra, a “cultura como performance” valoriza poéticas e estéticas que criam uma experiência artística entre corpos, em que a fronteira entre recepção e produção de significados seja deslizante e de difícil definição. A primeira cria representações para serem “lidas”; a segunda, acontecimentos produzidos em convívio entre corpos. Dentro dessa perspectiva, derrubar o demiurgo e caminhar vulnerável são ações que buscam criar ou ler uma dramaturgia a partir da lógica performativa e preparam para pensar o texto como acontecimento.

A leitura performativa da realidade é tão abrangente que um texto teatral não precisa ter expedientes performativos para ser lido com a epistemologia da performance. É possível ler um texto com características dramáticas tradicionais com esse ponto de vista que não enxerga a dramaturgia como uma obra encerrada em si, mas como um corpo que, colocado em convívio, dispara acontecimentos

Para aprofundar a opção do recorte reflexivo, busco na linha filosófica dos estoicos a lógica que estabelece o acontecimento como relação entre as potências corporais.

3.2 – CONTRIBUIÇÃO ESTOICA

Considero importante um breve contexto da origem do pensamento estoico. Sua ruptura com o início do pensamento ocidental também se deve ao fato de o fundador do estoicismo, Zenão de Cítio, trazer em sua bagagem outra cultura e vivência, como diz o principal biógrafo da época, Diógenes Laértios, se referindo a

Zenão como “ramo de videira egípcia” (LAERTIO, 2008, p. 181). Zenão era um homem negro, estrangeiro de possível origem fenícia, que chegou a Atenas sem nenhuma posse e nunca pediu cidadania grega. Por isso, não podia adquirir terras ou casas, então dava seus ensinamentos na ágora embaixo dos pórticos, como diz Diógenes:

Zenon costumava dar as suas lições passeando de um lado para o outro na Colunata Pintada (*Poikilie Stoá*), que também é chamada de colunata de *Pisiânax*, mas que, recebeu seu nome por causa da pintura de Polignotos... Lá, então, os cidadãos vinham ouvir Zênon e por isso passaram a ser chamados de estoicos. (LAÉRTIOS, 2008, p.182)

Stoá significa pórtico; eles eram conhecidos como “os de *stoá*”, ou estoicos. Zenão tornou-se extremamente respeitado em Atenas. Sua doutrina tem como base os ensinamentos de Heráclito, que também tem uma origem de fora de Atenas e não ocidental. Para Zenão e os estoicos, a apreensão da realidade se baseia na potência do corpo em produzir acontecimentos. Para eles, os atributos que singularizam os sujeitos não são dados como essenciais ou acidentais; o próprio corpo em relação a outros corpos gera seus atributos. Há um desvio na lógica aristotélica: não é mais a essência das coisas que se busca, mas o devir, a transformação afetiva do encontro entre corpos.

Chauí ainda aponta de maneira muito explícita as diferenças entre a lógica aristotélica e a estoica:

...enquanto a lógica aristotélica é uma lógica do conceito (entendido como uma classe de objetos), fundadas nas relações essenciais ou acidentais entre sujeito e um predicado, a lógica estoica é uma lógica da proposição, que enuncia as relações entre acontecimentos ou entre um sujeito e acontecimentos, referindo-se a uma ação realizada ou sofrida por um sujeito. Poderíamos dizer que a lógica aristotélica está centrada no ser como substância e busca quais predicados ou atributos lhe são inerentes, enquanto a estoica enfatiza o ser como ação ou atividade. Não apenas a proposição anuncia um acontecimento, mas ela própria, enquanto se realiza é também um acontecimento. Em outras palavras, uma proposição pode ser apenas pensada sem se exprimir na linguagem e se torna um acontecimento ao ser proferida num discurso. (CHAUÍ, 2010, p. 132)

A essência é o corpo e o significado é a consequência dos encontros desses corpos em ato. Então o que seria o acontecimento para os estoicos? Acontecimento é o efeito da mistura dos corpos, é o resultado incorpóreo do choque entre corpos. Para os estoicos, corpo, potência e essência é a mesma coisa – e eles produzem acontecimentos somente quando se relacionam. Chauí recorda a imagem do autor grego Sexto Empírico: “(...) o fogo, que é corpo, na madeira, que também é corpo é causa do predicado incorpóreo, *ser queimado*.” (CHAUÍ, 2010, p. 137) O *ser queimado* é o acontecimento incorpóreo produto do encontro do corpo madeira e corpo fogo.

A apreensão da realidade na lógica estoica não se interessa em definir a essência das coisas a partir de atributos predicativos. Bréhier (1980, p. 20) nos aponta um exemplo já consagrado. Para o pensamento lógico de Aristóteles “A árvore é verde”. Ou seja, a árvore é um sujeito que tem atributos que a determinam. Nessa lógica, a “árvore” (essência) é uma substância que possui um atributo; o “verde” é o predicado (acidente) que ajuda a defini-la como essência.

Para os estoicos, a lógica é completamente outra e a frase “A árvore é verde” se transforma: “a árvore verdeja” (BRÉHIER, 1980, p. 20). Assim, “árvore” é um sujeito em eterna transitoriedade, que “verdeja” em ato incessante. Nessa lógica, retira-se o verbo copulativo³¹ ser e o substantivo do predicado que qualifica e determina a essência. O predicado passa a ser uma ação, um verbo; por exemplo, “verdejar”. Para os estoicos, a importância está na transformação contínua do sujeito. O importante é que a vida apresenta constantes relações de modificação, a lógica é de que algo ACONTECE quando os corpos se encontram, por exemplo a “árvore” e o “verde”. A lógica estoica é a do entrelaçamento dos corpos, modificando suas condições.

Pode-se observar que a “cultura como texto” se aproxima da racionalidade proposta por Aristóteles, porque o que importa são as qualidades das essências, a criação de artefatos representacionais verossímeis que devem ser coesos e que tenham um acabamento em si. A *Poética* e as categorias da tragédia que ele traça são um grande exemplo de uma leitura de mundo que pensa a manifestação artística como “cultura de texto”

³¹Os verbos copulativos são também conhecidos como verbos de ligação ou relacionais. Eles não indicam uma ação do sujeito, mas a descrição de estados, qualidades ou classificações. O verbo *ser* citado acima é um dos exemplos de verbo copulativo.

Para os estoicos, o que interessa é o devir dos sujeitos, as atividades e misturas entre corpos, gerando acontecimentos, aproximando-nos do conceito da “cultura como performance”. Esse deslocamento de perspectiva lógica altera de sobremaneira a apreensão da realidade, pois, na racionalidade aristotélica, o que importa são as definições hierárquicas das essências. Para os estoicos, por sua vez, os acontecimentos são consequências dos encontros entre corpos; nada se define pelo que é, porque tudo está acontecendo de forma incessante. A lógica dos estoicos é a do acontecimento, pois é nele que a transitoriedade permanente dos encontros afeta os corpos. A epistemologia estoica considera as coisas do mundo como consequência das inter-relações corpóreas.

Sueli Rolnik trata dessa relação entre corpo e acontecimento em manifestações artísticas e fala justamente dessa produção de algo que acontece a partir das interconexões corporais em ato:

A criação é este impulso que responde a necessidade de inventar uma forma de expressão para aquilo que o corpo escuta da realidade enquanto campo de forças. Absorvida no corpo como sensações, tais forças acabam por pressioná-lo para que as incorpore e as exteriorize. As formas assim criadas [...] são secreções do corpo. Mais precisamente elas são secreções de suas micropercepções. Elas interferem no entorno na medida em que fazem surgir possíveis até então insuspeitáveis. É nestas circunstâncias que tais formas se fazem “acontecimentos”. (ROLNIK, 2006, p. 1)

3.3 – O TEXTO ACONTECE

Muito tem-se produzido na esfera do pensamento em arte relacionando o corpo e acontecimento. Para esse trabalho, trago as reflexões do pesquisador argentino Jorge Dubatti. Em sua trilogia *Filosofia del Teatro*, ele busca traçar uma filosofia do teatro que tem como princípio fundante o acontecimento convivial. Para ele, uma filosofia do teatro não pode ter como centro de estudo os significados propostos pela dramaturgia, pela encenação, nem mesmo pela relação entre os atores, mas sim pelo conjunto de afetos em ato, pelo convívio desses corpos – já que todos os corpos em conjunto é que formam o acontecimento teatral.

Uma filosofia do teatro tem como alicerce o estudo do ato social que ACONTECE entre os corpos presentes, inseridos em uma mesma realidade temporal

e espacial, mediados pela construção de uma poética. Existem estudos dos diversos elementos isolados que compõem a cena, mas para abarcar a complexidade do fenômeno teatral é preciso pensar a cena como um acontecimento convivial. Essa “gramática dos vínculos” (2007, p. 31) é estudada por Dubatti:

O teatro é vivido a princípio, como algo que sucede no âmbito da cultura vivente. Esse é seu primeiro traço de recorrência: o teatral sucede (acontece). É um conjunto de fatos, é *práxis*, ação humana, trabalho humano (Marx) nas coordenadas espaço-temporais da vida cotidiana.³² (DUBATTI, 2007, p. 31)

Penso que as experiências na escrita podem ser ampliadas e podem ir ao encontro dessa ideia pesquisada por Dubatti de que o acontecimento convivial ultrapassa os campos de significação e toda abordagem semiótica que ignora a experiência do encontro físico e temporal entre os participantes é incompleta. Interessa a essa pesquisa pensar o texto teatral como um elemento que vai ao encontro da ideia de que a reunião social entre corpos supera as implicações da linguagem e se insere em um campo de experiência que não é restrita às funções expressivas emissor/receptor. Como o próprio Dubatti diz:

O teatro, como acontecimento, é muito mais que o conjunto de práticas discursivas de um sistema linguístico; ele excede a estrutura de signos verbais e não verbais, o texto e a cadeia de significantes aos quais é reduzido para uma suposta compreensão semiótica. Assim, nem tudo é reduzido à linguagem (DUBATTI, 2014, p. 27)

Dubatti explicita que esse acontecimento não é apenas convivial, ou seja, o acontecimento teatral não é apenas uma relação de corpos presentificados, mas também há uma construção poética e uma relação de expectativa com o público:

A filosofia do teatro define o teatro como um acontecimento que se diferencia de outros acontecimentos pela produção de *poiésis* e expectativa em convívio³³... o teatro consiste na fundação de uma

³² Livre tradução do trecho “El teatro es vivido en principio, como algo que sucede en el ámbito de la cultura viviente. Esse es su primer rasgo de recurrencia: lo teatral sucede. Es un conjunto de hechos, es praxis, acción humana, trabajo humano en las coordenadas espacio-temporales de la vida cotidiana”.

³³ É preciso salientar que não interessa a essa pesquisa o debate sobre a importância do convívio para a ontologia do teatro, pensando uma definição para o teatro para que possa recortá-lo das outras

zona de experiência e subjetividade a partir da inter-relação dos sub-acontecimentos *convívio-poiésis-expectação*. (DUBATTI, 2014, p. 66)³⁴

Dubatti diz que a ideia de acontecimento teatral não se encerra apenas numa experiência convivial; é preciso que, nesse acontecimento disparador de convívio, também se dê dois outros acontecimentos; de *poiésis* e de *expectação*. Por *poiésis*, Dubatti entende também como um acontecimento, pois está ancorada em um encontro físico entre corpos em um tempo e espaço determinado. Ele denomina *poiésis* a produção artística que se dá nos corpos envolvidos na cena (corpos no sentido spinozano).

Poiésis é a confecção de um objeto artesanal. A origem da palavra *poiésis* nos remete à ideia de um trabalho com ações, como bem diz Chauí: “O verbo *poiéo* significa fabricar, executar confeccionar (obras manuais), compor (obras intelectuais como um poema).” (CHAUÍ, 2002, p. 509) Essa ideia da produção de uma poética por meio de um corpo em convívio com outros corpos gera um outro acontecimento com traços teatrais: a *expectação*. O acontecimento de *expectação* é a produção receptiva do espectador. Assim temos uma distinção bastante evidente. Um convívio ACONTECE entre corpos; alguns desses corpos produzem a *poiésis* (artistas criadores da obra); outros elaboram uma criação receptiva (*expectação*).

Essa tríade de acontecimentos teatrais, *convívio-poiésis-expectação*, se dá da seguinte forma – um convívio produzido entre corpos: uns criam acontecimentos poéticos, outros criam acontecimentos de *expectação*. É importante notar que a ideia de *expectação* trazida por Dubatti não traz nenhuma conotação de passividade, de uma recepção passiva dos acontecimentos, muito pelo contrário. Para ele, o ato de *expectar* é também um acontecimento que sucede sob o ponto de vista dos espectadores. E se há um ato receptivo intrínseco nos corpos dos espectadores, nem

linguagens artísticas, até porque esse é um profundo debate que precisa ser feito de forma cuidadosa, principalmente depois da profusão de experimentações cênicas nas plataformas digitais, que questionam os conceitos de presença e convívio. Essas experiências estão acontecendo, por causa da proibição provisória dos usos públicos onde os espetáculos ocorrem, essa proibição deu-se decorrente ao decreto nº 64.879 de 20 de março de 2020 publicado no Diário Oficial do Estado de São Paulo em virtude da pandemia causada pelo vírus COVID-19.

³⁴ Livre tradução do trecho “La Filosofía del teatro define el teatro como un acontecimiento que se diferencia de otros acontecimientos por la producción de *poiésis* e *expectación* en convívio... el teatro consiste en la fundación de una zona de experiencia y subjetividade a partir da interrelación de los subacontecimientos *convívio-poiésis-expectación*”.

sempre ele precisa ser passivo, como comprova incontáveis obras teatrais nas quais o corpo do espectador é envolvido na ação. A expectativa da plateia é também um ato que compõe o acontecimento teatral e não é apenas contemplativa, nem somente visual – ela afeta o corpo todo dos envolvidos no fenômeno, artistas e espectadores.

Para Dubatti, essa relação de *poiésis* e expectativa se dá da seguinte forma:

Dentro do convívio e a partir de uma divisão de trabalho, se produzem os outros dois sub-acontecimentos, correlativamente: um setor dos assistentes ao convívio começa a produzir *poiésis* com seu corpo, por meio de ações físicas e físico-verbais em interação com luzes, sons, objetos etc., e outro setor começa a esperar essa produção de *poiésis*. Isso se trata respectivamente do acontecimento poético e do acontecimento de expectativa. (DUBATTI, 2010, p. 36, tradução minha)³⁵

Nessa lógica, todos os corpos presentes interferem no acontecimento, mesmo que separados por divisões de trabalho (uns expectam, outros criam *poiésis*³⁶). Interessante o uso por Dubatti da expressão “divisões de trabalho”, porque, ao expô-la dessa forma, ele infere uma ação de quem também expecta. O espectador, como dissemos, não é passivo; é um corpo que trabalha sob o ponto de vista da expectativa. Mesmo que a obra não exija nenhuma reação do espectador, ele criará sua própria condição de expectativa, que surge do atrito de sua realidade com a *poiésis* produzida em cena. A simples presença de qualquer espectador já altera o acontecimento.

Essa filosofia do teatro traçada por Dubatti pensa todos os elementos da cena, incluindo os espectadores, como produtores de acontecimentos, como corpos que afetam e são afetados. Dentro de outra perspectiva, mas percorrendo o mesmo rio histórico, o pensamento estoico traça uma lógica filosófica do acontecimento e dos corpos em devir.

Quando Jorge Dubatti, em sua filosofia do teatro, se utiliza da palavra acontecimento para descrever uma condição primeira do teatro, ele está justamente tratando dessa lógica. Quem produz o acontecimento cênico? Os corpos em convívio.

³⁵ Trecho original: “Dentro del convivio y a partir de una necesaria division del trabajo, se producen los otros dos sub-acontecimientos, correlativamente: un sector de los asistentes al convivio comienza a producir *poiésis* con su cuerpo, a través de acciones físicas y físicos-verbales en interacción con luces, sonidos, objetos etc. y otro sector comienza a esperar esa producción de *poiésis*. Se trata respectivamente del acontecimiento poético y del acontecimiento de expectación.”

³⁶ Importante apontar que existem alguns trabalhos cênicos, em especial no âmbito da performance, que os espectadores criam *poiésis*, borrando essa “divisão de trabalho”.

É possível exemplificar de maneira quase simplista: um mesmo espetáculo teatral assume outras camadas de significação e dispara afetividades completamente diferentes se realizado no centro de uma grande metrópole para um público habituado a ir ao teatro, do que se realizado na periferia de uma cidade que não tenha acesso a atividades artísticas.

Essas afetividades não modificam apenas as experiências dos corpos presentes, mas também a maneira como o texto é encenado, como a ação dos atores se dá no espaço. Ou seja, por mais que o espetáculo tenha uma estrutura rígida em sua configuração, ele se altera de acordo com o espaço que será apresentado, para quem será apresentado, ou até mesmo em relação ao número de espectadores que o estiverem assistindo. Há trabalhos que potencializam a efemeridade da cena e cambiam suas relações de acordo com o ato teatral; mesmo aqueles espetáculos que tentam cimentar qualquer porosidade com o acontecimento cênico e se encerrar em sua própria estrutura de signos é, de alguma forma, atravessado pelo encontro dos corpos em ato. O ator que repassa o texto, o cenário que está montado antes do espetáculo começar, a luz afinada, a trilha sonora e o espectador que aguarda são potencialidades de um encontro. O teatro acontece da mistura desses corpos em ato. Ele se afeta com as presenças envolvidas.

Jorge Dubatti afirma que “A literatura é virtualidade do acontecimento teatral, ou teatralidade em potência. Não é cultura vivente”.³⁷ (DUBATTI, 2007, p. 37, tradução minha), mas se o texto dramático com sua base literária é uma das virtualidades da cena, o corpo do ator, do espectador, o cenário, o jogo de luzes também são corpos em potência e só realizam o acontecimento cênico em ato, em corpo presente. Assim, um projeto de luz criado para um espetáculo possui sua materialidade própria, mas só no encontro com todos os outros elementos da cena que ele se configurará como corpo em ato na cena, antes, ele também é uma das virtualidades da cena. Nessa perspectiva, o teatro só acontece em convívio entre os corpos e Dubatti aponta eloquentemente isso, nos dizendo que “O ponto de partida do teatro, é então, a instituição ancestral do convívio”. (DUBATTI, 2007, p. 47, tradução minha)³⁸

³⁷ Trecho original: “La literatura es virtualidad de acontecimiento teatral o teatralidad en potencia, no es cultura vivente”.

³⁸ Texto original: “El punto de partida del teatro, es entonces, la institución ancestral del convívio”

Considero muito interessante esse termo “instituição **ancestral** do convívio”, primeiro porque foi a partir da tradição da palhaçaria e do circo que aprendi a importância do encontro afetivo da cena e porque no trajeto da história, muitas das manifestações artísticas que privilegiaram o convívio foram deixadas de lado nos estudos hegemônicos das artes cênicas. Dubatti traz em sua filosofia do teatro exatamente esse debate que o Duma me apresentou há anos e que o teatro popular e os circenses nunca deixaram reverenciar: o acontecimento espetacular da cena, o encontro convivial entre corpos.

Antônio Araújo também frisa a importância da interconexão de todos os artistas para criarem o corpo-coletivo da cena, oferecendo os próprios corpos ou os criados a partir de outras materialidades para configurarem o espetáculo.

Em outras palavras, um ator não cria apenas um personagem, um iluminador não cria somente o seu projeto de luz, um sonoplasta não cria unicamente a trilha do espetáculo, mas todos, individual e conjuntamente, criam a obra cênica total que será levada a público.
(ARAÚJO, 2006, p. 128)

Pensar o teatro como acontecimento é compreender a cena dentro de uma epistemologia que se preocupa com o devir dos corpos e não com as essências. Nada é em si, tudo está acontecendo em relação. Confesso que, a primeira vez que me veio esse pensamento, de que a dramaturgia poderia ser um corpo presente na cena, achei bastante incoerente. Como assim o texto pode estar de corpo presente na cena? Ele não se apresenta ressignificado pelo corpo do ator? E qual o corpo do texto? Não seria o corpo do texto, suas materialidades – e as suas materialidades não são as palavras que estão no papel ou nas telas de computadores? O que está presente do texto na cena não é sua matéria essencial, mas o corpo do ator dizendo ou gesticulando o texto. O texto só está presente na cena referenciado por um outro corpo.

Ana Pais trata desse aspecto afirmando que “A dramaturgia é invisível para o espectador porque ela lhe é apresentada sob a máscara dos componentes estéticos do espetáculo.” (PAIS, 2007, p. 30) Realmente, à primeira vista, o corpo do texto não está presente no acontecimento cênico, afinal, cada corpo tem sua materialidade e, no caso de corpos textuais, suas materialidades são as palavras e seus arranjos no decorrer da coisa escrita.

Não deixa de ter um aparente movimento abstrato do pensamento ao considerarmos a dramaturgia como um dos corpos presentes na cena, porque um corpo tem uma matéria que o separa dos outros corpos, algo o distingue dos outros e o delimita. Como afirma Deleuze, dentro da perspectiva de Spinoza, os corpos não são definidos por funções, mas por suas relações de “velocidade e lentidão” (DELEUZE, 2002, p. 1). Nessa forma de apreender a realidade, o corpo do texto é feito principalmente das palavras e de seus arranjos, mas não deixa de ser também a possibilidade de afeto que deixa no ator ou atriz que o leu e o encena, ou as forças que atuaram nas decisões que compõe os materiais presentes no espetáculo. O fato do texto teatral não ser visível na cena, salvo em produções que possam optar por colocá-lo como elemento material, não invalida a ideia de que ele é um dos corpos que compõe o acontecimento teatral, pois sua capacidade de afetar ou ser afetado colabora no campo de conexões da obra teatral resultante.

O corpo de um texto não é apenas a matéria que o define, mas as reverberações presentes em todos os outros corpos da cena. Esse tecido conectivo segue afetando os outros corpos e por isso está presente na cena também corporalmente. Bom, mas qualquer coisa que afeta o ator ou atriz em sua vida cotidiana está corporificado em cena porque vive no corpo do ator ou atriz? Respondo recorrendo ao que Spinoza reverberou em mim: Sim, se começarmos a tomar a vida tendo como modelo de compreensão a realidade do corpo, ou seja, entendendo que o que há são os afetos dos encontros. Sim, se tudo o que vive em mim são modificações de outros corpos. Um corpo nunca é individual, é sempre coletivo.

3.4 – RELAÇÕES QUE ACONTECEM ENTRE TEXTO E CENA

Preciso salientar que essa ideia de incompletude do texto que a perspectiva corpórea traz, não necessariamente indica que a dramaturgia só passa a ter coerência ancorada na materialidade da cena. Esse texto que não se sustenta em sua própria base literária é chamado por Josette Féral de texto performativo. Josette Féral faz estudos sobre a performatividade e reflete sobre o texto performativo a partir dos trabalhos de Schechner:

O texto performativo, por seu lado, é um texto indissociável de sua representação cênica. E não existe exceto na e para a representação. É essa última que lhe dá ancoragem cênica, sua coerência e sentido, mas que lhe permite muito simplesmente existir. É um componente da representação em meio a outros e não existe senão materializado em cena... Trata-se de um texto que muitas vezes não tem autonomia própria e cujo sentido parcelado raramente constitui uma totalidade em si. Ele não adquire sentido a não ser quando inserido na rede múltipla dos diferentes sistemas da cena. (FÉRAL, 2015, p. 247)

Como abordado por Féral, o texto performativo é escrito somente pensado para a cena. Sua instância literária não é suficiente para que ele tenha sentido apartado da experiência teatral, ele organiza ou dispara certos procedimentos que serão realizados em cena. É um texto que, em grande parte, só tem sentido para as pessoas envolvidas no processo de criação. Se lido por alguém alheio à cena que está sendo criada não fará nenhum sentido, ou perderá quase que por completo aquilo que lhe confere prazer em sua leitura.

No texto performativo, não há a intenção de fruição literária, ele é praticamente uma partitura das inter-relações do espetáculo; está a serviço das presenças em cena. Como afirma Schechner, “são mais redes de comportamento do que comunicações verbais” (FÉRAL *apud* SCHECHNER, 2015, p. 247). Nesse sentido apontado por Schechner, no qual um texto são “redes de comportamento”, podemos afirmar que, em certa medida, o texto performativo tem bastante proximidade com os programas de performance – como define Eleonora Fabião:

Programa é o motor de experimentação porque a prática do programa cria corpo e relações entre corpos; deflagra negociações de pertencimento; ativa circulações afetivas impensáveis antes da formulação e execução do programa. Programa é motor de experimentação psicofísica e política. [...]. Muito objetivamente, programa é o enunciado da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem aviso prévio. (FABIÃO, 2013, p. 4)

Tanto num programa de performance, quanto num texto performativo, os aspectos literários estão subordinados à experiência cênica, pois mesmo que eles estabeleçam redes de proposição criativas a quem for performá-los, a existência do material textual só ganha estatuto de uma obra artística se for performado.

Explicitado esses conceitos relacionados ao texto performativo, posso me distanciar deles nessa pesquisa, pois não trato especificamente desse formato. Texto performativo se aproxima mais de um enunciado que faz proposições à cena e, quando trato um texto como um dos corpos do fenômeno teatral, ele está mais próximo de uma rede de composições de forças que afetam a cena, mas que pode ser fruído mesmo sem ela. Na perspectiva que trago, é importante explicitar que um texto teatral tem um corpo literário que se organiza por si só e não necessita da cena para fazer sentido. Em comparação ao texto performativo, o texto como elemento corpóreo não precisa estar hierarquicamente a serviço do acontecimento cênico.

Também considero relevante apontar que muitas das relações entre texto e cena trazidos por pesquisadores fazem uma certa hierarquização entre eles. É o caso das categorias deslizantes criadas pelo pesquisador Edélcio Mostaço. Ele aponta possíveis intersecções entre o acontecimento teatral e a dramaturgia. Elas não são categorias definitivas de abordagens de um texto, mas mostram algumas formas que ocorrem com bastante frequência em produções teatrais: “A encenação como ilustração... a encenação como tradução... a encenação como remate ou acabamento... a encenação como suplemento... a encenação como conquista”. (MOSTAÇO, 2003, p. 14-5)

Na ideia da “encenação como ilustração” e da “encenação como tradução”, o texto é o soberano. Em ambos, a cena apenas ilustra as ideias do texto; nessas categorias, o que importa é que o encenador ou encenadora apenas fazem uma passagem de linguagem: da literária para a cênica. Já na ideia de “encenação como remate ou acabamento”, há mais liberdade para quem encena, que não apenas traduz os materiais, mas também faz certas interferências criativa. Na ideia de “encenação como suplemento”, há, como próprio Mostaço afirma, “uma subordinação total do texto em nome da desbordante criatividade do encenador” (MOSTAÇO, 2003, p. 15). Ou seja, o texto não se sustenta como uma criação autônoma; é a cena que irá alçá-lo ao patamar de obra de arte. Por último, há a “encenação conquista”, em que há um embate entre quem escreve e quem encena, estabelecendo uma disputa pela autoria da obra.

Percebo todas essas categorias em diversos processos que participo. Distingo que, em todas elas, há um critério de avaliação que ora pende para um lado, ora para o outro, mas sempre ligado a uma distinção de subordinação entre texto e cena. Nas

cinco formas de encenar um texto apontadas pelo pesquisador Edélcio Mostaço, há sempre uma relação de quem tem mais hegemonia na obra artística. E aqui também me distancio desse modo de ver, pois uma ética corpórea do texto é uma ética que reconhece as distinções entre os corpos (o literário e o cênico), mas também compreende que é possível uma inter-relação entre texto e cena, em que o que interessa são as potências dos corpos envolvidos e não quem deve se sobrepor sobre o outro.

Pensar a dramaturgia como um corpo que acontece em convívio é perceber que há no texto teatral uma singularidade presente em todos os outros corpos viventes no mundo; ele é relacional, é um campo de composições e possui seus contornos que o distingue de outros corpos. Há um aparente paradoxo quando não tratamos o texto a partir da lógica espinosana, pois ele é uma obra em si, um corpo delimitado que pode ser fruído se for apenas lido – mas também é uma obra que precisa da cena para ampliar sua potência de agir sobre o mundo.

O ato de ler, mesmo em solidão, pode não ter nenhum elemento teatral, mas tem relações performativas, pois ali atuam forças que interferem na realidade do leitor. Como diz Erika Fischer-Lichte: “quando estou lendo um livro e certas emoções surgem, há um impacto em mim e ninguém percebe – isso é performativo, mas não é teatral”. (FISCHER-LICHTE, 2013, p. 132) É performativo, pois a palavra não assume um caráter descritivo, mas sim de ação sobre o mundo, afetando, por exemplo, o estado psicofísico do leitor ou leitora.

Não podemos deixar de citar que as bases dos estudos da performance nasceram de pesquisas no âmbito da linguística e da literatura, como afirma Luis Fernando Ramos:

O conceito de performatividade, antes de estar associado ao teatro ou à performance, emerge dos estudos literários e de análise de discurso a partir de trabalhos seminais como *How to do things with words*³⁹ de Austin e da “Teoria dos atos da fala de Searle. (RAMOS, 2015, p. 96)

Para o filósofo da linguagem John Austin (1990) no livro “Quando dizer é fazer: palavras e ação” um texto literário não se limita a descrever o mundo, mas apresenta

³⁹ Em português o título do livro é *Quando dizer é fazer* e reúne doze conferências proferidas pelo filósofo inglês em 1955, na Universidade de Harvard, que teve como tema principal as *palavras e ações*.

uma forma de agir nele, ou seja, um texto não é um conjunto de enunciados descritivos, mas um arranjo de palavras e sentidos que precisam do outro para ativá-los. Um texto não tem uma função de constatação da realidade, mas sim, de ação sobre ela. Em realidade, todos os textos literários só passam a desenvolver suas potencialidades se estiverem em relação com o outro (seu leitor ou leitora), como afirma Barthes

Nessa perspectiva a leitura é verdadeiramente uma produção: não mais de imagens interiores, de projeções, de fantasias, mas, literalmente, de *trabalho*: o produto (consumido) é devolvido em produção, em promessa, em desejo de produção, e a cadeia dos desejos começa a desenrolar-se, cada leitura valendo pela escritura que ela gera, até o infinito. (BARTHES, 2004, p. 40)

Ler é uma ação sobre o mundo e não uma passividade receptiva. É uma produção de sentido e não apenas um desvendamento do que o autor ou autora quis dizer. O ato literário não está nas mãos de quem escreve, mas no encontro corpóreo entre leitor/leitora e as palavras escritas. Se um texto literário precisa do outro para se configurar como rede de ações e significados, quanto mais um texto de teatro que em sua base já está apontada uma intenção de ser encenado.

3.5 - ENTRE OS VÃOS DO TEXTO

Os últimos processos de escrita que me envolvi, cada texto teve diversas versões, às vezes, mais de novem como no caso do espetáculo *Entre Vãos*⁴⁰. Esse trabalho realizou duas temporadas e em cada temporada o texto foi reescrito levando em conta o contexto histórico, o espaço escolhido e movimentos de vida dos atores e atrizes. Se foi no circo que percebi que a dramaturgia pode ser mais um dos corpos que compõe a cena, foi no espetáculo *Entre Vãos* que essa abordagem sobre os materiais escritos se fez carne e se sedimentou como uma prática que traçaria minha forma de trabalhar com textos teatrais.

Entre Vãos é uma experiência cênica que acontece simultaneamente em três endereços de distintos bairros paulistanos centrais que sofrem grande especulação imobiliária e processos de gentrificação:⁴¹. A primeira temporada do espetáculo

⁴⁰ Segundo espetáculo da Trilogia do Despejo produzido pela A Digna, em 2016.

⁴¹ A expressão deriva do substantivo inglês *gentry*, que designa indivíduos ou grupos "bem-nascidos", de "origem nobre" e foi usado pela primeira vez pela britânica Ruth Glass (1964), para caracterizar a

ocorreu em um apartamento no bairro dos Campos Elíseos, em uma casa na região da Santa Cecília e em um espaço de convívio dentro da ocupação Hotel Cambridge, ocupado pela Frente de Luta por Moradia, no Anhangabaú. O público era imerso na realidade ficcional da cena e interferia diretamente, experienciando um convívio muito próximo e conhecendo a esfera íntima de cada personagem.

As personagens eram despejadas de suas casas ou espaços que ocupavam e, junto com os espectadores, percorreriam um trajeto a pé e outro de metrô pela cidade (quando os espectadores entravam nos vagões do metrô, não tinham mais contato com as personagens e seguiam sozinhos guiados por um áudio). Esse trajeto culminava na estação da Sé, marco zero da cidade, onde milhares de vidas se cruzam diariamente.

A intenção do texto é que essa caminhada pelas vias públicas estivesse impregnada pela reação obtida ao ser despejado junto com as personagens e que esse estado fosse um convite a uma atitude contemplativa e afetiva em relação às ruas por onde caminhariam. Quando esse texto foi encenado pela A Digna, surgiu um impasse dramático. O texto escrito no papel apresentava as personagens falando em primeira pessoa com espectadores hipotéticos; elas falavam de si, recordavam seus passados, apresentavam suas vontades e inquietações. Todas as informações eram dadas diretamente aos espectadores, incluindo-os na realidade ficcional criada pelos atores.

O público era imerso na ficção e a ele era atribuído uma personagem (por exemplo, em um dos casos, o público chegaria ao endereço para participar de uma palestra sobre o livro *Os sofrimentos do jovem Werther*). Devido a essa interferência direta da/do espectador e a possibilidade de um diálogo imprevisível, as relações de convívio eram potencializadas e o texto dramático, em seu formato sequencial, não conseguia prever todas as variáveis.

Helena Cardoso, uma das atrizes do coletivo A Digna e que fez parte desse processo, separou todas as ações e informações do texto em fichas temáticas e ia usando essas fichas como se fossem a memória da personagem, em processo análogo ao que acontece na vida quando somos interpelados por alguém. Temos

transformação da área central de Londres, tradicionalmente habitado por classes trabalhadoras, por novos moradores de classe média e alta.

dinamicamente registrados em nós uma série de imagens, vivências, histórias, convicções e tudo aquilo que forma nosso acervo pessoal e quando nos colocamos em relação com outras pessoas recorreremos a esse acervo para emitir uma opinião, sentimento ou tomar determinada atitude ou ação.

Assim, o texto não seria um roteiro para determinar cada ação que o ator ou atriz fosse tomar, mas passaria a ser uma plataforma de memórias atualizadas de acordo com a convivência com os espectadores. Em sua dissertação de mestrado, Helena Cardoso descreve esse processo:

Considero a primeira etapa da cena como o momento de maior porosidade, em que a plateia se aclimata à realidade da personagem e, para tal, estabeleço um diálogo aberto com cada espectador. À medida que a conversa se desenrola, eu “planto” alguns assuntos que façam com que os próprios espectadores tragam, em suas falas, pretextos para que partes do texto dramático apareçam. Para garantir a impressão de que chegamos àquele assunto acidentalmente, dividi o texto escrito para esse momento em dispositivos, que por sua vez foram organizados em três fichas. Separei os trechos de texto como peças de um quebra-cabeça que será montado de maneiras diversas, a depender da interação com os espectadores de cada apresentação. [...] As reações dos espectadores são o fator que determina a ordem real em que cada peça do quebra-cabeça é apresentada. (LIXA, 2017a, p. 87)

Ainda sobre essa possibilidade de abrir a dramaturgia para materialidade da cena, a atriz afirma:

Deixo de lado a compreensão de um texto dramático como algo a ser interpretado em uma sequência lógica que garanta a compreensão das palavras e das ações nele contidas. A curva dramática da cena passa a ser dada pela materialidade do encontro, não mais pela sequência de ideias sugeridas pelo autor do texto. (LIXA, 2017a, p. 87)

Importante observar que essa interferência que a atriz Helena Cardoso fez sobre a dramaturgia de *Entre Vãos* propunha uma alteração nos arranjos entre as estruturas da dramaturgia, ou seja, ela alterou o corpo textual de acordo com suas decisões em ato no espetáculo. A princípio, relutei, com certeza porque o velho demiurgo continuava vivo em minhas ações, mas quando assisti à cena, percebi o quanto o corpo e as decisões da atriz aumentaram a potência de agir do meu texto,

pois, ao atualizar diferentes arranjos da dramaturgia, a partir do encontro com os espectadores, ela rearranjava o texto de acordo com a potência de outro corpo envolvido no acontecimento teatral: o espectador.

Importante retomar que o texto *Entre Vãos* foi escrito com narrativas sequenciais, apresentando uma especificidade corporal, mas depois dessa alteração, passou a ter estruturas cambiáveis já em sua proposição textual, apresentando em seu arranjo corpóreo uma provocação a outras pessoas que, porventura, pudessem vir a lê-lo ou encená-lo.

De fato, há incontáveis formas de lidar com a dramaturgia enquanto um material escrito. Há textos que surgem antes da cena, outros que nascem do improviso dos atores; há aqueles que são roteiros de ações e tantos outros quantas forem as vontades dos artistas de trabalhar a relação entre a cena e o texto. É justamente na tensão ou aproximação de como cada artista trabalha a relação entre texto e cena que vai se estabelecendo sua poética.

Esse pensamento colaborou para meu modo de produção de escrita estritamente ligada à cena e me ajudou a romper com algumas certezas irremovíveis que me apaziguavam quando pensava sobre texto e cena. Eu partia de um princípio bastante difundido e corroborado pela análise semiológica que Anne Ubersfeld faz da relação entre texto e cena, quando diz que o texto, pelo menos teoricamente, se apresenta “intangível, fixado para sempre” (UBERSFELD, 1996, p.1). Ela atribui ao texto teatral uma característica definitiva, pois o texto está fixado em um suporte material e pode ser indefinidamente reproduzido, enquanto a cena é da ordem do imediato, ou como ela mesmo diz: “(...) instantânea (nunca reprodutiva com idêntica a si mesmo)”. (UBERSFELD, 1996, p.1)

É tácito e repetido nessa dissertação que o texto possui bases literárias e ambos, texto e cena, têm uma relação diferente com a efemeridade. Mas percebo que em minha prática, na qual o texto é operado como um corpo incompleto atualizado não só em seus aspectos discursivos, mas também em sua configuração estrutural, ou seja, o texto não se apresenta como um todo intangível.

É preciso pontuar que essa intangibilidade do texto, essa ideia de que o texto é algo fixo e que, uma vez publicado, não pode ser alterado, é bastante questionada

por vários autores. Trago as palavras de Beatrice Picon-Vallin, citando o poeta e dramaturgo russo Maiakovski:

O poeta Vladimir Maiakovski dá um exemplo dessa atitude [alterar o texto teatral] com seu próprio Mistério-bufo, do qual fornece duas versões em dois anos, com cenas modificadas inclusive durante as representações, dia após dia. Aliás, Maikovski, fala às futuras gerações “Vocês todos que vão atuar, encenar, ler, imprimir o *Mistério Bufo*, modifiquem o conteúdo, façam dele um texto contemporâneo, atual, presente”. O texto de teatro, longe de ser intangível, é proclamado como tangível por princípio e por necessidade: ele não pode existir de outra maneira, é uma “estrada”. (PICON-VALLIN, 2013. p. 98)

A ideia do texto como um corpo-estrada, que vai se alterando à medida que outros artistas caminham por ele, me atrai profundamente, pois apresenta um texto (cuja ideia se explicita na citação acima) que não precisa ser alterado pelo autor, mas que pode ser reconfigurado por outros caminhantes.

No caso de *Entre Vãos*, a metáfora do texto-estrada nem foi necessário esperar as futuras gerações; a própria atriz, em processo, rearranjou o que foi escrito e me apresentou que, se *Entre Vãos* fosse tecido com narrativas não sequenciais e cambiáveis, teria sido muito mais potente. *Entre Vãos* é um texto-estrada, em que os pés da atriz alteraram o caminho. E aqui vale apontar que, muitas vezes, o corpo do ator ou atriz é a estrada que possibilita a caminhada dos pés do texto. No próprio *Entre Vãos*, a cena em que Helena Cardoso atuava partia de elementos biográficos da vida da atriz, que, em sessões de improviso, narrou sua vida. A partir desse material, fui confeccionando a dramaturgia. Além desse aspecto biográfico, os espaços da cidade que utilizamos também serviu de estrada para a passagem das palavras do texto. Nessa perspectiva performativa, o texto pode ser a estrada por onde passam os outros caminhantes, mas pode ser que os outros corpos da cena sejam a estrada que provoca e convida as palavras do texto para caminharem. Nessa dança entre corpos, mesmo que o corpo do dramaturgo ou dramaturga não estejam presentes, há convívio entre forças, há emaranhados entre as potências do corpo-texto e a potência dos outros corpos viventes. Pois se o corpo-texto dança entre os corpos da cena, os mesmos também bailam por entre as palavras da dramaturgia. Como afirma o dramaturgo Valére Novarina: “Todo bom pensamento se dança, todo pensamento

verdadeiro deve poder ser dançado. Porque o fundo do mundo é ritmado”
(NOVARINA, 2009, p. 50)

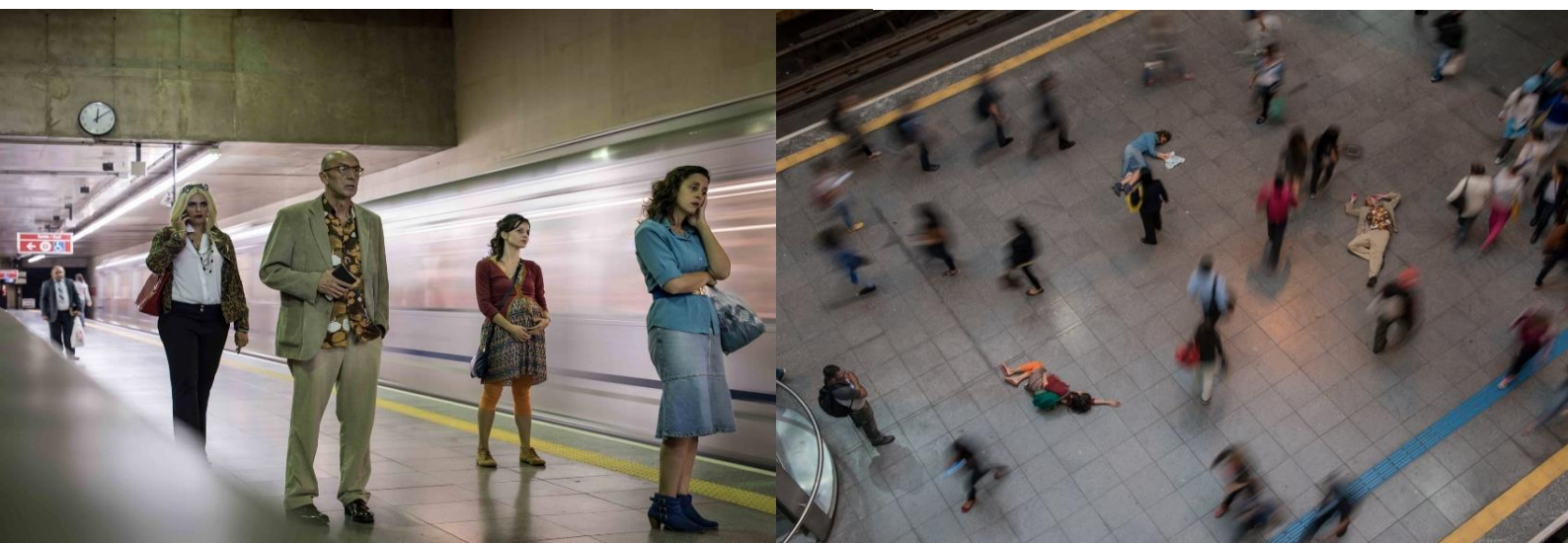


Fig 9 e 10 - Fotos do espetáculo *Entre Vãos*. Fotos de Alécio César⁴²

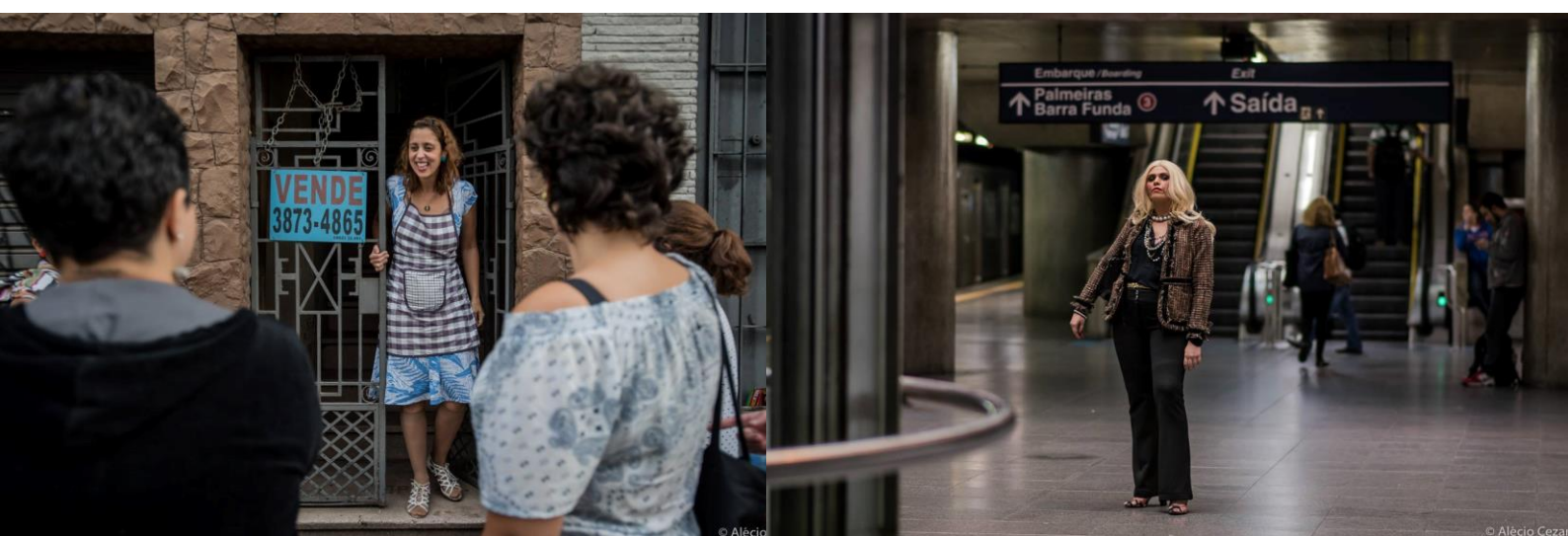


Fig 11 e 12 - Fotos do espetáculo *Entre Vãos*. Fotos de Alécio César

⁴² Primeira foto da esquerda para a direita: Ana Vitória Bella, Plínio Soares, Laís Marques e Helena Cardoso. Segunda foto, deitados: Laís Marques, Plínio Soares e Helena Cardoso. Terceira foto: Helena Cardoso. Quarta foto: Ana Vitória Bella.

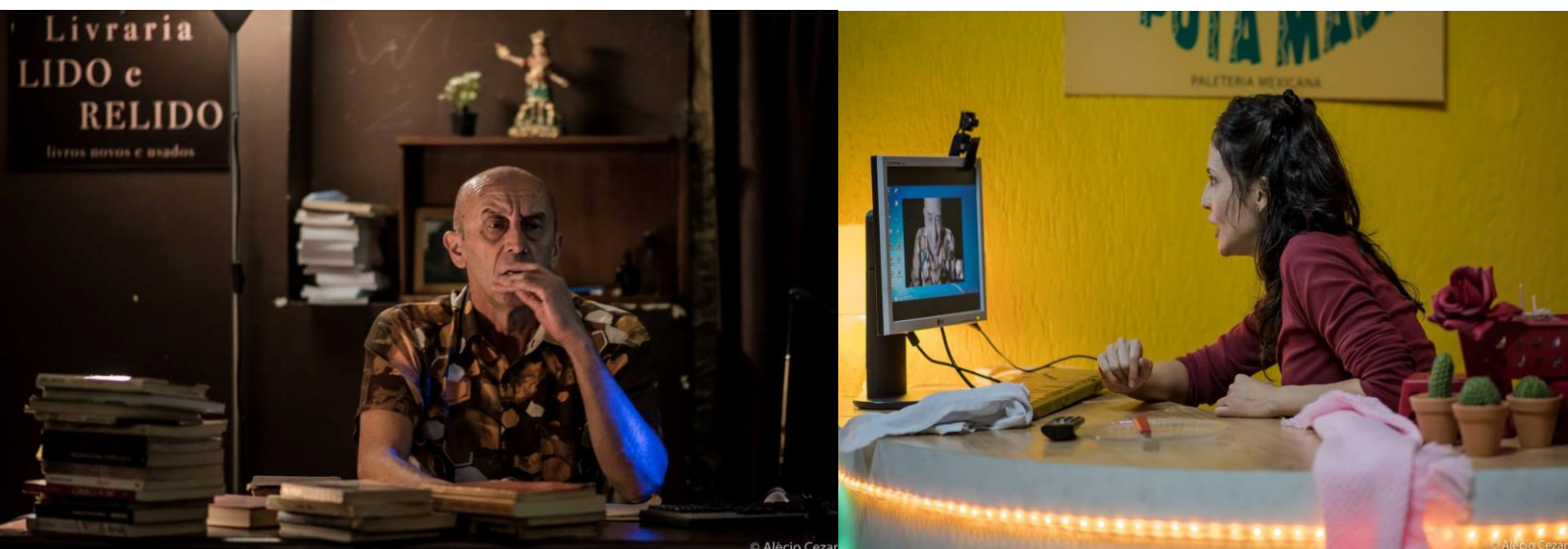


Fig 13 e 14 - Fotos do espetáculo *Entre Vãos*. Fotos de Alécio César⁴³

3.6 – OUTROS SUPORTES MATERIAIS PARA UM CORPO TEXTUAL

Comumente, em um texto, as palavras estão fixas em uma estrutura física que não se altera: um livro, um arquivo de computador, folhas presas ou soltas. Por mais que os conteúdos poéticos dos textos sejam distintos, eles estão quase sempre ancorados em um mesmo material que pouco pode afetar as próprias tessituras das palavras. Comecei a querer tensionar o corpo dramático não apenas nos arranjos textuais, mas também nos suportes em que essas dramaturgias estavam colocadas.

Essa pesquisa tinha como intenção trabalhar uma corporalidade que dialogasse com a proposição poética do texto e que convidasse a atriz ou ator não a uma leitura, mas a interferências corpóreas, uma dança-improviso-leitura que gerasse uma experiência afetiva que também pudesse compor as redes de signos que, porventura, estariam na encenação. Comecei a experimentar como o corpo de um texto não se estabelecia apenas na forma como as palavras estavam organizadas, mas também no suporte em que essa palavra estava inscrita, pois essa realidade material pode interferir e propor novos significados às palavras e oferecer outras relações afetivas nos corpos das atrizes e atores.

⁴³ Primeira foto: Plínio Soares. Segunda foto: Laís Marques.

Convescotes foi uma experiência cênica⁴⁴ realizada pelo coletivo A Digna no ano de 2017 e tinha como proposta realizar ações artísticas nas ruas de cinco bairros em todas as grandes regiões de São Paulo. Criamos cinco *Convescotes*, sequencialmente, sendo que cada um deles levava aproximadamente dois meses de intensa imersão nos territórios da cidade que trabalhávamos. No primeiro mês era criado o texto da experiência cênica. No segundo, as outras pessoas da equipe experimentavam essa dramaturgia, reestruturando-a completamente, de acordo com as afetividades que a imersão nas ruas dos bairros escolhidos estabelecia em seus corpos.

Os territórios em que trabalhamos foram o Ipiranga, Largo da Batata, Freguesia do Ó, Parque D. Pedro e Penha. Essas intervenções eram uma continuidade da pesquisa da *Trilogia do Despejo*, ocorreram entre a escrita de *Entre Vãos* e *Estilhaços de Janela Fervem no Céu da Minha Boca* e tinham como principal objetivo não a criação de uma dramaturgia que seria encenada posteriormente, mas a realização de uma experiência convivial na cidade. A ideia era de que a partir da reverberação em nossos corpos de uma imersão na realidade desses territórios, refletíssemos e questionássemos a gentrificação das regiões abordadas e as relações de poder que a racionalidade mercantil impunha a esses bairros. A intenção das pessoas artistas envolvidas no processo era aprofundar nossas formas de sentir e pensar a trama urbana de São Paulo e ampliar uma possível rede de olhares críticos para a formação de novas formas de convívio na cidade.

Para realizar essas experimentações cênicas contávamos com uma equipe de artistas bastante diversa (além dos artistas do núcleo duro – Ana Vitória Bella, Helena Cardoso e eu) para compor esse coletivo: a produtora Catarina Milani, que também participou como atriz; Lucas França que trabalhou na produção; três artistas parceiros, Anderson Vieira, Tatiana Vinhais e Vivian Petri, que integraram o elenco dos cinco *Convescotes*; as atrizes e atores convidados para cada uma das ações, Paulo Arcuri, Luís Marmora, André Capuano, Fernanda Raquel e Mara Helleno; o núcleo dramaturgico coordenado por mim e composto por Daniela Schittini, Fernanda Rocha e Artur Mattar; os

⁴⁴ Pela extensão da pesquisa, valores de materiais utilizados e quantidade de artistas envolvidos, vale pontuar, que ela só pode ter sido realizada graças ao aporte financeiro do poder público, sendo parte do projeto 3º ATOS POR SP da A Digna, que foi contemplado pela 29ª Edição do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo.

provocadores cênicos Luís Fernando Marques e Verônica Veloso; três artistas do núcleo de vídeo e áudio Bruna Lessa, Cacá Bernardes e Flávio Barollo. Carlos Zimbher criou algumas trilhas sonoras para dois dos *Convescotes* (nos bairros da Penha e Pinheiros). Além dessa parceria descrita, tivemos participações pontuais de outros e outras artistas e moradores e moradoras locais.

Tínhamos procedimentos semelhantes para abordar a realidade de cada bairro. Primeiro fazíamos uma aula com a historiadora professora doutora Vanessa Costa Ribeiro, que tem uma extensa pesquisa em registros iconográficos e histórias não oficiais da formação dos bairros paulistanos. Ela nos apresentava as violências históricas das regiões sobre as quais iríamos trabalhar e as transformações desses territórios nas últimas décadas, evidenciando a gentrificação ocorrida nesses locais. Esse saber era de extrema importância para nossa experiência, pois, ao deambular pelas ruas e dialogar com os/as moradores dessas regiões, nós já tínhamos um olhar mais atento para os vestígios atuais de histórias passadas.

Depois dessa aula, a equipe de dramaturgia ficava um mês imersa no bairro. Nesse tempo, fazíamos derivas pelas ruas dos bairros. Elas eram ora coletivas, ora individuais, de acordo com a vontade de cada artista. Conhecíamos moradores e lideranças locais, íamos identificando as relações de poder expostas nas aulas com a Vanessa e recebendo estímulos criativos das histórias vivas de quem morava nessas regiões. Cada um da equipe da dramaturgia vivenciava de forma independente as histórias do bairro, mas sempre nos reuníamos para intercambiar os pontos de vistas experimentados nessas deambulações.

Esses encontros que a cidade apresentava aos nossos corpos nos provocava criativamente e, assim, cada dramaturgo/a escrevia livremente textos independentes, com matrizes distintas. Assim produzíamos poesias, cenas dramáticas curtas, pequenas narrativas, frases soltas, letras de músicas, etc. Ao criarmos esses primeiros textos, já começávamos a pensar que corpo material essas palavras poderiam ter e a propor materialidades dos próprios bairros (fotografias, objetos que encontrávamos na rua etc.), objetos afetivos do elenco, ou mesmo das pessoas dramaturgas envolvidas.

A primeira escrita era completamente livre e a realizávamos de acordo com o que nos afetava, relacionando a própria subjetividade às antigas histórias do bairro e a atual configuração do território – e principalmente levando em conta suas paisagens

e usos humanos. Depois nos reuníamos e líamos entre nós a produção textual. A partir de certas recorrências temáticas e ou estéticas, fazíamos uma seleção do material produzido e, enquanto selecionávamos esse extenso trabalho escrito, propúnhamos outras materialidades que pudessem compor com os textos.

Era uma criação completamente horizontal, em que as escolhas dos textos e suportes físicos que entrariam na composição final da dramaturgia eram determinadas coletivamente por debates entre as quatro pessoas dramaturgas envolvidas no processo. Cada uma tinha liberdade de criação de seus textos, mas o corpo coletivo da dramaturgia que seria apresentado a outras pessoas da equipe era intensamente debatido.

Nós conversávamos e decidíamos quais textos fariam parte da versão final da dramaturgia; não interferíamos, no entanto, na criação do outro, ou seja, ninguém propunha alterações nos textos criados individualmente. As distintas abordagens poéticas que apareciam nas dramaturgias era justamente a potência desse trabalho, porque queríamos apresentar um corpo textual híbrido, em que a coesão não se desse na harmonia entre as estruturas dos textos, mas sim no suporte material que albergava todo o material escrito.

A dramaturga Fernanda Rocha, em um relato para o coletivo A Digna, explicitou:

Separados, escrevíamos textos curtos, diálogos, poemas, frases, músicas, que se concretizavam em um suporte físico dramaturgicamente... Esse suporte, ao meu ver, é muito interessante na medida que dá ao encenador e ao ator instigados - e inspirados pelos materiais - a possibilidade da criação conjunta da própria dramaturgia (quase nunca sequencial e frequentemente aberta). Nesse sentido, penso que o aspecto mais desafiador nesse processo foi a construção desses suportes visando torná-los mais do que um banco de textos, mas sim, estruturas operacionais e sensórias... embora o papel continuou sendo preponderante (ainda que dentro de estruturas, objetos e materiais), assim como a *palavra* seguiu com protagonismo na dramaturgia, me parece que o trabalho com a fisicalidade na apresentação dos textos rendeu, de forma muito bem-sucedida, a *atmosfera*, a *ambiência* e o *clima* de cada intervenção.⁴⁵

⁴⁵ Esse texto foi escrito em nosso relatório final da 29ª edição do Programa de Fomento ao teatro para a cidade de São Paulo.

Como Fernanda descreve, a equipe de dramaturgia estava de acordo que seria muito mais interessante para essa experiência dramática que a coerência se desse a partir de um suporte material capaz de propor significados para a encenação e, ao mesmo tempo, que provocasse corporalmente as atrizes e atores. Nessa perspectiva, cada texto que compunha o corpo dramático vinha inscrito numa materialidade, mas todo esse material escrito estaria dentro de um suporte maior. Assim, no Parque D. Pedro, esse suporte era um fichero; na Penha, um móvel antigo com um oratório em cima; na Freguesia do Ó, uma mesa posta para um jantar; no Largo da Batata, um aquário e, no Ipiranga, optamos por ter três grandes suportes interconectados: um bolo, uma coluna vertebral e um arranjo de raízes, folhas e frutos de uma figueira.

Para tornar mais concreto o olhar para essas dramaturgias, apresento as imagens, sinopses e alguns exemplos de corpos textuais dos cinco *Convoscotes* que foram criados:

Sinopse da Dramaturgia – Convoscote Parque D. Pedro

O corpo textual é um fichero de papel que, aberto por inteiro, assemelha-se a uma roda gigante em cima de um mapa antigo da região do Parque D. Pedro. O mapa apresenta o rio Tamandateí antes de ser retificado e, sobre ele, uma placa convidando todos a entrarem no Parque de Diversões Shangai (antigo parque da região). Cada vão do fichero contém textos, imagens antigas do bairro, objetos encontrados na região. Todos dispostos simultaneamente, misturando histórias reais e ficcionais do parque como se os tempos e os espaços se confundissem e os textos apresentados fossem os “brinquedos” do Parque Shangai, criando atritos entre o Parque D. Pedro atual e o da época.



Fig 15 - Antes da leitura⁴⁶



Fig 16 - Depois da leitura

⁴⁶ Toda as fotos dos *Convoscotes* aqui registradas são partes do acervo do coletivo A Digna.

Como queríamos estabelecer uma conexão com as transformações temporais ocorridas no Parque D. Pedro, os corpos textuais estavam inseridos na realidade do Parque Shangai que havia na região, mas estabelecendo relações com as gentrificações atuais ocorridas no território. A experiência da leitura se iniciava com um convite oferecido aos artistas; esse convite era um ingresso para conhecer o Parque Shangai. Nesse ingresso estava o nome de todas as atrações desse parque, cada uma dessas atrações era um eixo temático trabalhado dentro do processo dramaturgico e tinha suportes materiais diferentes – Balões, Bate-Bate, Bombom Garoto, Ilha dos Amores, Janelas Íntimas, Lavadeiras, Mapa de pensamentos, Objetos que lembram memórias, Realejo, Tiro ao Alvo e Trens Fantasmas.

A “atração” Bombom Garoto, por exemplo, era uma poesia recortada em sete trechos; cada um desses fragmentos estava preso em uma pedra embrulhada em uma embalagem de bombom. Os bombons-poesia estavam espalhados pelo suporte do fichero e eram achados e lidos aleatoriamente, o que oferecia uma certa dinâmica na composição da poesia. A cada bombom-poesia achado, o elenco lia um trecho e relia os anteriores, até finalizar a leitura dos sete textos. Ao final, o elenco tentava remontar a poesia, reposicionando as pedras com os textos e as embalagens. O Bombom-poesia era inspirado no conto Gaetaninho, de Antônio de Alcântara Machado:

Em um bombom it-coco

Era Páscoa.
Pegou a caixa.
Bombons Garoto.
Era garoto.
Queria todos
Corria abrindo
Escondia comendo
Foge garoto.
O segurança vai amarrar.
O dono da loja vai arrancar.
Os vizinhos vão linchar.
O caminhão do lixo vai engolir.

Em um bombom Surreal

Virou à direita na 21 de abril
Comeu uma Opereta
Entrou disparado na rua do Hipódromo
Devorou uma Serenata
Tropeçou na Concórdia

Abriu um Caribe
Subiu o viaduto.
O homem sempre atrás.
E o garoto?
Rindo
Correndo
Comendo
Era Páscoa para o garoto.

Em um bombom serenata do amor

Gaetaninho gostava do Serenata do Amor, Luis Carlos Ruas, o índio gostava do Opereta, Menino João Vitor gostava do Surreal Amendoim, Aylan Kurdi gostava do Caribe, Galib Kurdi também gostava do Caribe, quatrocentos e vinte e três de uma só vez mediterrâneo gostavam do Alô Doçura, Omran Daqneesh, o menino que não chora gostava do baton, o menino da rua Guaíba gostava do It Coco, e você? Qual você quer na sua mesa?

Em um bombom Crocante

E você, menino?
Que fios correm pelas tuas ruas?
No Bom Prato teu Homem do Saco toma energético com fluoxetina
No Catavento teu Bicho Papão prefere pedra com sertralina
No Mercado a tua Loira do Banheiro vai de injetável de paroxetina
E você, menino?
Onde estão teus fios de lua?

Em um bombom Caribe

O homem gritou.
Pega! Ele pegou a caixa
Os homens gritaram
Pega Ele! Pegou a caixa.
Outra rua se foi
No pé liso do garoto

Em um bombom Opereta

Bateu de chapa no caminhão do lixo
E teus fios de lua, menino? E teus bombons? E o garoto?
Espalhados pela baixada do Glicério
Abaixo dos carros, acima dos rios.
Amassou o bonde. Amassou o caminhão. Vai custar caro

Em um bombom Chocomelo

Teus olhos, fios de lua
Cobertos de caixas de pizza, amaciantes, garrafas de vidro,
Feijão azedo, resto de domingo, resto de segunda.
Era Páscoa.
Não ressuscitou.

Sinopse da dramaturgia – Convescote Penha

Um oratório em cima de uma escrivaninha repleto de objetos pessoais de personagens inspirados em moradores da Penha. Todas as histórias têm o despejo como pano de fundo. Envolvendo esse oratório, uma fita de contenção e inúmeras propagandas de novos prédios que estão sendo construídos na região e que colocam em risco os patrimônios históricos da Penha



Fig 17 – Antes da leitura



Fig 18 – Durante a leitura⁴⁷

Antes do início da leitura dos textos, o elenco ficou olhando os detalhes do oratório e do móvel antigo, não se via nenhum texto. Era como se o corpo-textual inscrito na escrivaninha e oratório tivesse sido despejado de alguma casa do bairro pesquisado. Uma pessoa da equipe acendeu a vela de aproximadamente um metro e meio que foi adquirida em uma loja próxima à igreja da Penha. A experiência tinha uma única instrução: começar por um texto inscrito atrás de uma propaganda de um grande empreendimento que estava sendo lançado na região da Penha.

⁴⁷ Em pé de costas: Luís Mármora. Agachados da esquerda pra direita: Anderson Vieira e Helena Cardoso.

Considerávamos importante que esse texto fosse lido primeiro, pois ele encaminhava um certo olhar temático sobre todos os outros que seriam lidos de forma aleatória, de acordo com a vontade do elenco. O texto remetia a um repente de uma peleja entre A Modernidade e a Nossa Senhora da Penha:

Nossa Senhora da Penha em peleja contra a Modernidade.

NOSSA SENHORA

Tu tão cheio de novidade
Cheio de zero hora
Vou te botar pra fora
A peleja é com Nossa Senhora
Sai gritando em minha casa
Barulho demais ardendo em brasa
E eu te digo:
Cale essa vida rasa.
É trator, buzina e motor.
Venha com essa não doutor.
Porque essa modernidade
Traz é brutalidade.
A Penha é outra cidade.
E repito se preciso for.
Caia fora meu senhor
Antes que sobre a sua cabeça
Caia a dor que tu mereça.
Nesse terreno tu não toca
Não vai construí nenhuma xiboca.
Leve teu prédio
E todo teu tédio.
Vão manter essa praça
Pro povo viver em estado de graça;

MODERNIDADE

Não se aborreça Santa
Não quero comprar tua manta.
Quero te dar notoriedade.
Pra isso vim aqui, prazer, Modernidade.
Se me permitir entrar
Te tiro desse altar.
Te arrumo um triplex no último andar.
Com piscina, ofurô e sala de jantar.
Te vejo aí muito apertada.
Não tá certo com santa tão cultuada.
Te apresento todos os apartamentos decorados.
Tem coisa boa, com muitos metros quadrados.
Varanda gourmet pra bater panela
Churrasqueira pra comer vendo a novela.
Banheira hidromassagem pra descansar as canela
Tem até um quadro do Romero Britto em aquarela.
Até pra essa criança que tu carrega.

Tem playground com escorrega
Vai dizer que não te cansa
Carregar essa criança
Que finge que é mansa.
Vou entrar de qualquer jeito
Não me tome com preconceito
Te dou essa oportunidade
Fique com a última unidade
E deixe esse terreno nas mãos da Modernidade.

NOSSA SENHORA

Tu é menino novo
Nem saiu da casca do ovo
Não se atreva a tocar nesse povo
O que me oferece não me atija
Muito menos me enfeitiça
Pra mim tem cheiro de carniça
Aliás, tu é urubu
Perco até a rima
Mas a vontade é te mandar
Lá pra aquele lugar.
Passar bem, Dona Modernidade.
Você e tanta novidade
Tire desse terreno esse olhar possuído
Vou me embora, nosso papo está concluído.

MODERNIDADE

Esse terreno está vendido
Não entro em peleja perdido
Comprei das autoridades
Assinado em cartório com solenidade.
Só queria que o nome do prédio
Fosse Nossa Senhora da Penha
Mas já que não tem remédio
Vou nomear, deixa ver... De Sardenha.
Isso! O povo gosta de nome estrangeiro
Parece chique, valoriza o dinheiro.
Agora vou me embora, tenho muito trabalho
Vou mandar tudo isso para a casa do...

NOSSA SENHORA

Eita! Deixa te interromper!
Aqui esse edifício não vai crescer
Vou assoprar pra todas as pessoas e santos
Nas esquinas, ruelas e recantos
Vamos todos nos juntar
e te escorraçar
Vou chamar todos os movimentos
E vamos acabar com tem prédio estacionamento
Autoridade. Autoridade?
É o povo que dá pra cidade.
E pro caldo engrossar
Olha pra traz quem com a gente vai se juntar.
Essa trupe de artistas

Cantadores, atores, malabaristas
Poetas das ruas e trapezistas.
Tá ouvindo o canto?
Não faça essa cara de espanto
Vamos já pra luta
Nossa vitória demora, mas será absoluta.
Abra meu oratório
Verá que nada é aleatório
E que nada que compre no cartório
É peremptório.
Sou Nossa Senhora da Penha de França
É antiga minha herança
E trago minha esperança
Na ponta da lança

Sinopse da Dramaturgia – Convescote Freguesia do Ó

Um convite para um jantar em que cada personagem se apresenta a partir de um prato de comida. Esses personagens são recriações poéticas de pessoas reais da região, fazendo uma tessitura poética entre os tempos desde a formação do bairro até os dias de hoje.



Fig 19 – Foto da leitura da dramaturgia do *Convescote Freguesia do Ó*⁴⁸

⁴⁸ Ao fundo, encostados na parede da esquerda para a direita: Victor Nóvoa, Flávio Barollo e André Capuano. Sentada de costa: Vivian Petri. Ao lado dela da esquerda para a direita: Catarina Milani, Tatiana Vinhais, Helena Cardoso e Ana Vitória Bella.

As duas dramaturgas e dramaturgos estavam servindo os atores e atrizes como se fosse um jantar. Servíamos cachaça e alguns acepipes junto com poesias. Pedimos que o elenco se sentasse em volta da mesa posta com pratos-personagens e que se servissem. A equipe foi desenvolvendo sua própria dinâmica de leitura.

Um desses pratos tinha uma sandália colorida feminina cheia de pregos e arames recortados enfiados nela, uma vela de aniversário acesa, dessas que fazem faísca, uma foto de um morto na ditadura, do Marighella; as fotos estavam furadas com um cigarro e duas embalagens de medicamentos abortivos. O texto ficava imerso nesse material.

Senhora da lojinha da igreja – Hoje tô com a pele seca, mas já tive bochecha lisa. Me lembro que depois da ponte construída, era uma beleza. A gente ia a pé até a Lapa, de lá pegava uma lotação até o centro. Lá a gente subia a saia e podia gritar. Na Freguesia só podia falar baixo. No centro, a gente subia nos postes e gritava contra esse bando de policial que prendia todo mundo. Eu era menina, já disse, tinha bochecha lisa. Os milico passavam de cavalaria e puxava a gente, levava presa, até o pai aparecer. Só que meu tio era do sindicato, teve na Rússia e tudo, viajado. Ele ia na delegacia fingia que era meu pai, me dava uma bronca de mentira e me tirava de lá. Depois a gente voltava rindo do mundo. Sumiram com ele. Sabe essa gente que sorri e você vê por tudo quanto é coisa boa ou ruim que passou. Nunca me mudei da Freguesia, sempre da Rua da Bica pra Itaberaba, depois da Itaberaba pra Rua da Bica, mas quando eu queria fugir daqui eu fazia meu tio rir e ficava olhando o mundo nos dentes dele. Uma madrugada, acordei com barulho no portão, vi meu pai e meu tio. Eles nunca se gostaram muito, meu pai trabalhava com o filho do dono da Pedreira, não gostava de greve, essas “vagabundagem” que meu tio se metia. Mas nessa madrugada vi os dois se abraçarem pela primeira vez. Senti que era uma despedida. Tava escuro, mas pela luz do poste eu via a cara do meu tio. Fiquei procurando sorriso, mas só vi sangue escorrendo. E o sorriso do mundo, arrancaram dente a dente, ele tava banguelinha, mas não tava chorando não. Tava com pressa. Ouvei uns barulhos de tiro e meu tio saiu correndo. Correndo pela Rua da Balsa, em direção ao rio. Meu pai entrou em casa, e eu vi o sangue do meu tio na camisa branca do meu pai. Eu disse que lavava e dei sumiço nessa camisa. Vou te mostrar. Tá aqui, oh. Faz uns cinquenta anos que eu carrego meu tio comigo (*Mostra a camisa com mancha de sangue*). Não sei se foi o tempo ou esse chão que secou minha pele. Meu tio carrego aqui. O sorriso dele era muito grande pra viver por aqui. O homem com sorriso de mundo virou vala. E eu? Fiquei por aqui, a bochecha lisa foi se embora, junto com meus pés infinitos que gritavam liberdade no centro, meus pés ficaram pequenos, couberam aqui dentro.

Sinopse da Dramaturgia – Convescote Largo da Batata

Um aquário com quatro divisórias de apartamentos decorados de um novo empreendimento da região – *Espaço Íntimus* – Papel roxo, dildo, espelhos e borboletas de plástico. *Espaço Índius* – Papel marrom, bonecos com cocar, tanga e um papel impresso com índios representados por atores da TV (índios declaradamente brancos), uma floresta de plástico em miniatura. *Espaço operáriu* – Papel bege, com bonecos segurando ferramentas e parafusos de verdade. *Espaço Gourmet* – Papel amarelo, um pássaro de cristal com luz de LED, dois canapés de mortadela, xícaras e porcelana em miniatura. Do lado de fora desse aquário estão escombros e pedaços de objetos achados nas ruas de Pinheiros e, espalhados entre eles, estão textos de coros de manifestantes, índios, insetos, transeuntes, prostitutas, etc. O texto final indica uma espécie de alagamento onírico desse aquário e todos as personagens e textos ficam submersos.



Fig 20 - Foto antes da leitura



Fig 21 - Foto depois da leitura



Fig 22 - Foto da leitura do *Convescote Largo da Batata*.⁴⁹

Os textos também estavam imersos nas materialidades e eram lidos aleatoriamente pela equipe. Elas e eles operavam os materiais enquanto liam os textos; uma atmosfera de jogo permeava o trabalho. O único texto no qual solicitamos uma ordem de leitura foi o final, pois elaborava uma conclusão a todos os materiais lidos.

Esse texto que encerrava a leitura era lido em um tablet, com a indicação para encher o aquário com a água que estava dentro de um balde ao lado de todos os materiais textuais. O elenco foi despejando a água lentamente e se relacionando com as imagens que foram ocorrendo⁵⁰

NOTÍCIA DE JORNAL LARGO DA BATATA, SÍTIO ARQUEOLÓGICO DO COMEÇO DO SÉCULO.

Nesta terça-feira, foi encontrado um sítio arqueológico no Largo da Batata, em Pinheiros. O acontecimento se deu por conta da recente fatalidade ocorrida na região no fim de semana passado. As obras do projeto urbanístico, Novo Largo, estão paradas devido ao acidente. O ocorrido deixou muitos equipamentos e máquinas em estado grave. Especialistas apontam que o acidente deve-se ao excesso de calor da região, afirmando que a fatalidade ocorreria com ou sem obras. (*Pega um jarro e despeja lentamente a água sobre o aquário*) O certo é que

⁴⁹ Da esquerda pra direita: Flávio Barollo, Artur Mattar, Lubi, Fernanda Raquel, Helena Cardoso, Ana Vitória Bella, Vana Medeiros e Vanessa Costa Ribeiro.

⁵⁰ No link abaixo pode-se assistir à ação da leitura desse trecho: <https://www.youtube.com/watch?v=tcbEGdTzFRQ>

a água começou a brotar das casas lentamente. Um suave leito úmido foi se formando no chão do Largo da Batata e aos poucos esse espelho líquido chamou por mais água e os pisos dos edifícios, as paredes do metrô, os mosaicos da igreja, o teto das lojas foram se encharcando e vazando água. Mas não era uma água transparente, era um líquido mofado, endurecido. Um líquido represado por muitos anos de sufocamento foi escapando pelas frestas do asfalto, uma água densa e cheia de restos de corpos, pedaços abortados de gente diluída nesse dilúvio urbano, que vazava por entre as fissuras do concreto do Largo. As ruas viraram leitos de rios em decomposição, veias de um corpo que grita, um corpo com olhos de sangue. De todos os lados brotava um líquido antigo e cheio de ódio. Todos saíram correndo de suas casas. Mosquitos e moscas invadiram as ruas e se banhavam nesse mar apodrecido. Quase podíamos ouvir esses insetos em orgia e uivando palavras de ordem. E por entre as casas alagadas surge um barbeiro que há muito mora na região e sussurra: “Isso é choro, isso é água triste demais nos olhos da cidade. Ela está chorando, meu senhor. A cidade está chorando.” (Folha de São Paulo, 10 de outubro de 2087)

Sinopse da dramaturgia – Convescote Ipiranga

Uma coluna vertebral sobre pedras faz a ligação entre dois pontos: um bolo com ornamentos que lembram o Monumento à Independência e um recipiente de madeira contendo terra, planta e figos. Os textos estão enterrados sob as pedras e dentro do bolo. A linearidade lembra as ruas planejadas do bairro, que fazem a conexão entre a figueira da Estada das Lágrimas e o Parque da Independência.

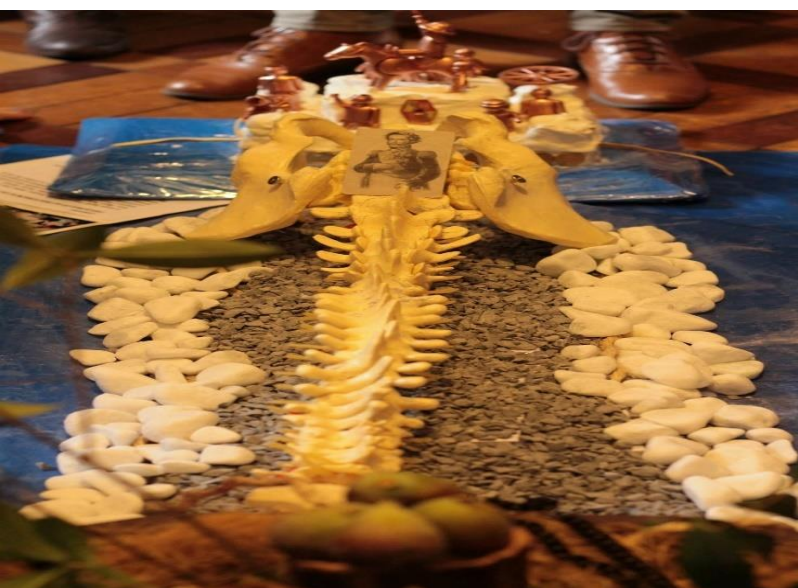


Fig 23 – Antes da leitura



Fig 24 – Depois da leitura⁵¹

⁵¹ Em primeiro plano segurando um cachorro: Victor Nóvoa à sua esquerda Catarina Milani e sequencialmente: Cacá Bernardes, Lucas França, Fernanda Raquel, Anderson Vieira, Vanessa Costa Ribeiro, Tatiana Vinhais, Helena Cardoso, Vivian Petri, Flávio Barollo, Fernanda Rocha e Caio Marinho.

Essa dramaturgia tem três ambientes bem definidos:

O MONUMENTO DA INDEPENDÊNCIA – Um bolo de pão de ló com glacê branco no formato do monumento da independência; na parte de cima, bonecos pintados de bronze e, ao redor do bolo, uma faixa de moedas de 0,10 centavos (moeda com a imagem de D. Pedro). Os textos estavam dentro do bolo e presos a fitilhos verdes e amarelos. Ao puxarmos os fitilhos, retirávamos o texto e o bolo era desmantelado.



Fig 25 - Foto do bolo da dramaturgia do *Convescote Ipiranga*

FIGUEIRA DO IPIRANGA – Um recipiente de madeira coberto de terra, com galhos e tronco de árvores, um colar indígena, figos e flores brancas. Por dentro da terra, saem três sisais representando as raízes da Figueira. Todos os textos estão presos nessas “raízes”.



Fig 26 – Foto da Figueira da dramaturgia do *Convescote Ipiranga*

ESTRADA DAS LÁGRIMAS – Pedrinhas acinzentadas formando uma rua delimitada por pedras maiores brancas; por cima desse material, uma coluna vertebral e a imagem de D. Pedro perto do sacro.



Fig 27 - Fotos dos três ambientes criados para a dramaturgia *Convescote Ipiranga*

Os três ambientes criados no corpo dessa dramaturgia são muito característicos do bairro do Ipiranga. Eles têm um forte impacto visual e suas materialidades convidavam a ações improvisacionais. Segue abaixo um dos textos amarrado às raízes da “Figueira”.

Seu João – Pode abrir. É teu. Tô sabendo. Tanto tempo juntos e tão tímida. Eu abro. (Abre uma caixa de presente e dentro um violino.) Pra ti. Presente. Levei quarenta e três anos pra fazer. Só pegava pra sulcar essa madeira, quando meu pensamento abria, quando o que girava aqui dentro airava e esvaziava o grito que todo mundo carrega no sangue. Já reparou como tudo tá tão pesado? Tanto som ardido que sai desse mundo, que tive que fazer esse violino. Pau Brasil pernambucano pro arco, abeto rosso pra tampa e acero pros fundos, tem que ter madeira mais firme pra proteger as costas, pra preparar o movimento pulsante, pra deixar vivo o que os italianos chamam *de movimento sussultorio*. É isso, essa caixa aqui tem que oscilar sutil no ar pra alcançar o sussurro mais profundo que tem por dentro. A gente esqueceu de sussurrar, só quer saber de berrar. Sabes que a melhor

madeira para a música é aquela que nasce em solo arrasado, em deserto de vento gelado, que uiva na noite das picos mais altos. Tu sabes melhor que eu? Como dizem os novos... é teu lugar de fala. (Pega o violino) Com licença, senhora. Senhorita? Bom não sei como te tratar, quando te olho, te vejo tão antiga e serena. Te vejo vendo essa Estrada de Lágrimas que plantaram bem no dedo mindinho das tuas raízes. A senhora chegou muito antes que as lágrimas dessa estrada. Te vejo vendo todo o horror que fizemos nesse país, mas também te vejo rir em copa verde e figo maduro que desce até o chão pra cantar no ouvido do homem: Tô aqui, viva. Te ofereço outra de mim. Mas ninguém ouve. A gente não tem mais tempo pra ouvir, a gente precisa falar. Falar. Falar. Falar. Dizem que o povo vinha até aqui pra se despedir de quem ia embora, de quem ia pro mar afora, e por isso aqui se enchia de lágrimas. Acho que esse choro vem de outro desgosto, vem do só do mundo, não do mundo que tem fora, mas do que tem dentro. No fim, a gente chora, o só que tá aqui dentro. Por isso que te pedi licença, pra tocar uma música nesse Stradivarius do Ipiranga, que levei quarenta e três anos pra fazer. Com licença, Senhora Figueira, toco essa canção por todo o choro derramado e que ainda não virou mar.⁵²

3.7 – DESLOCAMENTOS FÍSICOS A PARTIR DO CORPO TEXTUAL

A proposta de encontrar essas materialidades era criar relações corpóreas com as palavras e os significados do texto; era criar um corpo material para a dramaturgia que pudesse oferecer a quem fosse lê-la um deslocamento de sua fisicalidade. Em quase todas as dramaturgias do *Convlescote*, os textos estavam imersos por objetos e imagens dos bairros. As pessoas artistas chegavam para a leitura e não encontravam nenhum texto; assim, a visualidade da instalação já provocava certos sentidos. Depois elas e eles precisavam escavar as materialidades para encontrar os textos, que sempre estavam fixados em vários tipos de objetos. O fato de haver partes da dramaturgia que podiam ser comidas, de ter que sujar as mãos para operar os textos, de não haver sequência na ordem da leitura, de precisar alterar a postura física para ler os textos e tantas outras interferências fazia com que a experiência da leitura afetasse o corpo de todas e todos os artistas envolvidos.

Discorrendo sobre o *Convlescote Parque D. Pedro*, Helena Cardoso, que participou da criação coletiva das cinco experiências, relata em sua pesquisa acadêmica como foi trabalhar com a dramaturgia a partir dessas provocações físicas que esses novos suportes materiais estabeleciam.

⁵² Todos os textos dos cinco *Convlescotes* que estão nessa dissertação são de minha autoria.

[...] toda a dramaturgia nos foi apresentada já fragmentada em ilhas de memórias⁵³, memórias que emergem de um caldeirão de acontecimentos que aquela região do centro de São Paulo reúne. As ilhas nos foram entregues em forma de palavras, panfletos publicitários antigos, bonecos de plástico, doces, uma mini barricada de guerra feita de chumaços de algodão, entre outras materialidades. Algumas palavras formam rimas, outros diálogos, ou sugerem divagações pessoais. Uma poesia que chega a mim em pedaços, separados dentro de bombons recheados de pedra, lida em ordem aleatória por mais de um ator no primeiro momento em que recebemos a dramaturgia, me toca com a aspereza de sua matéria. Se suas palavras chegassem até mim sobre um papel em branco, ou na tela de um computador, me contariam apenas parte do universo que se abriu para mim naquele momento. Para mim, como intérprete, é indiscutível o peso da matéria nesta forma de dramaturgia, sobretudo porque sugere relações imediatas que devemos formar para desvendar aquele grande quebra-cabeças. A decepção na voz e no rosto do ator que abriu o primeiro bombom e encontrou pedras e uma lasca de poesia inundou toda a sua interpretação e contaminou a leitura dos demais pedaços. Os diálogos que vinham acompanhados de pequenos soldadinhos de plástico ganharam a ludicidade de quem revive uma brincadeira infantil e ao mesmo tempo reconstrói a vivência da Revolução Paulista de 1924. Percebemos personagens que se repetem nas ilhas, mas que foram “sorteados” por atores diferentes na leitura, o que empresta coloridos à formação daquele personagem e de como posso interpretá-lo no momento da montagem, se este for o caso no momento da montagem. (LIXA, 2017b, p.1)

Como dito por Helena, essa instalação textual colocava a leitura da dramaturgia em outra relação com as pessoas artistas envolvidas. Estabelecia-se, de antemão, um começo de experiência cênica vinda de um estado voluntário ao improvisado. Nas cinco leituras, a equipe, antes de começar a ler, andava no entorno da instalação textual observando os pormenores das materialidades, fazendo pequenos improvisos com os objetos expostos. Como a maioria dos textos não estava em evidência, mas submersos nesses objetos, era preciso sujar a mão para ler, era

⁵³ *Ilhas de memória* são textos, imagens, sons e outros tipos de disparadores dramaturgicos, estruturas cambiáveis que podem ou não entrar em cena. Cada uma dessas ilhas são plataformas de experiências, memórias e histórias ficcionais que são acessadas e escolhidas pelo ator quando entra em contato com os dispositivos dramaturgicos. Todas as ilhas estão ancoradas por um fio narrativo tênue que organiza esse material, mas que abre caminhos para que o conjunto de cocriadores da obra – direção, elenco, cenografia, trilha sonora etc. – navegue livremente por elas e vá montando a sequência das cenas de acordo com o acontecimento teatral. Essa ideia pode ser descrita pela metáfora de que o ator e o espectador partem juntos de um cais (o instante que começa o acontecimento teatral) e navegam por uma porção de mar que alberga um arquipélago de memórias. Da convivência entre eles emerge a vontade de escolherem juntos os caminhos que seguirão, uma trajetória compartilhada em que parte do prazer é decidir em que ilhas irão ancorar para adentrarem e conhecerem juntos as experiências que os aguardam naquele território poético.

preciso colocar o corpo em risco. Esse jogo de escavar a instalação e se engajar fisicamente para a leitura já era uma espécie de dança promovida pela dramaturgia, que apontava que textos e corpos se movimentam a partir dos encontros de suas especificidades. O objeto proposto e o texto atrelado a ele não eram considerados como coisas separadas que se complementavam, mas eram a mesma coisa, um corpo único indissolúvel. O sentido do texto só se dava porque estava ancorado naquele suporte.

Os textos não tinham uma sequência pré-estabelecida para serem lidos, essa sequência era determinada em ato. Algumas dessas dramaturgias tinham um primeiro e/ou um texto final – e, antecipadamente, solicitávamos sua leitura. De qualquer forma, a ordem das cenas lidas era completamente aleatória e acontecia conforme a decisão da equipe. À medida que os textos eram lidos, os corpos presentes iam desorganizando a instalação textual, promovendo uma entropia em suas partes – e, ao final da leitura, a dramaturgia encontrava-se completamente estilhaçada. Esse foi um texto que fez de sua vulnerabilidade sua força específica, pois o primeiro convite que a instalação textual fazia a quem participava do ato era: vem me desorganizar.

Interessante refletir sobre essa quebra de paradigma, pois o que se diz em geral é que a dramaturgia é o único elemento fixo do teatro, a única que permanece no tempo, pois é registrável. No caso dessa pesquisa, por mais que os textos ficassem registrados para a consulta e uso das e dos artistas, a dramaturgia, enquanto organização de sentidos, era efêmera e só acontecia em ato coletivo com a equipe cênica.

Após a leitura de um dos *Convescotes*, o conjunto de artistas ficava um mês em imersão no mesmo bairro a que se referia o texto. Nesse um mês em que estavam imersos, eles também se colocavam à deriva, relacionavam-se com o corpo da cidade – não a partir da perspectiva da dramaturgia, mas incluindo-a como um dos corpos da composição cênica. Elas e eles criavam várias intervenções e a dramaturgia não precisava ser utilizada em toda a sua extensão. Era o fluxo dos corpos que estabelecia uma organização dramaturgicamente final dessas ações artísticas.

Sobre a qualidade dessa dramaturgia que deixava a organização dos sentidos ao encontro dos corpos na cidade, Verônica Veloso, que fez a provocação cênica dos *Convescotes* – Parque D. Pedro, Freguesia do Ó e Ipiranga, nos diz

Tal dramaturgia não se configura, no entanto, como roteiro de ações, nem como sequência linear de situações a serem montadas, mas como um conjunto de procedimentos, de materialidades, muito próximo dos disparadores apresentados pelos provocadores. Antes de serem eixo da criação, os textos são pontos de partida para uma composição a muitas mãos. A liberdade na abordagem do texto funciona como alimento para os modos de produção induzidos pelos provocadores, pois não há hegemonia nem no texto, nem na encenação. É da fricção entre o recorte urbano e histórico, o texto, procedimentos de encenação e jogo dos atores que nasce cada intervenção-convescote⁵⁴.

Essa dramaturgia, nesses novos formatos, facilitou o aspecto simultâneo e fragmentado do texto, permitindo que a leitura aleatória das pessoas envolvidas criasse o desencadeamento das cenas, abrindo inúmeras fissuras e propostas de materialidades para a encenadora ou encenador, além de provocações concretas, que precisam do encontro com o público, apostando nas relações conviviais. É uma dramaturgia que convida as subjetividades envolvidas na criação para a composição da organização dos sentidos.

Essa busca por outros suportes me ajudou a pensar a palavra a partir de aspectos mais concretos, mais sensoriais e a pensar como o corpo do texto não precisa ser formado apenas por palavras, mas também pelas materialidades de seus suportes. O corpo do texto é a palavra encarnada, sua força está também na matéria em que foi inscrito. Essa palavra-carne não carrega a obrigação de descrever o mundo, mas pode fazer um convite para acontecer em convívio, para a dança dos corpos.

⁵⁴ Relato de Verônica Veloso para o relatório final enviado à Secretaria Municipal de Cultura da cidade de São Paulo relativo ao projeto aprovado na 29ª Edição do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo

CONCLUSÃO EM ATO

Considero que escrever uma conclusão – em latim *concludere*, que nos remete, em sua etimologia, ao verbo fechar – é muito mais que encerrar o pensamento sobre determinado tema. É buscar certas pontes temporais, é tentar estabelecer conexões com o porvir a partir do experimentado no percurso de elaboração do que se deseja pesquisar. Por isso, minha reflexão começa pontuando que essa dissertação, a princípio, tinha a intenção de criar uma relação entre corpo e texto teatral e, assim, estabelecer aproximações conceituais entre ambos. Conforme fui escrevendo, percebi que o que mais movimentava meu interesse não era apenas a pesquisa teórica e o entendimento sobre as possíveis interligações entre esses dois temas, mas a possibilidade de uma imersão em meus processos de escrita. Essa ação me aguçava a vontade de enfrentar a formação da minha subjetividade. Não para enaltecê-la, mas para escavar profundamente de que forma fui naturalizando certas exigências despóticas de escrever materiais de excelência, e assim, muitas vezes, me sentir com pouca força de ação, a ponto de paralisar e enfraquecer meus processos de escrita.

Minhas perguntas, no início dessa pesquisa, eram de natureza estética e se relacionavam às estruturas textuais. Eu estava empenhado em dissecar as dramaturgias que escrevi e entender como elas afetavam a cena. Ao fazer isso, as perguntas foram se transformando, questionando a minha própria postura como escritor. Encontrei profundos traçados que configuram minha identidade como artista; assim, passei a me perguntar: por que demorei tanto tempo a assumir que era um dramaturgo? Por que sempre que começo a escrever um texto me sinto uma fraude? Que postura ética tomo frente a um texto de teatro? Como posso colaborar em processos criativos de outros dramaturgos ou dramaturgas a partir de uma perspectiva performativa do texto? Só consigo responder a essas perguntas em ação, no ir e vir entre abismos: o da solidão da escrita e o da relação de troca de experiência com outras pessoas artistas. Um dos pensamentos urgentes que essa dissertação me trouxe é o reconhecimento da importância de realizar incessantes reflexões entre o trabalho que se realiza e a ética de execução desse trabalho.

Quanto mais demiúrgico me coloco em meus processos, mais temo a recepção do outro ser vivente. Reivindicar o direito à incompletude, à vulnerabilidade do próprio texto ou de sua subjetividade como artista, é colocar-se em uma relação processual com as criações, é identificar-se com o movimento afetivo dos corpos. A força de agir no mundo pode vir do reconhecimento da própria falibilidade e, a partir daí, podemos nos posicionar de forma porosa e inclusiva em relação à diferença que sempre será o outro corpo.

Reafirmo que esse movimento de desconstrução de um demiurgo que tenta se sobrepor no processo poderia parecer anacrônico frente às incontáveis experiências em grupo realizadas no teatro contemporâneo. Mas é importante observar que mesmo vindo da palhaçaria na rua e do teatro de grupo, mesmo tendo trabalhado por muitos anos de forma completamente coletiva no teatro amador e, depois ter praticamente todas as minhas experiências de escrita atravessadas por uma prática que privilegia as relações não hierarquizadas, ainda sinto que esse grande déspota ronda os processos de escrita. Mesmo que ele não apareça veementemente nos debates acalorados da composição da obra, ele muitas vezes aparece na própria escrita.

Se pensarmos como objetos inseparáveis a estética da cena e o seu modo de produção, consigo puxar alguns fios que configuram a minha postura frente ao texto. A partir dessa atitude retomo a ideia de Derrida: um texto teológico, um texto “dono” do pensamento da cena que foi criado pelo grande demiurgo, o autor, não só molda os aspectos estéticos da dramaturgia, mas também a maneira como o escritor trabalha. E em meu caso, oprime a livre desenvoltura da criação, porque essa ideia de um texto que irá ordenar o todo, de um texto que já nasce definitivo e imutável, não abre espaço para as incertezas, para as imprecisões inerentes da arte.

Nessa investigação do fluxo das próprias forças criativas, fui percebendo que a vontade de estudar o texto teatral a partir do acontecimento cênico é fundante na minha trajetória como artista e são marcas que atravessam meu corpo. Portanto, estudar essas marcas impressas no meu caminho é também compreender os processos de construção da minha subjetividade como escritor, e assim, poder me aprofundar ainda mais em meus processos de escrita.

Refletir sobre processos de criações textuais e as suas respectivas encenações me fizeram não apenas mapear procedimentos de trabalho e me ajudar a

compreender como posso me preparar para as próximas escritas a partir da minha trajetória, mas principalmente, mergulhar no emaranhado de forças de origens distintas que vão formando minha identidade. Pesquisar sobre processos de escrita, por saber-se em devir. Reconhecer-se falível e buscar no encontro com o outro corpo um sistema instável de afetividades que possa aumentar a potência de agir de ambos.

Entendo que, quando escrevo, há uma multidão de vozes presentes em meu caminho. Aqui recorro de uma das cartas de Mário de Andrade para Fernando Sabino:

Não se esqueça por favor que você é um ancião de 500 anos no vício de uma ideologia... A tal de "sinceridade" que você invoca é o seu maior perigo. E que sinceridade se você não é você! A sua sinceridade por enquanto é a sua espontaneidade. E a sua espontaneidade são dez milhões de anos de crimes humanos, dois mil anos de traição ao Cristo, duzentos anos de burguesia capitalista, vinte e um anos de filhinho de papai, quinze anos de aluno de escola e professores que ensinaram de acordo com tudo isso. Isso é sua "sinceridade". E você sabe que ela não vale um tostão. Porque até agora escolheram por você. Agora é que você vai escolher. Agora é que você vai saber. Mas pra saber você precisa estudar e refletir muito. (ANDRADE, 2003, p. 214)

Esse trecho da carta a Fernando Sabino, tomo-a para mim. E penso que é necessário cavar em si para identificar de que forma as estruturas vão te formando e construindo sua idiossincrasia. Entender como aquilo que você pensa ser seu modo natural de trabalhar é, em realidade, uma profusão de vetores históricos que configuram sua identidade e como é preciso atenção a esses processos para abrir espaços dentro de si para o deslocamento da subjetividade.

Com essa vontade, flagrei, mesmo que de forma bastante subterrânea e sutil, uma força que diminui minha potência de agir como escritor: a tentativa de querer ter consciência de todas as possibilidades de conexões de significados que os textos que crio possam estabelecer com quem os leia ou vai montá-los. A tentativa de criar um corpo textual extremamente coerente e que não possa ter contradições, paradoxos ou fragilidades sempre me assombra. Preciso pontuar que essa expectativa de encontrar uma obra textual completamente coesa, capaz de dialogar sem fragilidades com diversos temas contemporâneos, também está presente em muitas pessoas artistas que vão encenar dramaturgias que já estão escritas previamente.

Dessa forma, essa trajetória de pesquisa colaborou para que eu pensasse a partir de uma lente performativa. E compreendesse, não teoricamente, mas em prática de vida, que o texto é como um corpo em processo, que só se efetiva no encontro. Que um texto possui seus contornos e força centrípeta que o caracteriza, mas ao mesmo tempo pode se abrir para ser afetado por quem for operá-lo.

Criar uma dramaturgia é agir sobre a realidade e não apenas descrevê-la. E esse deslocamento de centro, no qual o texto reflete a própria ação no mundo daquele que escreve, me fez perceber na própria carne de escritor que, nos processos de escrita, somos vulneráveis aos encontros. E que o ponto de vista sobre as coisas do mundo pode se ampliar, pois, quanto mais encerrados na tentativa de controle dos processos de criação, com mais receios nos colocaremos frente às interferências das outras pessoas artistas e, assim, reduziremos nossa potência de agir.

Em meus processos de escrita, cada vez mais tenho a intenção de pensar o texto de teatro não como uma obra encerrada em si, mas como uma experiência compartilhada, que elabora um convite à intervenção de outros corpos. E aqui começa as pontes de outras possibilidades de pesquisa, a partir do refletido no presente e passado. Não estaria eu pensando a partir do movimento dos corpos, ao considerar a palavra como potência corpórea que afeta o mundo circundante (mas que também é alterada, na medida em que o que está escrito não é fixo e imutável, mas sim uma percepção construída no encontro com quem a lê)? Não estaria eu aproximando o ato de escrever com o ato de dançar?

Dentro dessa perspectiva, são muitas as autoras e autores que fazem uma relação entre escrever e dançar. Leda Martins diz que “Em uma das línguas bantu, do Congo, da mesma raiz, *ntanga*, derivam os verbos escrever e dançar”. (MARTINS, 2003, p. 64) O dramaturgo francês Valère Novarina, autor reconhecido pela arteficialidade no trato de suas palavras, nos fala sobre seu processo criativo em *Carta aos atores*.⁵⁵ Nela, afirma a importância que dá para a criação de um texto permeável aos corpos das pessoas atuantes, estabelecendo diversas relações entre escrever e dançar:

Criar palavras para o teatro é preparar a pista onde se vai dançar,
colocar obstáculos e cercas sabendo que só os bailarinos, os

⁵⁵ *Carta aos atores* foi escrito durante o processo de montagem de seu texto teatral *O Ateliê voador* para o elenco que estreou a peça em 1974.

saltadores, os atores são belos... Ei! Atores, atorezas, seus corpos clamam, chamam pelo desejo! Só o desejo do corpo do ator leva alguém a escrever para o teatro. Dá pra entender? O que eu esperava, o que me movia? Que o ator viesse preencher meu texto furado, dançar dentro dele. (NOVARINA, 2009, p. 18)

Penso que, além de preparar a pista para dançar, como diz Novarina, na minha trajetória me interessa que o texto teatral proponha uma urdidura da palavra que dance junto com as atrizes, atores e público. E se essa dissertação começou tentando encontrar um agenciamento entre corpo e texto teatral, me dá vontade de continuar a pesquisa, aproximando os atos de dançar e escrever.

Sinto que as três ações apontadas nessa pesquisa – Derrubar o demiurgo, Caminhar vulnerável e Acontecer em convívio – disparam ações éticas e poéticas; ambas consideram todos os corpos presentes na cena sem hierarquia. Reconhece, também, que o acontecimento teatral não deve atender a um pensamento teológico de ordenação de suas partes, mas sim, a partir de uma imanência corpórea nascida do encontro entre as forças implicadas, intentam estabelecer uma relação de trabalho que proponha um movimento afetivo entre as pessoas envolvidas; em última instância, que dancem.

Nessa tentativa de composição entre corpos, quem escreve passa a ser um dançarino ou dançarina vulnerável que acontece em convívio e que, a partir do corpo das palavras, passa a compor o corpo-tecido do espetáculo. Quem escreve para teatro tece corpos textuais que dançam coletivamente em ato cênico com todas e todos os corpos envolvidos. Nesse agenciamento, cito Gordon Craig:⁵⁶

O Encenador: [...] Sabeis quem foi o pai do dramaturgo?" *O Amador de Teatro:* O poeta dramático, penso eu.
O Encenador: Errado. Foi o dançarino. E em lugar de se servir apenas de palavras à maneira do poeta lírico, o dramaturgo forjou a sua primeira peça com o auxílio do gesto, das palavras, da linha, da cor e do ritmo, dirigindo-se ao mesmo tempo aos nossos olhos e aos nossos

⁵⁶ É necessário pontuar que Gordon Craig assinala, no livro citado, *Da arte do teatro*, que o teatro é uma arte independente. Nessa citação, faz uma abordagem diferente da escolhida por essa pesquisa, apresentando o conceito de dramaturgia não necessariamente como um texto e que pode ser formada por outras matérias, ponto de convergência com o que penso, mesmo tendo estabelecido um recorte metodológico que busca refletir a dramaturgia enquanto corpo textual. De fato, Craig faz críticas contundentes ao papel do dramaturgo e é contra a ideia de um texto teatral enquanto literatura, isolado da cena, que quer subjugar o ato cênico em detrimento da palavra escrita.

ouvidos por um jogo resultante destes cinco fatores. (CRAIG, 1963, p. 160)

Esse ancestral do dramaturgo, que com seu corpo tecia as ações do espetáculo, nos joga para dentro do acontecimento teatral, afirmando, de forma contundente, que é o encontro dos corpos que deve ser a instância principal da cena – e não um texto distanciado, legislador de corpos. Esse ancestral dançarino me seduz e me tira algumas amarras da escrita.

Sinto vontade de continuar essa pesquisa reverenciando meus ancestrais... os dançarinos. E assim busco ser um palhaço que dança com as palavras.

Concluo essa dissertação em ato de devir, apontando uma provocação ética para uma futura pesquisa: de que forma aproximar os atos de escrever e dançar pode deslocar minha subjetividade como escritor?

Finalizo esse trabalho com uma última carta de um corpo em abismo.

Terceira carta de um corpo no abismo.

São Paulo, 03 de julho 2021

Essa é minha última leitura antes de compartilhar esse vital trabalho vital para mim com outras pessoas. Me vacinei no dia 29/06/2021. Choro por todos que se foram. Por todos que continuam vivos. Sigo à flor da pele, escrevendo enfurecidamente, dançando por entre pedregulhos e fracassos.

ANEXO - FICHA TÉCNICA DOS ESPETÁCULOS:

QUASE-MEMÓRIA

Direção e concepção: A Digna

Dramaturgia: Victor Nóvoa

Elenco: Ana Vitória Bella e Helena Cardoso

Figurino: Coletivo A Digna

Cenografia: Coletivo A Digna e Anike Laurita

Trilha Sonora: Coletivo A Digna

Criação de luz: Coletivo A Digna

DESPAUTÉRIOS

Direção: Domingos Montagner

Dramaturgia: Victor Nóvoa

Elenco: Duba Becker, Helena Figueira, Victor Nóvoa

Figurino: André Fernandes

Cenografia: Helena Figueira

Trilha Sonora: Cláudia Rodrigues

Criação de luz: Alexandre Amorim

CONDOMÍNIO NOVA ERA

Concepção: A Digna

Direção: Rogério Tarifa

Dramaturgia: Victor Nóvoa

Elenco original: Adilson Azevedo, Eduardo Mossri, Flávio Barollo, Karen Menatti, Helena Cardoso, Jussara Bracco e Victor Nóvoa

Figurino e Cenografia: Ana Rita Bueno

Trilha Sonora: Jonathan Silva e Carlos Zimbher

Criação de luz: Marisa Bentivegna

INSONES

Direção: Kiko Marques

Dramaturgia: Victor Nóvoa

Elenco original: Fernanda Raquel, Helena Cardoso, Paulo Arcuri, Vinicius Meloni

Figurino: Ozeni Ancelmo

Cenografia: Eliseu Weide

Trilha Sonora: Carlos Zimbher

Criação de luz: Marisa Bentivegna

ENTRE VÃOS

Concepção: A Digna

Direção: Luiz Fernando Marques (Lubi)

Dramaturgia: Victor Nóvoa

Elenco: Ana Vitória Bella, Helena Cardoso, Laís Marques e Plínio Soares

Figurino: Eliseu Weide

Cenografia e criação de luz: Marisa Bentivegna

Trilha Sonora: Carlos Zimbher

CONVESCOTES

Concepção e produção: A Digna, Catarina Milani e Lucas França

Coordenação dramaturgica: Victor Nóvoa

Dramaturgia: Artur Mattar, Daniela Schitini, Fernanda Rocha e Victor Novoa

Provocação Cênica: Verônica Veloso e Luiz Fernando Marques (Lubi)

Artistas Visuais: Bruna Lessa, Cacá Bernardes e Flávio Barollo

Criação de Trilha Sonora: Carlos Zimbher

Elenco convidado: André Capuano, Fernanda Raquel, Mara Heleno, Paulo Arcuri

Elenco fixo: Ana Vitória Bella, Anderson Vieira, Catarina Milani, Helena Cardoso,

Tatiana Vinhais e Vivian Petri

REFERÊNCIAS

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

ANDRADE, Mário de. *Cartas a um jovem escritor e suas respostas*. São Paulo: Record, 2003.

ARAÚJO, A. “O processo colaborativo no Teatro da Vertigem”. *Sala Preta*, [S. l.], v. 6, 2006. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v6i0p127-133, p. 127-133. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57302>. Acesso em: 17 nov., 2020.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

ARY, Luiz Marques Rafael. *A Função Dramaturgia no Processo Colaborativo*. Dissertação de mestrado, UNICAMP, Campinas, 2011.

BLANCO, Sérgio. *Escribir para el teatro*. Alicante: CLT – Colección Laboratorio Teatral, 2007.

BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BRÉHIER, É. *La Théorie des Incorporels dans l’Ancien Stoïcisme*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1928/1980.

BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas/SP: Editora Unicamp, 2001.

CHAUÍ, Marilena. *A nervura do real I. Imanência e liberdade em Espinosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *A nervura do real I. Imanência e liberdade em Espinosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Introdução à história da Filosofia 1: dos pré-socráticos a Aristóteles*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *Espinosa: poder e liberdade. En publicacion: Filosofia política moderna. De Hobbes a Marx* Boron, Atilio A. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales; DCP-FFLCH, Departamento de Ciencias Políticas, Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, USP, Universidade de São Paulo. 2006.

_____. *Introdução a história da filosofia: as escolas helenísticas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010

CRAIG, E. Gordon. *Da Arte do Teatro*. Lisboa: Arcádia, 1963.

DELEUZE, Gilles. *Espinosa. Filosofia prática*. Trad. Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.

_____. *O que é a filosofia?*. São Paulo: Editora 34, 2010.

DERRIDA, Jacques. “O Teatro da crueldade e o fechamento da representação”. In: _____. *A Escritura e a Diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995, p. 149-178.

DUBATTI, Jorge. *Filosofía del Teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel, 2007.

_____. *Filosofía del Teatro II: Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: Atuel, 2010.

_____. *Filosofía del Teatro I: el teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel, 2014.

_____. *O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro*. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2016.

DUPONT, Florence. *Aristóteles ou o vampiro do teatro accidental*. Trad. Joseane Prezotto; Marcelo Bourscheid; Rodrigo Tadeu Gonçalves; Roosvelt Rocha; Sergio Maciel. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2017.

FABIÃO, Eleonora. “Corpo cênico, estado cênico”. In: *Revista Contrapontos*, v. 10, n. 3, p. 321-326, set-dez, 2010. Disponível em:

<https://siaiap32.univali.br/seer/index.php/rc/article/view/2256/1721>. Acesso em: 17 dez., 2020.

_____. “Programa Performativo: O corpo-em-experiência”. In: *Revista Lume, Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – UNICAMP*, n. 4, dez. 2013, p. 1-11.

FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERNANDES, Silvia. “A violência do novo”. In: *Bravo!*, ano 5, n. 51, dez. 2001

_____. *Grupos teatrais- anos 70*. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

FERRACINI, Renato, LEONARDELLI, P. “Dramaturgia do invisível, dramaturgia do possível, dramaturgia da imanência: apontamento para uma potente dramaturgia microscópica”. In: *Urdimento* (UDESC), v.1, 2013, p. 151-158.

FISCHER-LICHTE, Érika. “A cultura como performance: desenvolver um conceito”. In: *Sinais De Cena*, p. 73-80, n. 4. dez. 2005, p. 73-80. Disponível em: <https://revistas.rcaap.pt/sdc/article/view/12426>. Acesso em: 15 março 2021

_____. *Estética do performativo*. Trad. Manuela Gomes. Lisboa: Orfeu Negro, 2019.

_____. Entrevista com Érika Fischer-Lichte, Conceição | *Concept.*, Campinas, SP, v. 2, n. 1, jan./jun. 2013, p. 131-141.

FISCHER, Stela Regina. *Processo colaborativo: experiências de companhias teatrais brasileiras nos anos 90*. Dissertação de mestrado, UNICAMP, Campinas, 2003.

_____. *Processo colaborativo e experiências de companhias teatrais brasileiras*. São Paulo: Hucitec, 2010.

KUNTZ, Hélène “Belo animal”. In.: SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). *O Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012

ISER, Wolfgang. *O Ato da Leitura*. 2 v., v. 1 São Paulo: Editora 34, 1996.

LAÉRTIOS, Diógenes. *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres*. Trad Mário da Gama Cury. Brasília: Universidade de Brasília, 2008

LIXA, Cardos Helena. *O caos que submerge águas silenciosas – laços poéticos entre a cidade e o artista da cena*. Dissertação de mestrado, UNICAMP, Campinas, 2017.

MARTINS, Leda Maria. “Performance e drama: pequenos gestos de reflexão”. In: *Aletria* (UFMG), Belo Horizonte jan.-abr, n. 1, v. 21, 2011, p. 101-109.

MATE, Alexandre. “Baleia na rede: estudos em artes e sociedade”. v. 9, n. 1, 2012, p. 185 <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/baleianarede/about>. Acessado em 20 dez 2020.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1994

MOSTAÇO, Edécio. *O texto e a encenação – percursos*. O teatro transcende. Blumenau, ano 12, n. 11, 2003, p 13-16

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo*. Trad. Artur Morão: Covilhã: LusoSofia Press, 2008.

NOVARINA, Valére. *Carta aos atores*. Trad. Ângela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

NÓVOA, Victor Silva. *Condomínio Nova Era*. São Paulo: Editora Giostri, 2014

PAIS, Ana Cristina Nunes. *O Discurso da Cumplicidade: dramaturgias contemporâneas*. Lisboa: Colibri, 2006.

_____. *Comoção: os ritmos afetivos do Acontecimento teatral*. Tese de doutoramento, Universidade de Lisboa, Faculdade de Letra, 2014.

PAVIS, Patrice. *A Encenação contemporânea*. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PELBART, Peter Paul. "Poderíamos partir de Espinosa". In: *Afuera. Estudios de Critica Cultural*, Año II, n. 3, Noviembre 2007, p.1-3.

PICON-VALLIN, Béatrice. *A arte do teatro: entre tradição e vanguarda, Meyerhold e a cena contemporânea*. Trad. Cláudia Fare, Denise Vaudois e Fátima Saadi. Rio de Janeiro: 7Letras: Teatro do Pequeno Gesto, 2013

PLATÃO. *Timeu-Crítias*. Trad. Rodolfo Lopes. Coimbra: CECH, 2011.

RAMOS, Luiz Fernando. "Por uma teoria contemporânea do espetáculo: mimesis e desempenho espetacular". In: *Urdimento: UDESC set.* 2009, n. 13, p. 71-84

ROLNIK, SUELI (Org.). *Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia. Lygia Clark, da obra ao acontecimento. Somos o molde, a você cabe o sopro*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2006.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama: escritas dramáticas contemporâneas*. Trad. Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campo das Letras, 2002.

SPINOZA, Benedictus. *Obra completa IV: Ética e compêndio de gramática da língua hebraica*. Organização de GUINSBURG, J. e CUNHA, n. 1. São Paulo: Perspectiva, 2014.

SPINOZA, Benedictus. *Ética*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2008

UBERSFELD, Anne. *Lire le Tréâtre II – L'école du spectateur*. Paris: Belin, 1996

VILELA, Mauriney Eduardo. *Teatro amador paulista (1963-1975): organização federativa, fazer teatral e resistência à ditadura*. Tese de doutorado, PUC-SP, São Paulo, 2018.