

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“Júlio De Mesquita Filho”

Instituto de Artes – Campus São Paulo

Élder Sereni Ildefonso

**Cartografias de uma proposta pedagógica para as artes
cênicas:
narrativas, rascunhos e correspondências**

São Paulo

2022

Élder Sereni Ildefonso

**Cartografias de uma proposta pedagógica para as artes
cênicas:
narrativas, rascunhos e correspondências**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, com área de concentração em Arte e Educação do Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista (Unesp), como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Arte Educação.

Linha de pesquisa: Processos artísticos, experiências educacionais e mediação cultural.
Orientadora Prof^a Dr^a Carmina Mendes André.

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

I27c Ildefonso, Élder Sereni,
Cartografias de uma proposta pedagógica para as artes cênicas :
narrativas, rascunhos e correspondências / Élder Sereni Ildefonso. --
São Paulo, 2022.
294 f.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Carmina Mendes André.
Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio
de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Arte na educação. 2. Artes cênicas. 3. Ensino. I. André, Car-
mina Mendes. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes.
III. Título.

CDD 707.1

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

Élder Sereni Ildefonso

**Cartografias de uma proposta pedagógica para as artes
cênicas:**

narrativas, rascunhos e correspondências

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Artes, do Instituto de Artes da Unesp, como requisito
parcial para obtenção do título de Doutor em Arte
Educação.

Tese aprovada em 28/11/2022

Banca Examinadora:

Profª Drª Carminda Mendes André - Orientadora

UNESP | Universidade Estadual Paulista Júlio De Mesquita Filho

Profª Drª Karyne Dias Coutinho

UFRGS | Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Profª Drª Lilian Freitas Vilela

UNESP | Universidade Estadual Paulista Júlio De Mesquita Filho

Prof. Dr. Narciso Lorangeira Telles da Silva

UFU | Universidade Federal de Uberlândia

Prof. Dr. Renato Ferracini

UNICAMP | Universidade Estadual de Campinas

AGRADECIMENTOS

Acordo, ainda é noite amanhecida. Ao meu lado está Caê, a ele dedico meu dia e a ele me dedico. Ele, de atravessado na cama, está com metade do corpo em cima da cabeça de Nadja, minha companheira a qual admiro cada dia mais, sua presença foi de fundamental importância para que esta pesquisa se configurasse desta maneira. Estamos nós três exercitando o cuidado de si diariamente. Estamos vivos e sobrevivemos à pandemia.

Levanto da cama e abro o celular, percebo muitas mensagens no grupo da família, atravessamos duros tempos em que não pudemos nos ver pessoalmente e nem termos contatos físicos, mas mantivemos esta rede afetiva que faz com que acreditemos que amanhã será melhor. Ser em coletivo é atitude de resistência.

Após o final do café da manhã, pego a bicicleta e saio, me estendo na cidade em direção à Etec de Artes, junto comigo estão milhões de pessoas que saem todos os dias de casa, elas me cruzam, me atravessam, me inspiram, me auxiliam a criar as aulas. A elas agradeço as inquietações e reflexões que fazem com que uma aula seja resultado da vida em seus trajetos múltiplos.

Chego na Etec e encontro os/as estudantes. Neste lugar, aprendemos e construímos as linguagens das artes cênicas, somos bando e nos desenvolvemos em conjunto. Conviver com essas pessoas e com a diferença me faz galgar níveis profundos de humanidade, me faz esperar e compreender que somos um povo de múltiplos saberes e fazeres que, mesmo com a precarização da vida e das instituições educacionais e culturais, fazemos a vida valer a pena, uma vida de luta cotidiana, para que possamos entrar na cena com nossos corpos como depoimento de nossas trajetórias e nossa cultura.

Cruzo nos corredores com Nina Hotimsky e Lana Sultani, parceiras de chão de escola e que estão trilhando lindos caminhos na educação nas artes cênicas. Nestes anos nos apoiamos e acreditamos em todas as ideias e projetos impossíveis, e, pela amizade, realizamos para além do imaginado.

Ao meu lado, sempre está Carmina, orientadora não só de palavras, mas de uma ética de existência, de um saber para além de conceitos, referências e experiências. Sua presença, gestos, ações e relações, me orientam há mais de uma década. Quando a conheci, na entrevista para a vaga de mestrado, pontuei que a universidade pública deveria ter espaço para os/as

artistas. Fui acolhido, hoje sou um educador/artista. Foi nesta pesquisa que pude olhar para mim e para tudo que fiz em dezenove anos de educação, mas antes, Carmina olhou para mim e acreditou que este trajeto seria possível. A ela agradeço, pois, como mestra, se ocupou em me orientar a cuidar de mim.

A trajetória desta pesquisa foi um deslocamento de vida. Para além dos agradecimentos, dedico esta tese à meu Tio Celso que faleceu no dia da entrevista de doutorado e, após algum tempo no velório, disse a ele que teria que seguir, pois precisava estudar, para assim fazer valer os esforços de uma família pobre que trabalhou em troca de comida, para que um dia, eu e meus irmãos pudéssemos ter essa oportunidade. Dedico também à minha avó, minha segunda mãe que, sem ar se despediu na segunda semana de pandemia. Mulher de força inigualável, que naquele dia, acordou, varreu o quintal como de costume, lavou a roupa e a estendeu como de costume e, como de costume, nunca nos preocupou, pois sempre foi referência de resistência. Partiu “sem dar trabalho”, como sempre disse que faria.

RESUMO

Esta pesquisa se estabeleceu pela investigação sobre a vivência de propostas pedagógicas e itinerários formativos em artes cênicas, desenvolvidos a partir da valorização da dimensão ritualística do espaço da sala de aula e dos saberes marginalizados entendidos como processos de construção epistemológicos do Sul. Para tal, foi utilizada a metodologia cartográfica, que propulsionou a criação de mapas afetivos entre o pesquisador/professor, o espaço, o campo da pesquisa e os/as estudantes. A escrita da tese está dividida em três partes: narrativas, hypomnemata (caderno de anotações) e correspondências, evidenciando a compreensão de construção de conhecimento a partir da relação entre os corpos e suas singularidades. Na construção desse processo cartográfico, portanto, o corpo se constituiu enquanto ponto de cruzamento entre todas as práticas e reflexões, tendo como referência principal as discussões sobre o cuidado de si tratadas por Michel Foucault. A partir das diversas camadas narrativas, revelou-se uma abordagem pedagógica do afeto; do espaço; das memórias; do ritual cênico; da singularidade em coletivo e da precariedade. Por fim, a pesquisa foi demarcada historicamente por atravessar a maior crise sanitária mundial do último século, trazendo, deste modo, um depoimento de como educação e arte se reinventaram na dimensão convivial e tecnovivial.

Palavras- chave: Cartografia. Cuidado de si. Pedagogia das artes cênicas. Narrativas.

RESUMEN

Esta investigación fue establecida por la indagación de la experiencia de propuestas pedagógicas e caminos de formación en artes escénicas desarrollados a partir de la apreciación de la dimensión ritualista del espacio del aula y los saberes marginados entendidos como procesos de construcción epistemológica del Sur. Se utilizó la cartografía como metodología, potenciando la creación de mapas afectivos entre el investigador/docente, el espacio, el campo de investigación y los/as estudiantes. La redacción de la tesis se divide en tres partes: narrativas, hypomnemata (cuaderno de anotaciones) y cartas, evidenciando la comprensión de la construcción del conocimiento a partir de la relación entre los cuerpos y sus singularidades. En la construcción de este proceso cartográfico, por lo tanto, el cuerpo se constituyó como punto de intersección entre todas las prácticas y reflexiones, teniendo como referencia principal las discusiones sobre el cuidado de sí tratadas por Michel Foucault. A partir de las distintas capas narrativas, se reveló un abordaje pedagógico del afecto; del espacio; de recuerdos; del ritual escénico; singularidad y precariedad colectiva. Finalmente, la investigación se deslindó históricamente por atravesar la mayor crisis sanitaria mundial del siglo pasado, trayendo así un testimonio de cómo la educación y el arte se reinventaron en la dimensión convivencial y tecnovivial.

Palabras clave: Cartografía. Cuidado de si. Pedagogía de las artes escénicas. Narrativas.

Sumário

1 INTRODUÇÃO	9
2 NARRATIVAS	16
2.1 O CORPO COMO PRÁTICA DO CUIDADO DE SI: APROXIMAÇÕES COM O QUE SE CHAMARIA INÍCIO	16
2.1.1 <i>Os pés e pernas: chegada, reconhecimento do espaço e percepção de si</i>	<i>20</i>
2.1.2 <i>As camadas da corporeidade que se descolam: uma multiplicidade em cada um</i>	<i>30</i>
2.1.3 <i>As pelves: para além da imagem do buraco introjetado em nossa pelve</i>	<i>37</i>
2.1.4 <i>As pelves: Marina Vento e Rio e a poética do choro</i>	<i>43</i>
2.2 O CORPO COMO ESTUDO PARA UMA REINVENÇÃO DE SI: RITUAIS PARA O QUE PODEMOS CHAMAR DE NOSSO	50
2.2.1 <i>Memórias dos brotos: Aline renasce em si</i>	<i>56</i>
2.2.2 <i>Memórias dos brotos: a árvore mãe arrancada de Aline brota em suas costas</i>	<i>65</i>
2.2.3 <i>Palavras inventadas: Lucas complexo</i>	<i>72</i>
2.3 O CORPO PRECARIADO: POÉTICAS DA EFEMERIDADE	87
2.3.1 <i>Izabela, morte e vida entre o real e o inventado</i>	<i>88</i>
2.3.2 <i>Isso não é meu! As memórias do espaço</i>	<i>92</i>
2.3.3 <i>Quatro estados do corpo, uma narrativa visual: Poéticas da cena e da carne</i>	<i>95</i>
2.4 O CORPO EM QUARENTENA: ANOTAÇÕES PARA O TEMPO QUE VIDAS PERDEU	117
2.4.1 <i>Casa Território Corpo</i>	<i>118</i>
2.4.2 <i>Redimensionar relações e espaços: reverberação corpórea de conceitos e em dedicatória</i>	<i>122</i>
2.4.3 <i>Roubaram o sol, roubaram a noite e meu dia, não roubaram a poesia que eu trago no meu cantar</i>	<i>125</i>

2.4.4 Espaço individual: um desdobramento para uma experiência coletiva...	130
2.4.5 Devir rastejante e devir aéreo	134
2.4.6 Sobre não estar preparado	136
2.4.7 Ausência do meu corpo no corpo do outro	138
2.4.8 Pedro para o espaço	140
2.4.9 Em busca da sujeira da cena	143
2.4.10 Não veio hoje, mas virá amanhã	144
2.4.11 Meio metro de distância.....	146
2.4.12 Julia Café e Diego Alho e Óleo	149
2.5 Os corpos retornam à presença em coletivo: deriva para um fim de ciclo e início de uma nova jornada	152
2.5.1 O Punk: composição sublime da violência.....	153
2.5.2 Olhos de harpia: narrar o que se vê e quem o vê.....	156
3 HYPOMNEMATA: RASCUNHO PARA UMA ESCRITA DE SI.....	160
4 CORRESPONDÊNCIAS	199
4.1 CARTAS OU TERRENO FÉRTIL PARA BROTAR TEORIA.....	199
4.1.1 Cartas a Deleuze e Guatarri.....	200
A - Sobre seguir o desejo ·	200
B - A aventura da cartografia	202
C - Carta ao corpo	206
4.1.2 Carta a Benjamin	207
A - Narrar para se fazer no mundo	207
4.1.3 Carta a Guimarães Rosa	212
A - A leitura e a escrita como um desafio	212
4.1.4 Carta a Kohan.....	214
A - Fazer escola: O desafio da confiança	214
4.1.5 Cartas a Vilar.....	218
A - Introdução à precariedade como dimensão da contemporaneidade na vida e na arte.....	218
B - Reflexão sobre o precário	223

<i>4.1.6 Cartas a Foucault.....</i>	<i>227</i>
A - Escrever para tentar compreender	227
B - Ideias iniciais sobre o cuidado de si	229
C - O desejo do cuidado junto ao coletivo	233
D – Sobre os dispositivos	235
E – Modos operativos para criar dispositivos de hackeamento	239
<i>4.1.7 Cartas a Boaventura.....</i>	<i>242</i>
A – Epistemologias do Sul	242
B – Sobre a coragem do agora	245
<i>4.1.8 Carta a Béziers e Piret.....</i>	<i>249</i>
A - Sentir-se no mundo.....	249
<i>4.1.9 Carta a Guatarri.....</i>	<i>255</i>
A - Para não cair	255
B - Para acabar com o massacre do corpo.....	259
C – Sobre o eu, o coletivo e a natureza.....	263
<i>4.1.10 Carta a Deleuze e Guatarri.....</i>	<i>266</i>
A – Sobre fluxos e cortes	266
<i>4.1.11 Carta a Erika Fischer-Lichte.....</i>	<i>269</i>
A – Entre o real e o ficcional	269
<i>4.1.12 Carta a Hissa</i>	<i>272</i>
A – Carta sobre o “entre” na pesquisa, revisitação metodológica	272
<i>4.1.13 Carta a Kantor</i>	<i>275</i>
A – Estados do corpo.....	275
<i>4.1.14 Carta a Spinoza.....</i>	<i>277</i>
A – Sobre afetos.....	277
<i>4.1.15 Carta a Dubatti</i>	<i>280</i>
A – Estamos on-line.....	280

REFERÊNCIAS.....	286
-------------------------	------------

1 Introdução

*Tudo aqui é um subproduto
das memórias precárias de um latino. Afinal ...
“Eu sou apenas um rapaz latino-americano
Sem dinheiro no banco, sem parentes importantes
E vindo do interior”.*
Belchior

Esta pesquisa cartográfica se¹ constitui na prática pedagógica das artes da cena² a qual desenvolvo em itinerários formativos, estes que visam expor a maneira ímpar como a formação artística habita um campo de forças, vetores e intensidades de construção de conhecimento latino-americano. A ideia de se pensar na existência de um campo epistemológico latino vem da prerrogativa de que os saberes latinoamericanos são historicamente marginalizados e colonizados; faz-se necessário, portanto, a ampliação do montante de pesquisas que fortalecem este lugar marginal na construção de conhecimento científico, para que as vozes escamoteadas ganhem amplitude a partir de sua diferença em relação às teses hegemônicas nas artes.

A tecitura desta tese se constitui na imersão no campo educacional no qual atuo como docente. Me lanço nestas práticas de sala de aula com o intuito de cartografar³ de modo narrativo⁴ os itinerários formativos desenvolvidos. O modo como escrevo se revela em fluxo de pensamento que intenta aproximar o/a leitor/a do dia a dia da sala de aula, lugar em que a urgência social e política do “agora” está imbricada com a lentidão meditativa do fluir criativo, contradições estas que são determinantes para a errância deste aprender.

A escrita cartográfica respeita a fruição do trajeto enquanto estruturante da proposta do estudo: houve um mergulho em um território que se constituiu na relação com os/as estudantes, bem como na relação com as referências teóricas. Assim, a tese foi organizada em três partes: Cartografias, Hypomnemata e Correspondências.

¹ A decisão de manter na escrita acadêmica a forma coloquial da colocação do pronome pessoal oblíquo atende à coerência do próprio conteúdo e significado aqui expostos.

² Em determinados momentos da escrita das narrativas, sugiro a leitura de algumas correspondências (3 Correspondências), no entanto, não há nesta tese uma ordem para a leitura, fica a cargo do/a leitor/a criar seu mapa de leitura. A partir da segunda vez que alguma referência ou argumentação se relaciona com a escrita, não mais indico a leitura da correspondência, uma vez que entendo que, se foi de interesse, ela já pode ter sido realizada. Ver: Carta a Deleuze e Guatarri. **A – Sobre seguir o desejo.**

³ Carta a Deleuze e Guatarri. **B – A aventura da cartografia.**

⁴ Ver: Carta a Benjamin. **A – Narrar para se fazer no mundo.**

A pesquisa de natureza cartográfica gera uma investigação processual da realidade, em que é gerado um plano de imanência do que é comum ao grupo a partir do que é heterogêneo em cada singularidade participante da pesquisa. A prática para se criar um plano comum de ensino/aprendizagem é um exercício diário pois busca gestar um estado permanente de construção e partilha de processos e subjetivações que atravessam os corpos. Desta maneira, intento explorar nas narrativas saberes marginais e excluídos, os saberes dos/as estudantes em fricção com as linguagens das artes da cena.

Pesquisar e escrever pelos entremeios dos processos cartográficos registrados em narrativas têm sido uma experiência ética, estética e política em relação à própria prática de pesquisa acadêmica. Uma das grandes questões deste método é que não há distância entre mim, o território pesquisado e as relações estabelecidas com os/as estudantes, sendo propositalmente um processo de transformação própria, do espaço de aula e dos/as estudantes no decorrer da pesquisa.

A escolha de tal formatação dá destaque à percepção de um dos elementos já colhidos no próprio processo de pesquisa: a de que a construção de conhecimento pedagógico não é feita por modelos de representação nem por síntese da experiência, mas por uma diástase⁵ do pensamento em que a experiência é narrada entre o real e o ficcional⁶. Assim, o ato de conhecer é também o ato de criar.

Para escrever as narrativas, precisei maturar a estruturação de aula, registrar estas experiências, realizar entrevistas junto aos/às estudantes para assim gerar este universo entre o real e o ficcional das aulas narradas. Esta zona de contaminação pode ser percebida pois muitas vezes eu como narrador sei o que o/a estudante está pensando; isto se dá pois seus pensamentos foram expostos nas entrevistas, e assim me converto em um narrador onisciente ou em um escritor que recria falas dos/as estudantes em meio às aulas. Todo este universo de coleta de materiais estruturam a escrita cartográfica narrativa deste estudo.

A segunda parte da tese é um hypomnemata⁷ que faz uma conexão entre a primeira parte (Narrativas) e a terceira parte (Correspondências); neste espaço intervalar vasculho as inúmeras referências exploradas por Foucault no que se caracteriza como uma política de cuidado de si

⁵ Diástase geralmente é um termo utilizado para o excesso de pressão intra-abdominal, sendo comum que durante uma gravidez os músculos se afastem para comportar esta nova vida em desenvolvimento. Entendo, portanto, que a experiência é gestada no corpo a partir das relações cotidianas com o meio em que vivemos. Sinto em meu corpo que, escrever sobre este processo, se caracteriza como expansão e distensão.

⁶ Ver: Carta a Erika Fischer-Lichte. **A – Entre o real e o ficcional.**

⁷ Para melhor compreensão do termo, ir para a pág. 168.

por meio de uma escrita de si. Esta parte da tese segue um modelo de caderno de rascunhos que mantém o pensamento em flexão e inacabamento; deste modo, exploro a dimensão do erro e da experimentação como elementos *suleadores*⁸ da vivência da tese. Há, portanto, contradições e mudanças de pensamento presentes que se mantêm na escrita, uma vez que é interessante que a dimensão processual e de transformação das próprias ideias permaneçam como registro da trajetória desta pedagogia.

O *hypomnemata* passeia pelo cuidado de si criando um lugar de convergência pedagógica no qual estão fundadas todas minhas ações e reflexões em aula. É, portanto, neste lugar de cuidado que construo o chão teórico para uma pedagogia das artes da cena formulada a partir de uma construção epistemológica latina; uma pedagogia que possibilita a nos ocuparmos com nós mesmos em meio à precariedade das condições de vida e das políticas públicas voltadas à educação; uma pedagogia do corpo que narra a si e se narra no/a outro/a.

As ideias sobre o cuidado de si povoaram a pesquisa desde seu início e, por este motivo, aparecem também nas cartas. Mas foi ao longo da pandemia, em que a morte se tornou um elemento cotidiano em nossas vidas, em que a precariedade, a exclusão e a desigualdade ganharam outras dimensões atreladas ao extermínio em massa de populações marginalizadas, que me percebi avançando e me aprofundando em tais questões junto ao corpo estudantil, prospectando políticas de si e de valorização da vida, localizando o conhecimento nas subjetividades e nas vivências de si como um modo de experienciar manter-se em arte.

A terceira parte da tese se estrutura por correspondências com os/as autores/as que povoam as aulas por meio das práticas e reflexões no universo da arte e da educação. Estas pessoas tomam corpo em mim, em meus pensamentos, portanto, a teorização dos modos de gerar aulas advém de um entendimento de que as pessoas que me alimentam estão vivas em mim e são minhas correspondentes; não há distância entre nós, há uma rede de afetos que compõe as linguagens da cena, os mecanismos de pesquisa acadêmica e as perspectivas pedagógicas apresentadas neste estudo.

O formato das correspondências surgiu em dinâmicas de aulas que propunham aos/às estudantes criarem laços afetivos com as teorias estudadas e, assim, as ideias e conceitos estudados tomariam corpo e se criaria vínculo pessoal entre estudante e teoria. Esta dinâmica de escrever correspondências surgiu quando estávamos estudando o livro “O teatro e seu duplo”

⁸ Por ser uma escrita que valoriza os saberes geralmente marginalizados ou mesmo silenciados, utilizo o termo “*suleador*” ao invés do termo “*norteador*”, assim me encontrando com os discursos produzidos por Paulo Freire e por Boaventura de Sousa Santos.

(ARTAUD, 2006), a turma estava com muitas dificuldades em relação aos pensamentos do autor, então propus escrever as dúvidas e ideias para o próprio.

Os/as estudantes levaram a sério essa proposta e estabeleceram correspondências de alto teor crítico em relação aos pensamentos de Artaud. Ficou aparente que não se tratava de falta de compreensão sobre o livro, mas que, assim como as proposições de aula eram realizadas por uma perspectiva dialógica, a compreensão teórica também deveria seguir o mesmo modelo; por este motivo estava estranho somente ler Artaud sem poder responder algo para ele.

A partir deste exercício de aula, decidi que seria importante escrever para as pessoas que influenciam as práticas de chão de escola as quais desenvolvo. É nesta prerrogativa de uma teorização instável e sempre em processo de construção que crio as correspondências.

Por fim, as cartas são um convite ao diálogo, reforçam o chão teórico da tese a partir de uma metodologia menor⁹, pois acredito que se estou a falar de saberes marginalizados dos/as estudantes, é no envolvimento afetivo e no diálogo em processo de humanização da teoria que a pedagogia a qual proponho encontra eco.

Tanto o hypomnemata quanto as cartas fazem referências diretas às narrativas, entretanto elas podem ser lidas separadamente ou encadeadas com a primeira parte, de modo que é de escolha do/a leitor/a a criação deste mapa/tese a partir de suas necessidades de fruição.

Ao/à leitor/a

Antes que eu comece com as narrativas, penso que como não nos conhecemos, é necessário que eu te descreva brevemente como compreendo esta pedagogia latino-americana precária e cíclica.

Toda a minha experiência na arte e na pedagogia das artes da cena são atravessadas pela pesquisa corporal, o movimento é o modo como penso, sinto e me faço sentir. Este trabalho de pesquisa e escrita é um trabalho de corpo, o fluxo de consciência é o modo como transpiro palavras. Este modo de escrita é o que mais me aproxima da vida dedicada a estar junto com os/as estudantes, e assim criar itinerários formativos a partir de como nos percebemos no mundo. Neste processo, é importante que eu me perceba e compreenda este território precarizado da cultura e da educação no Brasil.

⁹ Para melhor aprofundamento, ver: COELHO, E. P. **Pedagogia da correspondência**: Paulo Feire e a Educação por cartas. Brasília: Liber Livro, 2011.

Por precário, compreendo que todas as dimensões da corporeidade são resultantes de um processo de colonização, expropriação cultural e alijamento da possibilidade de perceber os saberes e fazeres latino-americanos como potência para seu próprio desenvolvimento. Assim, quedamos embaçados com a importação de modelos de vida e dinâmicas socioculturais.

Por vias de perceber a constituição cultural latino-americana, compreendo meu corpo como máquina desejante precária¹⁰, e há uma beleza neste lugar da luta diária pela vida nos países marginalizados. Estamos à margem, é daqui que gritamos bem alto nossa luta.

Uma pedagogia do cuidado de si em meio à vida precária e inventiva. Esta é a síntese que consegui formular e que nomeia meu trabalho docente. Esta é minha proposta para me juntar em marcar latinidade na história da pedagogia das artes da cena em conjunto a tantos/as outros/as autores/as.

As avarias no corpo que trabalha exaustivamente para ter o mínimo de dignidade social e estabilidade econômica demarcam um fim precoce para milhões de docentes. Decidi então, por poética e estética, fazer uma curva no entendimento sobre minha carreira docente. Ela não é uma progressão, mas uma condição cíclica que se repete a cada semana, sendo que o que move é o recomeço e não um descontentamento com o epílogo; a repetição gera diferença. Uma diferenciação de si a cada novo ciclo; esta diferenciação não é uma dissolução do eu e um distanciamento do que o corpo pode e sente, é uma diferenciação do cuidado voltado para si, estabelecendo uma zona de intermitência em pleno voo de constante retorno, mas sempre desigual.

Este pensamento semanal é contrafluxo da ideia de progressão docente que, inclusive, é paulatinamente precarizada como plano de carreira. A promessa de que em trinta anos o/a docente será remunerado/a dignamente é uma tentativa de nos ludibriar e fazer com que desejemos estar no fim e não no percurso do ensino, assim muitos/as docentes passam dias, semanas e anos infelizes. Conheci muitos/as destes/as em final de carreira, tristes e despotencializados/as. Percebi as marcas do abandono de si, do que pode o corpo e de seus desejos, pois foram se transformando até não mais prestarem cultos a si mesmos.

Percebo que as dimensões do cuidado de si foram substituídas por uma única afirmação: a de busca pelo fim, sempre para frente e em linha reta. Não tem em si a renovação cíclica do recomeço. Ao almejarem o fim, pouco percebem que este não ocorre somente no que se refere ao trabalho, mas é o próprio desgaste do corpo até as últimas consequências, até a morte.

¹⁰ Ver: Carta a Vilar. **A – Introdução à precariedade como dimensão da contemporaneidade na vida e na arte.**

Corpos não cuidados esquecem que as semanas sempre recomeçam. Portanto, resultam-se corpos esquecidos, apagados e mutilados por um sistema educacional que prevê práticas direcionadas ao produtivismo e não aos processos de ensino e aprendizagem fundados no cuidar-se.

Em minha ótica educacional, tudo se constitui no tempo de uma semana. Este é o prazo que me dou para a errância e para repensar as práticas trabalhadas. Desse modo, o desgaste não me abate a ponto de abandonar a minha prática de cuidado. Este é o motivo de iniciar esta escrita por uma segunda-feira qualquer em meio ao ano; ao longo da semana crio mecanismos e modos de gerar práticas fundadas no cuidar-se junto aos/às estudantes, e assim também nos cuidamos junto deste coletivo. São dias de alteridade e empatia.

Penso que este modo de exercer a docência é o avesso daquela longa jornada do sábio que caminhou por paisagens desconhecidas e leu e escreveu todos os livros, por isso tem muitas histórias de sabedoria para derramar nos/as estudantes, um despejar de conhecimentos para aqueles que não os têm.

Este famoso sábio/professor esquece que é um corpo, ele não é só intelecto. Este que professa ensinamentos tem o corpo arqueado para frente formando uma corcunda que se insinua cada vez mais, pois carrega um grande peso da sabedoria. Sua jornada é longa e sem recomeço. Dizem que seu fim é ser esmagado pelo próprio peso do conhecimento adquirido, e assim se encontrará imóvel embaixo de uma pilha de livros. Portanto, advirto, se encontrar uma pilha destas pela rua e quiser acender uma vela ou fazer uma oração ao seu sabor, sintase fazendo prece para este professor esmagado.

Opto, portanto, por outro caminho, pois meus ossos são frágeis demais para carregar este peso. Meu caminho é cíclico e de um eterno recomeço. A cada recomeço posso abandonar o peso que não me potencializa e não me gera movimento, assim tenho leve o corpo que permanece somente com a experiência do vivido. Desse modo, sinto a urgência da semana para que desenvolva minhas ideias e desejos junto aos/às estudantes. Portanto, para manter a dinâmica em meu trabalho, carrego somente a mochila em minhas costas.

Levando em consideração estas questões às quais me debruço, as referências teóricas desta tese se constituem em diálogo com os/as autores/as que vivem em mim e que me acompanham nas aulas. A maioria foi digerida em um processo antropofágico, este foi o modo que descobri para que possa recomeçar as semanas sem muito peso. Acha que estou

exagerando? Coloque na balança o livro “A hermenêutica do sujeito” escrito por Foucault¹¹. Depois de ter consciência de seu peso, experimente carregá-lo o ano inteiro na mochila. Foi por isso que decidi comer suas páginas; neste processo antropofágico performativo, me deleito com sua celulose e espero que meu sistema digestivo dê conta de realizar a digestão de todas as referências. O que não for digerido, será regurgitado.

É, existe uma diferença entre este processo de digestão de referências teóricas e a digestão de alimentos. Devo admitir que esta digestão se faz pela poética do meu existir na cultura em que estou embrenhado, já que o que digeri não será excretado pelo ânus, não que este modo não possa ser poético, mas ele é usado para resolver a fome. O que não digeri, ao contrário, retorna pela boca, pela fala, e quando vomito pedaços, é que estes ainda não consegui digerir.

Aviso importante: sei que este não é um início, é um retorno do diferente que não prevê fim e nem clímax, de modo a contrariar perspectivas dramáticas. Afinal, o começo seria um estágio em que a história ainda não teria subsídio, é um lugar no nada. Esta escrita, bem como minhas ações pedagógicas-artísticas, são possibilidades para arejar nossos corpos. Assim vívidos, somos singulares em coletivo, fazemos parte da construção de um teatro de identidade latino-americana, somos o povo do sul, um bando...

Pronto, já estou satisfeito por ora, paro, portanto, com esta introdução, com este versar sobre a pedagogia para as artes cênicas à qual me dedico. Finalizo este canto como ode ao pensamento sobre o existir resistir precário. Te convido a nos direcionarmos às narrativas e às cartas¹².

Te desejo uma prazerosa leitura.

Abraços,

É. S

¹¹ FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito**. 3ª. Edição: Francois Ewald, Alessandro Fontana e Frédéric Gros. Tradução: Márcio Alves Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

¹² Ver: Carta a Guimarães Rosa. **A – A leitura e a escrita como um desafio**.

2 Narrativas

2.1 O corpo como prática do cuidado de si: Aproximações com o que se chamaria início¹³

A segunda-feira começa com uma noite de sono, uma meditação semelhante à do andorinhão embaixo da cachoeira¹⁴. Ao dormir, sonho por entre paisagens psicossociais, construções amorfas, fluídas das sensações de si e corpos elásticos de alta resiliência. Estas imagens que habitam em mim são recomposições poéticas da semana que passou, este fluxo inventivo alimentará meu devaneio ao longo da semana em meio às aulas. Cada semana um sonho diferente inicia a segunda-feira, assim me desperto em um acordar desejante do encontro que terei com os/as estudantes.

Após o acordar, espreita uma sensação em meu corpo: o cuidado de si. Logo no café da manhã, momento em que me conecto com o aqui agora, transito uma virada do sonho para a vida realizada na bela experiência de ser corpo. Meu pensamento e prática docente são cíclicos de modo que me refaço a cada semana, assim me recupero dos impactos que ocorreram na semana anterior. Sou um eu renovado que carrega marcas e deformações, sou uma produção de diferença e sinto o desgaste neste corpo perene. É no final de semana que me engajo em uma organização das camadas da minha corporeidade para que, ao longo da semana, possa novamente me desorganizar na poética cênica.

A semana se inicia assim como um ciclo que retorna ao ponto zero, ponto que é o momento de máxima potência em que o devir docente é presságio irresistível. Meu corpo, matéria de mim mesmo, se prepara para lançar-se novamente em queda livre. Semanalmente realizo este lançamento pedagógico cíclico, impulso que me leva e traz em um retorno do diferente, entretanto, estou sempre em queda.

¹³ Em todas os títulos da tese são encontradas referências bibliográficas que estavam com mais intensidade no momento daquela escrita e criação de aula. Entretanto, as influências são inúmeras em diversas camadas da vida, bibliografias e experiências. Os indícios colocados têm função de auxiliar o/a leitor/a a criar um mapa pessoal deste caminhar na tese.

Narrativa inspirada em FOUCAULT, M. **A hermenêutica do sujeito**. Tradução de Márcio Alves Fonseca e Salma Tannus Muchail. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

¹⁴ Ver: Cartas a Foucault. **A – Escrever para tentar compreender; B – Ideias iniciais sobre o cuidado de si; C – O desejo do cuidado junto ao coletivo.**

Abro os olhos, respiro em minha cama, percebo que estou vivo, os sentidos se ativam aos poucos: sons, gosto de saliva, o toque do lençol, o olhar ainda na escuridão sente que pisca. O despertador ao longe se aproxima, o retiro da tomada e pronto, estamos novamente carregados e conectados. Uma perna sai debaixo do edredom, a diferença de temperatura delimita fronteira entre o sonho e o real. Toco o chão com um pé, depois outro, gero um impulso, articulações que se mobilizam e logo estou em pé.

Em minha imaginação dinâmica, a sensação ao colocar os pés no chão logo pela manhã é similar a estar em uma beira, nada tão dramático quanto a um suicídio, algo mais parecido com uma brincadeira de criança que se utiliza do risco como motivador e disparador do próprio brincar. A minha criança em risco não está na dependência de um grande feito semanal, pois, o risco em si é o gerador do mecanismo da diversão.

Arriscar-se, ação que leva à radicalidade, me faz estar na beira de mais uma semana, e estar neste lugar me proporciona o desequilíbrio; propositalmente levanto um dos pés e a sensação é ampliada, a seguir, um silêncio e tudo é ar, vento que sopra a pele. Já não encosto mais na beira e não tenho uma prévia rota traçada, pois o trajeto pós lançamento se revela somente no imediato da vida docente. Nego a necessidade de previsibilidade, ela é possível fator de frustração já que me destinaria a ter o êxito como meta ou objetivo. Não, não quero isso. Eu, no imediato da vida, me desprendo desta necessidade de previsibilidade e me lanço para o vazio da semana.

Agora estou um passo depois da queda, tudo passa em alta velocidade, sinto a liberação dos fluxos e intensidades que me direcionam ao conglomerado de desejos pulsantes dos/as estudantes, estes latejam e pedem passagem. Hoje, um dia comum em que todos/as nós estamos saindo de casa em direção à construção contínua do processo formativo nas artes cênicas. Uma centena de estudantes também se prepara para o salto no vazio, cada um em sua própria beira ansiando a errância semanal na linguagem do teatro.

Este salto para uma queda livre se faz em uma plataforma de voo a qual nomeio como pedagogia do teatro. Nesta escrita, inicio minha compreensão sobre pedagogia a partir de uma prática do cuidado de si, uma derivação dos estágios e tentativas de um aprender a nos ocuparmos com nós mesmos, sentir prazer em si, respeitar-se, prestar culto a si mesmo, enfim, um modo de estar no mundo e confiar nos caminhos do corpo. O cuidado de si como plataforma de voo é revisitado a cada início de semana em que novamente pisamos na beira, na expectativa crescente pela errância do aprender a aprender.

Para além do que é previsto, a confiança na imprevisibilidade e na contingência do próprio existir, a semana se inicia como um estado de presença que se configura com o que há de honesto materializado na presença de cada um. Ao sairmos de casa em direção ao encontro com o coletivo, almejamos um lançar-se em conjunto que se constitui pelas singularidades presentes na aula. É uma aventura de e em si nos/as outros/as. É importante ressaltar que este processo de cuidar de si mesmo não tem intenção de sanar frustrações individuais, pois é um modo de ser em coletivo e que envolve o desenvolver de noções das linguagens cênicas, das práticas inventivas, das maneiras de ser e formas de existir na arte.

Em pleno voo, faço a jornada de bicicleta em direção à Etec de Artes, onde atualmente leciono aulas nos cursos de teatro e dança. Ao pedalar, me percebo como uma cabeça de olhos em adrenalina, um grande pulmão do tamanho de duas castanheiras e duas pernas que impulsionam os pedais da minha bicicleta laranja. Passo por ruas, avenidas, esquinas e calçadas. Enquanto transito entre os carros, a fuligem da cidade gruda em mim e forma minha pele, paulatinamente me visto de realidade, habito a cidade de São Paulo que há em mim.

Aos poucos as pernas diminuem o ritmo das pedaladas e demonstram sinais de cansaço. A respiração começa a ficar ofegante e ainda faltam 4 km de distância até a Etec. Mesmo sendo segunda-feira, o corpo aparenta possível desgaste e assim sinto sua efemeridade transitória. O desejo, sempre potência latente, e o corpo uma constante matéria perecível. A corporeidade é esta complexa contradição que me auxilia a pensar em uma reflexão pedagógica a partir da precariedade vivenciada na América Latina.

O processo de me entender como um ser precário me conectou novamente com minha brasilidade há alguns anos. Sou um subproduto de mim mesmo, estabeleço meu existir no limiar da vida e, por isso, por este fio de vida, é inexorável meu posicionamento no mundo. Não há limites para os artistas-docentes no fazer nas artes cênicas, pois estes não têm nada a perder. Sobrevivemos há séculos em constante guerra contra todos os poderes hegemônicos ao longo da história, aos quais o fazer artístico esteve majoritariamente em oposição ou insurgente; somos a subversão, somos o corpo em vibração contra qualquer tipo de opressão, somos a desobediência civil pois rearticulamos o real, somos mestres/as em administrar as regras do jogo social, somos os indesejados/as pois não nos subjugamos à utilidade, preferimos questioná-la.

Enquanto me faço nestes pensamentos, escuto o som da catraca rodando solta, o pneu gira em cimento liso do Parque da Juventude e vejo a Etec se aproximar de minha bicicleta. Desço em frente a uma parede de vidro, é a entrada do prédio, me implico diariamente com esta

moldura que aparta a vida crua da cidade da vida potência criativa e inventiva da educação. Passo esta porta e encontro os/as estudantes no pátio, e lá vamos nós para mais um semestre.

O primeiro dia de aula é particularmente inebriante pois tem condensada a potência dos sonhos nos corpos que se agitam pelo espaço que se torna poroso às pessoas que chegam. A sensação sobre o espaço se diferencia do habitual pois neste dia a escola não tem chão e nem teto, os andares que seguem até o quarto formam uma grande espiral de vento que suga tudo para cima, inclusive as bocas que sorriem. O teto, antes reto e feito de vidro, forma uma bolha de ar com uma camada ultrafina como se quase não suportasse mais tanta reverberação dos sonhos, visivelmente pulsantes e latentes.

Mas nem tudo se direciona para cima pois são diversos os vetores de força que transformam o espaço. O chão pesa por afetividade, se abaula formando um grande côncavo em que os corpos escorregam para o centro e se encontram, principalmente os que estão no segundo e terceiro semestre, já os novos rodeiam ao entorno, nas bordas, e por vezes escorregam para o centro.

Os/as ingressantes rodopiam pelo espaço sem muito conseguir firmar base, têm um olhar para fora, olhar de quem tenta reconhecer o seu entorno. Os corpos, ora comprimidos, ora alargados, transmitem uma insegurança própria de quem chega em casa alheia. Os olhos medem cerca de meia bolha de sabão, brilham feito vitrine e transitam pelo espaço à procura de algo reconhecível e, nesta busca, acabam por não perceber que todos/as são, em potência, um só e/ou muitos/as ao mesmo tempo.

As escadas dão a impressão de serem rolantes e de dupla mão, pois as pessoas sobem e descem freneticamente, não há pausa e as respirações estão intensas formando um grande pulmão similar ao que sinto quando estou na bicicleta, pois ele ocupa todo o espaço, gerando um fluxo de vento que não é formado por oxigênio e gás carbônico, mas pelo singular e pelo plural; assim inspiram o mundo e expiram-se para o mundo. A substância deste vento, portanto, é definida pela intensa troca entre o singular e o plural.

Corpos plurais que se reconhecem em histórico de marginalização, característica da população que ocupa o espaço: negros/as, LGBTQIAP+ e de baixa renda. Assim, muitos/as nunca tiveram espaço para protagonizar seu próprio corpo em uma sociedade excessivamente padronizada. Olham para nós, docentes, e praticam um silêncio, somente se ouvem os pulmões, tenho a impressão de que ainda esperam por um feito que logo será frustrado: a transmissão de conhecimentos cênicos.

Saíram de suas casas motivados/as para buscar uma formação profissional e estão a nos olhar, é um olhar que tem vetor para dentro pois tenta nos atrair a cada inspiração. Mas se frustrarão, pois descobrirão que as artes da cena são a efemeridade do gesto, da ação, do movimento, e isso não é possível levar quando se retorna para a casa. Sei que ainda é cedo para compreenderem que a experiência será vivida e não adquirida.

Me encontro feliz ao olhar para os rostos pois percebo uma nova turma formada pela diferença. Uma conquista do curso que presa pela multiplicidade; este é o resultado de um trabalho dos/as docentes do curso que já vem sendo realizado há três anos e que propõe políticas afirmativas de ingresso no ensino técnico. Apostamos em um itinerário formativo que nos une no que nos falta; este é o enlace artístico da construção de um universo latinoamericano que se faz a cada encontro na Etec. É na diversidade que experimentamos nossas características culturais nas artes da cena, inventando assim uma pedagogia singular, originária do Sul¹⁵.

Essa aposta na diferença é necessária se quisermos abordar o ensino-aprendizagem a partir do cuidado de si em meio a um lugar para se cultivar a ética, o respeito e a alteridade, uma vez que penso que a formação artística prevê uma responsabilidade social do artista que se destina a dialogar com o público.

Ao final do período de recepção estudantil saio do prédio e volto a rodar em minha bicicleta me fazendo cidade novamente, sumo por entre os carros até não mais existir, até somente ser um fluxo e um som de catraca ao ar.

2.1.1 Os pés e pernas: chegada, reconhecimento do espaço e percepção de si¹⁶

A sala: paredes brancas como se o ontem não fosse palavra, uma vidraça enorme que se escorrega por toda a lateral de uma das paredes, logo à frente dela uma barra de alongamento, que barra... Em oposição, uma outra parede repleta de espelhos que multiplicam imagens sem se castigar. Ao chão, um piso flutuante próprio para dança dá rebotes feito cavalo bravo, em complemento, um equipamento de som, o porta voz dos ouvidos que faz vibrar o peito. Este é o nosso universo, nosso laboratório de corpo, um espaço vazio, repleto de possibilidades.

¹⁵ Ver: 4.1.7 Carta a Boaventura. **A – Epistemologias do Sul.**

¹⁶ Narrativa inspirada em BÉZIER, M.-M.; HUNSINGER, Yva. **O bebê e a coordenação motora: os gestos apropriados para lidar com a criança.** São Paulo: Summus, 1994.

Se olharmos para a vidraça, corremos o perigo de vermos o mundo de camarote. Se nos virarmos para o espelho, o perigo é vermos um simulacro de nós mesmos. Se olharmos para o chão, poderemos não ter raízes pois ele flutua. A depender de como ouvirmos o som, poderemos nos perder da sensação ritmada de nossos corações. Se olharmos para a barra, nem te falo. Cinco grandes possibilidades para a experiência do corpo, mas também cinco perigos presentes no laboratório de corpo, e me pergunto como com tão poucos elementos corremos tantos perigos? Minha empreitada ao longo do semestre será converter a ideia de perigo para a ideia de risco, já que risco traz emergente potência para o corpo quando em estado criativo.

Este ambiente cênico pode ser de total imersão para a experimentação do corpo, bem como ser nossa grande derrocada. Para nos balizarmos em um ou outro o importante é conseguir perceber o quão potente ou não o trabalho de corpo está promovendo um cuidado com nós mesmos. Mas qual seria o parâmetro para este engajamento em um cuidado de si nas aulas de corpo?

E se olharmos para nós mesmos? Prestarmos culto a nós mesmos? Nos cuidarmos? Sentirmos prazer em nós mesmos? Nos respeitarmos? Nos ocuparmos com nós mesmos? Sempre agradeço a Foucault por reunir estas e outras possibilidades que são fontes de nossas pesquisas e que impactam nosso fazer artístico nos laboratórios de corpo.

Neste ambiente da sala de aula, me encontro só, ao olhar para o espaço que se expande lascivamente. Estou em seu centro, olho para todos os lados a pensar sobre os perigos da sala para que eu possa traçar estratégias em que os/as estudantes estejam confortáveis para se pesquisarem. Ao meditar neste espaço, percebo que a sala não está vazia, ela está repleta de possibilidades. A sala de ensaio é nosso próprio corpo expandido se navegarmos nas camadas corpóreas as quais defino nas aulas como: Físicas, Energéticas, Espirituais e Emocionais. Assim praticamos a corporeidade gestante de nossos modos de viver na arte.

Hoje começo um novo semestre com esta turma, realizaremos um mergulho nas percepções da psicomotricidade do corpo. A sala tem um cheiro peculiar pois é utilizada pelo curso de dança à noite. Muitos/as reclamam desse cheiro, eu não, ele é cheiro de matéria humana que exala a poética dos corpos que lá estiveram se dedicando a si a partir dos movimentos gerados os quais, através do suor, escorrem poética. Mas, se hoje é segunda-feira de manhã, de onde vem este cheiro? O espaço tem uma memória de todos/as que ali estiveram e expandiram seus corpos os poetizando. Assim, por obtusa matéria artística, passaram e atravessaram as paredes e se misturaram com o espaço, gerando uma sinergia que faz com que a sala dance. Eu fecho os olhos para sentir estas vibrações dançantes e, ainda no centro da sala, sinto o espaço

se movimentar. Agradeço aos/às bailarinos/as e atores/atrizes que amolecem diariamente essas paredes preparando o espaço para que continuemos a cuidar dele como a extensão de um cuidado de nós mesmos a cada semestre.

Os/as estudantes começam a entrar aos poucos na sala de aula, muitos/as ainda têm dúvida se estão na sala certa. Alguns/mas me percebem no espaço, eu, pequeno e com roupa toda preta, tento com um certo custo ser alguém que não agride os olhos logo de primeira, pois sei que a expectativa da primeira aula de cada componente geralmente é grande. Logo me percebem em sala e, timidamente, se ajeitam no espaço, reservando seus pertences na grande bancada que antecede a vidraça. Olham extensamente para o espaço como se conseguissem vazar as paredes com seus olhares, sinto que querem alargar a sala para assim todos caberem com conforto. As bocas se fecham e logo a conversa de corredor perde seu posto, os corpos se atentam e se despedem da energia cotidiana.

Os corpos, já em silêncio mesmo sem eu ter dado nenhuma informação, parecem sentir a potência ritualística presente neste espaço dançante. Desse modo, iniciam um processo de transição por, talvez, já terem alguma ideia sobre o espaço cênico, ou, talvez, por uma necessidade de não chamar atenção para si, assim como eu tentava fazer; sinto gerar, por consequência, uma conexão entre nós. A sala de ensaio está novamente configurada e nela vamos estudar e experienciar o corpo em suas potencialidades.

Penso sobre qual maneira dizer para uma turma recém-inaugurada que o espaço parcial de cada um/a irá se tornar um espaço compartilhado, um corpo coletivo composto das singularidades de cada um/a, inseguranças, desafios, aventuras de si, errâncias, enfim, um eterno sentir e perceber o que pode o corpo. O componente Estudos do Movimento I tem esta função no curso: explorar as potencialidades da corporeidade e criar uma conexão entre a expressão singular e a coletividade em meio às poéticas emergentes, e assim criar zonas de desenvolvimento da pesquisa cênica.

[O pé]

Olho para os/as estudantes e digo — sugiro que formemos uma roda —, esta topografia é uma sugestão para os olhares, estes que circulam pelo espaço bordeado por cada corpo. Plexos se lançam para o centro da roda e as costas restringem as energias de fora da roda, e assim formamos um lugar em que as hierarquias podem estar em suspensão e os ouvidos conectados uns com os outros. Ouvido a ouvido, camadas de sensações gestadas pelo calor e sinergia desta formação em roda. A cada respiração, os pulmões brincam de inspirarem e expirarem juntos, as cabeças ainda não se conhecem, mas o restante do corpo já faz amizades de pele.

Tenho a possibilidade de olhar para todos/as que estão ao meu entorno e perceber suas inquietações corporais. Sinto que estarmos em roda não é tão estranho para a maioria, mesmo sendo a primeira semana de aula. Imagino que isso ocorra pois as pessoas que procuram os cursos de teatro e de dança, de algum modo, já venceram o paradigma de estarem no chão, diferenciando-se de muitos/as que depois de pararem de brincar não se lembram mais do nível baixo, pois os adultos sempre querem subir na vida.

Mayra toma a fala e diz que se sente confortável, agradece por estarmos ali, juntos/as. Ela diz que há muito tempo tinha se esquecido do corpo e se dedicado à “cabeça” por conta da universidade que acabara de cursar. Complementa nomeando a roda como “roda de acolhimento”. Mayra diz — ...me sinto confortável aqui, tinha certo receio da aula de corpo pois minhas notas na prova de aptidão não foram das melhores, e sei que tenho que me dedicar para mudar isso. Este começo é o que eu precisava, estar confortável comigo e confiante —. Algumas cabeças concordam e aliviadas respiram, não uma respiração de pulmão, mas uma respiração do ombro, pois a fala de Mayra retira todo o peso acumulado da prova de aptidão. Sei disso pois Mariana complementa.

— Nossa! Que bom estarmos aqui agora e acho que hoje a gente muda a tensão da prova de aptidão —. Conversamos brevemente sobre como foi a experiência e dizem que a tensão existia por ser uma prova que validaria ou não a possibilidade de cursar teatro na Etec, mas que, ao mesmo tempo, a experiência da prova tinha sido prazerosa pois se sentiram acolhidos/as.

Agora sim, respiramos pelos pulmões e sorrimos. Neste começo de aula acho importante me colocar como docente, expondo meu olhar sobre o mundo e perguntando sobre o olhar de cada um/a; desse modo tenho a oportunidade de conhecer um pouco melhor os/as estudantes e, ao mesmo tempo, estabelecer uma relação de confiança entre nós, pois assim percebem que farei o máximo para garantir o bem-estar em um ambiente democrático e com respeito à diversidade.

Peço para a roda se fechar ainda mais, até que nossos ombros, por paixão, se encostem. Inicia-se um diálogo de pele, nossa interface da rede de afetos. Na medida em que nos apertamos, pulsa um coletivo em aspecto vibrante nos poros. Peço para cada um/a colocar o pé esquerdo no colo da pessoa ao lado, as pernas cruzam o espaço parcialmente individual e, mesmo no não saber, estamos interconectados/as. Uma dupla relação se inicia na investigação da base estruturante de nossa verticalidade: o pé. Ocorre que a manipulação dos pés da outra pessoa é feita em nossa palma da mão, e em toque profundo alçamos conhecimentos sobre a investigação orgânica e histórica daquele sistema musculoesquelético. O corpo que era

propriedade de si, curiosamente, se torna mapa das mãos alheias criando uma geopercepção do toque que desvenda itinerários improvisados.

O corpo como mapa é lugar, é espaço, é relevo, é paisagem psicossocial do imaginário errante, uma topografia de afetos iniciada no toque, ao sabor da percepção, fazendo surgir um aventurar-se por entre as camadas da vida do/a outro/a. O toque gera acesso às camadas daquele ser; se forma então uma rede de corpos pulsantes em uníssono. Incito o silêncio para que a percepção se amplie e se manifeste pelos modos de tocar, mas as bocas não se aguentam. A cada nova descoberta, um comentário e, em poucos segundos, é tecida uma camada sonora espessa. Neste momento falo.

— Vamos cultivar o silêncio? Talvez coordenar menos e fazer mais —. Se olham e refletem, tentando experimentar este silêncio. Digo também que a boca nos leva para fora, e neste momento vamos navegar pelos mares internos, pela propriocepção¹⁷.

Os/as estudantes, tocando os pés alheios, geram um diálogo entre pés, e se percebem outro/a por extensão empática. As mãos desempenham fundamental ação de cuidado de si e do outro/a pelas similaridades estruturais.

— É um encontro, minhas mãos e pés são similares e dançam a vida — diz Vitória.

Mãos, pés e uma roda de saberes que se descobrem na medida em que se adentram uns/mas nos/nas outros/as, com esta sinergia alimentada pela sensibilidade do toque; a roda de fato acontece e o silêncio se presentifica.

— O toque me movimenta internamente — diz Marina; então complemento — este é só o início, no começo só nos olhávamos, agora nos movemos, nasce uma nova turma de teatro.

Assim, nos iniciando, passamos do pé esquerdo para o direito e uma nova realidade se presentifica. Os rostos se espantam pois o encaixe que antes fora conquistado não mais existe, a roda se desencaixa, vemos o perigo da hierarquia se formar, mas logo agimos para não perdermos a democracia da roda. A solução para a roda direita é entortar-se, cada corpo busca se esgueirar, se acomodando no outro à procura de alívio para a ausência de alongamento.

Mayra pergunta — Por que um lado é tão diferente do outro? — É comum termos diferenças de um lado para o outro pois na dinâmica do cotidiano distinguimos como nos

¹⁷ O termo propriocepção é empregado referenciando os trabalhos realizados em aula com intuito de ampliar a capacidade de autoperceber-se espacialmente, de recobrar a sensação de si no que tange as memórias corporais, localização, posição, orientação das várias porções do corpo, incluindo as mudanças no equilíbrio, as sensações do movimento e as funcionalizadas da musculatura, tendões, ligamentos, ossos e articulações. Este trabalho pressupõe uma melhoria na qualidade do movimento em cena e nas expressões de si, bem como na redução de lesões nas atividades corporais realizadas nos processos criativos.

movimentamos, muitas vezes não estamos alinhados/as, mas vamos cuidar deste alinhamento aqui na aula — a descoberta de que o corpo não está alinhado ou mesmo que exista um desbalanceamento corporal em relação ao plano sagital¹⁸ é visível. Poder perceber que nossos corpos estão configurados de maneiras distintas amplia a percepção para outras camadas corpóreas não visíveis aos olhos distraídos, mas que são de fundamental importância na pesquisa corporal realizada na aula, pois cuidará para que o corpo perdure no fazer artístico, evitando lesões a longo prazo.

Com a roda desencaixada, eles/as insistem até que conseguem uma outra configuração. Esta nova conjunção topográfica faz com que os ouvidos não estejam mais lado a lado, algumas pessoas decidem deitar-se no chão com a cabeça voltada para o centro da roda e o pé paira no ar, as colunas se insinuam em busca de algum conforto e assim continuamos a investigação. Aos poucos percebem o longo caminho que teremos no desenvolver do semestre, um incessante exercício da psicomotricidade e do disponibilizar-se para o/a outro/a.

Finalizada a primeira parte da manipulação, peço que a roda se amplie para termos mais possibilidades para nos movimentarmos. — Neste momento faremos o alinhamento de nossas pernas a partir da manipulação por meio de torções, estudo estruturado a partir das pesquisas de Béziers e Piret¹⁹ —, assim trago a primeira referência para estudo. Ao iniciarmos este processo, logo percebem que experimentar esta conexão e alinhamento do corpo envolve dedicação, pois a dor é sinal de que nem sempre o prazer do conforto é o melhor caminho para o bem-estar do corpo.

Digo que — nos acostumarmos com certas posturas e nos sentirmos confortáveis não é necessariamente uma indicação de que estamos com uma postura corporal saudável, que há harmonia em nossos movimentos e nem que estamos nos cuidando. Faço um convite ao corpo, vamos nos dedicar para ressignificar este prazer do confortável, assim assumiremos o que aqui nomearemos como o prazer de cuidar de si mesmo —. Indico mais uma referência para as aulas — este cuidado de si é explorado no livro *a Hermenêutica do sujeito*, de Foucault, podemos ler alguns trechos para debatermos em aula.

Paula, curiosa com suas pernas, pergunta — Por que estamos manipulando nossas próprias pernas? Estava tão gostoso quando o/ outro/a me manipulava, — digo que — a manipulação de si é um caminho para gerar autonomia no cuidado de si, nos voltando a nós

¹⁸ O plano sagital pressupõe uma divisão de duas porções do corpo: esquerda e direita.

¹⁹ Ver: Carta a Béziers e Piret **A – Sentir-se no mundo**.

mesmos, assim temos a oportunidade de nos percebermos e sentir a responsabilidade que temos em nos cuidar. Estes movimentos são realizados todos os dias quando caminhamos, a manipulação amplia esta percepção do que já fazemos organicamente. Nos dedicamos a compreender como nossa estrutura óssea opera, ou seja, totalmente espiralada, nos faz perceber o equilíbrio dinâmico e nos proporciona uma gama extensa de movimentos. Manipular-se gera confiança em nossa existência e em nossa proposta para o mundo.

Ao finalizamos uma perna, a estendemos ao lado da outra e falamos as sensações a partir de palavras que não obedecem à objetividade: leve, aerada, quente, grande, latejante, entre outras sensações pronunciadas. Encorajados/as pela primeira perna, partimos para a outra pois muitos/as estão assustados/as com a diferença entre ambas.

Finalizadas as duas pernas, já com as mãos treinadas pelo toque, peço que peguem uma folha de papel e desenhem a estrutura óssea percebida. O que está em jogo não é a habilidade em desenhar, mas em conseguir dimensionar no papel o que se sentiu. Estes desenhos são feitos até o final do semestre e assim percebemos como desenvolvemos a propriocepção. Todos/as mostram seus desenhos e é possível perceber que a estrutura óssea ainda é muito nebulosa para alguns/mas.

Paixão nacional de todas as turmas, o Zé entra em cena suspenso no ar e deslizando na sala. Magro e alongado sempre disposto a ajudar. Ele é o esqueleto humano da Etec, novamente um outro susto ao tocar os formatos, as direções e os encaixes. Tudo encanta, as mãos tocam o próprio corpo e simultaneamente tocam o Zé, descobrem um mundo antes não revelado, o mundo de sua pessoalidade estrutural.

Após a aventura no corpo do Zé, faço um segundo convite — vamos recomeçar uma jornada das mais complexas e que já foi iniciada há muitos anos? — Paula pergunta qual seria, ao que respondo — o caminhar, dar o primeiro passo foi o início de uma longa jornada até aqui, e este é um dos momentos mais difíceis de nossas vidas, pois se inicia uma aventura pelo mundo. O passo é sempre decisivo para a vida, um pleno equilíbrio corporal que para se desenvolver terá que sair deste conforto. O corpo se desequilibra para um lado e se lança no vazio, na incerteza do viver; assim o teatro e a vida acontecem em nós. Um dia também teremos nosso último passo, então vamos estar atentos/as a todos eles, vamos viver uma vida que valha a pena ser vivida.

Os corpos se preparam para este feito depois de um largo tempo de manipulação. — Acho que estou mais alinhada — diz Marina, e segue falando que está pronta para o passo. Neste momento inicia-se uma zona de tensão que contamina toda a sala, reverbera nas paredes e se

mostra na pergunta — Será que conseguiremos? — Ao final, todos/as conseguiram e a alegria de dar o primeiro passo, de conquistar este feito, está estampada nos rostos. — Este é nosso primeiro passo do trabalho voltado para si —. Após falar, olho para a porta, ela está com uma fresta aberta, parece ser Foucault a nos olhar; quando ele se dá conta que eu o percebi, fecha rapidamente a porta.

Me volto para a turma e digo — É urgente que nos empoderemos novamente de nossos corpos, estes que estão cansados de serem subjugados e despotencializados pelo desenvolvimento brutal do biopoder²⁰ que rege nossa organicidade. Nós queremos respirar, e teremos que nos esgueirarmos nas rotas de fuga para dar vazão às potencialidades do corpo. É no fazer cênico que vamos criar estas zonas de instabilidade do biopoder, saltar na direção da biopotência de um corpo somático²¹ a caminhar.

Anuncio que — todo nosso semestre será uma pesquisa fundada nesta potência de si por meio do caminhar. Se conseguirmos caminhar, faremos teatro, é só esta minha meta de ensino em todos nossos encontros, aprender a caminhar. A partir deste desenvolver do corpo no espaço, criaremos as formalizações estéticas desejadas para a cena e para nossos experimentos —. Marina, quase desapontada, pergunta — ficaremos o semestre inteiro andando? — ao que respondo — Não, mas tudo será feito a partir desta percepção de si, do alinhamento e cuidado com o sistema musculoesquelético, pois nos debruçaremos na pesquisa da psicomotricidade junto aos outros conteúdos do componente Estudos do Movimento I.

Passado um tempo, a sala está em movimento, rodopios, saltos, giros em diferentes níveis no espaço. Como definir este espaço? À medida em que os corpos se movimentam o espaço ganha vida, e os quatro perigos iniciais: vidraça, barra, equipamento de som e espelhos se tornaram potências de experimentação, elementos compositivos da paisagem de corpos, e o suor eleva a temperatura das sensações. Peço para congelarem o movimento e perceberem como estão os pés e, após este percurso de fluxo intempestivo do prazer e da percepção cinestésica,

²⁰ A ideia sobre biopoder está presente em diversos momentos na obra de Foucault, sendo essencial para a discussão sobre o desenvolvimento do capitalismo, pois foi necessário o controle dos corpos nos processos de produção os tornando economicamente rentáveis e simultaneamente dóceis. Ver mais em: FOUCAULT, M. **História da sexualidade: o uso dos prazeres**. Tradução de Maria Thereza Costa Albuquerque. 7. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1994, v.2.

²¹ Referência para a ideia somática “[...] a educação somática consiste em técnicas corporais nas quais o praticante tem uma relação ativa e consciente com o próprio corpo no processo de investigação somática e faz um trabalho perceptivo que o direciona para a autorregulação em seus aspectos físico, psíquico e emocional”. Ver mais em: MILLER, J. **Qual é o Corpo que Dança?: dança e educação somática para adultos e crianças**. São Paulo: Summus, 2012.

oriento para voltarmos a caminhar — É sempre necessário que voltemos às nossas bases primordiais.

Já andando, digo — começamos a pesquisar os movimentos dos pés como uma plataforma espiralada. Quando estão caminhando como percebem os seus pés no chão? Ele toca o chão de uma forma chapada? — Todos/as me olham com certa dúvida. — Vamos fazer um teste, criaremos impulso para o deslocamento a partir do dedão e chegaremos com o passo à nossa frente a partir do dedinho, lembrando que a estrutura do dedo não se inicia onde vemos, ela se estende por quase todo o pé, ou seja, lateral interna propulsão, lateral externa aterrissagem — e assim continuamos a pesquisa, agora os pés se mostram com mais organicidade no movimento e não mais como uma placa rígida que carimba o chão.

Mayra, depois de um tempo de pesquisa, pergunta — e o que mais o pé pode fazer que não seja a pesquisa sobre a organicidade do movimento? — Pergunto para ela o que ela sente quando pisa no chão. Ela responde que sente o chão e o modo como pisa. Digo — exatamente, e o que mais? — ela me diz que mais nada. Falo para continuarmos mais um pouco a movimentação, mas agora, ao invés de nos dedicarmos somente à percepção física, vamos nos direcionar para as sensações, sentimentos, percepções, memórias e pensamentos que se despertam pelo movimento do corpo no espaço.

Pronto, um novo mundo da percepção se abre, e a qualidade da movimentação se modifica completamente, pois está desperta a potência da corporeidade. Ao final deste momento, Mayra diz — é lindo perceber meu corpo se manifestando, existia uma distinção entre ele e eu que se diluiu. Fiquei muito tempo dedicada às faculdades mentais e agora sinto que ele sou eu. Sou eu meu corpo! Eu estava escondendo essas manifestações corpóreas de mim mesmo.

Retomo a fala para dizer — se as diversas sensações, sentimentos, percepções, memórias e pensamentos que são manifestadas dizem respeito a como nos fazemos no mundo, e se alterarmos propositalmente o modo como andamos, o que acontecerá? — Vitória prontamente responde — tudo irá se alterar —. Então falo para experimentarmos, e assim seguimos por um tempo, iniciando no mesmo dia a percepção de si a partir de um cuidado de si, e nos encaminhando para a construção de si, pois estamos imersos/as nas linguagens da cena e uma das questões pungentes se faz pela criação de duplos de nós mesmos/as; um povoado de corporeidades retorcidas. Finalizo dizendo que nosso teatro na Etec é uma construção física e não psíquica.

Avançamos tanto quanto possível na aula e abordamos não somente esse modo de caminhar espiralado que alterna lateral externa para o impulso e lateral interna para o pouso, mas também partimos para a experimentação das pernas como um todo, com ênfase na conexão com a pelve. — Imaginem que estão desenhando no chão com a ponta do dedão. Este desenho tem a forma do símbolo do infinito, inicia-se o movimento da perna pela frente e para dentro como se fosse dar um passo, mas acabamos por fazer a primeira curva deste símbolo, logo após passamos pelo centro que está paralelo à perna, em oposição, finalizamos para trás e para fora.

Finalizo a explicação dizendo — este símbolo é desenhado de modo que tanto para frente quanto para trás ele tenha o mesmo tamanho e que seja análogo ao movimento que fazemos quando damos um passo, tanto para frente quanto para trás. A diferença é que vamos potencializar as espirais que as pernas produzem ao caminhar.

Os corpos em movimentos sinuosos riscam o chão em uma sequência de símbolos do infinito, enfim o corpo somático se torna visível, nossa proposta para o primeiro dia de aula está em funcionamento pleno pois atingirão uma organicidade na movimentação. A beleza de cada singularidade promove a beleza do movimento sinuoso, lançamentos e saltos surgem, assim como uma movimentação belíssima que se inicia nos pés e finaliza na cabeça, no olhar que já cria ar-cênico²².

Milhões de “infinitos” aparecem por todo espaço em diferentes níveis, a sala perde sua estruturação angular e se torna uma grande espiral formulada por todos os pés e pernas, saltos e quedas. Os corpos percebem que fazem o que antes parecia improvável, assim digo — ao liberarmos as articulações nos liberamos do medo de errar, pois a partir deste momento o erro é uma pesquisa, nos liberamos do receio do desequilíbrio, pois agora estamos em equilíbrio dinâmico.

Eles/as ainda não sabem, mas manifestam além de uma camada física do corpo, pois a pele fronteira se rompe para que pelo menos outras três camadas desejantes de suas corporeidades pulsem; mas essa informação não precisa ser dita agora, já caminhamos bastante por hoje e logo Marina vento e rio perceberá duas de suas tantas.

²² Ver **2.3 - Palavras inventadas: Lucas complexo**.

2.1.2 As camadas da corporeidade que se descolam: uma multiplicidade em cada um²³

Nós estamos deitados/as no chão. Espero que possa fazer isso de onde lê esta tese, aguardarei 4 linhas caso queira organizar seu espaço para se deitar.

.
.

.

.

— Respire, sinta seu corpo carimbando o chão, deixe ele pesar e escorrer como se estivesse derretendo, perceba seus olhos em seu crânio, a articulação da mandíbula, a língua em sua boca e toda a musculatura de sua face, experimente liberar a tensão desnecessária repousando em si. Sinta seu corpo desaguar, relaxe a musculatura do peitoral e permita se emocionar com o mundo, respire o que ele tem de melhor e expire o que você tem de melhor. Permita-se dissolver a fixidez da pelve. Relaxe as pernas e pés, você não precisa andar tão longe quanto disseram que é necessário. Esteja aqui, pois estamos juntos/as. Respire e sinta sua existência.

Após este processo de entrega do corpo ao chão, finalizamos o alongamento e trabalho sobre a mobilidade articular de todo o corpo, pergunto se houve alguma dificuldade. Vitória diz — não tive dificuldades, mas hoje descobri que só preciso existir, e isso basta.

Ter o prazer de existir, já pensou sobre isso? Existe uma matéria corpórea que todo dia necessita ser ativada e, assim, rompemos com a distinção mente e corpo, pois o corpo não é habitáculo da mente. Nós somos o nosso corpo, mesmo que utilizemos na fala: “nosso corpo”, este costume verbal não nos separa de nós mesmos. Entretanto, possuímos muitas camadas que formulam nossa corporeidade; estas camadas que nos fazem corporeidade no mundo relacional, dividido em Espiritual, Energética, Física e Emocional. Adiante você lerá algumas narrativas que perpassam essa temática.

Somente existir, é o que Vitória pensou. Que compromisso ela fecha comigo, pois somente existir e nada mais é prerrogativa para uma ação política no mundo: o cuidado de si.

²³ Narrativa inspirada em KOHAN, W. O. **O mestre inventor**: Relatos de um viajante educador. Tradução: Hélia Freitas. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

LABAN, R. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. D. **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2015.

É não ceder às tentações do consumo e da paramentação de si, seja com roupas, acessórios, equipamentos ou discursos. É possibilitar o vazio da existência, este, reitero, que é o lugar de possibilidades. Assim, Vitória se sente lugar, pois volta-se para si.

Na simplicidade do existir reverbera em mim a responsabilidade docente sobre os corpos dos/das estudantes. Vivo em mim cada corpo, reconheço seus ciclos, temperamentos e estrutura organizacional. Este viver um/a outro/a, esta outra idade, é uma construção relacional e cada estudante que passou pelas turmas está em meu corpo e me acompanhará ao longo da vida docente: eu, somos nós. Este é um caminho árduo e envolve uma relação entre as vidas em experiência na sala de aula. Tenho em mim que eles/as confiam que poderão se experimentar com o mínimo de dano possível ao longo de suas vidas artísticas.

Após refletirmos sobre o que Vitória nos disse, engatamos no debate sobre o corpo na carreira artística. Em determinado momento digo para não se iludirem pois o teatro, sendo uma atividade que demanda alto grau de usabilidade do corpo, não é uma prática que em si gera necessariamente um benefício ao corpo. Muitos/as acreditam que fazer teatro, dança, música, circo, é exclusivamente benéfico para si. Eu já acreditei nisso e infelizmente ninguém me apontou outros modos de perceber o trabalho corporal na arte. Fui descobrindo dia após dia quando começaram a aparecer as micro lesões que me acompanharão ao longo da vida. — O corpo desgasta, o importante é conseguirmos que ele desgaste o mais lento possível — exclamo aos/às estudantes.

Ser informado sobre o corpo como matéria perecível os responsabiliza pelos atos cotidianos do existir, desde os mais singelos aos mais destrutivos, portanto, — qual é a arte que querem fazer? Este é um convite ao corpo, a ideia de que o estudo da estética é uma política do corpo não somente marginalizado à produção e criação artística, como em muitos processos formativos em artes cênicas — complemento brandamente. Em algum momento do semestre problematizarei e aprofundarei este assunto junto à ideia de que a estética, a partir do pressuposto da precariedade, se revela na existência do artista no tocante à própria experiência da vida marginalizada e subalternizada. Por agora, falo somente algumas palavras sobre.

— Esta existência do corpo na experiência latino-americana é precarizada e subalternizada em relação aos fazeres aos quais sucessivamente o corpo é impingido —. Verbalizo esta sensação enquanto estamos em roda começando a falar sobre como cada um se percebe no mundo. Essas conversas de final de aula e logo no início do semestre são necessárias pois preciso provocar e perceber o histórico de cada corpo em sala de aula, para que minimamente tenha indícios das práticas de cada estudante, e tão logo comece os trabalhos

físicos com uma certa garantia em manter o bem-estar mental e físico deles/delas; então pergunto — vamos conversar sobre o histórico de vocês? Podem falar o que desejarem e se tiverem algo para conversar em particular, é somente me procurar depois da aula.

Quando faço esta pergunta tenho que estar preparado pois é impressionante como a violência sobre os corpos é latente; penso sempre em Guatarri (2013) e em seu texto “Para acabar com o massacre aos corpos”. Após uma fala mais densa que a outra, Rita, em um misto de brincadeira e timidez, diz — meu joelho pode se deslocar e eu cair no chão, mas tudo estará bem, pois vou me arrastando até um canto e coloco ele novamente no lugar.

O silêncio se faz presente e a cena me invade a mente. Te convido a imaginar comigo: Ela rodopiando, a rótula se deslocando e o corpo em estado de queda. Lentamente ela se aproximaria do chão como se o tempo se dilatasse e o grito sairia somente depois do corpo se impactar no chão, mas, por enquanto, tudo seria silêncio. Ela já caída ao chão e um grito atrasado romperia o que não gostaríamos de ouvir, a turma parcialmente pararia para olhar enquanto tocava ao fundo uma música que não se compadeceria com a queda. A outra metade da turma não perceberia nada de imediato, devido à imersão no exercício. Seu olhar de raiva, medo e determinação se direcionaria para o canto mais próximo e, após uma respiração profunda que agiria em seu corpo como um disparador de movimento, ela começaria a se arrastar. Com uma das pernas empurraria o chão e com as mãos grudadas ao chão como ventosas tracionaria seu arrastar em tentativa de ser o mais discreta possível. Em poucos segundos eu estaria ao lado dela e em mais dois ou três, uma grande roda se formaria ao seu entorno, todos/as a sentir sua dor até que o joelho voltasse ao lugar.

Esta imagem passou pela minha cabeça e imagino que de muitos/as outros/as. Seria uma prévia do que poderia acontecer? Acho que podemos fazer algo nesta história para modificar este final, tão arrastado e sofrido, digno de uma heroína. Afinal, venho me questionando como docente se é realmente necessário sofrer para criar e se, de fato, temos a necessidade da figura do/a herói/heroína realizando seu percurso doloroso, significando um aprendizado moralista em meio à trama dramática. Talvez não precisemos de heróis/heroínas na América Latina, uma vez que é lugar esquecido pela alta classe.

Pergunto para a turma se é necessário estarmos em acordo com uma sociedade competitiva e que vislumbra que estejamos aptos/as a não desistir, a se arrastar até a linha de chegada, a desenvolver um pensamento sempre com uma solução rápida para problemas complexos, a resolver situações objetivamente sem deixar o emocional se abalar, afinal, nos é cobrado que tenhamos um corpo que aguenta o tranco.

É neste momento que Mayra se levanta na roda e grita — Eu reivindico meu corpo, reivindico falhar e não ser cobrada por isso — rapidamente a roda se levanta e a aula é retomada mesmo já tendo avançado a hora de seu final. A sala se converte em um espaço para a experiência da reivindicação de si. A dança dos pés se inicia novamente, e todo o trabalho feito a partir das pesquisas somáticas de Béziers e Piret ganha sentido, pois se faz sentir naqueles corpos que agora têm um motivo para se movimentar. Percebo então que a arte contemporânea latino-americana incorre em corpos precarizados e que se mobilizam na direção do que os aflige.

Corro para o equipamento de som e coloco uma música para aquele momento. As vozes se misturam com o movimento e com a música. As falas são no sentido de reivindicar o erro e de ter tempo para perceber o corpo — Não quero ser produtiva — ao longe Marta espalha sua voz e desenha o símbolo do infinito com os pés os lançando no ar. Assim a aula é retomada, e as danças pessoais desenvolvidas por meio do trabalho de educação somática tomam a cena. O corpo espiralado com o/no qual tecnicamente trabalhamos, agora reivindica liberdade sem se lesionar. Do outro lado da sala Vera faz um salto a partir desta estrutura de base (pernas e pés), aos poucos uma roda novamente vai se formando ao entorno de Rita, as mulheres dão aos mãos e os homens dão um passo atrás. Elas dizem — você não precisa deslocar seu joelho —, e tão logo estamos novamente sentados/as em roda para continuarmos a conversa sobre o histórico de cada corpo.

É nestas rodas de conversa ao final das aulas que muito do processo de construção do conhecimento em artes cênicas sela seu ciclo do dia. Falar sobre a prática, desabafar, contar sobre a experiência pessoal e tirar dúvidas povoam nosso final de aula. Mas nesta aula, devido ao depoimento sobre o joelho, decidi contar a história de como formulei uma pesquisa de corpo que trabalho nas aulas já há algum tempo.

— Aos 20 anos eu me sentia indestrutível, meu corpo era uma sequência ininterrupta de realização de distintas práticas. Nas aulas de movimento, queria testar meus limites, pois sentia que os ultrapassava diariamente e isso me contentava a ponto de desejar que todos/as ao meu redor fizessem o mesmo, que todos os corpos fossem leves e ágeis assim como o meu —. Amanda diz que sente algo semelhante, trocamos olhares e continuo.

— Havia uma plena arrogância e falta de empatia em mim, ao mesmo tempo a inocência e desejo de que todos/as pudessem estar felizes com o corpo assim como eu estava. Após três anos de um intenso desenvolvimento de trabalho físico, eu sofri minha primeira lesão. Com a lombar abalada sentia meu físico se esvaindo a cada dia, mas eu não parava, pois achava que

fazer teatro e dança em quase todos os períodos do meu dia e noite seria algo extremamente saudável e me inspirava em outros/as artistas que também desenvolviam suas técnicas de modo frenético. Mas os saltos, giros, carregamentos e torções deram lugar à queda. Eu aprendi sobre lesão ao sentir minha cara no chão, a dor era estado permanente, percebia o corpo debilitado, minha velocidade diminuiu a ponto de andar lado a lado com um idoso de uns noventa anos, logo na saída do prédio onde eu morava. Ele me olhava e eu o olhava, não falávamos nada e caminhávamos juntos, somente tínhamos sessenta e sete anos de distância. Recorrentemente sentia uma fisgada na musculatura que retirava completamente meu equilíbrio e tônus muscular, não vislumbrava mais dançar. Para entrar em cena, eu amarrava faixas grossas em toda a extensão da coluna.

Rita furtivamente me interrompe e diz que sente o mesmo em seu joelho e inclusive o imobiliza para poder fazer algumas aulas. Digo que esta é uma opção que um dia me fez estar em frente a uma médica que olhava meus exames em um silêncio abismal — se você continuar a dançar irá parar de andar — disse amargamente.

Rita pergunta — mas e aí? Esses dias vi um espetáculo em que você estava dançando — . Antes de continuar a história digo que foi um longo processo, e que naquele dia — saí do consultório com muitas lágrimas, andando pela cidade em um drama exclusivamente meu, pois artistas no Brasil não possuem qualquer seguridade em relação aos seus corpos. Os contratos e as políticas públicas não preveem a continuidade das pesquisas cênicas, e muito menos a saúde e o bem-estar dos/as artistas.

— Já não sabia mais se era suor ou lágrimas que vertiam pelos meus poros enquanto andava no túnel do metrô Paraíso, uma sensação estranha estava impregnada em meu corpo, parecia uma camada corpórea que se descamava de mim. Ao longe vi uma menina distribuindo papéis, me dirigi a ela em um misto de esperança e frustração, buscava um cúmplice olhar de meu corpo precário com alguém em um trabalho precarizado. Assim poderíamos nos sentir melhores em nossas misérias, mas ao pegar o papel de sua mão, ela não era a materialização que eu imaginava, pois no papel estava escrito “Você está no Paraíso!!!”.

Era uma performance artística que ela realizava em horário de pico; este descompasso me deslocou por completo e foi a frase mais sincera que eu poderia ler, pois de fato eu estava no metrô Paraíso. Subitamente em meio ao choro, uma esplêndida gargalhada —. Os/as estudantes compartilham uma risada comigo e eu continuo.

— Neste momento senti o descolamento por completo desta camada corpórea que sentia, e além, esta camada agora se manifestava livremente. Ela ria da desgraça daquele corpo, sua

debilidade me era risível. Hoje chamo esta camada de Emocional, e a primeira, a debilitada, de Física. A camada Emocional ria da situação daquela dramática camada Física. O riso e o choro habitavam em mim. Neste dia percebi que nos constituímos de camadas e, enquanto uma pode estar debilitada, a outra pode estar achando graça disso tudo, de modo que podemos mover nossas percepções entre estas camadas. Foi neste dia que comecei uma pesquisa profunda em meu corpo, em mim. Já tinha escutado que a maioria dos métodos somáticos foram desenvolvidos a partir de lesões manifestadas em seus criadores/as. Decidi, portanto, confiantemente me pesquisar.

Ao longo do meu processo de recuperação da lesão, a camada Física ganhou uma sensibilidade incrível; hoje, além de andar e dançar a contragosto da médica, sinto que tenho grandes olhos nas costas, percebo o que está atrás de mim por uma estranha vibração que lambe minhas costas. Meu corpo havia ganhado outra dimensão de percepção. De tempos em tempos, meu corpo descola uma nova camada, um corpo perecível e precário tomou lugar do jovem corpo arrogante e indestrutível. Esta nova percepção corporal renova minha sensibilidade relacional e empática com as pessoas e a percepção de mundo.

Mariana me pergunta como eu sinto esta camada de corpo e digo — a camada Emocional segue livre, ela é juvenil e intempestiva, ora alegre ora triste, se manifesta como uma montanha russa de emoções implicadas com a realidade imediata e as alterações de humor. Sinto que esta camada se inicia nas costelas flutuantes, tem um maxilar proeminente e não possui cabelo, ela se movimenta rapidamente de um lugar para o outro, e com seus olhos esburacados e negros olha para todos os lados e sente as vibrações urbanas com muita intensidade a ponto de, muitas vezes, ser necessário eu colocar fones de ouvido para poder concluir meu dia com o mínimo de bem estar —. Alguns/mas estudantes me perguntam se somente existem essas duas e eu digo que já percebi pelo menos outras duas.

— Em pouco tempo senti que outra camada se descolava das duas primeiras. Este descolamento geralmente acontece quando me movimento ou danço intensamente; assim que ela terminou de se descolar, a nomeei de camada Energética. Ela é tão veloz que não possui forma nem espaço, ela é pura intensidade, somente é possível ver seus rastros em meio à aceleração e desaceleração. Às vezes, quando ando na rua ela grita: “corra e sinta o vento em seu rosto enquanto ainda é possível”. Ela me alegra pois passo voando pelas pessoas e coisas, sua única parte rígida são os dentes, possui milhões de dentes que sorriem a todo momento.

— É assim que vou me compreendendo, me pesquisando, soltando camadas que me auxiliam a não me perceber como unidade, mas multiplicidade de mim mesmo. A última

camada que se descolou é a mais profunda, levou anos para esse descolamento e ainda acredito que não tenha sido por completo, a nomeei como camada Espiritual. Ela não tem forma, é pura frequência, suas alterações ocorrem lentamente e com muita dedicação de vida a partir das práticas que realizo (Tai chi chuan, Meditação, Aikido, Yoga, Qi gong e Kung Fu). Essas práticas fazem com que eu consiga afinar minha corporeidade, timbrando as camadas, e com muita perseverança gero maior amplitude existencial.

Mayra pergunta se vamos experimentar estas camadas e eu digo que sim pois — esta pesquisa sobre as dimensões da corporeidade que realizo em experiência de mim mesmo, também trago para praticarmos em sala de aula e assim cada estudante tem o espaço tempo de perceber suas camadas se descolando em suas múltiplas dimensões corpóreas. Nomeio este trabalho como um trabalho sobre si, um cuidado de si, pois me direciono também às pesquisas de um corpo somático e, assim, tento evitar que vocês se consultem com a médica que me orientou a não mais dançar.

Rita diz que com esta história ela vai tentar perceber modos de não deslocar o joelho nas aulas e eu digo — ter essas quatro camadas é um alívio diário pois não dependo somente de uma para perceber, sentir e experimentar a vida. A equalização delas garante que eu me apoie nas dimensões que estão mais saudáveis, e neste interim trato e trabalho sobre as que estão desbalanceadas, de modo que sinto ser possível estar bem no fazer artístico que demanda e desgasta o corpo. É assim que procuro ter uma relação saudável com o mundo e as pessoas.

Os/as estudantes me olham animados/as para vivenciar esta prática e então eu lanço uma pergunta — Para finalizar, retomo meu pensamento inicial e pergunto, até quando necessitaremos ser indestrutíveis? — Mayra imediatamente diz — não precisamos ser fortes o tempo todo, podemos compreender que as camadas de nossa corporeidade são instáveis e precisam de maior atenção. Talvez uma camada auxilie a outra para este cuidado de si que você disse.

— O que pode um corpo? Como ele pode ser tudo o que se é, e ao mesmo tempo ser também responsável sobre o seu próprio cuidado? — Vitória questiona a si mesmo.

— Este assunto será praticado, fiquem tranquilos/as. Nos vemos na próxima aula. Cuidem-se — e assim nos despedimos.

2.1.3 As pelves: para além da imagem do buraco introjetado em nossa pelve²⁴

O prédio da Etec nos convida às alturas pois é repleto de escadas expostas até o quarto andar. Subo as escadarias olhando para o pátio e imagino que um dia foi lugar em que as pessoas em situação de cárcere sentiam o sol e por vezes a chuva banhava seus sonhos de liberdade. Ao entrar na sala de aula realizo minha prece diária em agradecimento ao privilégio de estar em uma sala de ensaio, principalmente esta que já foi uma cela. Este pequeno gesto ritualístico se construiu ao longo de minha formação de artista docente, quando nos primeiros anos em que iniciei meu percurso nas artes cênicas sentia o anseio de poder ter em minhas mãos a chave de uma sala de ensaio; este sonho me atormentava enquanto aguardava sempre do lado de fora, aguardava quem tinha autorização discursiva e burocrática para abrir a porta.

Ter a chave do ensaio é ter em mãos a responsabilidade sobre a possibilidade criativa de um grupo. Ao conquistar esta autorização, busco desenvolver itinerários formativos que reduzam a exclusão gerada pela autorização discursiva e burocrática nas salas de aula e de ensaio.

Olho para trás e vejo os/as estudantes entrarem com mais confiança no espaço e logo percebo indícios de que será possível realizar a aula planejada. Esta aula não é tão simples, pois depende de terem percebido a necessidade de firmar base a partir dos pés e pernas. Tenho uma impressão de que a confiança gerada nas primeiras semanas reverbera nos corpos e podemos nos aventurar em nossa próxima jornada.

Hoje é o dia de se trabalhar em um lugar delicado em nosso corpo. É o dia da zona proibida, lugar em que muitos caminhos do corpo levam a ela, desde os membros periféricos (braços e pernas) quando em movimento cruzado para realizar o caminhar, até a cabeça adulta que reluta em ater-se a ela por meio do enrolamento do corpo. Já em uma grande roda eu digo — Bom dia pessoal, hoje trabalharemos a nossa enorme borboleta. Podemos criar longos paralelos entre nossa borboleta (a pelve) e a história da humanidade, sempre perpassada e violentada pelas diversas instâncias de poder, proibições e restrições sobre este lugar de tamanha potência. Vamos reivindicar este direito de fazê-la voar pelos ilíacos.

²⁴ Narraiva inspirada em BACHELARD, G. **O ar e os sonhos**: ensaios sobre a imaginação do movimento. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

Percebo que para a maioria dos/as estudantes, a pelve foi substituída por um buraco, pois em nossa instrução social esconderam toda sua potência e criaram esta ilusão de buraco, um lugar onde o nada existe aos montes, lugar em que não se deve ter acesso.

— Pois bem, a imagem mental da borboleta nos auxiliará neste acesso ao buraco que nos foi introjetado pela falta de coragem da nossa formação de base. Se nos dedicarmos à investigação da nossa pelve, aos poucos, este vazio dará lugar ao processo de transformação da percepção sobre ela. Este buraco resguardado por um casulo se romperá e criaremos nosso centro potente e latente, multicolorido, que voa sem parar e mesmo em pouso mantém suas asas em movimentos leves e tranquilos.

Peço para que peguem o pano, o copo e a bacia que trouxeram de casa e encham de água. — Repousem esse material de trabalho ao lado de onde está sentado/a —. Assim damos início ao ritual de interação com a bacia de água estabelecendo relações com a pelve.

— Se olhe nesta água, veja seu reflexo mesmo que ele seja turvo. Este olhar narcísico em que nos admiramos de maneira distinta da imagem do espelho possibilita continuidade à sua imagem, ela tem uma profundidade possível de ser acessada —. O silêncio se fez úmido em nós.

— Lembrem-se que a vida surgiu da água e é nela que nos encontramos em uma rede infinita desde o início dos tempos. Aproximem-se mais da água ainda sem tocar. Respirem profundamente até sentir seu frescor te invadir os pulmões —. Em diversas aulas participo ativamente da pesquisa, este movimento é importante pois as falas que faço aos/as estudantes dizem respeito ao que também estou percebendo. Percebo que meu corpo já apresenta um estado alterado da percepção e assim dilata o espaço para esta relação ritualística com a água.

— Assoprem a água solenemente com um ar frio, para isso façam um “biquinho” com os lábios. Percebam se sua imagem tremulando dissolve a fronteira de Narciso: a bacia te convida ao mergulho em você? Percebam se ao assoprar a água ela te assopra, repitam esta ação por dez vezes. O vento que sentem é fresco? Experimentem fechar os olhos para potencializar a conexão com este elemento originário, este elemento maternal —. Os corpos se expandiam a cada assoprar, pois assopravam a si mesmos/as e com isso ganhavam ar, e se enchiam de frescor; era como se tornassem mais leves à medida em que os pulmões se enchiam para um novo assoprar.

— Agora, se atenham à deformação da imagem de seu rosto. Ele deforma e retorna à forma refletida ao final do tremular? Temos somente a impressão de estabilidade da matéria pois ela sempre está em movimento, somos puro fluxo. Experimentem assoprar forte, e percebam a diferença da qualidade do ar que retorna em seu rosto. Ar de água mexida, então

cuidado para não se afogarem em sua própria imagem, pois muitos/as se afogaram —. Alguns sorrisos e outros em susto reagem à água mexida e raivosa.

— Experimentem fazer círculos com o assoprar e percebam este redemoinho que surge, ele te convida ao mergulho? Deixem o redemoinho se acalmar e percebam o retorno da água parada de sua imagem refletida. Dissolver-se é uma atitude que, quando estagnada, torna-se água parada na bacia —. Encantados/as com as possibilidades da água, ficam um tempo se admirando e interagindo com a imagem.

— A água é este elemento indomável, aparentemente vocês a controlaram com a bacia, com suas imagens e com o vento soprado, mas não se esqueçam de que ela é fugidia, e se deixar aí logo ela evaporará e ganhará sua respeitosa liberdade novamente —. Peço para se afastarem da água e fecharem os olhos. — Sintam internamente este fluxo da água, se afundem em si e lembrem-se de seu sangue circulando por todo o corpo em um fluxo intenso, ele carrega a imagem refletida na bacia?

Marina diz — sinto em mim as qualidades da água internas, sou riachinho, cachoeira, rio, lago, água salgada e doce. Sinto que meu corpo deságua —. Após a fala de Marina e em voz suave digo para sentirem-se livres para se manifestarem em meio à experimentação, assim como Marina compartilhou sua percepção. E tão logo Mayra diz — eu me movimento em mim, minha imagem se movimenta em meu sangue, sinto um fluxo de vida que nasce em mim —. Digo que se permitam a escorrer, vazam por entre os poros — mas lembrem-se que não precisam se afogar, respirem, pois, temos dois pulmões que são duas grandes boias. Quando inspirar podem subir à superfície e quando expirar mergulhamos em águas profundas. Agora, abram os olhos vagarosamente e mantenham a percepção destas águas que circulam em vocês. Pode ser a água originária que brota e traz vida, também as águas em queda que se movimentam intempestivamente, quais outras vocês percebem? — Ao olhar para a sala percebo que estamos vazando pelos poros um grande mar que nos conecta a uma imagem maternal.

— Olhem para suas mãos, o que veem? — Vitória diz — eu consigo ver muitos pontos e regiões avermelhadas —. Muitos/as se assustam, pois, a impressão é similar em boa parte da sala; digo que estamos estimulando este movimento de água sangue, e a aula incorre sempre no universo psicofísico, pois entramos em estado alterado de corpo. — Coloquem suas mãos próximas da água e ainda sem tocar percebam a similaridade entre a tensão superficial da água e sua pele, este é um lugar de fronteira que intermedia o dentro e o fora.

Paula pergunta se pode tocar a água pois sente uma necessidade afetiva, uma vontade de fazer um carinho de “pele”; digo então que esta relação pode ser iniciada, mas sem urgência —

— siga os impulsos do corpo, mas acalmando a ansiedade. Experimente uma pausa próximo da água, é uma pausa antes da ação e ela pode gerar uma suspensão do tempo para que processos de subjetivação se externalizem —. Após tocarem a água, Vitória diz que sente tocar a pele da água, sua ação mesmo sendo comum a deixa surpresa, é como se tocasse sua própria pele pois sente a superfície da água, e nela está refletida a imagem de seu rosto.

Mayra em grande alegria diz que está afundando em si mesma pois ao tocar a imagem ela desapareceu e sua mão afundou no que era reflexo. Amanda diz que se lembra de quando era criança e era mágico afundar as mãos na água, — eram pequenas e se movimentavam livremente — assim revela-se a memória física que está em suas mãos adultas.

— Investiguem a água, experimentem a voz em conjunto com a ação e abram a escuta para o que os/as outras/as falam —. Assim, memórias das mais variadas vêm à tona, as da infância, do agora e as inventadas pois o real e o ficcional se entrecruzam.

A primeira fala que se escuta é de Marina. — Me lembro do mar, ele escorre em mim, sou praia, vento que leva a areia da minha memória —. Mayra se conecta à memória de Marina como se elas pudessem compartilhar a mesma lembrança. — Uma grande onda vem em minha direção. Eu, pequena, observo o limite entre ela e o céu que venta forte —. Vitória solta um sorriso e diz — quando criança, brincava de fazer chuva com a mangueira, eu era a senhora da chuva e molhava minha própria alegria.

Peço para avançarmos nas memórias, mas agora desenhando com a ponta dos dedos molhadas os rios que correm em nossas veias e artérias. Rafaela diz — sempre que chovia eu pegava minha bicicleta e ia em direção à chuva, pois ela me atraía e ao mesmo tempo me desafiava —. Paula se conecta com seu estado mãe — quando tive a segunda filha, a limpava na torneira do banheiro, suas expressões eram um misto de espasmo por conta do frio e um sorriso por se banhar —. Maura olha para cima e respira profundamente ao dizer — eu não conseguia entender quando choviam pedras, pois ficava pensando como elas permaneciam no céu antes de cair.

Marina lava seu rosto nas águas da bacia e diz — uma vez eu me afoguei e fiquei com medo, mas a água me mostrou onde é o meu lugar e esse medo passou. Hoje, quando eu bebo água, sinto ela descendo pelo meu organismo. Um gelado na boca que escorre pelo esôfago até chegar no estômago, depois faz voltas no organismo e, passando pelos rins até chegar na bexiga, ela me pede para sair. Assim leva as impurezas que me habitavam.

Me engajo no que Marina está fazendo. — Vamos avançar para uma outra característica da água, a água sagrada que nos banha, limpa e purifica. Experimente lavar o rosto, mãos e

braços —. Neste processo de limpeza, os/as estudantes verbalizam sensações tais quais: sorrio enquanto escorro; ficar molhada me dá agonia, tenho vontade de me secar; sinto frio, mas quero continuar.

— Agora fechem os olhos e tentem se dissolver na água, eliminar a fronteira da pele, como se sua mão sumisse na água, um corpo de água viva. Uma eterna morte e renascimento Nascimento da matéria. Em silêncio se aprofundem em seus sonhos mais antigos, acessem as camadas mais densas da água —. Após um tempo eu sugiro que comecem a verbalizar um canto profundo que habita em seu ser, sons densos de suas águas profundas. Esta sugestão fez surgir um mantra inebriante que reverberou por toda a sala, como se as vibrações dissolvessem as fronteiras das bacias com o espaço e da água com os corpos.

— Para finalizar este primeiro momento, permaneçam em silêncio e emanem seus desejos mais profundos para esta água nascente de sua pelve —. Após um silêncio denso proponho que — cada um/a em seu tempo, se seque e se reorganize. Peguem o copo de água que está a seu lado e tomem vagarosamente. Fechem os olhos e imaginem esta água escorrendo até sua pelve. Sintam esta vida que entra em seu corpo, esta água que enche sua pelve —. As bocas salivam vida. — Peguem a bacia que está no chão e segurem paralelamente a sua pelve, vamos iniciar uma dança pessoal estabelecendo relação entre elas. Mas antes olhem para esta água que além de sua imagem também contém seus sonhos, memórias e todas as camadas de água que perceberam. Agora se disponibilizem a dançar com as duas.

Após esta indicação surge uma dança suave e com cautela, diálogo que emerge no desejo e nas memórias contidas na pelve bacia de dentro e de fora. Ficamos um largo tempo experimentando esta relação até que peço para finalizar colocando a bacia no chão nas laterais da sala.

— Vamos seguir para o próximo momento da aula, mapear a pelve alheia. Formem duplas e vamos começar a tocar este local que antes era proibido —. A intimidade entre os estudantes está na ponta dos dedos e nas palmas das mãos que mapeiam a pelve. Compenetrados/as, tentam compreender qual o formato deste complexo estrutural e como ele se movimenta. Um clima respeitoso paira no ar, as mãos respiram o toque que se aprofunda a cada camada que dessexualiza a carne. A pelve proibida torna-se um lugar de prazer da descoberta da enorme borboleta. A borboleta almeja sair de seu casulo onde ficou anos incubada à espera de poder ser tocada e voar, este toque é diferente pois se distingue do sexual, ele gera desejo de voo.

À medida que avançamos na experimentação, iniciamos a segunda etapa que chamo de carimbar no chão. Ainda com as mãos, manipulamos a pelve pressionando-a em diversos pontos, viramos de um lado para o outro, sentimos seu peso ao levantar brevemente, buscamos compreender sua conexão com a coluna e com o fêmur.

A partir desta sensibilização, a metade da turma que foi manipulada permanece no chão de olhos fechados, indico que os/as estudantes iniciem um processo de movimentação com suas pelves a partir do toque que acabara de acontecer. As pelves iniciam suas pesquisas individuais e diferentes modos de se experimentar versam sobre como foi a manipulação e, mais precisamente, como ela foi sentida. Neste fluxo de movimento muitas questões psicofísicas eclodem, há uma intensa conexão entre todos/as, mesmo estando de olhos fechados; a sala cria uma pulsação em comum, os corpos se movimentam no silêncio; o empoderamento brota pelo borboletear das pelves.

Para prosseguirmos no exercício digo — as pessoas que tocaram busquem um caminho para ficar em pé a partir de movimentações iniciadas pela pelve. Este percurso pode também ser embalado pela sensação desta estrutura em suas mãos —. Retomo a fala após o breve momento em que se levantam. — Agora já em pé, se dediquem a admirar os movimentos gerados por quem está no chão de olhos fechados...

Quem está em pé de olhos abertos em poucos segundos estabelece uma relação empática com a dramaturgia de movimento das pelves deitadas, um vínculo que se cria promovendo a liberdade do voo. As pelves brincam pelo espaço, algumas rolam e deslizam, outras giram e criam pequenos saltos. A beleza é tamanha que ali não é necessário que se fale em liberdade, a palavra liberdade havia sido diluída nos corpos, e assim desenvolvem um jogo aéreo administrado pela casualidade de quem está de olhos fechados.

A ludicidade com poucas regras e muita experiência de si é estimulada, assim inicia-se o desenvolvimento de uma política de si a partir do movimento. Cuidar-se não é resguardar-se, é fluxo, é deslocamento do singular ao plural. Os olhares do cotidiano que são muitas vezes violentos e esburacadores de pelves dão lugar para olhares que geram um manifesto a partir de um aprender a ocupar-se consigo mesmo, sentir prazer em si mesmo, cuidar-se e respeitar-se.

Este processo de cuidado de si, na prática com a pelve, mobiliza atitude que compõe uma política de si e que constrói modos de se estar no mundo consigo e com o coletivo, pois este cuidado não se instaura no nível individual imediato, mas é construído a partir do toque no outro/a. A prática voltada para si é uma elaboração do próprio corpo em conexão com os outros corpos; este processo de alteridade e de diferença ao mesmo tempo é prazeroso e árduo pois

envolve um estar disponível para si mesmo. Não há abandono na diferença e sim construção da complexidade do que somos e do que produzimos no espaço como modos e maneiras de criar uma movimentação.

As pelves, que por instantes estiveram livres pelo espaço, começam a aparentar padronizações culturais, estas que afloram sem impedimentos. Digo — não se incomodem com esta manifestação singular, experimentem fazer o que sentem bem, nem sempre temos que inovar —. Estas manifestações são bem vindas pois é pelo valor positivo da cultura que acredito ser possível esse processo de transformação a partir do cuidado de si. Não busco junto aos/as estudantes um deslocamento de si para transformá-los/las em corpos hábeis, mas em contrário vetor, é a partir da afirmação da formação cultural que a transformação ocorre, portanto é fluxo do próprio “ocupar-se consigo mesmo”.

Caminho pela sala desviando das várias pelves e peço para todos/as abrirem os olhos e continuarem o que estão fazendo. Chego ao equipamento de som e coloco uma música. Estamos a criar um dispositivo de hackeamento²⁵ que opera a partir de uma política de si. Acredito que neste embalo em que estamos, transitar por entre várias referências sonoras e estilos musicais auxiliará para que ocorram quebras nas padronizações de condutas e naturalização do corpo sexualizado, possibilitando o empoderamento das pelves em fluxo criador de intensidades disruptivas de corpos negligenciados.

A aula se encaminha para o final, e algumas pessoas perguntam — não vamos experimentar inverter a função de tocar e ser tocado? — Respondo sorrindo — vamos sim, deixa essa necessidade crescer até a próxima semana, se alimentem deste voo ao longo da semana e na próxima aula vamos nos aventurar na verticalidade desta pesquisa.

2.1.4 As pelves: Marina Vento e Rio e a poética do choro²⁶

Estamos no final da segunda aula que tem a temática da pelve como experimentação de si. Meu olhar sobrevoa o espaço passeando pela movimentação de cada um/a na turma. Algo me chama a atenção, um rio prestes a verter é percebido por minha criação imaginativa que deforma as camadas da imagem de Marina. Marina Vento e Rio está prestes a nascer. Eu me atenho aos movimentos de Marina e percebo as latências da zona de contenção de si. Neste

²⁵ Ver: Cartas a Foucault. **D – Sobre os dispositivos.**

²⁶ Narrativa inspirada em BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos:** ensaio sobre a imaginação do movimento. 2.ed. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

caso, esta zona é seu próprio corpo que balança como soprada por um vento extravagante, mas em seu interior um rio revoltado pede passagem para suas sensações.

O rio busca nascer dos olhos de Marina, ela inunda aos poucos. Rio que tem uma natureza distinta pois nasce primeiro para dentro, desagua em si e somente almeja se externalizar quando transborda. Marina está à esquerda da sala, quase ao centro, e realiza singelos movimentos fluidos em tempo que se amíúda. Os olhos do rio se fazem em nascente enquanto estão fechados. Os movimentos externos já quase aparentam imobilidade, mas Marina se rompe em barragem permissiva que estoura aos poucos.

Eu em pé, laceado em camadas de mim mesmo, restauro minha percepção dos corpos dos/as estudantes ainda em movimento, eles aos poucos se silenciam pois estamos no final da aula, o dispositivo perceptivo e criativo desenvolvido neste encontro está em seu disposto fim. Meu corpo ainda está ativo, mas demonstra sinais de cansaço, pois, não sem desperdício que se manifestam as camadas da corporeidade a sustentar sua disposta permanência ao longo de quatro horas de aula, tal qual faço quase diariamente ao longo da semana.

Quando Marina se rompe como em estado de barragem, duas camadas corpóreas se descamam, diferentemente das minhas (Física, Energética, Espiritual e Emocional), Marina as nomeará como camada do Rio e do Ar. Marina se depositou leito de rio interno em si e se aventou brisa leve que é ar puro, uma liberdade para o instante que se faz e refaz presente. Percebo em minha camada Espiritual uma frequência que transita a densidade da sala de aula, ela se torna leve e fugidia como uma brisa de outono.

A vibração de vento estranhamente percebida anteriormente tem frescor veloz. Olho para o espaço e percebo que Marina não é mais sua contenção, ela é intensidade. A imagem da contenção agora é de responsabilidade das paredes da sala de aula. Sinto uma umidade em meus pés e ao olhar percebo uma água que me toca os dedos, ela rapidamente sobe em nível de me alcançar o alto dos ilíacos, a pelve foi coberta por inteira. Neste final de aula, *Marinágua* tem por função imaginante uma natureza combinatória pois une em si todos/as os/as estudantes. Independentemente da natureza das matérias, a água é elemento que possui a natureza combinatória.

A camada Rio de Marina combina em todos/as, faz com que nós passemos a verter água de nossos corpos e nós, que sólidos éramos, solidários nos diluímos. Não temos mais a sensação da carne e dos ossos da cintura para baixo. Nossa pelve, o grande reservatório das íntimas e intempestivas águas, desaguou.

Acima do nosso centro, podemos sentir a segunda camada de Marina, a alegria aérea. E antes que fiquemos preocupados com a matéria (pelve, pernas, pés) que se diluiu no rio de nós mesmos, somos libertados pelo ar de *Marinaérea*. Este, que por definição de Nietzsche em Bachelard (2001), é matéria liberta, um grande nada absoluto sopra e nos lambe a pele. Acompanha essa jornada de liberdade um suporte do cheiro, assim paira um sutil aroma de rosas em nossas narinas.

As duas camadas de Marina gritam revolvendo as águas e girando o vento. — Não posso demonstrar fraqueza, foi o que aprendi no meu outro curso de teatro, onde era proibido demonstrar emoções singelas — em um grito surdo Marina se manifesta. Assim ela pouco percebe que manifesta sua sutil instabilidade e singela emoção, era visível uma emancipação do discurso do antigo professor de teatro.

A camada Ar de Marina transmite a sensação de ar puro e de contínuo cheiro de rosas, e assim nos implica em um novo vazio de liberdade; de ora para outra, se esvai e sem que percebamos já não está mais a presentear nossas narinas. O cheiro tem esse mistério, somente percebemos se ele está presente, pois não avisa ao chegar e nem ao partir.

Quando percebemos estamos no ar com Marina, um instante de repouso e distensão, mas não se demora; e tal qual o cheiro, esse estado nos refaz em ação, em vontade vislumbrada de inspirar outro ar cheio de promessas. O ar que aventa em nossos corpos dinamiza o ar imóvel, nos poetizando em imaginação dinâmica sobre as transformações que seguirão o semestre.

A manifestação desejante de Marina Vento e Rio se esvai e estamos novamente com nossos corpos físicos, por sorte da aula eu estava com Bachelard em minha mochila. Tenho este costume de andar com livros que não pretendo usar em nenhuma aula, entendo que a sensação de estar acompanhado de algum/a dos/as meus/minhas amigos/as revela uma intuição do que está por vir na aula do dia. Ao finalizarmos a aula, sentamos para conversar sobre a experiência.

Marina relata toda sua sensação que, nos parágrafos acima, misturei com as minhas ao vê-la, afinal, as águas que chegaram aos meus pés me misturaram com Marina. Ela diz — eu tinha alguma coisa presa em mim e eu precisava desabafar, era como se eu desaguasse e ao mesmo tempo sentisse um vento em minha pele me trazendo um ar de rosas, sutil e perfumado. Me veio muito forte a fala de um professor de teatro que tive há um tempo, ele falava para eu não expor minhas emoções pois isto prejudicava a construção da personagem, esta que não podia ser eu, devia ser outra. Mas eu sou assim... me misturo, é como se eu não fosse mais de pele, carne e osso, pois quando entro em cena me sinto desfazendo essa densidade da matéria, sinto água e ar... Isso mesmo, é como se eu tivesse duas camadas, uma eu chamo de Rio e outra

de Vento. Hoje eu deixei algo para trás, sinto um alívio, uma tensão que se alivia, uma dor que foi cessada.

Ao final de sua fala, eu abro o livro “O ar e os sonhos: ensaios sobre a imaginação do movimento” de Bachelard (2001), e leio parte do capítulo sobre Nietzsche, diz — Aquele que ensinar os homens do futuro a voar terá deslocado todos os limites; para ele, os próprios limites se evolarão no ar; ele batizará outra vez a terra — chama-la-á ‘a leve’ —, ao que George Meredith comenta — As barreiras são para os que não sabem voar —. Finalizo a aula com um pensamento — espero que possamos aprender juntos/as como transformar nosso ser terrestre em ser aéreo.

A aula já está finalizada e com poucos/as estudantes ainda por sair da sala, te pergunto meu/minha caro/a leitor/a, gostaria de saber como chegamos a este final de aula? Caso tenha um interesse na estruturação deste dispositivo perceptivo e criativo, te convido a ficar mais um pouco nesta aula. Caso não tenha essa necessidade pode se encaminhar para outra narrativa, se assim for um desejo. Deixo três linhas em branco para que possa tomar esta decisão com calma.

.
.
 .

Hoje, mais um dia pesquisaremos a pelve, a borboleta gigante. Os/as estudantes entram na sala animados/as pois farão um processo análogo ao realizado na outra aula. Tentarei aprofundar mais algumas questões, pois acredito que o trabalho de corpo tenha esta necessidade de se adensar para possibilitar o tempo da experiência, respeitando o processo de corporificação do que se produz em aula. Respeitar esse tempo é uma sabedoria que nós, docentes, desenvolvemos com a prática. Neste momento lembro de uma aula do componente de Atuação Cênica, quando por um deslize perguntei — entenderam? — e Lucas me surpreende com sua invenção de palavras — entender eu entendi, mas ainda não corporei —. Este é o corpo, cada singularidade tem seu tempo de corporar o que se experiencia.

Iniciamos a aula com um breve alongamento e trabalho físico dedicado à mobilidade das articulações; geralmente construo este caminho a partir de *asanas* ²⁷ da Hatha Yoga e movimentações do Tai Chi Chuan, sempre no sentido de praticar com os/as estudantes, deixando claro que não sou professor nem mestre nestes dois campos vastos do conhecimento. Indico onde realizo essas práticas e busco trabalhar esses ensinamentos me encaminhando pela

²⁷ Asanas são as posturas propostas nas práticas de yoga e fazem parte de uma complexa cultura e saberes milenares sobre o corpo que se relacionam com a meditação e também com os pranayamas (técnicas de respiração).

poética do Mestre Ignorante (RANCIÈRE, 2011), em que se ensina o que se aprende, de modo que o aprender tem potência e frescor de um conhecimento em processo.

Após os corpos já estarem despertos e mobilizados energeticamente, partimos para o toque e as pelves ficam à disposição para as mãos alheias. Percebo que os toques estão mais potentes em relação à semana anterior pois já é vencida a possível intenção sexualizada desta zona proibida do corpo. Não vejo mais um buraco como na primeira aula, as pelves se mostram e presenteiam as mãos, preservando a potência do centro do corpo em atividade plena e desejante.

Finalizado este momento, passamos para uma investigação individual e mais profunda, em que cada um/a busca se conhecer intimamente. Um silêncio se faz presente e uma leveza se instaura no ar, a gentileza dos toques é fluxo de movimento singelo por toda a sala — estamos criando uma política de cuidado de nós mesmos/as, uma importante ação política no mundo, a micropolítica de suas existências singulares. Para que consigamos isso, é necessário atender às urgências do corpo, que se percebam e percebam o que é necessário neste conhecer-se — digo isto em um tom de voz que não ofende aos ouvidos.

Permanecemos mais um momento em silêncio, penso que posso colocar uma música para auxiliar nas pesquisas mas, ao mesmo tempo, fico em dúvida em relação ao momento em que o estímulo sonoro deve estar presente na aula, pois ele nos invade e muitas vezes equipa as sensações, as conduzindo. Decido permanecer pelo silêncio até o momento em que os corpos anunciarem necessidade de estímulos externos. Digo — se tiverem alguma dúvida podem levantar a mão que vou até vocês —. O silêncio novamente se refaz, salvo um ou outro som de pele, tecido e osso que ressoa no chão.

O ar se torna um pouco mais denso e consigo perceber que os/as estudantes estão totalmente envolvidos/as consigo mesmos/as, dedicados/as a si, quando um súbito rompante rasga o silêncio. Marina ao tocar sua pelve recentemente inaugurada nessas configurações diz — não estou sentindo nada —. Como ela decidiu não levantar a mão mas falar alto, entendo que seja para compartilhar com todos/as seu tamanho espanto, então pergunto — como é este nada? — ela responde — sinto como se fosse um buraco, mas estava aqui até agora e não está mais, na aula passada também estava.

Seu espanto somente se amplia junto à velocidade do toque que busca por sua pelve perdida como se a matéria estivesse derretida ou mudado de estado. Ela exclama — perdi minha pelve. Cadê?! Não consigo achar — e desesperadamente procura algum vestígio, ela complementa — é como se tudo virasse água.

Ela não sabia, mas não tinha perdido a pelve, estava passando pelo mesmo processo que eu passei há anos atrás quando comecei a sentir uma camada corpórea se descolar de mim. Esta era uma camada que ao final da aula Marina nomeará como camada Rio — é como se estivesse escorrendo — ela diz. Neste momento, para não perder a mão da aula e também achar a pelve de Marina sem que a sala toda perdesse o interesse em si mesmo/a e passasse para também procurar a pelve de Marina, eu disse — procure a crista ilíaca desta onda que está escorrendo — e aponto para minha crista ilíaca — aproveite para surfar nesta onda — complemento sorrindo, eu e ela. Assim Marina aliviada diz — achei, oba! — e reinicia sua pesquisa.

Ao longo da experimentação, faço algumas interferências. Falo sobre o papel da unidade ilíaca. — A porção ilíaca participa ativamente na nossa dinâmica de enrolamento pois ela se abre para trás pela ação do períneo, e por estar conectada ao tronco auxilia neste padrão de movimento. Mas ela também participa do sistema cruzado, quando no caminhar utilizamos trações musculares assimétricas. Percebam que os membros inferiores são mais solidários ao tronco, diferente dos superiores que tem maior mobilidade.

Após mais um momento de experimentação digo — tente perceber a conexão entre o sacro e o ilíaco, perceba também a relação com o púbis, bascule a pelve para frente e para trás, assim perceberá o sistema reto, tal como acontece quando enrolamos o corpo —. Os/as estudantes fazem esses experimentos com as pelves ainda apoiadas no chão, começam a enrolar e desenrolar, girar e torcer. Ao ganharem confiança indico para perceberem a conexão do ilíaco com o fêmur e experimentarem esta articulação pois ela opera nas três dimensões do espaço. A partir deste momento as pernas já estão mais ativadas e ocorre uma dança apaixonante entre fêmur e pelve.

Os/as estudantes já ganharam o nível médio e alguns/mas o plano alto, com isso começamos a experiência de flexionar a perna percebendo a relação de força e rapidez dos membros inferiores — esse movimento de levantar a perna até a cintura pode ser chamado de movimento em paralelogramo; para que ele ocorra é necessário que o músculo iliopsoas atue ativamente. Lembrem-se do alongamento que fizemos em outro momento ativando esta musculatura —, demonstro brevemente.

À medida em que percebem o corpo estimulado pela experimentação e compreensão de seu funcionamento musculoesquelético, peço para que retornem ao movimento de caminhar; esta percepção se dá na operacionalidade do sistema cruzado que, se experienciado em suas múltiplas dinâmicas, se assemelha ao desenho do símbolo do infinito deitado. — Este pensamento sobre o movimento sempre em espiral e sobre esses desenhos do infinito tem base

nos escritos de Béziers, Piret (1992) e Béziers e Hunsinger (1994), o qual estamos lendo —, complemento.

Quanto mais informações lanço, mais camadas e complexidade de movimentação eles/as experimentam. Estão em busca de compreender as possibilidades da pelve: expandindo o caminhar, as mudanças de direção, o saltar, o girar, os lançamentos de perna em espiral provocando voos rasantes; assim o espaço agora dança junto com os corpos.

Sim leitor/a, você já deve estar perdido/a com esta descrição, muitas vezes quando estou lendo o livro sobre coordenação motora de Béziers e Piret (1992) também me perco, pois é necessário que se experimentem tais descrições. Evitarei mais descrições técnicas pelo momento, somente te digo que elas são necessárias para a organização corporal e para a prática da coordenação motora ao longo das aulas.

Enquanto eu fazia este breve comentário a você, a metade que estava no chão já se unia à que estava em pé, de modo que as pelves se conectavam em uma rede invisível formando uma grande pelve em toda a sala que quase não cabia na contenção das paredes; esta grande pelve gira e voa, vai ao chão e em todas as direções.

Cada singularidade compõe o conjunto e forma a grande pelve que transforma a antiga, rígida e esburacada. Percebo corpos libidinosos em potência de si, corpos que afrontam uma dinâmica de massacre ao corpo²⁸ validado pelo conservadorismo que nos aparta de nós mesmos, criando a falácia de que existe um ser racional distinto da carne e que inviabiliza os saberes e fazeres do corpo.

Os níveis do espaço são explorados por esses corpos sensibilizados a partir do trabalho somático unido à ideia sobre o cuidado de si. Criam seus processos de experimentação distantes do drama lesivo (exemplo: cair de joelho). Exercem uma outra relação com a estética da narrativa dos corpos, repensando discursos gastos nas dramaturgias modernas, ou seja, movimentos não construídos para versar sobre o ser individualizado e suas questões psíquicas. A prática cênica se converte em abordagem sobre as dimensões da corporeidade na vivência cultural.

As pelves dançantes se lançam pelo espaço e neste momento os corpos pedem por sonoridades, assim convoco diversos estímulos sonoros para embalar a experimentação corporal. A música ressoa nos corpos que já estavam em estado de liberdade, de modo a

²⁸ Ver: Carta a Guatarri. **B – Para acabar com o massacre do corpo.**

potencializar o que ainda não havia sido explorado, as espirais concêntricas levam os corpos do nível alto para o baixo e as excêntricas elevam o nível alto, gerando saltos com rodopios.

Para estimular estes movimentos de giro, faço uma breve pausa e demonstro um modo de se conectar com a pelve alheia. — Aproxime-se da outra pessoa por trás, acomode uma das mãos na crista ilíaca da pessoa, assim que sentir que está coligada a ela, tracione para trás criando um rodopio ou para diagonal para baixo criando uma espiral excêntrica em direção ao chão.

As experimentações continuam, até que o fim da aula se aproxima e com ele os movimentos dos corpos começam a aparentemente cessar; e neste momento Marina à minha esquerda, quase ao centro, está pronta para desaguar, e nós, como coletivo, vamos desaguar junto a ela.

2.2 O corpo como estudo para uma reinvenção de si: rituais para o que podemos chamar de nosso²⁹

Lucas está sentado no palco do pátio da Etec, é chegado o final do semestre, estamos conversando quando ele me diz — não sei se você sabe, mas as pessoas estavam ansiosas para ter aula de atuação com você. Essa frase dita por Lucas me surpreendeu. — Qual seria o motivo da ansiedade? — pergunto, ao que ele me responde — é que às vezes a gente encontra as pessoas no pátio e elas estão desorientadas, e quando perguntamos o que aconteceu, elas dizem — nada, é que estávamos na aula do Élder.

Neste momento passo a meditar sobre este relato de sensação, ativo minhas memórias para refletir sobre as aulas de atuação ao longo do semestre. Neste passear pela memória percebo que é na aula de atuação onde conseguimos alcançar estados alterados de consciência, assim eu e os/as estudantes nos embrenhamos em um processo de transformação de si. Esse vórtice aula é uma imersão na ação permeada por relatos e fragmentos de memórias, rituais, espaços de reflexão e engajamento na experiência singular de compreender-se como criador/a de cenas autorais. Nessas aulas nos dedicamos aos processos autorais de criação e de proposição cênica engajados em aspectos da cena contemporânea latinoamericana.

²⁹ Narrativa inspirada em BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: Ensaio sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. v. 1.
BERGSON, H. **Matéria e memória**: ensaios sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

Faço uma ressalva à fala de Lucas, não é que as pessoas ficam desorientadas por estarem em uma aula minha, acredito que elas assim fiquem por estar em uma aula delas mesmas, pois nessas aulas geramos procedimentos cênicos que resultam em dispositivos criativos pessoalizados. Estes dispositivos nos desafiam a encararmos nossa humanidade imanente, assim aprendemos com nós mesmos/as a sermos outros/as de nós.

Vamos retornar para o começo do semestre para tratar de alguns fragmentos dessas memórias sobre os encontros com a turma da qual Lucas faz parte.

É agosto, aguardo todos/as do segundo módulo entrarem na sala de aula. Nas primeiras semanas ainda estamos nos conhecendo; na semana anterior a turma me falou que gostaria de realizar práticas que integrassem o coletivo para se prepararem para a montagem do TCC que acontecerá no semestre seguinte.

Estou vestido inteiro de preto, assim que todos/as entram fecho a porta e caminho pelo espaço da sala até achar um lugar em que me sinta bem. Somente após esta conexão com o espaço me sento em posição de lótus, em minhas mãos está uma toalha de chita gentilmente sustentada em sinal de oferecimento para os/as estudantes. A toalha está na altura do chakra³⁰ solar, localizado no diafragma, responsável por nossa relação com o mundo e ligado com o sistema digestivo. Este chakra é onde moram nossos desejos, através dele podemos trabalhar as relações entre a justa valorização do eu, bem como a compreensão da diferença.

Repouso ao meu lado uma garrafa de chá e uma pequena sacola com algumas xícaras. Como sou um entusiasta das culturas orientais, certa vez, meu mestre de Tai Chi Chuan me disse que ele foi treinar junto a outro mestre e lá foi recebido com uma xícara de chá; ele se sentiu acolhido por esta singela ação e, a partir desse dia, aquele ato de carinho ficou presente em mim na responsabilidade em receber bem os/as estudantes. Foi com este intuito que criei o ritual do chá, que ganhou extensão quando incluímos o estudo e prática da narrativa imersa na dimensão do ritual.

Sentados em roda repousamos nossos corpos no silêncio; mantenho meu olhar voltado para a diagonal em direção ao chão, assim presto homenagem em respeito a todos/as artistas, estes/as que dedicam suas vidas a tão honrosa profissão, sem que tenham garantia nenhuma de conseguir um sustento digno; e assim vivem deslizando na coragem do dia seguinte.

³⁰ Os chakras são regiões energéticas distribuídas ao longo de toda a coluna, desempenham papel fundamental para a percepção de si e para a circulação energética do corpo, geralmente as práticas de alinhamento dos chakras promovem a saúde e bem-estar.

Olho para os/as estudantes e agradeço a presença de cada um/a. Olho a olho, sigo a roda podendo assim sentir a vibração de cada um/a. Essa primeira percepção é importante para que ao longo dos encontros consigamos timbrar uns/mas com os/as outros/as. É junto a estas pessoas que comungarei meu íntimo artista, esta comunhão de diferenças promoverá movimentos de transformação de nós mesmos em favor do vento, para que ele nos leve a novos ares e que estes tenham como fluxo a empatia e a alteridade.

Rompo o silêncio dizendo — nos lançaremos em um processo de investigar o não saber, pois, empaticamente nos apaixonaremos pelos saberes alheios. Na aula de atuação nos experimentaremos até o mais alto grau de relação entre arte e vida. Atuar cenicamente é criar uma responsabilidade sobre o que se faz e o que se fala, é estar junto ao público em uma devoção das mais preciosas do teatro: uma comunhão entre vidas. Este ritual que vamos praticar em algumas aulas será o Ritual do chá, ele é um entre aula, nem fora nem dentro. É um momento de compartilhamento de sensações, reflexões, sentimentos, ações artísticas e protestos, abarcados pela prática da narrativa. Lugar em que é possível ter um tempo para si junto a outras pessoas e que seja possível se manifestar livremente. A mesa de chá é nosso platô para que aconteça este ritual —. Rebeca assume a fala e diz — Eu amo chá, ele é um carinho por dentro.

Lanço a toalha em uma suspensão do tempo, sinto as respirações enquanto ela se estende ao chão, me perguntam sobre esta técnica e conto que este movimento foi uma consequência de um treinamento para um espetáculo. Para continuar a abertura do ritual, realizo movimentos precisos para a arrumação da mesa de chá, as xícaras são dispostas com certa distância uma das outras e por fim coloco a garrafa ao centro.

Retomo a fala — o chá é cultuado em diversas culturas, muitas delas estão no Oriente, mas também é um costume inglês, por exemplo. Aqui em nossa cultura temos o chá da tarde, muito comum no interior de São Paulo onde cresci. É importante dizer que esta não é uma cerimônia do chá, pois ela tem sua estética aos moldes tradicionais da cultura japonesa. No entanto, trarei uma reflexão a partir da arquitetura das casas de chá para nosso ritual: para conseguir entrar em uma casa tradicional de chá deve-se abaixar, é um convite à humildade, pois nestas casas todos/as estão em uma mesma altura.

Apresento a mesa de chá, já posta, digo que a toalha de chita é um tecido muito comum na cultura brasileira e também é muito barato. Assim podemos nos lembrar a todo momento que nosso fazer artístico latinoamericano tem essa relação com a cultura e valorização da cena a partir do trabalho de atuação. Se olharmos para nós como sustentação do que criamos, perceberemos que o corpo é uma das grandes questões que transformam a qualidade de vida,

precária e degradante, típica da contemporaneidade, em estética da precariedade com muita vitalidade em suas cores, tal qual a chita.

Em seguida digo — convido todos/as para este chá, neste primeiro dia eu servirei, pois, a cada encontro alguém será responsável por este ato de gentileza —. Já finalizando este momento digo — à medida que sirvo o chá para todos/as, iniciamos uma conversa sobre qualquer assunto, mas não se iludam, pois não é uma conversa qualquer, vamos habitar o terreno entre o corpo cotidiano e o corpo em estado cênico. Percebam as linhas de força que emergem e deem vazão para elas. Não há nem fora nem dentro de cena, o que temos no ritual é um estado distinto a partir do afeto.

O chá começa em um clima descontraído em que tudo acontece de maneira entrecortada, não há início nem fim do que se sucede, tudo faz parte das camadas de manifestações das singularidades presentes. Nathalia diz — sinto o calor do chá em minhas mãos, e tenho o prazer de olhar para vocês —. Levemente emocionada ela continua — o chá lembra meu pai, estou emocionada por não estar próxima dele nestes tempos, e me lembro dos vários momentos que tomamos chá —. A primeira linha de força está posta, as memórias brotam aos montes, aparecem cada vez mais pulsantes, e logo as mais diversas memórias saltitam pelo círculo que as resguarda em sua contenção topográfica; assim, enquanto tomamos o chá acariciamos a memória.

Pergunto para eles/as — quanto tempo vocês reservam em suas vidas para que a memória se enuncie? — Fernanda responde — quase que nenhum pois a vida agitada da cidade só me permite uma memória do imediato, do que tenho que fazer. Muitas vezes não tenho tempo de acessar o plano de afetos dessa nossa memória duradoura, isso porque nem estou falando da ancestral, essa então, raramente lembro, mas sinto falta de fazer isso —. Lanço outra pergunta — nas aulas temos tempo para nós? — André diz —normalmente não, pois sempre estamos fazendo algo, assim nunca dá tempo para tudo e somos cobrados/as o tempo todo. Isso inclusive causa um *stress* no processo de aprendizagem.

— Pois bem, nessas aulas teremos tempo para nós mesmos e para contar nossas memórias. O chá será um tempo praticado que incite inclusive que recriemos nossas memórias em um processo contínuo de fabulação. Assim, a partir do vivido e experienciado, nos refaremos ao sabor e cheiro do agora e do chá que repousa em nossas mãos.

Aos poucos, começamos a praticar instintivamente a narrativa, pois as memórias estão nos circulando. As bocas falam, os olhares estão atentos, os ouvidos se abrem para o/a outro/a em tempo que se dilata, e a respiração opera no embalo da apreciação das narrativas. Digo —

este não é o tempo cênico, nem a urgência de uma aula, é o tempo do sentir. Não se preocupem com os momentos de silêncio, pois o silêncio se faz em ondas oceânicas que elevam nossos corpos como os barcos até que voltemos a falar quando a onda passa. Este silêncio não é falta ou dispersão, ele é uma tensão que paira no ar à espera de um novo som.

Nesse momento, sinto uma presença que se levanta ao meu lado, todos/as voltam seus olhos para Arthur. Ele está em pé, e em um movimento de abandono do tônus muscular ele vai ao chão, repedidas vezes, um ciclo que não tem fim, sentimos que estamos caindo junto com ele, em intervalos de som e silêncio cada vez mais curtos. Após um tempo e já com um fôlego intensificado, a palavra *lhe* salta à boca — o importante é saber levantar —. Imediatamente solidários/as à sua fala, várias pessoas se levantam e começam a cair pelo espaço, até que o espaço tomba, e falamos — o importante é saber levantar —. Em seguida todos/as sentam novamente e continuamos o chá, ao que Lara diz — muitas vezes não precisamos parar de cair, só precisamos de pessoas que caiam conosco.

As memórias continuam a ser exploradas no corpo e na palavra, estas que transitam pelas histórias de vida de cada um/a. Em determinado momento Rebeca conta brevemente a história de sua mãe e uma árvore, história que ela contará em mais detalhes em um outro ritual do chá. Por agora, ela comenta que sua mãe viu uma árvore crescer e no dia de sua queda o silêncio de sua mãe silenciou seu mundo³¹. Após homenagearmos o silêncio da mãe de Rebeca com gestos lentos que ritualizaram o movimento improvisado, eu pergunto — o que nos prepara para uma aula de atuação? Aquecimentos? Alongamentos? Ultimamente me questiono o que é estar preparado/a. É nos mobilizarmos para o agir ou para o receber? Ou melhor, há possibilidade de habitar esses dois lugares? — Cada um expõe suas ideias sobre atuação e seguimos o chá.

Essas questões emergem da ideia de que o ritual do chá não nos prepara fisicamente nem energeticamente, pois o corpo está em estado relaxado. O ritual nos conecta em nossa camada Espiritual, a camada que identifico ser a mais profunda de minha percepção. Uma relação sinestésica nos possibilita que em coletivo e através das manifestações das camadas do corpo demos tempo a nós mesmos, tempo para que a experiência de sentir-se e sentir o outro/a possa acontecer em meio ao chá.

³¹ Esta narrativa se encontra completa em **2.2.1 - Memórias dos brotos: Aline renasce em si**.

Finalizo o chá desmontando e guardando a mesa, e digo — é nesta simplicidade do existir, na potência da singularidade que estaremos em coletivo ao longo do semestre. Vamos para a próxima etapa de nossa aula?

Vitor diz que está em dúvida sobre o que estávamos fazendo. Pergunta se estavam narrando as memórias, e o que seria esta narrativa que trabalharíamos no semestre. Respondo que — na criação cênica podemos ativar a memória como um recurso criativo. Assim podemos recriar processos de vida, experiências do corpo, reflexões e percepções sobre o mundo. Somos grandes narradores de nossa própria experiência de vida. Nessas aulas também vamos ativar o/a narrador/a que há em cada um/a e esse trabalho será pessoalizado. Este modo de trazer à tona as experiências nos auxilia inclusive a compreender processos de vida na medida em que ao narrar criamos sentido e complexidade para as histórias.

Os olhares se entusiasmam pois muitos/as que estão ali gostam de contar histórias. Continuo a falar — narradores/as de nós mesmos, navegamos em nossos processos subjetivos, e em decorrência dessa aventura de si podemos criar processos artísticos que dessubjetivem³² nossas próprias memórias, e assim comungamos com o público situações e histórias que comportem o singular e o coletivo. Para a próxima semana leiam “O narrador” escrito por Benjamin e conversaremos mais sobre estas questões.

Vitor diz estar curioso e gostaria de um exemplo de como ele pode continuar a trabalhar a narrativa fora o ritual do chá, então proponho um exercício diário — vamos criar um exercício e semanalmente conversamos sobre ele para ir ajustando essa ideia. Ela parte de uma prática que faço quando vou visitar minha mãe em Campinas. Ao sentar no ônibus eu pergunto se a pessoa ao meu lado vai sempre para Campinas, e logo digo “esta é a primeira vez que vou para lá, minha mãe acaba de se mudar e estou indo visitá-la, como você vê a cidade? Tem algo que pode me contar sobre lá?”

Alguns/mas dão risada sobre minha pesquisa e eu continuo — a pessoa, geralmente solícita, começa a me falar sobre a cidade e a partir do que ela me conta vou criando e fabulando este meu duplo de mim mesmo que nunca foi a Campinas. Dessa maneira eu exercito esta outra

³² Os processos de dessubjetivação foram investigados por Foucault no que tange a relação entre sujeito e suas experiências, estas que redimensionam, ou mesmo, criam fissuras em seus processos de subjetivação. Deste modo, a dessubjetivação gera movimento de transformação de si em processos complexos, tendo a si, como campo de experimentação. Para melhor aprofundamento, ler FOUCAULT, M.; TROMBADORI, D. Conversa com Michel Foucault. (Entrevista de Duccio Trombadori com Michel Foucault, fim de 1978, publicado em 1980). In: FOUCAULT, M. **Ditos e escritos**. Repensar a política. Motta, Manoel Barros da (Org.). Tradução de Ana Lúcia Paranhos Pessoa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, p. 289-347.

percepção sobre a cidade a qual conheço desde criança, só que narrada por outros olhos. Este exercício me proporciona elementos que potencializam meu eu narrador que versa sobre o espaço urbano, além de criar memórias fabuladas destes duplos que nunca foram para Campinas.

Abismados com o que eles/as chamam de “cara de pau”, proponho que façam algo semelhante — a ideia é que vocês façam isso diariamente nas conduções no caminho até a Etec; somente temos três regras: não se colocar em perigo, não causar pânico nas pessoas e não estimular pensamentos contrários à própria vida ou de outra pessoa; fora isso... boa diversão.

É impressionante como a tensão do fabular em meio ao espaço urbano desenvolve um outro olhar para a vida, podemos perceber que cada um tem seu modo de relacionar-se com as pessoas e lugares, e nessas perspectivas distintas aprendemos caminhos possíveis para processos de dessubjetivação das experiências —; complemento dizendo — é também possível que a partir desse exercício consigamos olhar para nossas perspectivas de maneira distanciada, sem tanta paixão. Assim exercitamos a alteridade nas relações humanas. Portanto, junto a essas novas narrativas que vão desenvolver a partir do olhar das pessoas da cidade, vocês criarão cenas que podem ser realizadas a qualquer momento nas aulas sem que seja necessário prévia explicação. Quando percebermos que alguém está fazendo uma cena, vamos parar o que estamos realizando e expectar esta produção cênica.

Ao longo do semestre esse exercício se tornou cada vez mais complexo, fazendo brotar várias cenas inclusive a de Aline presente na narrativa “Memórias dos brotos: A árvore mãe arrancada de Aline brota em suas costas”.

2.2.1 Memórias dos brotos: Aline renasce em si³³

Em minhas mãos a chave gira na porta que se entreabre, a sala é um vazio cheio do cheiro de dança do dia anterior que ainda paira no ar. Abro as janelas para ventilar e trazer ares da manhã, ao longe no além da parede de vidro o Parque da Juventude esverdeia-se vivente, broto que brota fora e brota no reflexo do meu olho; estes insinuam nuances de verde cor. Renascer, esta palavra ecoa em meu corpo — é possível renascer? — esta voz que se combina com meus

³³ Narrativa inspirada em BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: Ensaio sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. v. 1.
BERGSON, H. **Matéria e memória**: ensaios sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

pensamentos chega ao longe, é de Aline que me observa a olhar o parque — assim como as árvores que estão brotando? E em que mês atrás pareciam ter morrido? — respondo. Aline faz um gesto com a cabeça e um breve sorriso lhe levanta os olhos, o silêncio se faz em nós por algum tempo.

— Acho que sim, talvez não com essa latência física como as árvores fazem. Penso que renascemos a cada vez que recriamos nossas memórias, renascer é criar um outro modo de narrar nossas experiências passadas —, enquanto falo, nós dois estamos sós em nós mesmos, talvez precisados de experimentar mais o renascer. Aline diz — ainda bem que fazemos teatro, assim podemos fabular nossas memórias —. Sorrio, ela começa a se preparar para a aula e eu caio só, no mesmo lugar, estou a ecoar “É possível renascer?”

Quando me retomo, já estão todos/as na sala de aula. Vitor me pede a toalha de chita pois hoje o ritual do chá está em seu resguardo. Sentados em roda, Vitor abre o processo do ritual do chá e diz — este chá que trouxe para hoje é uma receita de mãe, lembro de sentir seu cheiro ao acordar — Aline pergunta — é chá de quê? — ao que Vitor responde — sabor de infância adoçado com carinho — assim ele termina de servir a xícara de Aline.

Logo que serve mais uma xícara ele continua a narrar — hoje pedi para minha mãe fazer o chá comigo, foi emocionante e diferente já que era o cheiro que me acordava. Depois que cresci e comecei a tomar café, minha mãe parou de fazer este chá. Mas hoje, ao acordar, o cheiro me veio em pensamento, foi então que pedi à minha mãe para fazermos juntos, e com isso sinto que algo mudou em minha relação com este chá, é como se minha criança renascesse em mim adulto, pois a mão que prepara é a minha junto à dela.

Falas de afeto brotam no ritual do chá assim como as árvores do parque, cada um falando de sua relação com a família, alguns/mas distantes em saudades, outros/as na lembrança de horas atrás, tudo em fluxo e na velocidade do tempo rememorado. Os engajamentos na temática das famílias e árvores são espontâneos e cíclicos, pois, quando um novo tema surge, logo desaparece e retornamos para árvores e famílias.

Clara diz — que bom que aqui posso falar sobre minhas memórias sem me colocar em situação constrangedora ou delicada, pois não tenho espaço para falar disso em nenhum outro lugar. É a primeira vez em muito tempo que me sinto confortável.

Penso que é necessário ter um tempo de pausa em nossas vidas para conversar, para lembrar e poder falar abertamente sobre o que se lembra e como se lembra, independentemente do quão doloroso ou alegre possam ser essas memórias, são nesses momentos que elas podem ser compartilhadas e ressignificadas. Talvez, assim como diz Benjamin (1987), estamos

perdendo a cultura do narrar. Essa prática do contar algo é um viver o passado no presente, de modo que nos possibilitamos a sair desta urgência do agora, da vida imediata com prazo para cumprir as tarefas do dia.

Enquanto meus pensamentos me povoam, Aline está a quatro pessoas à minha esquerda, ela fala sobre sua família e sobre sua avó, referindo-se a ela como uma grande árvore cheia de galhos que se expandem ao céu, com raízes muito profundas que guardam os segredos das gerações, e que possui o tronco forte e denso. Uma senhora inabalável embora flexível quando fala com o vento.

Emocionada com a história de Aline, está Rebeca a duas pessoas à minha direita. Rebeca será responsável por uma pintura nas costas de Aline daqui a algumas semanas. Ela diz — lembram que eu tinha mencionado a história de minha mãe e de uma árvore? Pois bem, todos os dias eu chegava em casa e passava por uma grande árvore na frente de minha casa. Minha mãe era apaixonada por esta árvore pois ela que a havia plantado, acompanhou diariamente seu crescimento, até um dia que elas ficaram da mesma altura, e foi neste dia que se apaixonaram por ato crescente. Dali para frente as duas se tornaram uma, assim construiu-se uma intensa relação.

A turma está toda interessada na história da árvore mãe de Rebeca, ela então prossegue — um dia ao chegar em casa, percebi minha mãe muito chateada, mas ela não quis dizer o motivo. Passado um tempo, lembrei que tive uma sensação diferente ao entrar em casa, um vazio estranho, fiquei com esta sensação o dia todo, e distraída que sou foi só no dia seguinte que ao sair de casa me deparei com a ausência. A árvore não estava mais. Gostaria de reinventar este meu narrar dizendo que um raio caiu nela, mas não, não seria justo com os sentimentos da minha mãe, pois a árvore foi brutalmente arrancada pela prefeitura.

Rebeca diz que até hoje sente um vazio, um vazio por empatia da mãe pela árvore. O vazio criado pelo rasgo do raio homem, que queimou as bordas do oco, era presente em suas vidas. Aline olha para Rebeca e fala sobre o oco presente também em seu corpo, diz — minha mãe foi arrancada de minha vida aos oito anos, nem tive tempo de chegar à sua altura. Minha mãe foi arrancada de mim assim como a prefeitura fez com a árvore mãe sua. Sobrou somente uma parte do tronco oco, fiquei eu este pedaço por longos anos sem brotar, mas acredito que estas árvores não param a vida, elas só esperam as estações. Assim me coloquei na água para criar minhas raízes nos sonhos.

A turma respira longamente, tal qual minha respiração ao escrever este parágrafo ... mas voltando à estória.

O chá está quase no fim, as xícaras são colocadas uma a uma na toalha de chita, Vitor fecha a garrafa térmica que ainda exala um perfume mãe. Aromas de memória com sutis toques das características das casas onde cada um cresceu e transformou-se até chegar aqui. O ritual é fechado, e tão logo prosseguimos para o trabalho que faremos ao longo de todo o encontro de hoje.

Reverberam em mim vida e morte, sonhos e raízes da memória. A pergunta de Aline me vem novamente à mente “É possível renascer?” Me sinto instigado a aprofundar esta questão para praticar essa possibilidade a qual Aline indagou.

Para que eu consiga que a aula seja uma extensão do chá, proponho aos/às estudantes um trabalho corporal que será desenvolvido de maneira peculiar.

— Formem duplas pois vamos criar um mapa da memória do toque, não um mapa de geolocalização, mas um mapa afetivo e ao mesmo tempo estrutural; ele tem por ideia adubar a terra, para que cada um/a possa se desenvolver em terras férteis. Não basta somente narrarmos e recriarmos nossas histórias com a boca, precisamos fazer isso com o corpo todo.

Com as duplas já formadas, fazemos uma roda mais apertada para estruturarmos o dispositivo criativo que iremos experimentar na aula. A ideia de pensar junto aos/às estudantes parte da estrutura do espaço de aula é um modo que venho experimentando para que eles/as desenvolvam seus próprios processos criativos, assim gerando processos de emancipação do/a artista criador/a e propositor/a de suas criações. Nesta aula, crio alguns procedimentos para serem perpassados, assim chamo um/a estudante para pensarmos e realizarmos os procedimentos de maneira breve. Neste processo geralmente surgem dúvidas que alteram os procedimentos ou são sanadas antes do início da prática.

Ao longo do semestre os/as estudantes acompanham e interferem nos procedimentos para a construção de dispositivos. Penso que esse processo de ensino aprendizagem possibilita desenvolver fluxos emancipatórios de modo que, ao final do semestre, já estão produzindo seus próprios dispositivos e podem preparar os ensaios da montagem cênica que será feita no último semestre. Desse modo, todos/as participam da geração, gestação, nascimento e morte da aula, assim diminuindo a violência obstétrica por parte do/a educador/a.

À medida em que criamos cada procedimento, conversamos sobre os múltiplos caminhos para se estruturarem momentos cênicos potentes, a conversa nos leva a pensar sobre os diversos estímulos criados por procedimentos corporais. Alguns/mas dizem que se sentem mais seguros/as para poder produzir seus trabalhos artísticos, pois, compreendendo como criar dispositivos, mudam o modo de desenvolver suas criações; antes de ingressarem no curso de

teatro, geralmente decoram e “marcam” a cena a ser realizada, diferente de um dispositivo que promove que a cena nasça da experiência do fazer.

Não irei reproduzir aqui a relação que temos em aula quando estamos construindo os dispositivos, pois ela é dinâmica e pareceria uma dramaturgia com 23 personagens falando uma série de falas curtas que se sobrepõem. Pretendo poupar você, leitor/a desta experiência, portanto farei um esquema abaixo para compreensão dos procedimentos que criamos nesta aula.

Este dispositivo criativo pretende funcionar a partir de uma ativação corporal por meio do toque, assim as diversas camadas da corporeidade (Física, Emocional, Espiritual e Energética) entram em profusão com os processos criativos da memória. Pragmaticamente, o dispositivo é constituído por procedimentos que se somam até o final da aula. Desse modo, após o criarmos e discutirmos sobre ele, não há interrupção no seu andamento, somente com algumas falas no ar, para darmos conta do tempo e dos procedimentos.

Como exemplo, desenho o dispositivo criado junto aos/às estudantes para que você leitor/a tenha a dimensão de como ele é estruturado.

[Procedimentos]

1- Formar duplas de modo que um/a esteja deitado/a no chão e o/a outro/a sentado/a em posição de lótus para que sua dupla possa gentilmente apoiar a cabeça;

2- Realizar uma preparação que pode ser inventada por cada um/a. Indico algumas posturas sobre o rosto que aprendi em minha formação em Reiki; para tanto, é necessário aquecer as mãos para posicioná-las no rosto de quem está deitado/a;

3- Perceber por meio do toque a fronteira pele que cobre todo o corpo de quem está deitado/a (texturas, temperatura, entre outras sensações);

4- Experimentar diversos modos de tocar a pessoa deitada a partir de distintas pressões e qualidades de toque, até mesmo experimentar um toque a partir das camadas da corporeidade que não seja a Física, distanciando a mão do corpo e “tocando o ar” em volta do corpo.

5- Avançar para outras partes do corpo;

6- O/A integrante da dupla que está deitado/a experimenta a fala após estes primeiros procedimentos de reconhecimento e conexão, ou seja, a pessoa que está deitada começa a interagir verbalmente com quem a está tocando. Esta interação se dá com o sussurrar de memórias que lhe invadam o pensamento a partir dos locais e qualidades que sente ao ser tocado/a. *Estas memórias podem inclusive ser fabuladas;

7- As memórias sendo sussurradas para quem está tocando promoverá o compartilhamento de segredos que incentivam esta pessoa a explorar de outros modos o toque corporal;

8- Finalizado o processo, a pessoa que estava tocando desenvolverá uma movimentação corporal criando uma dança pessoal para quem foi tocado/a. *Este momento geralmente é povoado de emoção pois é uma dança singela, afetiva em que o/ observador pode ver suas memórias corporificadas no/a outro/a;

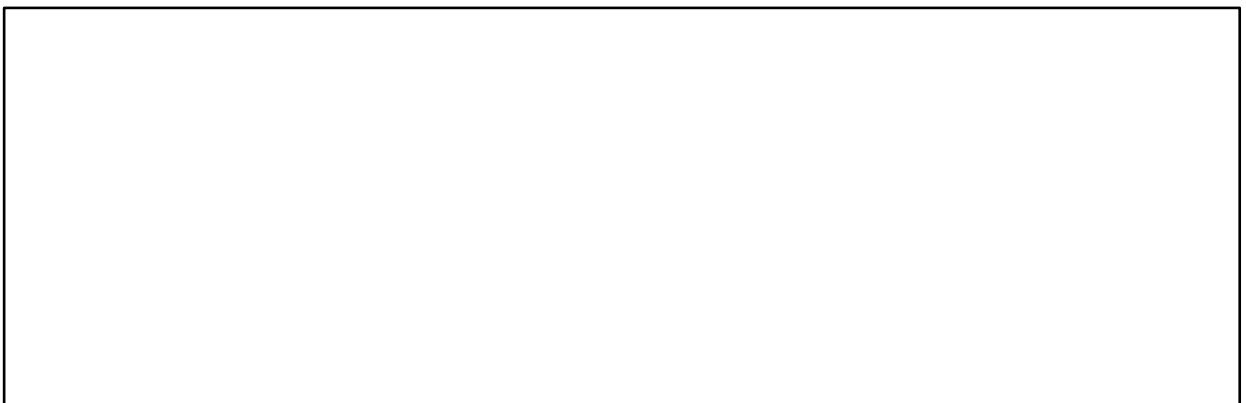
9- Inverter os papéis e refazer todos os procedimentos;

10- Finalizada a segunda dança pessoal, a dupla cria uma dança conjunta até que se crie um diálogo corporal pautado na interferência entre memórias, estas que estão sendo recriadas em tempo presente; algumas vezes a fala permanece e em outras somente a dança;

11- Finalizado este processo, apresentar para a turma esta profusão entre corporeidades e memórias.

Espera-se que este dispositivo seja uma imersão nos processos de subjetivação de cada um/a. Ele se encaminha para a construção e compartilhamento das danças em busca da dessubjetivação das questões singulares em prol da comunhão com o coletivo.

Realizei esta descrição dos procedimentos do dispositivo, sem trazer toda a dimensão dinâmica entre os/as estudantes; estas são povoadas de questões, reflexões e dúvidas, minhas e dos/as estudantes ao longo de sua criação. Fiz isso pois acredito ser importante que você leitor/a se aproxime, por vezes, de nosso fazer diário de maneira mais pragmática. Mas para que você exercite um pouco essa dimensão dinâmica deixo um espaço em branco para caso queira colocar suas questões sobre esse dispositivo ou rever algum tópico que estruturamos, afinal, uma aula de teatro se faz, não se assiste.



Agora, voltemos para a estória, trago uma parte de como foi percebida por mim, o funcionamento do dispositivo criado, mesmo sendo um recorte de percepção; espero que desfrute de como ele se encaminhou neste dia.

Peço para que se espalhem pela sala e achem um lugar confortável para se deitarem. Já deitados/as pelo espaço da sala, os toques se aventuram nas memórias narradas e as palavras voam sussurradas pelo ar em busca de ouvidos, paira um clima de sintonia nas mãos e nas vozes, o tempo evapora dos poros e escorre pela pele de cada dupla.

Aos poucos verte água pela boca das pessoas que estão deitadas e logo percebo que esta água sorrateiramente cobre o chão. É uma água de natureza densa e separada em qualidades distintas: gerações familiares, memórias e ancestralidade. Somos inundados/as por esta multiplicidade que é vívida em cada um/a, assim nascem brotos por todos os lugares onde os corpos são tocados.

Esta lagoa que se forma é constituída por diversas qualidades de água que não se misturam, elas murmuram e formam o som lagoa. Percebo que esta é a diferença das águas de Marina, ela era rio e hoje somos lagoa, água que não escorre pois está contida revolvendo em nós. As camadas que posso perceber destas águas são algumas das abordadas em Bachelard³⁴: claras e correntes; densas e profundas; águas maternas. Estas qualidades da água brotaram das memórias sussurradas no dispositivo criativo.

As primeiras águas que sinto atingir meus ouvidos são as águas correntes e claras da memória, elas reproduzem espelhos em que é possível nos mirarmos. Escuto pela sala ela mobilizar questões sobre força e beleza, pois, ao mirarmos alguém simultaneamente podemos nos defrontar com nós mesmos. Essas memórias narradas são ariscas e fugazes, deslizam no espelho d'água assim como aqueles insetos aquáticos que se sustentam sob a tensão da água. Elas são memórias frescas e estão na fronteira entre o presente e o passado.

A lagoa sobe de nível e fazemos alguns mergulhos e depois retornamos para respirar. Nesses mergulhos percebe-se na pele a segunda qualidade da água, as densas e profundas; elas se mostram e se compõem em nós. Ao submergir nessas águas, deve-se tomar cuidado pois se revelam imagens de momentos de nossa história que estão em suspensão, momentos em que o tempo rasteja latejante. Essas águas sugam as sombras que pairam e as tornam densas. A águas

³⁴ Referente a algumas qualidades das águas tratadas em BACHELARD, G. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

densas e profundas são um convite à morte, um modo de nos dissolvermos, de morrer em uma deslizando dança dos segredos da memória e do toque.

Ao nos sentirmos afligidos/as de morte vamos para outra qualidade, assim somos abraçados/as pelas águas maternas, elas emergem nas nossas memórias o amor maternal. Este amor que não sabemos o porquê mas recebe um componente do amor filial. É uma celebração materna essas águas que se estendem ao infinito. Desaguam em mar de águas salgadas e compõem a imensa projeção de uma grande mãe. Nossa mãe água propulsora da imaginação.

Os/as estudantes se esbaldam em suas memórias as quais qualifico em distintas águas, elas se alternam e nos proporcionam segredos compartilhados que são dançados, de modo que inundados dessas águas eles/as criam suas danças pessoais e se fazem estética no mundo. Assim o que é expresso em compartilhamento se ressignifica na lagoa das memórias em que todos/as nós afundamos em uma transformação de nós mesmos/as, em busca do afeto na medida tamanha dos corpos em movimento.

Eu, ainda com a cabeça fora da água, respiro a dança dos/as estudantes por entre suas qualidades. As danças causam uma dobra do elemento água, assim percebo que os/as estudantes as conduzem, as controlam por meio de suas narrativas inventivas. São também aparentes alguns renascimentos de discurso sobre o vivido dos corpos, de modo que aquilo que vertia dos corpos anteriormente, no justo toque e na fala emotiva, ganha contorno, e como não é possível aprisionar tanta água a lagoa se rompe por completo e escoar nos corpos em movimento.

A condução das águas cria curvas, espirais, momentos intempestivos de encontro com as pedras, saltos de cachoeiras, mas, logo se revelam momentos de aparente água parada. Decido afundar minha cabeça para ver o que acontece por baixo, percebo uma camada mais profunda a fluir, ao longe vejo desaguar em um mar maternal. Como as memórias mostram cíclica escolha, convertem-se em água doce novamente; entretanto é um retorno do diferente já que Vitor, a partir de hoje, já não acordará mais com o cheiro do chá de sua mãe, pois as mãos que coaram o chá nesta manhã foram as dela somada às dele, são histórias familiares que se sobrepõem nos corpos.

O prazer estético e a sensação de poder conduzir essas águas são para os/as estudantes um momento de criar contorno, borda, margem para seus processos criativos do dia. Solto algumas falas no ar a auxiliar para que se encaminhem a um processo de dessubjetivação de suas narrativas, assim criando um prazer de ser as próprias memórias e as memórias dos/as outros/as em movimento nos corpos que se misturam, pois se rompeu a delimitação de si. Este processo de dessubjetivação revela-se por certa amorosidade consigo, simultâneo ao

distanciamento que se tem do próprio sentir ao recriar as memórias em dança, pois neste momento elas não são mais individuais, são coletivas na justaposição do estar em cena.

Olho para alguns rostos e lágrimas vertem da emoção do que se pode fazer com o que se rememora no/a outro/a. Estas lágrimas salgadas são o que mantém o ciclo do mar maternal, elas vertem emocionando a rompida lagoa em que estamos. O espaço se preenche da salgada água que se emociona com o agora, esta que se mistura com o banho das águas do ontem que transbordou pelas memórias de cada um/a.

Uma aula banho acaba, estamos inundados de nós mesmos. Nado em direção à porta me desviando das mochilas e tênis que boiam pelo espaço. Assim que chego na porta, respiro profundamente e seguro o ar em meus pulmões; essa quantidade de oxigênio será necessária para que eu consiga finalizar a aula em meio ao transbordar. Mergulho profundo nas memórias dos/as outros/as, passo por diversas camadas da lagoa que eu não tinha escutado e nem percebido, camadas desconhecidas, algumas consigo identificar como rastros contorcidos de memória e outras não são reconhecíveis, imagino que nem por Bachelard. Percebo o quanto ainda tenho que aprender como educador para poder perceber mais características que vertem na expressão verbal e corporal dos/as estudantes, pois ainda me sinto um mergulhador iniciante em meio a tanta diversidade.

À medida em que afundo cada vez mais em busca da maçaneta da porta, não consigo mais ver pois a luz do dia já não alcança águas tão profundas. Mesmo que meus olhos estejam tombados em nada que se veja, na ausência de reflexão da matéria não desisto, nado com todas as minhas forças. Logo começam a se formar imagens distintas, pouco reconhecíveis, estas não estão à minha frente, são interiores, pois minhas memórias eclodem. Percebo tão furtivamente que, para finalizar a aula, terei que fazer um caminho análogo ao dos/as estudantes. Depois de alguns anos como docente e desenvolvendo esta pedagogia que proponho, já deveria saber que não sairia ileso destas aulas, mas ser defrontado com as minhas memórias não era algo por mim esperado.

Paro de me movimentar por um instante e meu corpo permanece onde está, talvez eu tenha a mesma densidade desta camada de água em que me encontro. Deixo as memórias me atravessarem, sinto aos poucos meus poros se abrindo, e na medida em que isso acontece meu corpo começa a se dissolver, minhas memórias pedem passagem e me recompõem junto à grande lagoa. Esse amor originário, esse lugar docente em que não sou capaz de me sentir como indivíduo, sou memória conjunta nessas águas, conjunto de forças que extravasam o corpo que se mistura no coletivo. Mas tenho uma responsabilidade como docente, e esta faz com que

somente uma imagem apareça em minha frente, a imagem dinâmica de uma maçaneta que se abre e fim de aula.

O volume de água que a porta consegue dar vazão é absurdo, escorre por todo o prédio da Etec. Quando me percebo, novamente estou só, me olho e sinto meu corpo. Olho para os lados e ninguém, somente o chão ainda húmido, me agacho e com a cabeça perto do chão de madeira consigo ver pegadas molhadas, descubro que a aula não foi um sonho após Aline ter perguntado se é possível renascer. Tudo o que aconteceu são agora minhas memórias de educador, memórias que continuarei a compartilhar com os/as estudantes.

2.2.2 Memórias dos brotos: a árvore mãe arrancada de Aline brota em suas costas³⁵

Hoje, na aula de atuação cênica apresento para os/as estudantes um exercício que geralmente faço na rua, mas como o dia está para chuva, faremos o “Caminhando por aí...” dentro de sala. A ideia é realizar boa parte da aula de olhos fechados, tempo suficiente para que a percepção do mundo seja ampliada devido à ausência da visão. — Cada um/a fará uma deriva pessoal atravessada por orientações que lançarei por meio da fala, escutem o que digo e se permitam dialogar com as sugestões na medida em que elas potencializarem sua experimentação; mas caso alguma sugestão não se adeque a sua proposta, siga seu caminho — assim finalizo a breve instrução sobre o exercício.

São vinte e três estudantes; falando assim na escrita até parece pouco, pois somente ocupou doze caracteres de texto, isso contando com espaços. Vinte e três corpos pelo espaço deslocam-se de seu estado vidente ao mapearem o espaço pelos outros sentidos. Cada um/a com suas peculiaridades, mas o narrar de hoje se dará em direção a Aline. A partir deste momento, eu, como narrador, me enraízo nas sensações que emanam de Aline e, a partir de agora, percorreremos este caminho juntos, como árvores que possuem uma comunicação inexplicável à mais alta tecnologia.

Aline possui um cabelo curto cor raiz, uma pele branca que sustenta contradição com o preto da sala, e olhos claros broteantes. Aline me disse um dia que tinha vontade de ser seu corpo, pois sentia que o habitava. Quando seus olhos se abrem sempre puxam um sorriso. A cada dia seus braços se tornam mais longos pois ela nunca está só. Aliás ela migrou da turma

³⁵ Narrativa inspirada em DUBATTI, J. **O teatro dos mortos**: introdução a uma filosofia do teatro. São Paulo: Sesc, 2016.

da tarde para a turma da manhã antes que eu a conhecesse, mas o que me disseram é que ela usava seus longos braços para abraçar maternalmente a todos/as, e por este motivo seus braços não param de crescer. Suas características físicas e seus movimentos riscam sutilmente o espaço do laboratório de Artes Cênicas.

Ela de olhos fechados se sente insegura, troca de caminho, volta para o mesmo, tenta ir para frente, vai para trás, às vezes explora as laterais, mas gosta mesmo das diagonais. Por não saber onde pisar, a cada trombada com outro corpo sua insegurança aumenta. Surpreendentemente, em pouco tempo ela se acalma, é então que as sensações se ampliam no espaço escuro de seus olhos fechados até que Aline esteja sozinha na profundidade de si.

Pela pele, ela mantém somente a relação com o externo, este sábio órgão do corpo é guardião das memórias constantemente narradas e reinventadas por Aline. Em sua pele estão todas as mulheres de suas narrativas e que compõem seu corpo, corpo que ela acha que não tem. São mulheres que ela mesmo foi, que quisera ter sido e que a geraram. Em seu mundo interior pode-se escutar o som da respiração que enche dois grandes pulmões-boias que lhe transmitem um pouco de segurança para seu caminhar. No externo sente a pele húmida pelo suor a escorrer resfriando o corpo para não superaquecer devido à intensa atividade.

A partir desse momento ela passa a investigar e perceber seu potente corpo, e passa a experimentar o erro com a alegria da descoberta de que a errância é mais valiosa que o acerto, quando estamos fazendo teatro. Errar é um lugar a se praticar. Aline descobre este prazer a cada gesto pois percebe que não precisa ser bem-sucedida, e assim se lança às dificuldades do imprevisto. À medida em que erra, descobre um conforto em si mesma, em ser antiprodutiva e, em sua percepção, seu corpo ganha mais densidade.

Ela que se sentiu galho cortado após ter perdido a mãe vem se colocando na água e sente o brotar das raízes, raízes que sonham um dia estar novamente em terra firme. As árvores e Aline são uma mistura de gente e planta, pois é comum durante o ritual do chá ouvi-la fazer analogias entre sua família e as diversas espécies de árvores, tal qual sua avó castanheira.

O corpo que ela achava que não tinha vira planta, se enraíza e renasce uma árvore corpo frondosa em Aline, pois ela se prepara para a primavera. Por meio do movimento, Aline expressa questões que não produz com a boca. Na medida em que cria consciência sobre suas experiências de vida, uma imagem torna-se muito potente: a *Alinárvore* de três corações, estes que se externalizam assim como os de uma bananeira. Corações que pulsam e fazem circular em seu corpo não sangue mas seiva, sua potência da criação da vida que passa a ocupar novamente suas artérias desde há muito ressecadas. Ela, mulher de três corações, tem um

próprio e dois que lhe foram arrancados e agora retomam o pulsar, não conjuntamente, mas timbrados em uma desenvoltura substancial da vida.

Aos poucos os três corações timbrados a encorajam a ultrapassar medos e receios. Esses limitantes estão de frente para Aline, criam barreiras em sua arte vida. Para transpor é necessário que se tome uma decisão, portanto, tudo está em jogo nesse momento e as apostas são altas, pois Aline aposta seu corpo, este que ela acha que não tem. De pronto, para auxiliá-la neste processo, lanço algumas frases ao ar, imagino que de algum modo posso auxiliar neste estar em cena com tranquilidade, e percebo que suas tensões diminuem à medida em que continuo a falar, nada diretamente, mas frases que pairam no ar.

Indico que também podem se utilizar da fala junto à movimentação, e neste momento ela inicia um processo que a acompanhará por longos aprendizados no teatro, mas já despertado aponta um caminhar errante. Como Aline tem a fala bem articulada e consegue se expressar tranquilamente, esta tranquilidade se une em profusão com as sensações corpóreas experienciadas no exercício.

Ela grita — o corpo fala o que ele tem para dizer e não o que opta em dizer — o som da frase que ecoa no ar me revela que Aline está em processo de ampliar suas potencialidades como pessoa e atriz. Esta frase causa uma revelação e coloca a turma em uma urgência do corpo em se colocar no mundo. Esse caminho da expressividade compartilha com o coletivo um lugar da singularidade de cada um que necessita se comunicar, portanto, compartilham o que se sente e não mais o que esperam que se sinta.

Após um sustentado silêncio, algumas outras vozes começam a se colocar em profusão. No início não gera caoticidade, mas tão logo é criado um fluxo de sons formado por diversas texturas sonoras: intensas, suaves, repentinas, longas, quentes, desconstruídas, esperançosas, concorrentes, disparadas... tudo o que é possível ouvir com os diferentes timbres; aos poucos as falas criam um jogo de palavras, e movimentos corporais surgem sem que seja necessária uma condução.

Nesse momento, os/as estudantes criam uma rede de intensidades que conglomeram o que os corpos têm a dizer. Descobrem quase que por contágio que as vozes dissonantes se ampliam em coletivo; assim nasce uma voz conjunta que reverbera no espaço e que me permite perceber a potência de corpos que são puro deslocamento e transgressão cultural.

Aos poucos a caoticidade dá lugar à relação, e isto se faz quando o silêncio rompe a camada sonora instalada. Uma música de falas e corpos desejantes é composta em tempo real, logo surge uma pausa e alguém diz — o que meu corpo fala? — e uma chuva de reflexões das

mais complexas se pronunciavam — O que eu vivo? — e logo histórias e causos começam a ser contados — Como nos tratam?

Um arrepio que vai do cóccix até o pescoço percorre meu corpo, assim como ao escutar Elza Soares, pois grande parte da turma sofre violações sociais e culturais no corpo, entre os principais focos, negros/as e LGBTQIAP+. — Parem de nos matar... — e novamente um silêncio. Pulmões que respiram em conjunto se satisfazem com o que acabaram de escutar. Percebo que o caminho de se experimentar está mais presente a cada aula, buscam construir e se permitir a descobrir as potencialidades de cada corpo ali presente.

A movimentação dos corpos está mais lenta e novamente surge a voz de Aline — eu sinto, hoje sou meu corpo, ele pode tudo, mas para isso... para isso preciso estar confortável em mim, assim tenho a experiência de poder ser o que desejo ser, caso contrário meu corpo se fecha e some, perco meu corpo. O mundo não me dá segurança... — quando surge a voz de Rebeca — quando era desconfortável olhar para o corpo eu não olhava, o desconforto também era sobre como me olhavam, sou lésbica, não permito que me olhem com desejo — logo Fernanda se pronuncia — fechar o olho para ver o meu íntimo, assim experimento o mundo por este corpo — no que Lara complementa — amar o corpo é um aprendizado — e Aline responde — insegurança por não ver, insegurança por não ver quem te olha, não consigo ver o que estou fazendo, mas ao mesmo tempo posso fazer o que eu quiser sem medo de olhares.

Somente as vozes de gênero feminino ricocheteiam. As pessoas de gênero masculino em um profundo silêncio solene respeitam este momento; Inayah puxa uma das músicas cantadas no trabalho que estão desenvolvendo para a criação do componente de Teatro de Rua — Não me mateeee, me proteja Odoyá, pois eu querooo, desaguar neste mar³⁶ —. Após cantada essa melodia uma primeira vez, todas as vozes se somam, a turma navega junto por este mar que tanto almeja. Navegam por aí, com vozes que irrompem na melodia “NÃO ME MATE...”.

Nesse momento os/as estudantes estão afastados na sala e formam uma composição em que corpos e espaço se integram. Ao final da prática somos corpos expandidos em estado alterado de consciência. Assim percebo que a aula é também corpo, o espaço é corpo, e nós somos a educação. Nada para além do que se encerra na pessoalidade de cada um/a que colabora para a construção conjunta do que podemos chamar de um fazer artístico latino-americano,

³⁶ Letra composta pelo estudante Wesley em colaboração com toda a turma no processo criativo do componente Teatro de Rua.

necessário nesse itinerário formativo urgente para aquelas vidas que querem continuar sendo experimentadas em sua máxima elasticidade.

Ao final do exercício os olhos se abrem, descortinando o mundo interior de cada um/a e permanecem exercitando a simples existência em presença que se conecta. Alguns sorrisos, outras respirações profundas, um único silêncio alongado.

Anuncio o fim do exercício e fazemos uma roda para conversar sobre as experiências; entretanto, na aula de atuação, como já disse anteriormente, a qualquer momento alguém pode iniciar uma proposição cênica. Em meio aos relatos sobre a aula, Aline se levanta, vai até a parede preta e tira sua camiseta, em suas costas um lindo desenho. Todos/as em repouso silêncio escutam uma cena que se inicia.

Querida criança,

Hoje a morte vai visitar a sua casa. E, a partir de agora, você vai sentir seu coração todos os dias. A solidão será sua companhia íntima por muito tempo.

Não tenha medo, você vai sobreviver mesmo sentindo que suas raízes foram cortadas. Com o passar dos anos você vai descobrir que raízes se regeneram, basta regar o que sobrou. O tempo também vai arrancar suas poucas folhas e você vai sentir a ausência te atravessar e te perfurar. Lembre-se que a água escorre por todas as frestas e aproveite as chuvas para se nutrir e crescer. Confie no tempo. Ele carrega tudo com ele, menos a morte.

Querida criança,

A morte vem de novo. Dessa vez vai ser diferente, pois seu coração vai doer no ventre. Seiva foi extraída do seu corpo e, por isso, você vai ficar sem energia por mais um tempo. Todas as suas dores vão florescer e você vai sentir que nada te pertence e que você não pertence a nada. Sufoco.

Você vai caminhar por um novo solo, a apatia vai chegar, a ausência vai aumentar e será tempo de fortes chuvas. Vai parecer tempo de seca, mas é de chuva.

Querida,

O tempo carregou tantas coisas. Ainda sinto o coração todos os dias. E, todos os dias, a ausência me atravessa, a lembrança da morte é um nutriente muito presente ... aprendi a nutrir as raízes. Encontrei em mim o poder de ser abrigo e ganhei espaço para expandir, não sei pra onde, não sei por quanto tempo. Sei que o tempo carrega tudo mesmo, menos a morte. E um dia ela vai voltar.

Aline

O corpo de Aline exposto compõe a negra parede e ressoa seus três corações. Nesta cena percebemos a morte por várias vezes em nós, ela nos visita em cada gesto e ação. Toda vida em movimento é uma morte segundos antes, pois é guardada pelo passado. Nós, corpos que morrem a todo instante em um palco, praticamos a morte como linguagem artística pois somos o teatro que no agora vive e que no fluxo do tempo se esvai no ar. Um espectador nunca levará seu espetáculo preferido para casa, o que conseguirá é morrer junto a ele, portanto, a partir de agora morremos com Aline.

Nesse percurso fomos acometidos/as por quatro mortes: mãe de Aline, bebê de Aline, cena de Aline e nós em Aline. Ela nos presenteia com uma aula sobre atuação pois o estado de cena é estar em processo de morte, portanto ela constrói sua proposição no limiar entre a arte e a vida.

Lenta, derradeira e iminente, nunca se sabe quando será a última vez que se entrará no estado de cena, pois a arte do teatro morre a todo momento na sucessão dos acontecimentos da presença, tal qual uma sequência de ações que se interligam para criar os fios narrativos do corpo em movimento, ou mesmo na expansão da palavra em ondas sonoras que se diluem no ar. Ao atuar nos poetizamos e nos matamos no ápice da tentativa do presente, na corporeidade que aflora a cada respiração e transpiração, suor que verte e escorre devido ao sensível deslocamento que cada ator/atriz faz de si, para poder, em alguma instância, se ver de longe e banhado por sua proposição artística.

E foram nas palavras de Aline endereçadas à “Querida criança” que o tempo parou. Ela se mantém água em pé com seu rosto voltado para uma parede preta de modo que sua voz expelida por todos os poros seja ouvida pelo ecoar no espaço, e assim reverbera até que suavemente pede licença para entrar em nossos ouvidos. Ela, sem camisa, possibilita que suas costas se disponibilizem a ser tela para uma pintura de uma árvore, árvore de autoria de uma outra mulher, Rebeca, que se inspirou na ausência da mãe árvore arrancada pela prefeitura. A sororidade as interliga pelo oco.

A árvore frondosa nas costas de Aline traz à tona as narrativas sobre as famílias, aquelas que foram compartilhadas aulas atrás no chá oferecido por Vitor e sua mãe. O desenho de Rebeca se finda no limite de suas costas e cabe a nós imaginarmos a floresta em que esta árvore

está plantada. Uma imagem cênica que se torna estética é sinal de que junto a ela preexistem outras, portanto nossa imaginação expectante se faz por contágio.

Aline traz por simbologia em seu nome: força, energia e proteção. Assim teve que se assegurar em seu nome quando aos oito anos foi visitada pela ausência de sua mãe e a solidão esteve junto a ela em íntima companhia. Mesmo com as raízes cortadas, permaneceu a regar-se ao longo dos anos confiante nas raízes a brotar e nas várias qualidades das águas a nutrir. Anos depois, uma nova visita a interpela em seu ventre, extraindo sua seiva que era gestada.

Percebendo atentamente o corpo de Aline, habitam estes três corações: um artista, uma mãe e um ainda bebê. Querida criança, também faz aula de teatro e nos responde a pergunta que ela mesmo fez aulas atrás: É possível renascer?

Para além deste porfiar vida morte, outra dimensão da linguagem cênica toma a cena: a memória. Como quem expecta a cena, crio um rio subterrâneo e silencioso que conecta com as memórias de Aline, aquelas presentificadas no ritual do chá.

Somos arrebatados por suas memórias, elas se manifestam pelas sutis reações do corpo e na vibração da voz. O acesso às suas memórias não se dá como técnica de atuação, ela é composição a partir de uma doação de si para o ritual cênico. Aline, enfim, é o corpo que desejava, de modo que a habitam a presença, a morte e a memória como linhas de força de sua cena.

A memória é, em seu limite, uma produção ativa e descongestionante, pois criativa. Ela é produção de sentido quando se faz sentir no corpo, pois corpos que não se fazem esquecer, relembram. A possibilidade de relembrar é sempre um convite à invenção de si, do entorno e dos personagens que compõem a cena rememorada, portanto, nós como artistas das artes cênicas perseguimos rastros mnemônicos.

Aline finaliza sua proposição e, se no começo da cena achávamos que morreríamos com ela, acabamos por viver em suas memórias. Ela renasceu ao recriar suas ausências. — Vamos formar uma roda? — pergunto para a turma.

As pessoas se dirigem ao centro da sala e enfim nos sentamos, Aline sente que hoje será responsável por fechar esta aula, portanto, faz uma fala sobre seu processo criativo.

— Sempre fiz paralelo com árvores, sempre desenhei muita árvore, elas me ajudam a compreender meus processos de vida, por isso percebo a vida como uma árvore. Nós temos árvores interiores que geram frutos e sementes que germinam dando vida a outras árvores. Os galhos são as relações com as pessoas, esses encontros podem gerar frutos ou somente

conexões. Eu demorei, mas hoje consigo me ver como árvore. Perdi minha mãe muito cedo, cortaram a minha grande árvore —. Rebeca se levanta e senta-se ao lado de Aline.

— Hoje percebo que foi naquele dia que perdi por um tempo minha relação de identificação com as árvores, somente recuperada depois de alguns anos. Quando adulta eu percebi este rombo, tinha um oco em mim, eu não tinha raízes e não conseguia perceber minha ancestralidade. Roubaram um pedaço da minha vida, mas aos poucos percebi que posso narrar esta sensação de outro modo. Hoje consigo dizer que o pedaço que ficou agora brota, pois eu coloquei na água e assim nasceram raízes. Essas memórias e relações corporais me fazem perceber que sim, sou árvore, sou meu corpo. Eu tive que olhar para esse corpo nestas aulas de atuação. Percebo que minha relação com a morte é uma relação de vida, nesta cena eu tive que sentir a morte dentro do meu corpo, morte mãe e morte bebê, assim escrevo sobre morte e me inscrevo corpo em cena.

2.2.3 Palavras inventadas: Lucas complexo³⁷

Estou atrasado para sair de casa como de costume, não que eu seja uma pessoa que se atrasa, pelo contrário. Sempre que desejo chegar atrasado em encontros nos quais tenho plena certeza de que todos/as não chegarão no horário, acabo magicamente no lugar combinado e no horário combinado, o que me leva a crer que existe um modo de percepção do tempo em meu corpo que permeia as minhas ações, regulando-as em acordo com um contínuo cronológico. Sempre que penso sobre isso percebo também que em oposição tenho grandes dificuldades na relação com o espaço, isto no que se refere à geolocalização, escalas e mapeamento; assim acredito que algumas pessoas têm mais claramente a relação com o espaço e outras com o tempo, outras sortudas devem possuir os dois, embora acredite que ao treinarmos conseguimos afinar essa relação com o mundo.

Enquanto penso sobre isso, levo a xícara amarga de café à boca, o calor do líquido toca a pele e entra nas narinas, subverte meus pensamentos, ao fim, o som do mastigar da última migalha de pão dá espaço ao silêncio da boca, enquanto uma atividade intensa acontece em meus pensamentos junto com o saciar da fome. Sigo o ritual matinal e, nesta subversão da cafeína em um contra pensamento, derrubo minha hipótese anterior sobre o tempo e a dificuldade com o espaço, afinal de contas, me encantam as escritas sobre o espaço, a filosofia

³⁷ Narrativa inspirada em BRECHT, B. **Poemas 1913-1956**. Tradução de Paulo César de Souza. 7. ed. Rio de Janeiro: 34, 2016.

do espaço, a poética sobre o espaço, a sensação corpórea do dançar e do livre movimentar em uma sala de ensaio. Verdade temporária deste parágrafo é que, neste contra pensamento, creio ter uma inclinação para a escrita flexionada no espaço.

Som de torneira abrindo, a água borbulha, escorre pelas mãos que sentem o frio e levam-na para os olhos pequenamente assustados. Levanto a cabeça e estou de frente para o espelho, imagino que estava escovando os dentes, passo a língua entre eles para conferir pois não me vem à memória sobre como cheguei até ali, fato é que a sensação de estar atrasado novamente toma meus sentidos e tento sair de casa o mais rápido que posso.

Giro a maçaneta da porta da sala e o tempo cronológico em ação se conflita com tempo da experiência. Estou pronto para sair e assim que termino o primeiro lance de escada penso que posso ter deixado as luzes da casa acesas, e retorno para conferir, giro a maçaneta e estão apagadas, novamente desço a escada, paro e penso que posso ter deixado o fogão ligado, afinal de contas eu o utilizei agora pouco, e como antes estava pensando na aula de hoje me convenço de que posso ter esquecido, retorno, giro a maçaneta e o fogão está desligado. Penso que tenho que parar com esta mania de voltar para conferir as coisas, ela se iniciou quando de fato esqueci o ferro ligado, mas calma, eu decidi voltar para conferir. Ao mesmo tempo, penso que pode não ser mania, talvez um procedimento diário, pois ao sair e voltar várias vezes sou tomado por uma distinta sensação, como se retornasse para o passado de mim mesmo e pudesse me observar com menos paixão, pois quando entro novamente em casa os meus rastros corporais ainda estavam lá, fechados pela porta.

Este modo de sair de casa tem uma relação com a ideia de corpo que sobrepõe camadas de experiências de si para se constituir a corporeidade, pois a cada vez que retorno acrescento uma camada antes esquecida de mim. Muitas vezes são livros que decido levar de última hora ou objetos para serem usados na aula. O mais importante é que estes que são acrescentados de última hora não possuem nenhuma relação direta com o que foi programado anteriormente para a aula, é como se eu sentisse o desejo daquele objeto ou livro e necessitasse levá-lo pois ele de algum modo prevê sua urgência; isso acontece principalmente com os/as autores/as aos quais cotidianamente envio cartas.

Esse exercício de olhar de maneira distinta para nós mesmos e para o que falamos de nós (deficiências, manias, síndromes, transtornos...) é um modo de voltar a vida para a arte, pois ela te possibilita subverter diagnósticos. Crio então esta outra versão para uma mania, gero um Élder do passado que planeja a aula, um Élder do presente da experiência do corpo e um Élder do futuro que retorna no tempo e abre a porta de sua casa repedidas vezes.

O Élder do futuro, ao retornar pega algo novo para levar para a aula, a partir de uma sensação que não tinha lhe ocorrido no dia anterior, quando o Élder do passado organizou o material de aula, enquanto o Élder do presente bufa irritado por estar avisando que está atrasado desde a primeira palavra desta narrativa. Estas três dimensões de mim mesmo me possibilitam perceber que uma aula é um fluxo contínuo de planejar e replanejar a partir do desejo do primeiro, a experiência do segundo e a intuição do terceiro. Assim digo, sem estes meus duplos esta aula não teria acontecido.

No presente que se apresenta, o Élder intuitivo (futuro) previu que seria necessário um complemento para que a aula acontecesse, pois este tinha ciência de que “Agreste”, texto escolhido para a montagem de TCC da turma a quem irei ministrar a aula de hoje, tem poder de síntese lancinante, denso e crítico a cada palavra escolhida. A partir desta inquietação e ainda dentro de casa pela centésima vez que retorno, olho de maneira insistente para a prateleira de livros e não vejo nada em minha estante que se assemelhe à escrita de Agreste, — Estou atrasado — um Élder grita e o outro silencia pois acredita já ter colocado tudo que precisava na bolsa no dia anterior.

Olhamos entre capas coloridas dos livros enfileirados na estante, e já meio sem perspectivas continuo a vasculhar as lombadas uma a uma, me aproximo e me distancio como se esta movimentação fizesse algum livro se enunciar. Decido colocar a mão nos livros e repouso sobre Brecht (2016). Não há mais tempo, pego Brecht pelas mãos em pura intuição pois ainda não li este livro. Saio de casa enquanto rasgo o plástico do livro e sinto seu cheiro, e neste momento me acompanham as referências que tenho sobre as pesquisas de Brecht, seu cheiro e a expectativa de poder ler algo interessante no ônibus.

É manhã com brisa leve, daquelas que gelam somente as pontas dos dedos e secam os lábios, sei que vou me encontrar com estudantes ansiosos sobre a definição do TCC. Como sou responsável pelo componente Atuação Cênica, foi previsto em nossas reuniões pedagógicas anteriormente que, em meio a este desenvolver da prática de pesquisa e estudos teóricos, este componente tem uma abertura para engajar-se no planejamento do TCC; assim criamos zonas de contaminação de modo que pensamos gerar espaços de experiências para auxiliar no processo formativo e na criação de um espetáculo autoral, como é de praxe no curso.

Essas zonas de contaminação são terrenos de afetos e experiências que se atravessam, trabalho que transpira no corpo e ressoa nas vozes dos/as estudantes. Este trabalho já se

evidencia em algumas linhas de força presentes na Cia. Dez Afio³⁸. A cia. surgiu coletivamente; na sugestão de nomes Lucas disse — “Dez Afio” — ele adora brincar com o sentido das palavras. Lucas será um personagem central nesta narrativa.

Subo no ônibus e ele está lotado, portanto a expectativa de ler ao longo do caminho é logo frustrada, eu e Brecht dividimos um espaço que mal me cabia. Entre uma axila e um cotovelo, consigo abrir o livro e já prestes a fazer minhas primeiras críticas sobre toda aquela situação que eu estava vivendo, leio o título do poema “Não se deve ser crítico demais” (BRECHT, 2016, p.25), me interessei, pois, por sorte posso de algum modo me abster de reclamar da situação que vivo no ônibus. Ele, Brecht, me diz que entre o sim e o não a diferença não é tão grande, e duvido dele pois vejo grandes diferenças ao me posicionar, e tão logo ele me diz “falar de corda em casa de enforcado não é apropriado” (BRECHT, 2016, p.25); paro, olho para o ônibus, olho para mim, e acabo este parágrafo.

Com esta afirmativa, fico mudo e me vejo enforcado no ônibus e, para exercitar meu paradigma dramático, imagino este enforcamento com aquelas cordinhas antigas que tinham nos ônibus e que foram substituídas pelos botões. Me lembro até hoje de quando os bancos começaram a ter algum conforto, mas queria mesmo é estar enforcado naquele antigo ônibus, para justificar tamanho sofrimento e falta de privilégio, drama que tenta me colocar em um lugar de fala no qual convivo, mas que não tenho propriedade. Prefiro então me conformar em estar apertado do que me colocar na cadeira de uma outra pessoa. Me pergunto se é conformismo o que Brecht desejava me gerar com aquele poema, pois ele me diz para olhar para o céu e em minha imaginação agora é noite.

Novamente sou tomado pela imaginação dramática e tudo está escuro, me pergunto se pode estar caindo minha pressão, visto que a respiração se faz difícil. Então Brecht me diz que quem é capaz de imaginar um céu estrelado, bem poderia calar a boca. Respiro profundamente e mesmo com vontade de esbravejar e me sentir um enforcado prestes a denunciar para o mundo sua situação por falta de ar, me calo. Preciso ainda questionar a beleza das estrelas em minha vida.

Neste momento olho para as pessoas que estão sentadas e penso que são os/as privilegiados/as daquele lugar com rodas; fico articulando se eu poderia andar alguns pontos para trás e assim poder pegar o ônibus mais vazio e me sentir um privilegiado, e neste momento

³⁸ No segundo módulo do curso, os/as estudantes têm a responsabilidade de estruturar um grupo de teatro a partir de um modo de trabalho colaborativo.

penso que se andar para trás estarei em um distrito periférico, a Brasilândia, constantemente marginalizada pela administração pública da cidade e que sofre intensamente com a desigualdade social. Então, talvez aquelas pessoas mereçam estar sentadas por uma questão de equidade social, penso isso enquanto uma mulher se levanta bem na minha frente, ela passa por mim, e arrasta Brecht que cai no chão de modo que os poemas tentam fugir dos pés da Brasilândia e minha mão esquerda os busca. Quando o resgato, olho a capa para ver se havia danificado e nela há uma foto de um jovem Brecht a me olhar.

Agora um banco vago entre o Limão, onde resido, e a Brasilândia minha vizinha, o tempo paira no ar e ninguém se senta, acredito que esperamos solenemente alguém que realmente precise; após um solavanco de lombada eu pergunto para o homem que está ao meu lado se ele irá sentar e ele diz que não, então me sento com o alívio e a culpa, entre o sim e o não, afinal não há tanta diferença tal como Brecht me disse. Sigo viagem, minha respiração se torna profunda e em um instante estou somente eu e Brecht conversando, não há mais ônibus, nem pessoas, somente minhas respirações e as palavras dele.

Em determinado momento, quando olho para fora do meu mundo, percebo que estou no ônibus, e fora dele percebo que estou no centro comercial de Santana, mãe de Maria e avó de Jesus. Santa que é símbolo de humildade, trabalho, oração, caridade, perseverança, silêncio e fé, sei desta informação pela curiosidade que tenho em pesquisar nomes de ruas e bairros. No coração da santa, milhares de assalariados/as descem dos ônibus para trabalhar nos comércios, muitos estão com seus rostos fechados e tensos, novamente me sinto um privilegiado pois estou em direção ao meu trabalho, e aguardo ansioso a hora da aula começar.

Tenho grande prazer em trabalhar com arte pois acredito que de algum modo realizo uma ação no mundo que me faz sentido e me faz sentir, assim tenho oportunidade de elaborar diariamente como a vida, as coisas e as pessoas podem ser olhadas por diferentes faces e pelos diversos personagens presentes na mesma situação. Enquanto penso isto, o ônibus se esvazia, olho ao entorno e somente dez pessoas estão na condução; entre um ponto e outro, a diferença é enorme, entre um bairro e outro a diferença é enorme. Sou novamente surpreendido por Brecht, e a folha que viro acerta em meu rosto como um grande tapa em meu privilégio, pois o título do próximo poema é: O comunista teatral.

Ao final da página, tentando ainda me recuperar do tapa, ele me diz que: “Por 3.000 marcos ao mês/Ele está disposto a encenar a miséria das massas/Por 1.000 marcos ao dia/Ele mostra/A injustiça do mundo” (BRECHT, 2016, p.33).

A crise da representação se instala em meu corpo. Em meus pensamentos ainda sem ação devido à agressão feita pelo jovem Brecht, penso sobre as possibilidades de ser fazer ao invés de representar personagens ocupando lugares de fala que não são meus por direito. Chego à ideia de que ser fazer é falar de si e do mundo por proximidade empática, criando processos de construção da subjetividade e fluxos de dessubjetivação, assim se pode viabilizar espaço para uma experiência em que se é arrancado de si mesmo³⁹.

Ao sentar-me no banco nesse misto de alívio e culpa me identifico com a necessidade em criar processos formativos que estejam engajados em experiências modificadoras de si. Assim penso estabelecer uma rede de afetos que nos permeie, gerando possibilidades de agenciarmos coletivos que considerem as singularidades. Não estou, portanto, a sentar no banco de modo a encenar a miséria das massas ou as injustiças do mundo, sem que antes eu me sinta parte delas e muitas vezes produtor de várias delas.

Chegado a este pensamento, não tenho mais tempo pois o ônibus desacelera e desço pensando sobre as provocações que Brecht me fez; retomo o Élder da presença, do presente e das relações e urgências com o agora, pois logo eu e os/as estudantes construiremos dispositivos criativos para o TCC, estes provavelmente terão como ponto de partida uma relação estreita e empática com as mazelas sociais das quais iremos tratar. Me pergunto: como criar estes dispositivos sem nos aproveitarmos da miséria? Sem fazer uso da dor para ser aplaudido? Mesmo que esteja muito próximo da Brasilândia, moro no Limão, a reflexão sobre esta abordagem não me foi tão complexa, mas e a prática? Como efetivar este lugar de subjetivação e dessubjetivação?

Penso que o caminho que tentarei seguir junto aos/as estudantes na aula de hoje se fará sobre a busca por compreender como Brecht conseguia ser tão lancinante e ao mesmo tempo tão afetivo, ao passo que fala de política e de amor em uma mesma palavra, enquanto eu necessito de pelo menos alguns parágrafos para tentar este feito. Seria a urgência do mundo em que ele viveu? A urgência nos faz ser sucintos/as e diretos/as? Será o medo de fazer investidas indevidas e ser morto por um sistema genocida tal qual ele viveu e sobreviveu? Qual foi o banco em que ele se sentou com alívio e culpa por ter conseguido fugir da Alemanha nazista?

Volto a pensar na dramaturgia “Agreste” de Newton Moreno (2001), ele traz em sua escrita uma estruturação dialética próxima às estruturais de Brecht, não em termos de

³⁹ Para melhor aprofundamento, ler: FOUCAULT, M. **História da sexualidade**: a vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e José Augusto Guilhaon. 22. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2012.

substância, mas da condição humana em complexidade para possíveis leituras sociais que dizem respeito ao sujeito e ao mesmo tempo a grupos sociais. Os dois são autores que falam do sujeito em um comum compartilhado pelas mazelas vividas por muitos/as. Moreno exprime uma situação especialmente complicada em que o amor entre duas mulheres não é possível devido à cultura local. Desenvolve sua escrita com tanta delicadeza e amor, sem deixar de falar da hipocrisia social na qual as personagens estão chafurdadas em meio a uma comunidade que as queima em sua casa ao final da peça.

A casa em chama, uma personagem morta e a outra a abraçando enquanto a comunidade está às voltas da casa, observando o amor e a humanidade arderem em chamas, chamas distintas da paixão, chamas de ódio e solidão conservadora. Sinto que temos um “Dez Afio” pela frente, vamos em busca da propriedade e do nosso lugar de fala neste tema, vamos em busca de um comum ao qual estamos embrenhados da vontade de mudança a partir da compreensão das falhas desumanizantes que todos/as nós produzimos e criticamos. Enfim, olho para os/as estudantes e digo — Bom dia, vamos falar daquele tema, daquelas personagens e de nós mesmos, nós que queimamos a casa e nós que somos queimados nesta casa.

Após estas palavras, faço uma roda para iniciar a aula e começo contando brevemente para os/as estudantes sobre meu itinerário até a Etec. Neste início, percebo que confiar na intuição em ter levado Brecht comigo foi uma tentativa de desnaturalização das práticas educacionais conteudistas e rígidas em sua programação.

Os/as estudantes começam a se colocar em relação ao tema e expor suas pesquisas correlacionando com o que contei sobre o jovem Brecht. Enquanto isso, monto o ritual do chá, e a conversa se instaura: sabores, tensões, histórias aleatórias, pesquisas de campo já realizadas, um misto de assuntos são colocados em pauta. A aula de atuação se iniciou neste estado em que Eleonora Fabião (2010) talvez chamasse de cena-não-cena.

Penso que este é o momento para iniciarmos a prática reflexiva e experimental sobre Agreste. O Élder do passado, aquele que preparou a aula ontem, tinha pensado que ela se iniciaria com uma conversa, que problematizaríamos a temática do texto e, a partir das questões levantadas, tentaríamos estruturar um dispositivo criativo para praticarmos o tema e assim possibilitar as reverberações nos corpos; mas, devido ao percurso do ônibus, existe um Élder do presente que foi tomado pelas questões da escrita de Brecht e de Moreno. Acredito, portanto, ser o momento oportuno para unir a construção de um dispositivo criativo junto com a motivação sobre a estrutura da escrita dramaturgica.

Pergunto para eles/as se a ideia é montar o texto Agreste, dizem que o texto é só o ponto de partida, pois nele estão diversos questionamentos que conglomeram as pesquisas ao longo do semestre no componente PTCC (Planejamento do Trabalho de Conclusão de Curso), e pensam que investigando o texto chegarão na montagem teatral.

Após compreender as problematizações dos/as estudantes sobre hipocrisia social e política, desigualdades de gênero, etnia, entre outras, começamos a construir juntos um modo de experimentar a escrita. Primeiramente analisamos o texto dividindo-o em suas situações e distintas camadas.

Ao fim da leitura, entendemos que Agreste é um texto muito bem estruturado e se a turma irá produzir suas textualidades cênicas baseadas nele e na prerrogativa de uma constante hipocrisia social que assola a política e as relações interpessoais; será importante conseguirmos desenvolver a reflexão, escrita, e criações cênicas que alcancem diálogo qualitativo com o texto de Moreno. Abro o livro de Brecht como quem procura a sorte, penso que como já estou conversando com ele faz mais de uma hora, talvez seja possível ele estar engajado em nossa conversa e assim poder oferecer um de seus escritos; é quando me deparo com o poema “O que corrompe”.

Nos primeiros meses do domínio nacional-socialista/Um trabalhador de uma pequena localidade na fronteira tcheca/ Foi condenado à prisão por distribuir panfletos comunistas./Como um de seus cinco filhos já havia morrido de fome/ Não agradava ao juiz enviá-lo para a cadeia por muito tempo./ Perguntou-lhe então se ele não estava talvez/ Apenas corrompido pela propaganda comunista./ Não sei o que o senhor quer dizer, disse ele, mas meu filho/ Foi corrompido pela fome (BRECHT, 2016, p.122)..

Finalizo a leitura com os olhos ainda no livro e ouvidos atentos aos possíveis comentários, estava reflexivo pois também era o primeiro contato com aquelas palavras de fome. Tenho certo apreço por esses momentos em que me coloco em jogo como docente, como jogador e não como juiz da partida, eles me propiciam momentos únicos em que experimentar é possível e também é desejo. Em silêncio estamos, levanto meus olhos em direção à turma, tenho uma série de questões para colocar na roda, mas aguardo, ficamos em silêncio por ainda mais tempo. É um silêncio de suspensão, não é esvaziado, é reflexão em ação, as expressões faciais reverberam as sensações a partir do poema, e ficamos por mais um tempo em silêncio.

.
.

.

.

O silêncio é cortado por este novo parágrafo em que Lucas entra nesta história, ele me pede para ler novamente, olho para ele e ele não me olha, como se estivesse com dúvida sobre o que li ou mesmo como se não tivesse entendido. Não falo nada, abaixo meus olhos e início novamente a leitura. Ao reler o poema, sinto que minha compreensão sobre o texto cria uma outra camada que gera conflito com a primeira.

Ao final da leitura tenho vontade de falar outras tantas compreensões que tive sobre a escrita, mas me calo, lembro do céu com estrelas de Brecht e decido aguardar pela fala democratizada, olho para todos/as e Lucas ainda está inquieto, ele me pede por favor para ler novamente, assim o faço sem pausa, vou direto ao texto e me dedico ao modo como leio, penso que talvez eu esteja imprimindo alguma interpretação e por mais que não esteja falando o que penso, o timbre, as pausas, enfim, minhas expressões podem estar atrapalhando a reflexão de Lucas. Considero isso e me dedico à leitura em tentativa de estabelecer aproximação com a estética da escrita de Brecht e, ainda por terminar, me encontro em “apenas corrompido pela propaganda comunista”, momento em que sou interrompido por Lucas.

Ele diz — espera professor — e subitamente paro, em meus pensamentos dois poemas se uniam, o que falava do artista comunista e este do pai que teve seu filho corrompido pela fome. Faço uma rápida investigação nas intenções que empreguei em minha leitura para ver se estou desviante da ideia de que, como educador, esteja lucrando com a miséria; sei que isso é provavelmente uma cobrança excessiva baseada na necessidade de cautela ao abordar tantos temas delicados os quais eclodem nas salas de aula. Olho para Lucas e ele diz que me interrompeu pois o que eu iria ler seria a parte que mais o impactou, o final do poema.”Não sei o que o senhor quer dizer, disse ele, mas meu filho/Foi corrompido pela fome” (BRECHT, 2016, p. 122).

Ao que finalizei, permanecemos novamente em silêncio, mas este estava diferente dos anteriores pois ele parecia justaposto ao silêncio após a fala do pai. Neste momento, descobri que havia mais uma fala neste poema e ela era puro silêncio, nosso e do juiz, pois não havia nada a ser dito depois da fala do pai, tudo era uma vastidão de silêncio que se estendia até os olhos não mais verem.

A questão está para além do comunismo ou do domínio nacional-socialista, era fome mesmo, e a fome come as palavras tanto de quem sente, tal qual o personagem de Graciliano Ramos (2020), Fabiano em *Vidas Secas*, quanto de quem é impactado ao se deparar com o sujeito que denuncia a fome e, portanto, expõe-se assim a miséria humana que permite que uns

comam e outros não. Lucas então me diz — Brecht não nos deixa saída, pois o modo como engendra o conteúdo e formula sua estética nos rasga, ela é complexa.

Pergunto para ele o que ele quer dizer quando diz que é um texto complexo? Ao finalizar esta pergunta percebo que não a fiz para ele, mas para mim. É o tipo de pergunta de interesse mentiroso que se faz para um/a estudante, pois se sabe de antemão que no primeiro momento em que ele vacilar na resposta nós educadores/as vamos interromper para dar nossa explicação sobre uma pergunta que nós mesmo criamos, afinal de contas eu estava com a sensação análoga à do ônibus. Era como se a cadeira acabara de ficar vazia, o moço do lado que não iria se sentar seria Lucas, eu me sentaria com alívio e talvez culpa. Esperava por isso, por mais que externamente nós, docentes, busquemos manter as feições de progressistas.

Na medida em que Lucas buscava suas primeiras palavras para descrever o que estava querendo dizer sobre a complexidade do texto, eu já me adiantava em meus pensamentos tentando articular uma possível reflexão que afirmaria que realmente ele era complexo. Brotavam ideias⁴⁰ sobre dialética desde Hegel, passando por Marx e emergindo em Brecht no fluxo contínuo da história; penso que talvez até pudesse falar um pouco do contexto histórico de Brecht e do teatro alemão, da relação com a ascensão nazista ou mesmo da minha experiência em Berlim... isso, talvez me dirigir à minha experiência na Alemanha fosse interessante, mas talvez pudesse soar arrogante, acho que seria melhor refletir sobre sua complexidade estética fazendo um paralelo com a crise do drama, assim poderia expor as diferenças entre Szondi⁴¹ e Sarrazac⁴², e fazer por fim um “gancho” no fazer cênico contemporâneo dando indícios para a performatividade na cena.

Entretanto, havia alguma coisa de diferente na explicação de Lucas, ele seguia um caminho que não tinha relação nenhuma com as distintas reflexões que eu poderia fazer e, assim, seria cortá-lo dando a impressão de que eu continuaria sua fala. Ele não falava de estética, nem de história, ele estava falando dos sentimentos, do amor, e tudo aquilo me parecia muito estranho. Resolvi não interromper e congelei meus pensamentos, me lancei para ouvi-lo, mas minha estranheza continuava, visto que ele estava falando de sentimentos, amor e Brecht.

⁴⁰ Para melhor aprofundamento, ler: KONDER, L. **O que é dialética**. São Paulo: Brasiliense, 1997. COSTA, I. C. **Nem uma Lágrima: Teatro épico em Perspectiva**. São Paulo: Alameda, 2012.

⁴¹ Para melhor aprofundamento, ler SZONDI, P. **Teoria do Drama Moderno: 1880-1950**. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

⁴² Para melhor aprofundamento, ler SARRAZAC, J.-P. **Poética do drama moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

Lógico que eu sabia que Brecht era um grande poeta por propiciar um prazer para quem o lê ou assiste. Ele era capaz de conseguir estruturar uma reflexão política não panfletária, mas também não era este o caminho que ele estava seguindo. Em algum momento meus conhecimentos sobre Brecht se acabaram e tudo o que me restava era tentar entender Lucas, talvez por fim eu dissesse — este é realmente um pensamento interessante — ou talvez — é possível pensar por aí... — assim passaria a fala a outra pessoa para poder democratizá-la, incentivando a participação de todos/as, ou, talvez seria um modo mais polido de dizer — olha, não estou entendendo aonde quer chegar, mas tudo bem, vou passar a palavra para outra pessoa pois me parece que está se enrolando.

Posso pensar isso enquanto educador, mas raramente me expresso dessa maneira, justamente por entender que a reflexão por meio da fala precisa ser exercitada até que consigamos nos comunicar e desenvolver a reflexão artística. Desse modo, falar é poder criar e exercitar o que se pensa. Permaneço em silêncio a olhar Lucas, foi então que percebi que ele estava atento à figura do pai e a toda discussão no entorno deste pai, e ele dizia — olha só como a resposta do pai é complexa e o juiz não tem mais o que dizer, pois é uma resposta com o plexo. É uma resposta visceral, vital, ele fala a partir da vida, do que lhe ainda resta de vida e da vida de seus filhos e de tantos outros filhos de outros pais com fome. Ele não tomou a decisão de entregar folhetos no intuito de pensar uma macro dimensão social e política estruturante da sociedade da época, sua decisão é com o plexo, com os sentimentos.

Sim, é incrível o poder de reflexão dos/as estudantes! Pode parecer que eu como autor desenvolvi uma densidade em seus argumentos, mas não pedirei que confie em minhas palavras, te faço um convite então, sinta-se à vontade em participar de uma das aulas de teatro na Etec, será um prazer te receber.

Respiro profundamente e percebo que compreendi sua argumentação, de fato ela era incrível, e ele continuava pois dizia que a articulação que Brecht fez em seu poema correlacionava toda uma discussão política sobre os regimes econômicos e sobre a manutenção do poder por meio do capital, em oposição à insurgência do comunismo ou mesmo de um socialismo, que nunca tiveram êxito, pois justamente sempre foram experimentados em situações sociais nas quais as pessoas passavam fome e, portanto, não eram capazes de poder exercer a dignidade humana em qualquer sistema econômico; e para além das tentativas de implementação desses sistemas havia pessoas que tentavam sobreviver e suas decisões e ações eram realizadas com o plexo.

Nossa aula enfim estava posta, todas as camadas se uniam desde as que foram criadas na noite anterior. Sinto que engendramos essas camadas na aula, assim me vem o pensamento de que uma aula é criada por etapas inclusive enquanto ela é realizada. Em outros tempos, me cobrei muito em ter tudo preparado antes de seu início, inclusive já cobrei isso dos/as estudantes quando fui coordenador de estágio da licenciatura em teatro. E neste momento sinto que estar com tudo preparado é perder oportunidades de se aventurar no improviso, na intuição e na escuta, no entanto isso não anula o fato de nós, como educadores/as, termos que nos preparar para a aula, aliás me parece ser uma preparação mais árdua pois é uma aula viva, uma aula jogo.

Falo para Lucas que essas brincadeiras que ele constantemente faz com as palavras podem ser modos de desnaturalizar nossas ações, percepções e concepções sobre algo, sobre fenômenos e sobre pessoas. Digo também que fiquei a ponto de cortá-lo em sua explicação, mas estava feliz por não ter feito esta poda em sua criação. Neste momento me sinto feliz pois já não é necessário arguir sobre o que eu acho ou deixo de achar do poema de Brecht. Agora podemos nos dedicar em continuar a aula a partir deste pensamento do plexo, em um misto entre a complexidade dos pensamentos de Brecht e nosso plexo, nossas sensações e emoções, nos auxiliando a sermos artistas sensíveis em relação ao mundo e ao que nos afeta e nos atravessa de modo lancinante, assim como os poemas de Brecht.

Tomamos uma decisão, precisamos exercitar esse modo de produzir artisticamente, lanço então o desafio para os/as estudantes; a ideia é que exercitemos a produção da escrita de poemas que provoquem sensações análogas às que Moreno e Brecht nos oferecem, ou seja, buscar o silêncio após a escrita. Digo para eles/as que o silêncio pode ser essa suspensão que aproxima o espectador do artista, esse momento empático em que se emociona, mas que também gera uma indescritível sensação de ausência do que dizer sobre o que foi pronunciado após tamanha a crueza das palavras. Penso neste termo para me aproximar de Artaud, de um teatro necessário, embora evidencie para os/as estudantes a grande diferença entre esses dois artistas expoentes do teatro mundial.

Lucas me pergunta — mas como faremos isso? Pergunto, pois, Brecht tinha todo um estudo sobre a sociedade, Artaud tinha uma concepção avançada sobre o humano e Moreno consegue de modo singelo falar das amarguras da hipocrisia —. Ficamos com esta questão reverberando, decidimos ler mais alguns poemas e um trecho de Agreste, aos poucos vamos parando e discutindo sobre aquelas estruturações de pensamento. Passado um tempo, entendemos alguns recursos de Brecht e Moreno, mas ainda não é o suficiente, pois era como

se morássemos no Limão e quiséssemos falar sobre a Brasilândia, não seria possível a não ser que almejássemos ganhar dinheiro com a miséria, como bem pontuou o poema de Brecht.

Pergunto de qual bairro eles/as são e o que fazem para chegar na Etec. Esta pergunta pareceu somente uma distração, mas eu tinha um interesse incutido nela, pois assim como eu vivi a cidade para chegar até a Etec, eles/as também viveram. Após começarem a falar, aos poucos percebemos quais são nossos trajetos e o que fazemos e experienciamos até chegar à escola. As descobertas são poéticas, críticas, afetivas, lúdicas, entre outras que suscitam nas falas de cada um, pois a Etec de Artes, por ser a única do estado, acaba por ter um perfil distinto, atrai estudantes de todas as partes da cidade e de outras cidades ao entorno. K.Êu nos relata que demora três horas para chegar na escola, ou seja, seis horas de condução por dia. Nunca cansamos de ficar surpresos/as com esta fala.

Falo para todos/as que é a partir das experiências de cada um/a que vamos conseguir escrever bons textos e fazer boas cenas. Este pensamento me ocorre ao ouvir cada um/a falando de seu percurso, penso que esse modo de criar configura um desenvolver do pensamento estimulado por nosso processo de subjetivação, assim potencializando o que sentimos e como sentimos. E como almejamos o compartilhamento com o público, tentamos exercitar um processo de dessubjetivação e, ao escrever, buscamos ir compartilhando nossas questões com o mundo, deslocando do singular para o coletivo, tal qual a fome que aquele pai expõe.

Pronto, está na hora de começarmos a escrever, e eles/as fazem isso intensamente, as canetas só saem dos papéis no trocar das palavras, pois cada um/a naquela sala tem muito o que falar sobre sua subalternização, precarização e marginalização, tem tanto que transborda pela tinta das canetas. Ao final, levantam os olhos e os sorrisos, estão contentes com o que produziram. Peço que leiam, e a cada leitura fazemos uma reflexão sobre o que cada um escreveu.

O exercício de escrita continua até que aos poucos começamos a desenvolver um tino para simultaneamente falar de nós e do mundo. Também conseguimos perceber em nós tanto o exercício da hipocrisia quanto o impacto da hipocrisia social, assim assumimos nossa falibilidade e nosso desejo em desenvolver um olhar crítico e empático sobre todas essas questões. Com esse material escrito nas mãos, partimos para a etapa de tentar construir uma cena que reverbere o que discutimos e o que exercitamos, e chegamos à conclusão de que a ideia não é retratar a escrita, mas usá-la como uma camada dramática.

Após um tempo preparando e experimentando a cena, fazemos um intervalo e, para minha surpresa, este intervalo se distingue de outros pois a aula continuou, sem que

combinássemos. Em minha mochila eu trazia um suco, paçocas, bolinhas de amendoim e alguns outros doces, estes que comprei logo que desci do ônibus ainda atordoado pelo tapa do jovem Brecht.

Fazemos uma roda na porta da sala e começamos a comer o que comprei, Lucas diz em rompante — sou travado para dançar —. Acho sua afirmação muito estranha, pois o trabalho que desenvolveu até agora no curso é todo estruturado em um teatro de uma fisicalidade proeminente. Pergunto para ele por que acha isso, ele me diz que foi isso que falaram para ele, e logo digo — também ouvi isso de um diretor, ele me dizia que eu só tinha movimentos angulares e retos e somente quem tinha movimentos sinuosos é que poderia ser bailarino —. É tão absurdo o que ouvimos no universo do teatro em diversos momentos que seria muito importante falar sobre isso. Vejo atualmente um esforço do Sindicato dos Artistas e Técnicos de Espetáculos e Diversões do Estado de São Paulo (SATED) em tentar ações midiáticas para reduzir a violência nos processos artísticos, mas ainda temos muito o que percorrer nesta direção.

A cada novo depoimento de violência sobre o corpo vivido por cada um/a, iniciamos um processo inventivo, não de fazer comentários em oposição para tentar agradar a pessoa violentada, mas na tentativa de ressignificar os rótulos que nos empregaram ou que nós mesmos nos colocamos. Neste momento tenho a oportunidade de falar que saio e retorno de casa várias vezes, e que isso poderia ser encarado como mania, ou que pode ser um modo de preparar uma aula, e que tudo o que acabávamos de ter vivido foi impactado por este entrar e sair de casa que eu tinha feito logo pela manhã.

Lucas ri e diz que a aula ainda continua, que agora estamos comendo a aula, digerindo nossas questões junto com a paçoca que está em sua mão enquanto fala. Ele agradece pelo teatro ter essa potência de ressignificar as coisas por meio da relação, de um “dar e receber”,⁴³ e que era generosidade de minha parte partilhar minha comida para digerirmos juntos aqueles assuntos, que não seriam possíveis se fossem engolidos a seco.

Lucas diz que a comida alimenta suas palavras e me pergunta sobre a graduação em teatro, pois agora com mais energia devido ao alimento poético ele tem vontade de repensar sua vontade de fazer faculdade. Conto para ele a experiência que tive em ser educador em três

⁴³ Ritual que é realizado constantemente em aula e que exercita um trabalho sobre si na relação com outra pessoa, de modo a investigar a dimensão ritualística de estar em cena.

universidades e como os cursos se diferem em acordo com a cultura, mas o teatro sempre esteve ali, seja na universidade ou em um curso técnico.

Ele me diz que somos a barata do mundo, eu já penso logo em Kafka e me preparo ingenuamente para soltar a língua novamente; penso também em falar sobre nosso modo de nos adaptarmos a diversos ambientes, me vem também à mente a fala popular de que elas aguentam catástrofes com altas dosagens de radiação, ou quem sabe poderia explicar sobre a possibilidade de relacionar a barata com uma vida em comunidade complexa e uma vida vivida em conjunto, seres noturnos assim como nós que nos escondemos em teatros. Mas decidi novamente manter o silêncio e esperar que Lucas terminasse seu pensamento.

Ele diz que nós sobrevivemos como baratas, e neste ponto acredito que meus pensamentos, desta vez, comungam com os dele. — Sim, somos uma comunidade de baratas —, mas ele complementa que somente nós sobrevivemos a essa atmosfera distinta criada pelo arsênico, me pergunto se as baratas sobrevivem ao arsênico, e como não me lembro de ter visto isso em nenhum lugar, pergunto como ele sabia disso, ele me diz ter visto em nossas aulas.

Dou uma larga risada acompanhada pelas risadas da turma. Ele olha para Karyne⁴⁴ e relembra uma vez que ela entrou na sala e sentiu que o ar estava diferente, foi aí que ele percebeu que nas aulas que desenvolvemos a partir da ritualização das ações, gestos e movimentos criamos um “ar-cênico”, este que é altamente denso e que somente nós artistas baratas conseguimos sobreviver ilesos a ele. Ele teoriza que para suportar o “ar-cênico” é necessário morrer e nesta morte nos reinventamos a cada ação realizada, esta que morre sequencialmente a cada nova ação que precede⁴⁵.

Ele diz que a vida no teatro o auxilia a ver as coisas de outro modo e às vezes, à noite, olha para o céu estrelado e pensa sobre suas questões da vida; assim que chega a alguma conclusão, ele pensa — por qual motivo nunca vi esta questão por “estrelado”.

Lucas pensa o teatro e a arte articulando a própria língua. Lembro-me de quando migrei da pesquisa em teatro para a pesquisa em dança, tinha acabado de ler “Língua e Realidade” (FLUSSER, 2004). Neste livro, Flusser expõe a ideia de estarmos presos na cultura formativa e estruturante da língua e por isso pensamos como pensamos, pois, se pensássemos em outra

⁴⁴ Prof^a Dr^a Karyne Dias Coutinho acompanhou as aulas da Etec em meio às suas pesquisas de pós-doutoramento. Foi pessoa marcante nesta tese, pois, com sua amorosidade, potencializa a quem encontra, evidenciando que somos produtores/as de conhecimento por meio da prática artística.

⁴⁵ Para melhor aprofundamento, ler: DUBATTI, J. **O teatro dos mortos**: introdução a uma filosofia do teatro. São Paulo: Sesc, 2016.

língua pensaríamos de outro modo. A partir deste estudo me senti preso nas palavras dos textos teatrais, queria experimentar uma “língua” do corpo, e assim fiz por muitos anos até que um dia também percebi que o corpo se expressa em acordo com a cultura à qual está inserido. Continuo buscando a liberdade, mas agora ao invés de fugir do teatro ou da dança, penso que é necessário achar brechas na linguagem e não fugir da nossa constituição, mas problematizá-la.

Hoje, na docência e em meu fazer artístico, misturo as linguagens a contragosto daquele diretor que me disse que eu nunca dançaria, ou mesmo da médica que um dia me disse para escolher entre andar ou dançar quando eu estava com uma grave lesão na lombar. Fico feliz em não ter escutado nem ele nem ela e hoje sobrevivo ao “ar-cênico”. Penso em como criar aulas que propiciem aos estudantes também sobreviverem às incertezas faladas por bocas frustradas.

O intervalo acaba, voltamos para a sala de aula e experimentamos o que criamos ao longo de todo encontro. Finalizamos a aula em roda como de costume, criando apontamentos para o TCC. Ao sairmos, Lucas me para e finaliza a aula — professor, queria dizer que nessas aulas eu não respiro arte, eu CHEIRO arte! Por isso pego minha carreira de ator e mando pro nariz!

2.3 O corpo precariado: poéticas da efemeridade⁴⁶

O dia se inicia na cidade de São Paulo, todos/as se encaminham para suas conduções, pessoas escoam pelas ruas em fluxos de dimensões incomensuráveis, entretanto, formam-se coágulos arteriais nos pontos de ônibus. As periferias vão ao centro, local de intenso fluxo, um coração que não consegue bombear tanta gente por todos os lados.

Nessa dinâmica da megalópole, docentes e estudantes de todas as faixas etárias se mantêm, em alto grau de desempenho, nos três turnos do dia. Somos cobrados, inclusive por nós mesmos, de sermos os/as melhores no que fazemos. Uma meta a cada minuto, até mesmo no lazer, devemos extrair o melhor daquele ínfimo momento. O corpo foi capitalizado, compramos a ideia da necessidade em criar representações de nós mesmos, sempre melhoradas, uma sociedade treinada para se superar, para bater metas, vencer limites, mesmo que seja na tentativa em reduzir o tempo de lavar a louça ou mesmo de tomar banho. Nos tornamos peritos em passar manteiga no pão, em tentar melhorar nosso desempenho através de tutoriais.

Com isso, além da exaustão física, entramos em colapso e frustração, pois a imagem melhorada e projetada de nós mesmos nunca é alcançada, pois há sempre uma atualização

⁴⁶ Narrativa inspirada em HAN, B.-C. **Sociedade do cansaço**. São Paulo: Vozes, 2015.

disponível. Corpos em resistência, mas também cansados e frustrados, frequentam as aulas. Por vezes, conseguimos parar em contemplação, por vezes não, pois a ideia de desempenho está em todos os âmbitos da vida.

2.3.1 Izabela, morte e vida entre o real e o inventado⁴⁷

[Cena 1 – Cachos brancos]

Com seus olhos de coruja observa a vida em acontecimento, os óculos ampliam sua atenção que paira no ar em repouso do absoluto aprender. Izabela se faz vida em dois tempos, no presente de sua atenção e percepção do que ocorre no agora, e no passado das memórias que se fazem vivas pelo devaneio e pelo sonho. Habitar entre passado e presente lhe permite a reinvenção do agora e de suas memórias de modo a contar histórias que movimentam a compreensão sobre as experiências vividas em aula.



Figura 1 - Anotações de Izabela

Izabela não te informa sobre a vida, ela te narra um fato, sempre singular, e que versa sobre o mundo territorializado, localizado nos entremeios das relações humanas e da práxis teatral.

Sua presença inquietante é silenciosa. É comum que ela, ao comentar sobre algo vivido em aula, traga junto uma breve estória que estabeleça uma reflexão sobre o ocorrido ou, em

⁴⁷ Narrativa inspirada em BERGSON, H. **Matéria e memória**: ensaios sobre a relação do corpo com o espírito. 4. ed. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

BOSI, E. **O tempo vivo da memória**: ensaios de psicologia social. Cotia: Ateliê Editorial, 2013.

HOOKS, B. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática de liberdade. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

outras situações, ela faz pequenos movimentos com os olhos que sugam a imagem vista para o profundo da reflexão e, como resultante deste movimento do olhar, lança perguntas endereçadas a minha figura docente. Geralmente são perguntas que não têm uma resposta objetiva, pois se deitam na reflexão promovendo o repouso da não vontade de resposta, porém, gera desejo do pensamento sobre o fazer teatral.

Em outras vezes ela escuta atentamente a minha fala, e como se o tempo dilatasse, ela agradece a aula educadamente, e em gesto ritual com leve sorriso e um movimentar a cabeça diz — obrigada pela aula de hoje Élder — e leva consigo este tempo em distensão que se torna tempo reflexivo e que perdura até a próxima aula em que ela, como se continuasse a aula passada, faz uma fala síntese de seu pensamento de uma semana, e assim nos colocamos em silêncio e cada um segue seu caminho nos corredores da Etec.

Izabela não quer respostas, ela quer se distrair. Na condição primeira de “dis-tração ou desvio do eixo de tração pelo qual somos puxados” (BOSI, 2013, p.40), ela é desviante, não por ser de enfrentamento, mas pelo estado meditativo o qual a torna antiprodutiva para que se permita perceber os aspectos não aparentes e o real como acontecimento.

Ao tempo que se esgueira, faz-se a completude nas cenas teatrais as quais ela apresenta em aula. Uma vez me disse — sinto que o tempo do palco é o tempo da morte e da vida —, fiquei pensando que Izabela investiga sua carne em presença, uma presença que, segundo ela, traz consigo o prazer de mentir.

Já em sala de aula pergunto — o que é o teatro para vocês? Peguem os cadernos e formulem uma resposta —. Nesta aula investigaremos o modo como cada um/a compreende a linguagem teatral. Após algum tempo peço para lerem suas anotações e Izabela me diz que — é o momento em que cada gesto nasce e morre em sua plenitude pois cria um algo que não perdura e, portanto, não se degenera. É o momento em que minha palavra é pura mentira de uma vida verdadeiramente vivida entre mim e o/a espectador/a, este que é, para mim, confidente de meu corpo que nada mais é do que um fluxo que reage à sinestesia dos sentidos. — É difícil sair do palco? — pergunto após sua arguição, ao que ela responde — sim, pois é o fim de um convívio, e é na potência do real na cena e na relação com um/a outro/a e com o público que a vida emerge.

[Cena 2 – Cachos rosas]

São 7:50 da manhã e percorro a passarela de entrada da Etec. Tênuê da noite passada mal dormida e bordeado pelas pessoas do ônibus, busco manter-me na sensação da pele que

lambe o ar ainda fresco da manhã. À minha frente Izabela de cabelo lavado formando micro cachos coloridos, aliás a cada semana estão de uma cor. Penso sobre como os/as estudantes fazem do estudo nas artes cênicas um movimento de vida, pois ela sai de sua casa em Ribeirão Pires às 5:00 da manhã e a encontro sempre assim, cabelo lavado e de uma cor diferente que dá o tom de suas cenas.

Ao emparelhar com ela, um bom dia e um convite com sorriso no rosto — Élder, se estiver disponível no final de semana poderia me ver morrer no palco? — Logo pergunto se a personagem que ela faz morreria, e ela disse que não, que seria ela mesma que passaria por esse ritual, assim como todas as vezes que ela pisa no palco, pois ainda com os pensamentos da aula passada ela pega seu caderno da bolsa e lê sua nova concepção sobre o que é teatro. — O teatro também pode ser uma vida em potência de morte em sua fugaz duração relacional com os entes do palco e da plateia —. Digo que essa definição ainda se assemelha com a anterior, mas guarda alguma diferença, pergunto o porquê da reformulação da ideia anterior, ela me diz — sabe, é que as aulas não acabam para mim, elas entram em suspensão —, respondo — entendo, bom, a diferença que vejo é que nesta definição a vida parece vazar por seus poros para que a morte a acompanhe até a última cena.

A conversa continua e quando ela trata da morte como tema teatral, pergunto se é na dimensão de um estado de deterioração do corpo e ela prontamente diz que não, pois a morte a qual a acompanha é a morte do gesto, da palavra, da ação. Então ela me diz — em minha vida sou muito pensativa, gosto de olhar para as pessoas e para o que estão fazendo, de algum modo meus olhos coletam essa matéria efêmera que vive e morre a cada segundo nas pessoas, e assim me impacto com a beleza do gesto, do movimento, da ação. Quando subo no palco sinto essa beleza em meu corpo, e como observo as pessoas em suas pequenas mortes cotidianas, quando estou no palco é a vez dos espectadores me observarem partir em mim mesma.

Pergunto se ela já leu Jorge Dubatti⁴⁸, ela diz que não e me pede a referência para poder pesquisar.

[Cena 3 – Cachos platinados]

Estou no parapeito do quarto andar da Etec, de onde se pode ver o amplo pátio central em quase que paisagem vertical. Tenho em minhas mãos um café e em meus pensamentos a aula que se seguirá após o intervalo. Izabela para ao meu lado e diz — estamos no intervalo!

⁴⁸ DUBATTI, Jorge. **O teatro dos mortos**: introdução a uma filosofia do teatro. São Paulo: Sesc, 2016.

—, respondo que sim e pergunto se ela aceita o café, ela com educação, nega e retoma sua fala — intervalo entre a memória, o agora em que conversamos e o ficcional da próxima aula que será com você. Qual é o limite dessas zonas intervalares? — ao que respondo — depende de qual posição você ocupa no momento em que define o limite, pois ele é móvel, extenso e intenso ao que me parece.

Intrigado sobre a qual evento ela se refere quando fala da memória, eu aguardo em silêncio, que é interrompido quando ela diz — memória do espaço, provavelmente é lá onde eles tomavam sol neste pavilhão. Aqui era o 4, era para ser uma enfermaria e nunca foi por completo, sabia? — digo que sim, que me interessei pela história do lugar assim que aceitei o cargo de docente, pois pisar em solo de sangue periférico para praticar o teatro seria injusto sem prestar referência solene aos que ficaram neste lugar.

Ela continua — este prédio abrigava os jurados de morte, os tuberculosos, os doentes mentais e a enfermaria — e logo lança uma pergunta sem resposta — os espaços, em silêncio, guardam as histórias das pessoas? Pois penso que é no 4 que habitavam os contadores de histórias, pois para se manterem vivos um dos caminhos era conseguir chegar na enfermaria e aqui ficar.

[Cena 4 – Cachos roxos]

Estou sentado e encostado no corredor, Izabela para em pé ao meu lado, encosta no parapeito. — Professor, pode ficar uns minutos aqui comigo? — Eu me levanto e ficamos lado a lado. — Claro Iza, quer conversar sobre algo? Aconteceu alguma coisa? — e ela — não, não aconteceu nada. É só para olharmos o pátio mesmo. Daqui eu consigo ver as feições das pessoas, suas reações e comportamentos, sei que você fez a crítica sobre o livro “O corpo fala” (TOMPAKOW, R.; WEIL, P., 2015) em nossa última aula, mas me parece que isso que estou a olhar é diferente. Não estou tentando significar as pessoas tal como você diz —, e em tom engraçado me imita — não objetifique as pessoas pois elas são além do que nosso olhar nos revela.

Izabela olha por mais um tempo para as pessoas, neste tempo eu também me aquieto e percebo as pessoas como fluxo. Izabela percebe que estou mais relaxado e diz — elas me alimentam de humanidade, penso que em alguma instância eu também sou elas. Olha lá aquela descendo a escada, cada degrau é uma luta, me parece que ela não quer chegar lá embaixo. Perceber isso não me faz pensar o porquê desse não querer, mas me faz compartilhar com ela o sentimento de não querer. Olhar para os corpos me parece que é criar uma relação deles comigo.

Izabela continua a falar ininterruptamente como se a boca não desse conta das palavras, como se a percepção pedisse passagem para virar cena em alguma aula futura. — Olha aquele casal, querem se tornar um só, misturaram seus corpos e enquanto olho sinto que nós formamos um trisal.

— Élder, anotei algumas questões no caderno desde que estou aqui observando. Qual a distância que nos separa de nosso público no teatro? Como conseguir na cena isto que sinto quando olho as pessoas? — respondo sem responder — nas aulas como você percebe suas cenas? — Ela responde — as cenas que crio não são para além do que observo e sinto no meu dia a dia, ou seja, o palco é um lugar de verdades ou mentiras? De vida vivida ou ficcionalizada? O que é o real para além da relação deste momento em que me sinto parte deste casal a namorar? Essas cenas que te descrevo me fazem entender quando você disse em aula ...— então ela folheia o caderno e para em uma anotação — a estética é a vida em vivência nas correlações entre a plasticidade das formas e conteúdos que os corpos emanam em movimento, podemos nos colocar diariamente em apreciação disso tudo em profusão com nosso sentir e assim comungar com um/a outro/a.

Ela me olha firmemente e, em uma certeza que duvida diz — te pergunto, de quem seria a autoria disso que acabei de falar? Sua? Minha? Nossa? De alguns autores misturados? De quem é a autoria das minhas cenas? Dessas pessoas que olho? Minha? Do espectador que fará sua leitura a partir de sua apreciação estética?

Assim que ela termina sua fala, espero o silêncio recair no tempo e digo — você quer uma resposta, Iza? — ela — não, só quero que você olhe a vida comigo, mas entendo se precisar fazer outra coisa — eu — às vezes apreciar já é fazer muita coisa.

A paisagem continua aos nossos olhos e, do primeiro andar, era possível nos relacionarmos com as pessoas e, ao mesmo tempo, admirá-las.

2.3.2 Isso não é meu! As memórias do espaço⁴⁹

Hoje é dia de chá, de ritual do chá com a turma de Atuação Cênica. Como o clima está agradável, decidimos fazer o ritual no Parque da Juventude. Andar pelo parque revela a vida que há e que brota em solo histórico, à procura de curiosidade estamos à deriva em estado

⁴⁹ Narrativa inspirada em BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008. MBEMBE, A. **Necropolítica**. São Paulo: N-1 Edições, 2020.

relacional com a paisagem. Um estudante olha ao fundo por entre as árvores, onde o sol custa a chegar — poderia ser lá? Eu nunca fui às ruínas do Carandiru —. André tira duas garrafas térmicas da bolsa e diz — hoje é meu dia de oferecer o ritual do chá —, e nos encaminhamos até o local.

O ritual do chá está instalado em meio aos escombros do Carandiru localizado no Parque da Juventude. Antes de começar a servir, André dispõe uma topografia no espaço por meio de uma corda e temos que percorrer seu caminho até chegar à toalha de chá; desta maneira ele retoma o trabalho sobre os Viewpoints⁵⁰ feito na aula passada.

Em volta da toalha de chita estamos todos/as olhando para André, ele está sentado em cima de seus calcanhares o que facilita ter um alcance de vários pontos da toalha. Para este ritual ele trouxe um chá de guaraná e outro de laranja, limão, gengibre, aromatizado com cravo da índia e adoçado com melado. Sua descrição nos suga para sua cultura, fala tanto de si, quanto de sua família e região.

— Minha família foi frugívora e sobreviveu em diálogo com a fome alternada com as voltas de meu avô que ia para o mar pescar e estar com outras mulheres. O que ofereço a vocês é o que me trouxe aqui, as frutas, graças a elas minha mãe não morreu de fome. Tudo era precário mas de grande riqueza cultural. Dormíamos na rede, até hoje tenho uma lembrança que carrego em meu corpo.

Após um tempo de compartilhamento de chá, afetos e narrativas, chega Kléber — professor, eu andei por todo o parque, não sabia que estavam aqui — respondo — que bom que nos achou e chegou em boa hora —. Falo isso enquanto André serve um chá para ele e continuamos.

Começamos a falar sobre como seria estar no presídio do Carandiru, perguntaram se ainda alguém sentia a energia daquele espaço, ficamos um pouco em silêncio e em uníssono nos levantamos e começamos a olhar o espaço. As ruínas nos convidaram a praticá-las, nem foi preciso explicar o que seria a arquitetura para os Viewpoints, pois os corpos já estavam em relação com as memórias da violência mescladas com a vida do parque que a está digerindo aos poucos.

Enfim voltamos para a roda e começam a falar do que sentiram, narram algumas histórias a partir de suas percepções até que Kléber inicia uma narrativa mais extensa. — Vocês sabem

⁵⁰ Viewpoints se constitui como uma plataforma de referenciais para a improvisação, treinamento e composição cênica. Para maiores informações indico a leitura de BOGART, A.; LANDAU, T. **O livro dos viewpoints: um guia prático para viewpoints e composição**. Tradução: Sandra Mayer. São Paulo: Perspectiva, 2017.

que eu sou músico, o que não sabem é que eu conheço um músico, também preto como eu, e que esteve preso no Carandiru. Um dia ele estava tocando no carnaval e no outro ele iria tocar aqui no presídio. Um camarada dele pediu se ele poderia levar o equipamento de DJ, já que ele também iria se apresentar no Carandiru. Esse meu amigo abriu o porta mala de seu carro, e guardou o equipamento. “Amanhã a gente toca junto”, falou o camarada.

Todos/as nós ficamos instigados com a história e ao olharmos a nosso redor as ruínas começaram a se reconstruir e Kléber continua — passou a noite e de manhã ele tomou café com a esposa e filhos, estava animado para ver o Pelé, “Amor, vou encontrar o Pelé, faz tempo que ele tá preso e vai ficar feliz demais em ver a gente tocando, ele nem deve saber que vamos”. Ele colocou a melhor beca e saiu falando “Vou encontrar meus amigos que cresceram aqui na favela comigo, levar um pouco da minha arte pra eles”.

Kléber então começa a cantar e todos/as seguem sua melodia “Sorriso negro/Um abraço negro/Traz felicidade”⁵¹

Ele continua a história, mas agora de pé. Anda pelos escombros e a cada parada conta um trecho — ele buzinou, abriram os portões e logo em seguida pediram para ele descer para poderem fazer a verificação do veículo. Quando abriram, o equipamento de DJ estava cheio de armas —, Kléber grita — preso em flagrante, porra!! Ele só ia tocar, confiou nos amigos e agora estava fodido —. Todos/as começam a correr desesperadamente pelos escombros, sobem nas árvores, os corpos estão revoltosos, quando após algum tempo se acomodam onde estão. Kléber então continua — “Isto não é meu! Isto não é meu!”, esta fala ecoava pelos corredores do Carandiru, mas afinal de contas... quantas pessoas estavam lá por anos por coisas que não fizeram ou por ter coisas que não eram delas? — Os/as estudantes começam também a gritar — isso não é meu! — Esta fala se torna passado e presente, os corredores do Carandiru se formam a nossa volta, neste momento existem dois tempos, o passado e o presente sendo vivenciados.

Surgem por entre as memórias do Carandiru diversas outras que brotam da subjetividade de cada estudante — Tire o preconceito sobre minha pele, “Isso não é meu!” — De cima da plataforma um estudante diz — meu gênero não se presta a sua vontade, “Isso não é meu!” — outra estudante de cima de uma árvore — e ele colocava a mão em mim e a marca permanece em meu corpo, “Isso não é meu!” —. Kléber está no centro, a roda falando sem parar “Isso não

⁵¹ O processo criativo colaborativo segue uma metodológica compositiva em que todos/as são criadores/as propositores/as a partir de suas referências estéticas e culturais. Compositores da música cantada: Adilson Reis Dos Santos / Jair Carvalho / Jorge Philomeno Ribeiro

é meu!” e começa a cantar. “Negro é uma cor de respeito/Negro é inspiração/Negro é silêncio, é luto/Negro é a solidão/Negro que já foi escravo/Negro é a voz da verdade/Negro é destino, é amor/Negro também é saudade”⁵²

Os/as estudantes se aproximam de Kléber e começam a falar intercalando com a música “Isso não é meu! Mas o teatro... isso é nosso”. Todos/as sentam e Kléber serve chá para cada um/a. — E meu amigo conversou com um porta-voz do crime que disse “Você tem duas escolhas: Ficar quieto e assumir a bucha que vai ser tratado como um rei aqui dentro ou caguetar e sua família te enterrar” —. Lá ele conviveu com seus antigos amigos, conseguiu até instrumento para tocar e com a arte não parou de sensibilizar as pessoas, cumpriu pena e saiu de lá com a boca fechada.

2.3.3 Quatro estados do corpo, uma narrativa visual: Poéticas da cena e da carne⁵³

Caro/a leitor/a, nesta narrativa, o processo não será abordado como nas outras, ele aparecerá na formalização das cenas que revelam caminhos percorridos pelos/as atuentes e por mim. As imagens são, portanto, fragmentos discursivos e poéticos do que foi suado ao longo do processo e da temporada, elas não abarcam o todo e nem se pretendem a isso, de modo que você tem a opção de ler textualidades entre elas ou somente passear com a visão por entre uma e outra, assim criando sua própria narrativa imagética.

[O início: O eterno retorno nas intempéries da vida]

Recomeço, no tempo do passo escuto os sons dos meus ossos e respiração. Sinto meus líquidos entre outras percepções que se limitam na fronteira da pele. Assim subo degrau por degrau das escadas da Etec de Artes. Vários corpos passam por mim em sentido contrário, cada um que passa guarda em suas costas um vento, um rastro sutil que possui qualidades corpóreas

⁵² Os elementos que aparecem no processo podem ou não estar no resultado final. Neste caso em específico a música cantada permaneceu. Compositores: Adilson Reis Dos Santos / Jair Carvalho / Jorge Philomeno Ribeiro

⁵³ Narrativa inspirada em NOVARRINA, V. **Carta aos atores e para Louis de Funes**. 3 ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2016.

TELLES, N. L. D S. **Cena contemporânea**: estudos de encenação e atuação [em Postedade]. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.

ZAPATA, R. **Raízes e sementes**: mestres e caminhos do teatro na América Latina. Edição: Narciso Telles. Tradução: Léo Kildare Louback e Ana Carneiro. Jundiaí: Paco Editorial, 2017.

singulares, nos proporcionando o espaço relacional que ocorre entre corpos; penso que na arte posso me fazer presente pela poética corpórea, produzindo uma poética da cena que se lança ao impacto revolucionário do afeto.

Carrego comigo algumas anotações no ônibus, centro meus pensamentos no modo como começarei o processo criativo desta turma. Lembranças desta turma me ecoam do semestre passado e da pesquisa que fizeram para o PTCC (Planejamento do Trabalho de Conclusão de Curso). Neste componente, temos por prática desenvolver o processo de pesquisa e criação de um trabalho cênico que mobilize todo o aparato cênico, assim vivenciando a experiência de se criar e formalizar um trabalho autoral.

Ao meu passo, termino o último degrau da escada, estou no terceiro andar. Os/as estudantes que me atravessam são ventos conhecidos, assim começo a encontrar os/as vinte e sete atuantes que irão participar desta montagem.

Chego na porta do Laboratório de Experimentação Cênica, nos felicitamos por nos encontrarmos neste processo formativo; uma vez que ministrei outros componentes para esta turma, sinto que é possível nos lançarmos em intensa experimentação, sem receios prévios que se referem às relações interpessoais.

Recomeço, substantivo gerador da ação do verbo aprender. Desse modo, o aprendizado nas artes cênicas talvez não caiba em uma régua temporal, ele é fluxo alegre, desordenante, fluxo de sucessão de ciclos e processos formativos com ganho de potência que, por inversão semântica, são deformadores, pois se fazem em via negativa.

— Vamos iniciar um processo criativo? — esta frase que eu disse a todos/as, acredito que seja uma das questões mais prazerosas de ser escutada por artistas e estudantes das linguagens da cena, pois a partir dela nos embrenhamos na desestruturação do que está arraigado em nós, no que se refere à formatação estética e poética. Assim, habitaremos um terreno distendido pela poética e ludicidade das linguagens cênicas.

Esses pensamentos transitam por mim enquanto começo a aula. Desenrolo um papel do meu bolso, nele tem uma anotação com letras tortas de ônibus, lugar onde o corpo é coletivo. Leio para os/as estudantes — Corpo, substantivo relacional que estabelece o campo de experimentação e pesquisa nas artes cênicas. Corpo, essa elasticidade do ser multifacetado e polissêmico que se descama em seus duplos na cena crua⁵⁴. Corpo é o próprio campo

⁵⁴ Pesquisa que realizo sobre as camadas da corporeidade: Espiritual; Física; Energética; Emocional. Em relação à cena crua, me refiro à ruptura de padrões de representação, me aproximando da presença do corpo em ato.

experimental de suas latências. Corpo para além de um por vir. Corpo é corpo na medida mesma em que se faz corpo como o próprio “si”.

Ao terminar de ler, sinto que os corpos começam a criar pequenos movimentos que sinalizam alegria, assim, animado com a vibração na sala, continuo — depois de muito pensar e provocado pela pesquisa de PTCC de vocês, sugiro que seja neste operativo que a construção poética do TCC deste semestre seja fundada, no corpo. Não como objeto, mas como sujeito de



Figura 2 – foto: Lucas Alkaid

si na aventura do dizer palavra, ação, boca e ânus⁵⁵, tubos que se conectam com o mundo. Assim podemos circular por zonas bordeadas do ser, limite em que se pode olhar para si como flecha lançada ao alvo, alvo que também somos nós mesmos/as, de modo a nos (ad)mirar.

⁵⁵ NOVARRINA, V. **Carta aos atores e para Louis de Funes**. 3. Ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009

Faço então uma pergunta — O que pode o corpo? Lanço esta questão como disparadora de criação para iniciarmos este processo. Vamos investigar nossas ideias e nossas inspirações que, em determinado momento, ganharão contorno cênico que aos poucos constituirá a formalização do trabalho. Também teremos que saber lidar com prazos e com o compromisso de um resultado que demonstre a qualidade de todo o processo vivenciado ao longo deste semestre —. Eles/as se entreolham em confiança e cheios/as de si mesmos/as, até que Letícia diz — Nós somos uma turma que não tem tempo ruim professor.



Figura 3 – foto: Lucas Alkaid

Após esta fala, digo — Então peguem seus cadernos pois vamos desenvolver a estrutura do processo criativo e administrativo para o bom funcionamento do percurso, pois este será um processo que merece ser vivido.

Os corpos vibraram em eterna continuidade desejante, e na confiança em si mesmo, vivenciamos um processo de empenho incansável, até chegarmos à formalização do espetáculo dividido em quatro atos: Corpo Festa; Corpo Ressaca; Corpo Cotidiano; Corpo Sobra. E foi assim que nos compartilhamos com o público.



Figura 4 – foto: Lucas Alkaid

[Corpo Festa]

Pergunto — O que vale a pena ser vivido? — os/as atuantes me respondem em cena — o corpo é uma festa e a festa borra o contorno do eu em favor de uma grupalidade.



Figura 5 – foto: Lucas Alkaid

Este foi o nosso principal treinamento. Fizemos uma festa a cada dia de ensaio, e assim acionamos o que nomeamos como estado de festa. O estado de festa era alcançado no ápice festivo. — Vamos criar uma grande roda, cada um/a que entrar no centro vibre seu corpo estranha e desesperadamente —; passava essas orientações entrando na roda de início do ensaio e vibrando meu corpo em espasmos ininterruptos.

Assim se iniciaram todos os ensaios, com corpos entortados e em vibração espástica. Em êxtase fomos repetidamente alegres a cada ensaio, sentimos que podíamos fazer isso para sempre, pois um corpo em estado de festa não quer cessar sua movimentação, até as —

pala – vras

cu- s – tam

a

sairrrrrr — pois as bocas vibram ensandecidamente.

Em busca do eterno prazer, cada vez mais intenso, nos lançamos neste Corpo Festa até não mais dominarmos o corpo lastreado socialmente.

A beleza da festa está posta, é a beleza da ação do corpo que lateja sua alegria de festejar ciclos.

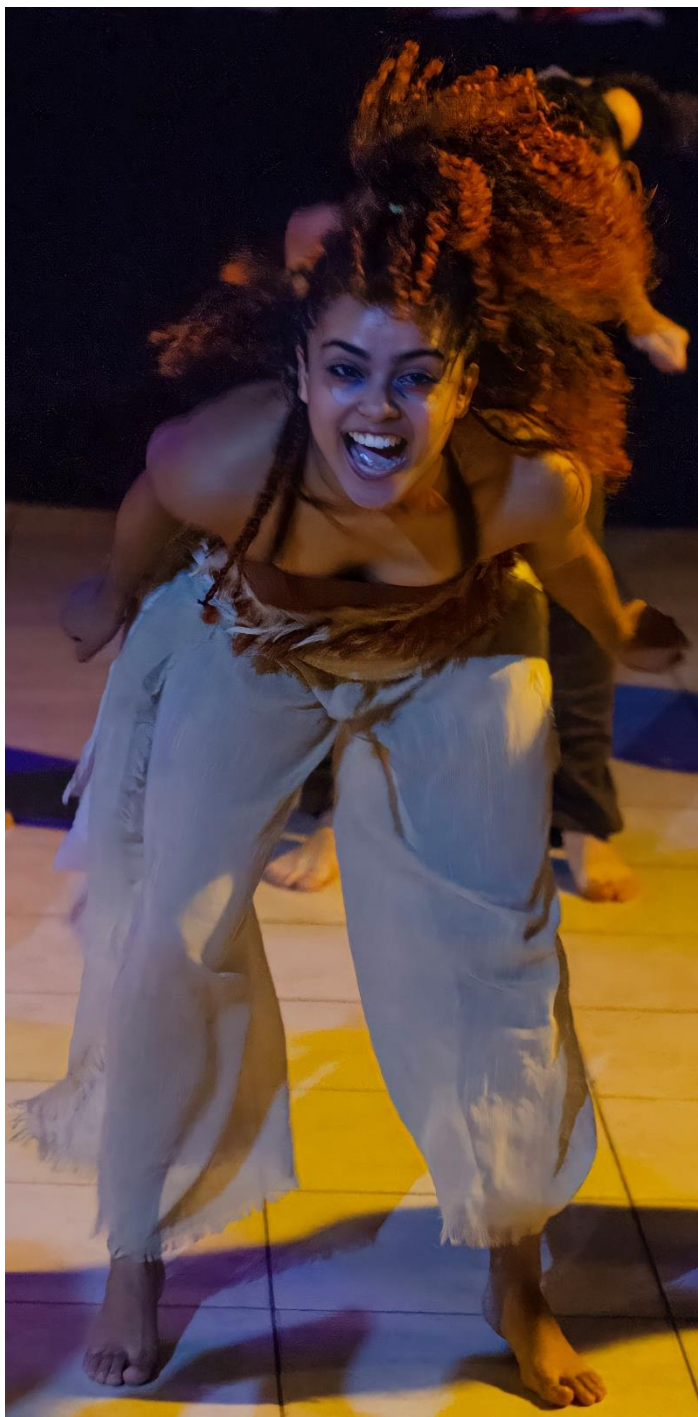


Figura 6 – foto: Rafael Lopes



Figura 7 e 8 – foto: Rafael Lopes

Corpo a corpo, há corpo! De tanto existir, unem-se. A festa é um acontecimento.



Figura 9 – foto: Lucas Alkaid

Os corpos suam juntos e a festa desidrata, a alegria já virou violência e cansaço. Se animalizam na mesma proporção que se tornam multitarefas, com atenção rasa e fugaz, o corpo animalizado em vida selvagem, ao mesmo tempo em que come está atento para não ser comido. Os corpos multitarefas se instauram em uma sociedade do desempenho, assim, o medo de ser comido por outro/a é o combustível para se autodevorar.



Figura 10 – foto: Rafael Lopes

[O Corpo Ressaca]

Os corpos largados no chão, sobrepostos, torcidos, nada mais esperam e nada mais produzem. Eles diziam ser eficientes, sob o excesso de positividade anunciavam liberdade. Diziam ser empresários/as de si mesmos, mas eram apenas produção de produção de auto exploração. Os corpos ressaca são o resultado de uma sociedade do desempenho.



Figura 11 – foto: Lucas Alkaid

Esses corpos autoexplorados ainda carregam em si uma pilha de outros corpos, dos que são os sujeitados e não tiveram nem a chance de sentirem-se empresários de si, estes são os precariados, passíveis de descarte e substituição diária por outros que funcionam da mesma maneira que o anterior.



Figura 12 – foto: Rafael Lopes



Figura 13 – foto: Lucas Alkaid



Figura 14 – foto: Rafael Lopes

Precarizados/as e sobreviventes não anulados/as carregam sua comunidade.

Nesta constante, muitos/as sucumbem aos pés da figura reintegrativa da sociedade do desempenho, o/a psicanalista.



Figura 15 – foto: Rafael Lopes

Como suas almas já foram consumidas pelo manutenção da ideia de que tudo depende de seu esforço, eles/as se mantêm em atividade mesmo não havendo sentido na ação, mesmo que dopados, seguem sustentados por uma sociedade medicalizada que, aos gritos, manifestam desejos abafados.



Figura 16 – foto: Lucas Alkaíd

Os corpos buscam ser escutados, alguns percebem que estão se autoexplorando, e desejam. Desejam ser vistos e ouvidos, assim criam brechas. Começam a propagar com mais potência suas vozes para os surdos ouvidos da sociedade do desempenho.

Corpo Preto, Corpo Lésbica, Corpo Indefinido, Corpos... Brotam diferenças no grito, na necessidade de ser e não desempenhar.

Gritos surdos, mas que vibram os corpos.



Figura 17 – foto: Lucas Alkaid



Figura 18 – foto: Lucas Alkaid



Figura 19 – foto: Lucas Alkaid

As lutas se constituem e tentam resistir, mas sucumbem novamente, e se cotidianizam, são esmagadas pela publicidade.

[Corpo Cotidiano]



Figura 20 – foto: Lucas Alkaid



Figura 21 – foto: Lucas Alkaid

Retratos dos corpos que são mídia do cotidiano.

Superexpostos ao registro, tudo é apropriação da divulgação, do espetáculo. Entretanto, as imagens se desgastam. Ser menos em um tempo em que o ordinário é a própria reprodução de algo ou alguém que não se almeja, não se quer e não se tem, assim, sendo nada mais que uma *timeline* em alta velocidade.



Figura 22 - foto: Rafael Lopes

Nem tão emocionante, nem tão tedioso, nem tão... Algo que não demonstra qualquer vontade de ser em si. O cotidiano é só mais um dia, até que o corpo sobre.



Figura 23 – foto: Lucas Alkaid

[O Corpo Sobra]

Figura 24 – foto: Lucas Alkaid

O que sobra de um ciclo completo de vivência na sociedade do desempenho? A sobra é um corpo que permanece, ele não possui aparente desejo, somente produz o que lhe sobrou. No entanto, é no próprio desgaste que ele sobra, este desgaste é também marca de um tempo espiralado, e tem em seu retorno diferente algo que distingue o que vale ser vivido. O corpo colapsado de tanto desempenhar se torna fluxo e se dissolve em um retorno ao mesmo, mas produtor de diferença. É o corpo latino, este que se renova na força da festa que ciclicamente se desperta.



Figura 25 – foto: Lucas Alkaid

É fluxo vibrante com ganho de potência

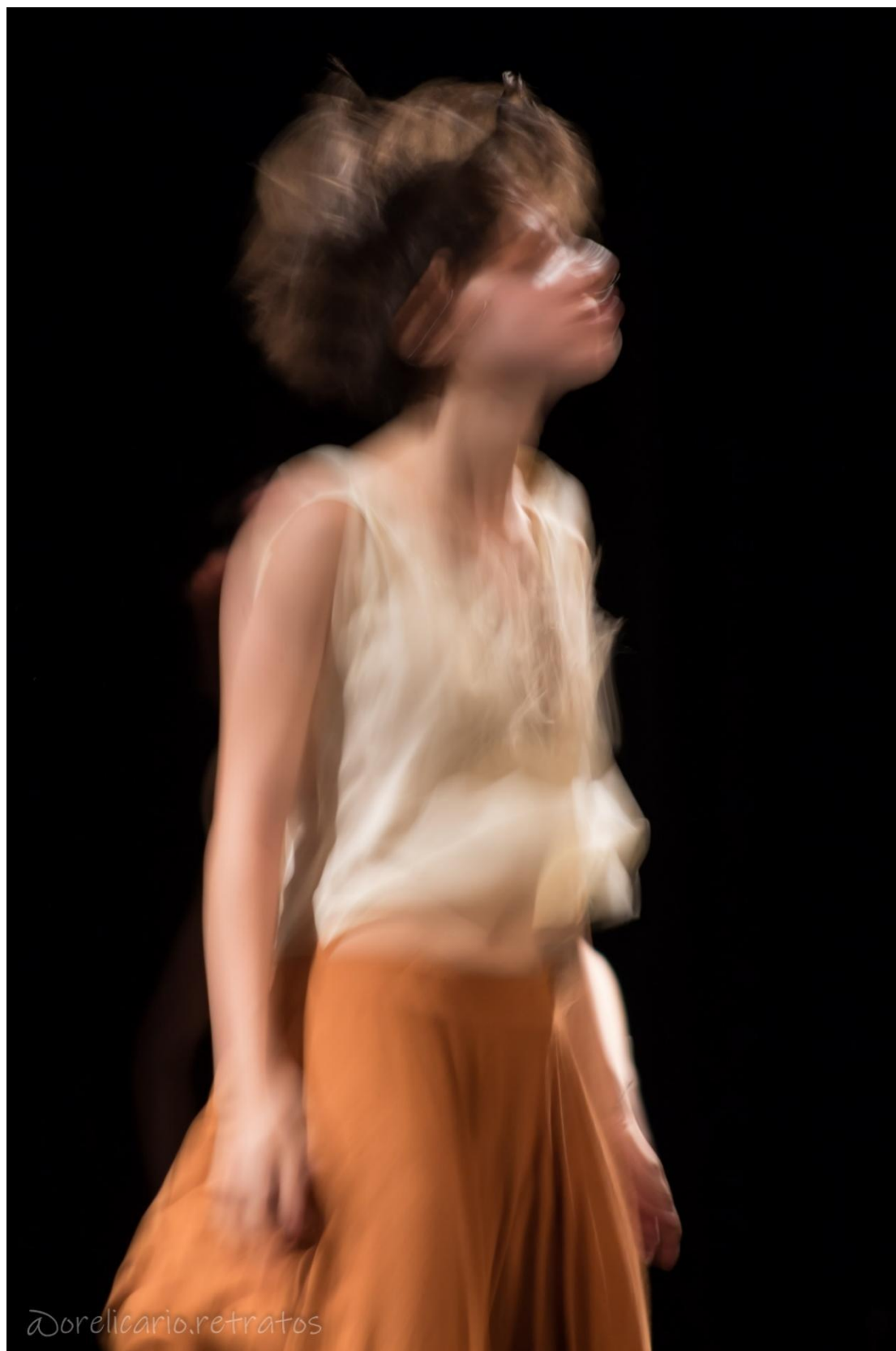


Figura 26 – foto: Lucas Alkaid

E estão novamente em estado de Festa!



Figura 27 – foto: Rafael Lopes

Os/as artistas suspiram o tempo e intuem as necessidades últimas do agora. Assim fizemos as últimas festas. Entretanto, achávamos que o Corpo Sobre era um último estágio antes do recomeço em Festa, entretanto, conheceríamos um outro corpo. O Corpo Pandêmico, um corpo do isolamento e do reconhecimento da materialidade do outro como um perigo iminente. Foi necessário desmaterializar-se para o público, assim aguardando tempos melhores.

Em um dia qualquer, saímos das salas de ensaio e dos palcos. Acreditávamos que voltaríamos dentro de uma semana. O tempo passou, um largo tempo nos passou, muitos/as se foram, e nós, que ficamos, contaremos a experiência da ausência.

Nossas criações se virtualizaram nos meios digitais, na esperança de continuar a nos comunicarmos na experiência da quarentena. Esta pesquisa ganhou outras camadas e contornos. A partir do parágrafo seguinte, passamos do convívio para o tecnovívio⁵⁶.

⁵⁶ Para melhor aprofundamento, ler: DUBATTI, J. Experiencia teatral, experiencia tecnovivial: ni identidad, ni campeonato, ni superación evolucionista, ni destrucción, ni vínculos simétricos. **Rebento**, São Paulo, v.1 n.12, p.255-269, Janeiro-Junho. 2021. Disponível em: <https://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/503>. Acesso em: 11 set. 2022.

2.4 O Corpo em quarentena: anotações para o tempo que vidas perdeu⁵⁷

Eu, em meu privilégio de poder me esconder em casa, me limito entre paredes no atrofiar do corpo sensível, nesta raquítica estrutura que me sobra, lembrei-me de Artaud confinado. Eu, um pesquisador e docente que busco viabilizar as reflexões artísticas suadas e sujas na relação imediata com a crueza em contraste com a poética da carne, me vi refletido em uma tela preta. Eu, sabendo aos poucos sobre lá fora, não sabia muito o que poderia fazer por nós. Recebia mensagens diárias da desmotivação dos/as estudantes ao longo do mês em que estava previsto que refizéssemos nosso planejamento de trabalho docente. Mas como refazer o planejamento? Como estes corpos poderiam desenvolver um processo criativo em meio a uma pandemia e com tantas questões urgentes? Falta de recursos tecnológicos, baixa qualidade ou inexistência de acesso à internet, ausência de espaço físico privado... Pontos somente referentes às questões mais diretas e organizacionais, fora outras questões de ordem subjetiva e emocional.

Não havia possibilidade de eu abandonar os/as estudantes nesta empreitada. Uma atitude que sempre tive enquanto docente foi participar ativamente da aula e não ser um olhar externo ao que os/as estudantes criavam e experimentavam. Neste momento percebi que precisaria ter uma atitude latente de cuidado de si junto aos/as estudantes. Precisaria participar da aula em dupla função: docente e estudante, pois era propositor e o único corpo referente no mesmo espaço. Precisaria fazer as aulas que eu propunha, pois caso contrário um gélido silêncio virtual se interpunha entre os espaços das casas dos/as estudantes e a minha, este entre espaço desconhecido e mediado pelas telas.

A aula presencial era o lugar compartilhado. Hoje olho para os lados e somente o tempo acompanha meus pensamentos, o espaço se adensa em minha presença, só. Eu, antes da quarentena era coletivo, era vários corpos em aprendizado com os/as outros/as que bordeavam a experiência de si no mundo e que, por vezes, afetavam, aumentando ou diminuindo a potência de si⁵⁸.

⁵⁷ Narrativa inspirada em DUBATTI, J. Experiencia teatral, experiencia tecnovivial: ni identidad, ni campeonato, ni superación evolucionista, ni destrucción, ni vínculos simétricos. **Rebento**, São Paulo, v.1 n.12, p.255-269, Janeiro-Junho. 2021. Disponível em: <https://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/503>. Acesso em: 11 set. 2022.

SANTOS, B. D. **O futuro começa agora: da pandemia à utopia**. São Paulo: Boitempo, 2021.

⁵⁸ Ver: Carta a Spinoza. **A – Sobre afetos**.

Em cinco minutos se inicia este novo modelo aula. Dos/as dezenove estudantes da aula de Prática de Montagem Teatral da turma que cursa o TCC, permaneceram somente seis. Nestas poucas semanas tentei repensar a proposta pedagógica, dialógica e relacional viabilizada anteriormente pela presença dos corpos em interação nas várias camadas da corporeidade, como vinha praticando, que passava e se mostrava inviável com a dispersão dos espaços de coletividade.

Eu, agora estou só em minha casa, as relações são mediadas pela tecnologia. Este espaço é um espaço virtual, temos que nos adaptar? Este espaço outro de aula é um desafio da própria existência de si, pois em vários momentos todos/as estão com as câmeras fechadas e ser docente neste modelo ganha sabor esquisito.

O incentivo que me faço é que uma aula é sempre um início, é sempre um fragmento que se estende no limite de outra fragmentação. Respiro e me conecto à rede para o tecnovívio⁵⁹.

2.4.1 Casa Território Corpo⁶⁰

— Boa tarde pessoal, não vou perguntar como estão, pois talvez não tenhamos resposta, vou reservar estes primeiros minutos para reclamarmos do que quisermos —. Após esta minha fala começamos a reclamar de tudo e assim fizemos semanalmente neste tempo que era destinado à reclamação.

— Bom, agora que já estamos satisfeitos/as com nossas reclamações precisamos saber o que vamos fazer com o TCC —. Aos poucos os ânimos se acalmam, os semblantes estão mais tranquilos e confiantes para além das reclamações, assim iniciamos um processo de proposições desejosas. Para finalizar a aula digo — somos somente nós por nós mesmos, e daqui a alguns anos vamos falar como a pedagogia das artes da cena reinventou diversos paradigmas de suas linguagens, mas para isso vamos precisar nos aventurar na completa inexistência de caminhos traçados.

Percebemos logo na primeira semana que seria muito complexo ter corpo e ser corpo em cena neste modelo virtual e ainda sem saber um porvir de luz de fim da quarentena. Estamos agora desejosos de público, estamos querendo ter e ser o público. E como esses desejos serão possíveis em meio à pandemia que inicia o séc. XXI e que se monta a fio? Julia pede a fala,

⁵⁹ Ver: Carta a Dubatti. **A – Estamos on-line**

⁶⁰ Narrativa inspirada em BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

relembra que Augusto Boal proporcionou uma criação metodológica que promove a revolução teatral feita pelo público. — Isso mesmo Julia, achamos a solução, um trabalho cênico do espect-atuante — complemento animado.

Os debates sobre a proposta se iniciaram e logo lembramos de quando estivemos no Centro Cultural São Paulo (CCSP) para a incursão na proposta de audiotour⁶¹; esta experiência marcou os/as estudantes e pensamos que poderíamos nos pautar nos trabalhos com áudio do Coletivo Dodecafônico para acessar outras dimensões da casa e do corpo como territórios de si. Decidimos que a proposta seria um áudio de referência, pois ele justamente auxilia cada participante a criar um mapa afetivo de seu corpo e casa.

O trabalho cênico criado deste encontro virtual se chama Casa Território Corpo, ele se constitui em cinco áudios de referência. Assim o corpo que atua é o corpo do/a espectador/a somado ao dos/as atores e atrizes, pois, à medida que o público aperta *play* em seu dispositivo, o som das vozes dos estudantes, ruídos e músicas reverberam no corpo do espectador, que deixa de ser expectante, para ser uma nova versão do espect-ator postulado por Augusto Boal⁶² na referência de um público participante de sua emancipação, neste caso estética.

Os áudios de referência são distribuídos para os participantes inscritos no projeto. Os/as interessados/as recebem um convite para participar de uma sala virtual para que nos conheçamos melhor e depois saem para vivenciar o áudio. Ao final do experimento, retornamos para a sala a fim de compartilhar o que vivenciamos.

Os áudios de referência são propostas cênicas em que o/a espect-atuante⁶³ vivencia a obra. Ele realiza uma série de ações experienciando sua casa e os possíveis desdobramentos poéticos da experiência de estar neste espaço, sendo assim deslocados/as da cotidianidade. A experiência estética está em relação à percepção e à ação do espect-atuante que vivencia esta obra sonora cênica em sua casa.

Ao longo do processo, percebemos que a persistência em fazer teatro estava atrelada à vida em processo de ressignificação e ao respeito e memória em relação às pessoas que não tiveram a oportunidade de estar conosco.

⁶¹ O Coletivo Dodecafônico possui diversos trabalhos que discutem a dimensão territorial e afetiva. Suas propostas estão disponíveis em @coletivododecafonico, na rede social Instagram.

⁶² BOAL, A. **Teatro do Oprimido: e outras poéticas políticas**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

⁶³ Derivação que dissolve a limitação de gênero.

A partir de agora, este Élder narrador se converte em um Élder espect-atuante nesta narrativa, sou este corpo ocupado de outros/as, dos corpos criadores de Casa Território Corpo. Aperto o *play* em meu celular e inicio a experiência do áudio de referência.

Eu...

Sou eu meu corpo em território

Moradia, casa.

Respiro mansamente sem me deter no amanhã, o agora é dia a dia em quarentena. Passo pelos lugares de meu território casa. Passo por mim tantas vezes que em meus rastros me sinto no anterior de minha presença, esta que se alegra por saber que ainda estou vivo, assim percebo que o rastro me redimensiona no passado. Há futuro? Ainda não sei pois o número de mortos somente aumenta.

[O quarto]

Uma voz ressoa em meus ouvidos — Olá, boa tarde. Bem vindos/as ao áudios de referência do Casa Território Corpo, você está no itinerário quarto da Cia. Rustellos.... respire fundo e vamos começar —. Enquanto respiro profundamente olho para a porta do meu quarto. Neste momento sou a não ação, sou reverberação do som que me toca, um som de sala de espera como se algo pudesse insurgir a qualquer momento, nada espetaculoso, somente o acontecer do fluxo comum da vida.

Seguro a maçaneta da porta e sinto a temperatura se modificar, o calor sou eu e a maçaneta. Entro no quarto e nada reconheço pois em mim uma voz fala sobre emoções e lembranças. — Quais são as memórias deste quarto? — Saio, olhado de mim e as lembranças se encamadeiam nas várias memórias que teimam em se habitar o mesmo espaço. O quarto é passado de minhas memórias presentes. Fecho os olhos e continuo vivenciando as memórias inclusive de meus outros quartos em que os sonhos sempre repousaram nas margens da cama, entretanto alguns vazam e se des-sonham em realidade vivida.

Abro os olhos e outro quarto se faz etéreo, meus sentidos me presenteiam com o ficcional, a iluminação é outra e o silêncio é som de respiração e da tentativa de rememorar a última vez que entrei neste quarto ou nos meus outros quartos, assim como indica o áudio de referência.

Olho para o chão e continuo a sentir a respiração. Uma atriz fala — Deite-se no chão, permita-se mergulhar nas memórias que te aterram —. Um fluxo me invade, uma árvore plantada no final do quintal onde estudei na pré-escola, a sensação de vento no rosto e o som

da catraca da primeira bicicleta, minha avó me olhando, o frio pela manhã e o desejo da cama, cheiro de chuva. Tudo simples e cotidiano, tudo chão de mim em território.

Uma outra diz — Vamos para um lugar mais alto? Busquemos lembrar de momentos felizes. Suba na cama se desejar e a cada lembrança que brotar faça um movimento de desapego, assim estudando o desequilíbrio —. Eu desequilibrado pela limitação de corpo em quarentena me aventuro na dança de olhos fechados, só os pés em macia cama, que se aguentam legitimar a instabilidade.

A pele começa a se rasgar e o corpo vira do avesso. O corpo em avesso é o corpo que danço pelo espaço enquanto uma balada toca aos ouvidos, estes reverberam corpo em deslize pelo espaço. Paro em frente à janela e cuidadosamente uma atriz diz para apreciar a composição de silêncios, ela gentilmente se assume em Manoel de Barros (2016): “O apanhador de desperdícios”

Uso a palavra para compor meus silêncios./Não gosto das palavras/fatigadas de informar./Dou mais respeito/às que vivem de barriga no chão/tipo água pedra sapo./Entendo bem o sotaque das águas/Dou respeito às coisas desimportantes/e aos seres desimportantes./Prezo insetos mais que aviões./Prezo a velocidade/das tartarugas mais que a dos mísseis./Tenho em mim um atraso de nascença./Eu fui aparelhado/para gostar de passarinhos./Tenho abundância de ser feliz por isso./Meu quintal é maior do que o mundo./Sou um apanhador de desperdícios:/Amo os restos/como as boas moscas./Queria que a minha voz tivesse um formato/de canto./Porque eu não sou da informática:/eu sou da invencionática./Só uso a palavra para compor meus silêncios.

O desimportante se faz presente em tudo e a janela se torna o gostar de passarinhos. Meu quintal, maior que o mundo, me dá esperança de ser para além do terrível desespero do agora. Sinto-me inspirado em praticar a invencionática compondo os silêncios com Manoel de Barros.

O último ator a falar me diz para sair de costas do espaço, um tchau para as memórias e espaços vividos.

2.4.2 Redimensionar relações e espaços: reverberação corpórea de conceitos e em dedicatória⁶⁴

[Em mim]

Tempo pandêmico é duração. Um dia que já dura mais de um ano, o tempo em quarentena é um tempo que muitas vezes pausa pensamentos, criatividade, até mesmo o próprio ar. Por não ser fácil respirar sinto poder me autoasfixiar caso se hasteie a ausência de si ou por empatia dos/as que são usurpados/as pela covid-19.

Parei o parágrafo acima para inspirar e me sinto presente novamente.

Espaço pandêmico em meu caso é espaço casa. Na casa o corpo se abranda, sinto saudades de girar, mas o que consigo é me esquivar para não derrubar nada. Me entorno por entre os objetos e transito pelo que é livre, de mim e do que me assola.

As artes da cena reexistem em tempo e espaço pandêmico. A dimensão espaço temporal outra subverte os parágrafos acima que se referem ao espaço convivial. O impossível é praticado no exercício último de ser, no exercício de ser na plenitude do agora, pois a sensação de corpo e as dimensões espaçotemporais são ressignificadas com a ação, o gesto, o movimento e as relações em tecnovívio. Em meio a travamentos, à baixa qualidade da transmissão de dados e à queda por completa da rede, nós tentamos poetizar em distância de afetos.

A pandemia me mostrou que o que eu achava ser impossível no desenrolar da pedagogia das artes da cena se instaurou, pois os corpos que se encontravam para se ocuparem de si junto aos outros no espaço relacional da sala de aula ensaio, lugar em que se ritualizava a permanente ancestralidade encarnada, se virtualizou. O corpo se virtualizou, não para si, mas na fricção com o outro e o impossível me tocou. Eu, cedido de mim mesmo, retorno na necessidade de refazer continuamente a educação, na esperança me habita o espaço vazio para penetrar.

[Em aula]

⁶⁴ Narrativa inspirada em ARTAUD, A. **A perda de si**. Tradução de Ana Kiffer e Mariana Patrício Fernandes. Rio de Janeiro: Rocco (Marginália), 2017.

ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

Inquieto na reflexão e prática do corpo em isolamento, inicio uma nova aula. — Bom dia pessoal. Influenciado por Spinoza⁶⁵, estive pensando sobre o que é o corpo e o que pode o corpo neste momento de isolamento, e acredito que podemos pensar e praticar juntos/as neste semestre algumas propostas. Para isso, criei recursos didáticos aos nossos encontros, vocês já experimentaram o áudio de referência, inspirado no Coletivo Dodecafônico e que foi dispositivo para o TCC da Cia. Rustellos, e hoje vamos experimentar a reverberação de conceitos. Como vamos nos deparar com alguns conceitos ao longo do semestre, e eles possivelmente vão nos afetar, deixemos que eles reverberem em nossos corpos, para que criemos a partir desses afetos e não sobre eles.

Edinei pergunta — Seria um diálogo com os conceitos? Ou mesmo uma zona de fricção que promove movimento e simultaneamente desgaste, isso no sentido de pensar o desgaste como produtor da experiência do corpo em cena? — Respondo que este é um pensamento interessante sobre a ideia de reverberação de conceito e que é isso mesmo que almejo, que estejamos livres para expandir nossas ideias e práticas, inclusive sobre a concepção de cada recurso didático que experimentaremos, pois, complemento — os recursos didáticos também podem ser transgredidos, e assim testarmos a elasticidade de cada um.

Começaremos tentando nos aproximar de algumas ideias sobre o corpo, portanto, trago Spinoza para pensarmos o corpo a partir do afeto, que para ele pode aumentar ou diminuir nossa potência de vida. Ele estabelece... — sigo abordando a minha leitura sobre Spinoza e relacionando com as perguntas dos/as estudantes.

Após este diálogo inicial sobre Spinoza, faço um convite — Vamos expor nossa percepção sobre o corpo? O que pode o corpo? Como o compreendemos? Para auxiliar nesta escrivência⁶⁶, criei um roteiro para estimular a reverberação.

1

Escreva sua definição sobre o corpo

Após um tempo refletindo e escrevendo, compartilhamos nossas reflexões. Samara lê — O corpo é físico, mas é também possibilidade relacional, ou seja, o intervalo entre os corpos também gera um corpo coletivo, corpo também é revolução — Duda assume a fala — penso

⁶⁵ SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

⁶⁶ Me referencio ao trabalho de Conceição Evaristo que dimensiona a enunciação de si como uma evocação coletiva. A partir da narrativa de si, é possível singularizar-se em coletivo e, simultaneamente, narrar as relações referentes ao coletivo. Nas palavras da autora “fiz um jogo de palavras entre escrever, viver, escrever-se vendo e escrever vendo-se.”. ACAUAN, Ana Paula. Esse lugar também é nosso. Pucrs, 2019. Disponível em: <https://www.pucrs.br/revista/esse-lugar-tambem-e-nosso/>. Acesso em: 10 jun. 2022.

que nesta ideia de relação, ele é também moldado ao longo do tempo em seus costumes e suas práticas.

Edinei diz que criou uma dúvida a partir de suas ideias, ele lê — o corpo é vetor, natureza e cultura, é movimento, é sensação, emoção — faz uma pausa e volta a falar — aí eu pensei, tudo isso que me ocorreu no pensamento é também corpo. Foi então que surgiu a questão: O corpo pode o que pensa? Quais são seus limites? — Retomo a fala e digo — muito interessante a sua colocação, Edinei, e ela nos leva para a segunda etapa do roteiro.

2

Experimente realizar fisicamente sua definição de corpo.

Logo após, a reescreva a partir da experimentação.

Após o primeiro momento de experimentação, os/as estudantes retornam para a sala de aula virtual e começamos a conversa. A maioria está com um sorriso no rosto. Dizem que falar é fácil e criar um pensamento sobre o corpo também é, mas quando buscaram experimentar o que escreveram tudo se modificou completamente.

Samara relata dificuldades físicas com o corpo — eu quero fazer algo, mas simplesmente não acontece. Me senti amarrada, amarrada tentando fazer o que eu queria, mas não conseguia. Ao mesmo tempo, amarrada na ideia sobre corpo que eu escrevi, como se por ter escrito eu tivesse que provar que era verdade.

Rebeca diz que foi necessário criar três corpos distintos para dar conta do que ela pensou e ainda acha que não conseguiu completamente. Eu pergunto a ela se são três modos de sentir. Ela diz que não, que são três corpos distintos mesmo, três existências que não se dialogam para tentar produzir um corpo que ela intitula como “corpo cênico”. Eu digo que podemos fazer um trabalho com o que chamo de camadas da corporeidade: Física, Energética, Emocional e Espiritual, e que talvez isso ajude em sua empreitada.

Edinei diz — eu tentei uma coisa e aconteceu outra, percebi que eu sou minhas memórias e que a experiência de corpo junto às memórias presentificadas potencializam a imaginação.

Ao final das falas eu digo — estamos começando a nos deslocar por um caminho interessante, os conceitos e nossas concepções temporárias reverberaram em nós, entretanto estas reverberações não sanarão nossas expectativas. A partir deste deslocar-se para o desconhecido, nos é requisitado que estejamos dispostos/as a experimentar o que acontece. Aliás, acontecimento é o próximo conceito que vamos reverberar corporalmente em outra aula. Vamos para a última etapa do roteiro.

3

Experimente a sua segunda definição.**Ao final faça uma dedicatória para alguém.**

— O que é dedicatória professor? — Duda pergunta, ao que respondo — Dedicatória é um outro recurso didático, sensível e pessoal. Ao final do experimento, ligue por áudio ou vídeo para alguém da turma e faça uma dedicatória pessoal para esta pessoa. A Dedicatória se caracteriza como uma manifestação expressiva de qualquer natureza, mas que seja artística, pessoal e tenha como referência o que foi vivenciado hoje. — Duda pergunta — e será somente para aquela pessoa e ninguém saberá o que se passou — respondo — exatamente, pois penso que neste modelo remoto que estamos vivenciando, podemos avançar no terreno da quebra de hierarquia da sala de aula e também em lugares íntimos uns/mas com os/as outros/as.

2.4.3 Roubaram o sol, roubaram a noite e meu dia, não roubaram a poesia que eu trago no meu cantar⁶⁷

[Em mim]

É na medida do impossível que fazemos arte em meio à pandemia. Esses dias recorrentemente me pego pensando que fazer arte nesses tempos é exercitar um retorno em espiral, entre “onde” comecei a ser artista, a capoeira, e a sucessão de “*agoras*”. Muitos anos após meu início na capoeira, a reencontrei no contato com o mestre Antônio Vargas⁶⁸, com o qual tive a felicidade de conviver. Foi ele quem disse que a capoeira sempre se fez na medida do impossível. No impossível o mestre sentiu a pretensão de se transformar em um sujeito de seu tempo e de sua história, filho de mãe analfabeta e de pai operário, sonhava com o dia em que poderia assinar como sujeito. Este seu sonho se chamava Capoeira.

Sinto que também busco ser sujeito de meu tempo e história, e nestes tempos acredito que esta busca se dê na comunhão com os/as estudantes mesmo que mediada por dispositivos eletrônicos. Não sabemos ao certo o que estamos fazendo, mas é no panorama da morte que ultimamente estamos nos encontrando com a vida, encontros que são da natureza do impossível.

⁶⁷ Narrativa inspirada em KRENAK, A. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

⁶⁸ Convivi no Rio de Janeiro com o mestre Antônio Vargas quando estava em montagem do espetáculo Refúgio do Pensamento (2010) da Cia. Cynru (País de Gales). O trabalho foi dirigido por Angharad Ruth Harrop, contou com apoios de The Arts Council of Wales e Ministério da Cultura, Brasil. A pesquisa cênica se debruçou nas relações culturais entre País de Gales e Brasil.

Sujeitos resistência, seguimos tais quais nossos mestres. Antônio Vargas ainda diz que na medida do impossível, alguém que foi separado da sua família, religião, crença e cultura, colocado dentro de um navio como coisa, conseguiu sobreviver mesmo sendo escravizado através da diáspora negra. Nessa medida do impossível, alguém que não teve oportunidade de se escrever como sujeito, cantava e se lembrava “*A alma negra nunca foi escravizada [...] roubaram o sol, roubaram a noite e meu dia, não roubaram a poesia que eu trago no meu cantar*”⁶⁹. Assim o mestre Vargas nos relembra que a capoeira nasce da impossibilidade de ser.

A vida em comunidade foi severamente impactada, e fomos nós mesmos os/as responsáveis devido à ação predatória sobre o meio ambiente. Hoje, muitos/as perderam todas as certezas cultivadas por décadas junto às promessas dogmáticas do capital pautadas em uma necropolítica ambiental. Mas nós das artes cênicas que sempre estivemos em ação independente das condições, ainda podemos cantar “*roubaram o sol, roubaram a noite e meu dia, não roubaram a poesia que eu trago no meu cantar*”⁷⁰.

[Em aula]

Em um dos quadrantes da tela do aplicativo em que ministro aulas, está Duda, eu a chamo assim, mas ela se chama Maria Eduarda. Mesmo sem nunca a ter encontrado, tomei a liberdade de chamá-la por este apelido, de modo que sinto as afinidades começarem a atravessar as telas dos dispositivos.

Duda levanta a mão, ou melhor, clica em um botão que sinaliza que está com a mão levantada.

Duda se enuncia — Professor... — penso que talvez eu tenha mais intimidade com ela do que ela comigo — queria dizer que sou muito chorona sabe, sempre chorei muito, e isso, diferente de outras pessoas, me faz muito bem. Choro de tristeza, de alegria, de susto, enfim, choro para tudo. É como se o choro me dissesse que estou sensível ao mundo que me atravessa. Mas desde o início da pandemia não chorei mais, e só percebi isso hoje, é como se nada me afetasse, como se eu estivesse distante do meu corpo, do mundo e das pessoas.

Um silêncio se faz no *mute* dos microfones. Libero meu microfone e digo — te entendo Duda, às vezes permitir-se sentir está para além do que a gente dá conta no momento — ela toma a minha fala e diz — mas ontem depois da nossa aula eu iniciei a proposta de alterar a organização do espaço aqui de casa por uma semana. Sabe, aqui no quintal tem um muro alto

⁶⁹ Composição: Corta Cana de Mestre Antônio Vargas.

⁷⁰ Composição: Corta Cana de Mestre Antônio Vargas.

que estava com várias sombras das plantas daqui de casa, elas estavam dançando. Eu fiquei um tempo ali, nem sei quanto, somente me dei conta quando percebi as lágrimas escorrendo, foi quando percebi que estava sentindo novamente... só de te contar, meu choro me visita outra vez.

Eu digo — é isso Duda, siga por este caminho. Estamos pesquisando nossa humanidade em meio às artes cênicas.

[Em mim]

Capoeira, o lugar da diversidade, foi onde iniciei minha prática artística pautada no movimento, portanto, os meus primeiros ensinamentos sobre as artes se deram nessa relação direta com processos de emancipação friccionados com os processos de resistência à subalternização e às investidas na expropriação cultural que assolam a Capoeira. Nesse percurso de desenvolvimento pedagógico e de linguagem para as artes da cena, lugar em que me constituo, me lembro quando encontrei o mestre Antônio Vargas, percebi que sua pedagogia era a do encontro, ele adorava contar histórias fundadas na experiência. Eu, sentado em roda e ouvindo o mestre, pensava que a ação de contar constitui um ciclo contínuo de afetações entre nós e outros/as de nós, potencializando a experiência de pertencimento em dizer “sou Capoeira”, ao invés de “sou praticante de capoeira”.

Mestre Antônio Vargas, chapéu vermelho, homem alto. Talvez não saiba dizer se ele é realmente alto mas sua pressão espiritual é tamanha que quando ativo minha memória sobre sua imagem, sinto meu atlas, osso que carrega meu crânio, se posicionar em 45 graus para cima, assim olho fixamente para seu contar. Nessa roda, estávamos com pessoas de outros países falando sobre a necessidade de se propagar a Capoeira sem traduzir as músicas, pois a Capoeira se estrutura no português e se confronta com os paradigmas desta língua que não são traduzíveis.

É no cantar, nos gestos, no delinear de um golpe, na sonoridade do berimbau, enfim, na profusão destes e outros elementos da manifestação que transborda a cultura brasileira, que ao escutar um berimbau, somos Brasil, somos Capoeira, pois nos envolvemos e somos envolvidos por esse universo.

Neste contar, o mestre relembra que em um encontro de Capoeira, um capoeirista não brasileiro perguntou para um mestre sobre a dificuldade de aprender a ginga brasileira. A pergunta foi direta como uma benção, golpe que incide no abdômen e empurra as vísceras do oponente para cima, as comprimindo, podendo causar a morte; mas como essa pergunta foi feita para um mestre, é fácil imaginar que a benção pergunta do capoeirista que desejava uma

resposta não foi sanada objetivamente, pois um mestre dificilmente é pego em um golpe direto, já que a partir da ameaça do golpe seu corpo mestre se exprime de tal modo que constrói uma saída para tal ameaça, e em conjunto com a esquiva ele constrói também um golpe a contrapelo; este que normalmente carrega consigo um sorriso no rosto que corporifica suas esquivas de muitos outros golpes diretos que recebeu ao longo de sua capoeira vida.

O mestre então se esquiva e responde ao capoeirista — Para gingar como nós brasileiros não basta a prática exaustiva da Capoeira, pois a ginga não se consolida no método, ela tem uma edificação de si pautada na sobrevivência. Gingar é sobreviver, é lidar com a perda dos que não sobreviveram a um ataque, é compreender que esta pode também ser sua última esquiva, seu último gingar, e que este gingar é prenhe do seu contragolpe.

Ao lembrar este momento, penso que em uma roda de Capoeira há dois capoeiristas no jogo, mas há uma roda que bate palmas, canta e garante o isolamento para que aqueles dois jogadores se movimentem livremente. Na vida brasileira pandêmica, diferentemente, não há esta garantia, estamos gingando o dia todo e é a partir da ginga do cotidiano, das esquivas e ataques que estamos frente às nossas experiências de luta e luto.

[Em aula]

Início da aula, eu me anuncio — Boa tarde pessoal, como estão? A aula em que trabalhamos o conceito de corpo a partir das ideias de Spinoza foi muito potente e hoje experimentaremos outro recurso didático: Pergunta geradora. Este recurso tem relação com as perguntas que Pina Bausch fazia em seus processos criativos. Ele opera no seguinte sentido: tentemos gerar perguntas às quais não possuímos respostas objetivas e estas respostas serão compostas por um processo de experimentação, serão respostas cinestésicas.

Gabi pede a fala e diz — entendi, tomara que me auxilie em um processo que estou vivenciando. Por estar muito em casa, sinto que as paredes do meu quarto têm me dado um contorno de desprazer, quero quebrar elas, me diluir para atingir outros espaços pois me sinto presa na vida objetiva.

Penso que a casa de cada um/a está se resignificando a cada dia de pandemia, e esboço uma resposta para Gabi — acredito que possa te ajudar sim Gabi, pois hoje experimentaremos o corpo em relação com o espaço. Para explorarmos esta relação, faremos alguns alongamentos e respirações para nos conectarmos ao espaço. Após este processo, cada um/a desenvolverá uma dança pessoal que explore quatro dimensões da relação corpo espaço, sendo elas: com, no, para o espaço e o corpo como próprio espaço.

— Mas como isso é possível, professor? — diz Ednei, e respondo — talvez não seja, Ednei, mas talvez fazer arte esteja na medida do impossível —, e assim conto a estória do mestre Antônio Vargas e lanço a pergunta geradora — Vamos iniciar com uma pergunta que provavelmente vocês não terão dificuldades e aos poucos vamos criando outras perguntas em conjunto que sejam mais trabalhosas de experimentar. “Como se identificar em um espaço? Ou como se reconhecer em um espaço?”

Passado o tempo de desenvolvimento de respostas expressivas, nos reunimos para conversar. Ednei diz — esta experimentação veio com uma sensação diferente de outras pois eu enveredei em criar uma resposta corporal e sinto que me embrenhei em quebrar paradigmas, eu adoro isso pois posso perceber outras coisas que não percebia anteriormente. Essa ideia de pergunta geradora foi interessante pois é um método dinâmico de criação, você nos provoca a sairmos nos confrontando com as perguntas.

Ednei segue seu relato — no começo da experimentação eu sentia que somente estava no espaço, não me contentei com isso e ao mesmo tempo não conseguia mudar, então eu saí correndo de onde estava e fui para outro espaço. Percebi que ele não era o mesmo, e por que eu me identifico lá de uma forma e aqui de outra? Eu dei só dez passos e daí falei, cara, que loucura eu me reconheço e me identifico no espaço porque eu sinto e, se eu sinto a mutabilidade minha e do espaço, me identifico. Então o espaço também é definido pelo que se sente. O que é que se modifica? O espaço carrega nossa história, mas ele também modifica o comportamento e, se modifica o comportamento, tem a ver com emoção. Então eu acredito que dentro da minha experimentação eu me reconheço no espaço porque eu sinto, porque eu sei sentir.

Ao retomar a fala digo — a partir da fala do Edinei, é possível perceber que as perguntas geradoras não geram somente respostas expressivas, mas podem desencadear uma série de novas percepções e reflexões, pois estamos em estado investigativo, fazer arte também é redimensionar a própria linguagem. É também um mote para confirmarmos que as artes cênicas são produtoras de conhecimento para além da linguagem, é elasticidade do nosso conhecer a nós mesmos e ao espaço.

Gabi puxa a fala — Professor, de onde você tira essas ideias e de onde traz esse referencial, parece que já sabia que o Edinei iria falar isso —, eu digo que também estou em estado poroso de experimentação, e não é porque sou docente que trago as questões condensadas e resolvidas. Eu trago questões para as aulas que para mim também não estão resolvidas, mas estou investigando. Quando um grupo investiga junto, essas conexões e complementações fluem naturalmente.

Então Gabi finaliza — sinto que não estamos somente fazendo arte, estamos alcançando, cada vez mais, níveis profundos de humanidade, e sinto isso a cada aula.

2.4.4 Espaço individual: um desdobramento para uma experiência coletiva⁷¹

Espaço, passo na relação com meu corpo. Sou eu demasiadamente espaço, compondo e recompondo possibilidades de investigação. Necessidade de não ser engolido por ele, pois, sinto que quando me dedico a ele nos confrontamos em igualdade, e compomos juntos. Sinto que na pandemia é necessário a transformação objetiva e simbólica do espaço para não ser produção de monotonia.

Lembro-me do jardim japonês, em que seus elementos estão dispostos para que ao percorrermos seus caminhos tenhamos uma apreciação estética a partir de um esquema compositivo que te faz estar atento ao caminhar, de modo que as pedras estão dispostas para que os pés não as alcancem involuntariamente e assim seja preciso que o corpo encontre maneiras não ordinárias de se movimentar, é preciso criar. O espaço é criação compositiva e relação subjetiva com quem o ocupa.

[Em aula]

Faltam cinco minutos para acabar a aula de PTCC. Este componente se destina a experimentar e pesquisar as linguagens cênicas visando a criação de identidade estética e metodológica para cada turma. Após assistirmos a vários trabalhos cênicos dirigidos pela própria turma em ambiente virtual e termos discutido sobre cada um, tentamos compreender e refletir sobre as propostas no sentido de criar referencial para a pesquisa de TCC.

Chris pede a fala — Professor, queria colocar uma questão antes de finalizar a aula. Como fazer do espaço individual um desdobramento para uma experiência coletiva? O ambiente privado pode ser dilatado para um universo que transpõe as paredes do cômodo? — A aula finaliza com esta inquietação, desligo minha câmera, penso se sinto meu corpo, penso o que percebo no meu espaço individual, penso se isolado em casa estou a viver experiências, e penso se após todo esse tempo ainda consigo ter a dimensão de coletivo. Apenas penso, pois estou sentado e imóvel frente ao notebook com a tela preta.

[Em mim]

⁷¹ Narrativa inspirada em BACHELARD, G. **A intuição do instante**. Tradução de Antonio de Padua Danesi. 2. ed. Campinas: Versus, 2010.

Onde está meu corpo? Tão leve quanto a brisa que passa pelo vão da janela?

Tento me procurar, será que ele está escondido?

A lembrança que tenho dele são somente partes, para quem exercita o corpo somático em aula, esta sensação é preocupante. Dedos gelados, uma coluna frágil, sons de estalos que reverberam dentro. Afinal, onde ele está? Será que fiquei tão distraído com todas as demandas em aulas que acabei por perder meu corpo? Lembro de Marina Vento e Rio que achava que tinha perdido a pelve em uma das aulas ainda presencialmente. Na época eu fiquei sem muito entender qual era sua sensação, mas agora... Agora eu não me sinto por completo, aliás, sinto partes ainda em funcionamento. O pensamento ainda flui de maneira fluida, e ele é minha possibilidade de busca pelo corpo perdido, ou fugido? Será que eu não percebi que meu corpo fugiu?

Inquieto e incomodado com a ausência de mim começo a me procurar. Olho atrás do sofá, dentro da máquina de lavar e embaixo da pia, e sem perceber eu já achei meus olhos.

Incomodado com o silêncio, respiro profundamente para me acalmar e escuto minha respiração. Respiro aliviado, pois de falta de ar pelo menos hoje não morro, e minha audição e pulmões estão de volta, retornaram para me proteger, mas proteger de quem se estou em casa e sem ninguém por perto?

Continuo a busca e agora já compreendendo que são partes que me faltam, o corpo como composição, penso. Talvez eu não tenha mais um corpo total, um corpo somático. Mas ainda posso me valer do jogo lúdico de tentar compor comigo. Corpo posição.

Isso, um corpo composição e cansado da minha organização e das organizações na edificação predatória do mundo que nos trouxe a este momento pandêmico. Decido então pegar cada parte que acho aqui em casa e compor em lugares distintos, seria uma busca artaudiana⁷² pelo corpo? Para testar em grito, faço sons estranhos no oco do corpo.

Canso, me sento no sofá. Meu corpo fica macio. Tomo um susto e experimento deitar com a cara no chão e descubro um corpo temperatura. Decido então pegar meu ukulele e colocar no lugar do braço, colocar um leque no lugar do estômago e para me divertir, uma caixa de som no cu.

⁷² Para maior aprofundamento, ler: ARTAUD, A. **A perda de si**. Tradução de Ana Kiffer e Mariana Patrício Fernandes. Rio de Janeiro: Rocco (Marginália), 2017.

Pronto, sou este ser maquínico⁷³, um ser em composição. Agora mais tranquilo relembro do mestre Antônio Vargas. A vida se dá na medida do impossível. Sento novamente em frente ao notebook, abro a aula de PTCC que foi gravada, adianto até chegar nos últimos cinco minutos para escutar novamente o Chris.

Pauso a aula, e me pauso. Percebo que coloquei a fala dele em suspensão no tempo pois eu estou acontecendo enquanto ele está parado. Penso que a vida não para. Aciono o *play* na gravação — Professor, queria colocar uma questão antes de finalizar a aula. Como fazer do espaço individual um desdobramento para uma experiência coletiva? O ambiente privado pode ser dilatado para um universo que transpõe as paredes do cômodo? — Penso que é uma gravação, não é o Chris falando, são *pixels* que formam uma imagem e ondas sonoras que aparentam seu timbre.

[Em Aula]

Início da aula eu me anuncio — Bom dia pessoal, estive pensando nas questões do Chris e talvez seja possível experimentarmos modos de fazer do espaço individual um desdobramento para a experiência coletiva e transpor as paredes dos cômodos —. Teresa diz — também penso que seja possível na minha relação com o espaço, mas em relação a fazer disso um desdobramento coletivo, já não sei pois estamos mediados pela virtualidade. O problema que vejo é que a dimensão de corpo se perde na dimensão do/a outro/a — respondo que sim se estivermos somente olhando para a internet como único meio de comunicação.

Faço um pensamento sobre a fala de Teresa — além da internet como mediação, a precariedade que envolve a entrega de serviços pelas operadoras de internet cria uma ruptura na percepção do/a outro/a, pois muitas vezes me pego imaginando o que a pessoa está dizendo ou mesmo quando a imagem trava, ela para no tempo enquanto seu corpo real continua. E se usarmos a internet somente para estruturar o encontro e nos dedicarmos a outro tipo de conexão? — Bianca diz — acho bom pois sinto que não caibo neste quadradinho da tela, é como se meu corpo fosse recortado — ao que respondo — tenho uma sensação muito semelhante Bianca, esses dias eu me percebi sem meu corpo, eu era somente esta conexão virtual, somente alguns pedaços dele.

Explico que a proposição inicial é que contemos histórias da nossa vida e que estas devem ter uma relação com a sensação de estar intimamente conectado com alguém. Assim,

⁷³ Para maior aprofundamento, ler: DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. 2. ed. São Paulo: 34, 2011.

começamos a aula contando histórias, e choveram memórias de conexões com entes queridos/as, em diversos momentos da vida de cada um/a sentiram a presença da pessoa mesmo esta não estando presente; algumas em particular foram emocionantes pois são de pessoas que partiram, inclusive devido à Covid-19.

Lanço a ideia de que as histórias contadas indicam que não precisamos estar “on-line” ou presentes para estarmos conectados/as. Sentimos a presença de outra pessoa em nossas vidas, principalmente em momentos difíceis e emocionalmente marcantes — vamos criar um dispositivo de criação⁷⁴ para experimentar esta ideia? Como o dispositivo será feito por nós e seguiremos o mesmo dispositivo ao mesmo tempo, vamos experimentar se conseguimos sentir a presença das outras pessoas no percurso criativo.

Assim criamos o dispositivo, experimentamos e voltamos para o compartilhamento.

Bruna diz — foi incrível pois parecia que minha casa estava habitada de pessoas, mesmo que eu nunca tenha encontrado presencialmente as pessoas da turma, parece que eu não estava mais sozinha. Nossa, é nessas horas que a gente percebe o quão difícil está ficar sozinha.

Mauro diz — com o dispositivo eu tive a oportunidade de sair de frente da tela, e assim percebi que estou tentando fazer do espaço virtual um espaço real e que isso nunca vai acontecer. Eu estou no espaço real, eu sou meu corpo neste espaço e tenho mil possibilidades mesmo estando aqui em casa. Em relação às outras pessoas, eu não vou dizer que senti, mas ao mesmo tempo senti. Deixe explicar: as pessoas estavam fazendo o dispositivo junto comigo, mas não estavam no espaço real, estavam no espaço da minha imaginação. Como eu gosto muito de contação de histórias, o meu espaço real foi potencializado pelo espaço da imaginação, eu imaginei muitas coisas aqui em casa e nessa imaginação as pessoas estavam.

Retomo a fala — acredito que as duas possibilidades são potentes, tanto a de Bruna que pode sentir as pessoas junto a ela, e isso deu mais confiança e potência para desenvolver o dispositivo como o desdobramento do “espaço individual para uma experiência coletiva”, ou a de Mauro, me parece que, se utilizando da imaginação, conseguiu “dilatar o ambiente privado para um universo que transpõe as paredes do cômodo”, parafraseando as ideias colocadas pelo Chris.

Nayra diz — É professor, temos uma tecnologia ancestral que sempre nos conectou em rede, uma rede vasta e infinita que nos liga a todos/as nossos/as antepassados/as, e em alguma instância sempre estivemos conectados a esta rede coletiva, só que não paramos para perceber.

⁷⁴ Ver: Cartas a Foucault. **E – Modus operativos para criar dispositivos de hackeamento.**

Krenak (2020, p.33) complementa — Quando pergunto se somos mesmo uma humanidade, é uma oportunidade de refletirmos sobre sua real configuração. Se ela convoca nossas redes e conexões desde a Antiguidade... Se a contribuição que aquele pessoal nas cavernas deu ao inconsciente coletivo — esse oceano que nunca se esgota — se liga com os nossos terminais aqui, nesta era distante... Se, em vez de olharmos nossos ancestrais como aqueles que já estavam aqui há muito tempo, invertermos o binóculo, seremos percebidos pelo olhar deles.

Por fim, Drummond (1983, p. 382) pega seu caderno de anotação e lê “O homem; as viagens”

Restam outros sistemas fora/do solar a colonizar./Ao acabarem todos/só resta ao homem/(estar equipado?)/a difícilíssima dangerousíssima viagem/de si a si mesmo/pôr o pé no chão/do seu coração/experimentar/colonizar/civilizar/humanizar/o homem/ descobrindo em suas próprias inexploradas entranhas/a perene, insuspeita alegria/ de com-viver.

2.4.5 Devir rastejante e devir aéreo ⁷⁵

[Em mim]

Hoje me surgiram duas imagens para o “Estudos do Movimento II”. As duas se ferem no corpo gerando devir rastejante e devir aéreo.

Somos.

Performamos nós mesmos em desdobramentos rastejantes que deambulam pelo espaço. Rastros mnemônicos do nosso corpo que demarcam o espaço.

Somos.

Criamos asas e, como pássaros, sobrevoamos a nós mesmos em desdobramentos aéreos, duplos de nós que esguiam por entre os poros do corpo.

[Em aula]

Início da aula, eu me anuncio — Olá turma, bem-vindos/as à nave espacial —, que é como estou chamando atualmente a plataforma de ensino a distância em tempos pandêmicos, pois me parece que estamos logados em uma central de comando. — Hoje vamos experimentar desdobramentos de nós mesmos. Primeiro você realiza uma ação e, em seguida, você projeta um duplo de você mesmo, duplo este que se desloca do lugar onde está e se olha fazendo a ação. Este deslocamento pode ser de duas naturezas, pode criar um rastro (distensão do corpo

⁷⁵ Narrativa inspirada em TAVARES, G. M. **Atlas do corpo e da imaginação**: Teoria, fragmentos e imagens. Porto Alegre: Dublinense, 2021.

no espaço) ou um sobrevoo (corpo etéreo). Este exercício nos ajudará a reservar um momento de apreciação estética de si.

Luanda pergunta — Mas eu realmente saio do corpo ou só saio do lugar e me imagino continuando a ação? — Respondo que depende do quão cética ela é, que as duas concepções são na medida do impossível, mas independente de qual assumir e se sentir mais confortável estará galgando um corpo extenso em desdobramento, criando outros de si.

— Vocês têm meia hora para fazer essa experimentação, depois podem ler o texto *O performer de Grotowski*⁷⁶, e voltamos aqui para conversar.

[Em mim]

É impressionante como nas aulas tudo pode acontecer. A pergunta de Luanda me encantou pois ela formula as duas possibilidades em seus pensamentos, uma delas extravasa a dimensão da objetividade da vida e a outra repousa sobre a imaginação. Sua inquietação me reforça a necessidade de existir em meio à pandemia, e não somente sofrer por esta situação a qual estamos vivendo. Outra inquietação é que o impossível não é visto como limitação, o fato de ela ter dúvida se teria que realmente sair do corpo faz com que essa possibilidade exista, pois ela se colocou não no sentido de ser inviável, mas por estar em dúvida.

[Em aula]

Os/as estudantes retornam após o tempo de prática e estão afoitos/as para falar. Silvia — Eu estou impressionada, como consegui fazer isso? Não me ocupo de pensar se é possível de fato “sair” do corpo para se olhar, mas sei que é muito gostoso, me dá prazer me olhar e me ver em ação, também me dá uma certa tranquilidade. Deixa-me tentar explicar: quando eu estou fazendo a ação, todos os medos, inseguranças e angústias me tomam o corpo atuante, eu me limito, sabe? Mas quando eu me desdobro, tanto me sobrevoando ou mesmo olhando para o meu rastro, existe uma tranquilidade pois estou a me admirar e não mais preocupada em fazer, e pela primeira vez eu achei bonito o que estava fazendo.

Samara diz — Eu percebi uma coisa, que o devir rastejante é oposto do devir pássaro. O devir rastejante é o passado: começo a fazer uma ação e depois de alguns minutos eu me desloco para “meu lado” e fico olhando aquele rastro de imagem de mim mesma, é como aquelas fotos em movimento, sabe? Só que ao invés de estática ela é fluxo. Já o devir pássaro é o presente, eu não saí voando por aí, eu continuei fazendo a ação e, simultaneamente, me sentia um pássaro

⁷⁶ Para maior aprofundamento, ler: GROTOWSKI, J. *Performer*. Trad. de Patricia Furtado de Mendonça. **eRevista Performatus**, Inhumas, ano 3, n. 14, jul. 2015.

me olhando de cima e fazendo a ação. A primeira imagem me faz lembrar de exercícios para estimular a imaginação do/a atuante, para quando olhar algo em cena o público também imaginar o que estou imaginando. A segunda imagem me faz lembrar de exercícios de presença, pois o eu pássaro a me olhar gera uma outra dimensão de corpo, mais presente e intensa.

Gabi finaliza a fala sobre a experiência — sinto que somos corpos em sedimentação e erosão —. Após sua fala começamos a debater o texto de Grotowski.

2.4.6 Sobre não estar preparado⁷⁷

[Em mim]

Ando olhando os vãos, os espaços entre...

O corpo vem se desfazendo e se recompondo nas gretas, se juntando a elas ou entre espaços. As sensações da pandemia versam que meu corpo não está preparado, mas me apego nelas para estar aberto ao acontecimento cotidiano. Uma certa tensão entre o agora e o daqui a pouco me permeia.

O ar, sustento na respiração e me demarco em suspensão do tempo. Os percursos que faço neste pequeno apartamento se riscam de memórias e começam a desenhar a história da pandemia que vivo.

É no corpo que o acontecimento está sendo.

A todo momento, na duração do tempo, na restrição do espaço e na intensidade do movimento, que se faz sem desperdício, pois a quarentena me trouxe um racionamento do corpo.

Ando sendo incompletude aqui neste espaço. E mesmo que a previsibilidade do cotidiano tente se instaurar, é no detalhe que me apego à novidade do viver em um espaço controlado.

Eu não sei o que vem depois, a gente nunca sabe. Talvez seja presságio da vida este estado em vivência.

[Em aula]

A plataforma virtual já conectada a mim, e aos poucos começo com outras pessoas nesta rede virtual. Os espaços começam a aparecer, é inusitado que cada casa tem sua peculiaridade,

⁷⁷ Narrativa inspirada em TELLES, N. L. D. S. **Cena contemporânea**: estudos de encenação e atuação [em Posteadade]. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.

muitas vezes os/as estudantes fazem aula em seus quartos. Quando escrevo isso, provavelmente em sua mente se forma a imagem de um quarto, ele geralmente tem ao menos uma janela, uma porta, uma cama e algum tipo de armário, os outros detalhes nos diferenciam consideravelmente. Mas é na realidade dos/as estudantes que a imaginação falha miseravelmente. Pois os quartos são composições de uma série de elementos inimagináveis, muitas vezes são corredores, algum espaço que não se é possível distinguir, ou mesmo os próprios objetos delimitando o quarto. O quarto de aula não é da imaginação, é da precariedade, mas que dignifica nossa imaginação brasileira e latina.

O espaço de aula não é, ele está sendo...

Olhando para todas as janelinhas formamos um cortiço cênico. Realidades aglomeradas no pouco espaço de tela restrito pelas *webcams*, formamos uma casa espaço cênico que é onde acontecem os ensaios.

Hoje se inicia a direção do processo de TCC e cinco estudantes dirigirão o trabalho que será uma *web série* teatral. Digo aos/às estudantes — Vocês têm cinco minutos para criar um aquecimento que se relacione com a proposta que estamos pesquisando.

— Estávamos até conversando sobre isso professor, mas ainda estamos inseguros — diz Ewerton, ao que respondo — nunca estaremos preparados para dirigir pois o processo se inicia conjuntamente para todos/as. O importante é se lançar nesse processo, aos poucos ele se constitui das experiências vivenciadas —. João cria coragem e diz — então vamos lá — e logo todos/as estão se movimentando e se aquecendo, possibilitando a estruturação de um corpo cênico que transmuta o espaço cotidiano em espaço cênico. A virtualidade ganha outra dimensão de conectividade para além da internet, ou seja, alçamos as ondas Wi-Fi para um não lugar, um entre casas.

Murilo diz — Se limitem à cinesfera de vocês, tudo acontece neste espaço, iniciem mapeando este lugar da manifestação da pessoalidade —. Passado um tempo ele retoma — agora peguem seus cadernos e escrevam uma poesia a partir da memória de seu percurso até este momento e no encontro com as pessoas com quem têm convivido ultimamente.

Diego pergunta – tem limite de linhas? — Murilo responde — é sua memória, até onde a escrita basta? — Então Rayssa lança — o percurso da memória inexistente pois é o mesmo presente na quarentena, devo me sentir culpada por isso? — João responde — acredito que não, pois o presente é também uma sucessão de começos e fins em repetição espiralada.

Gi Lee diz — minha poesia acontece antes do lápis tocar o papel, ela é dessas irrelevâncias necessárias, pois somente a hesitação é minha companheira no tudo da criação.

O ensaio segue e o acontecimento cênico se põe em devir, em momento movimento. Ao final, paramos para conversar e Ewerton se enuncia — gente, que difícil dirigir, vocês têm mil inquietações como artistas. Às vezes eu lanço uma proposição e acho que vai para um caminho e de repente tudo muda, o jogo se altera, mas me parece que ele continua, eu tento correr atrás do que está acontecendo e acabo me sentindo culpado por parecer que não estou dando conta de filtrar o que aparece, e assim conseguir manter a direção que eu estava pensando e instigando vocês. Professor, para falar a verdade eu quase parei tudo e pedi ajuda para você, pois muitas vezes eu nem sabia o que estava acontecendo.

Respondo — Que bom que você não parou nem pediu ajuda naquele momento. Sempre que ele eclodir, tente permanecer nele pois é neste entre lugares, nestas gretas em que o nada é possibilidade de que algo inesperado aconteça, é na convicção da incerteza que mora o trabalho da direção —. Ewerton diz — você falando assim me dá até vontade de não mais querer saber.

2.4.7 Ausência do meu corpo no corpo do outro ⁷⁸

[Em mim]

Estou a conversar por telefone com um amigo que mora sozinho no centro da cidade. Ele está pensando em se mudar, mas tem medo pois sua rede de afetos está toda no centro da cidade. Com a pandemia ele disse que está há meses sem tocar ninguém, sem abraçar, beijar, ou somente conversar sentado na mesma mesa de bar.

Penso que muitos/as artistas devem estar passando pela mesma situação. O que pode gerar a ausência de toque para um artista da cena? Essa linguagem envolve contato físico constante, envolve presença de si e do/a outro/a, algo que nem percebíamos ao longo dos ensaios, mas que era fator primordial para o processo criativo.

Desligo o telefone pensando na próxima aula.

[Em aula]

Abro a sala e aos poucos entram os/as estudantes. Nos primeiros momentos trabalhamos a respiração para centrar a atenção no trabalho, além de nos alongarmos e aquecermos transitando de um corpo cotidiano para um corpo preparado para a cena.

⁷⁸ Narrativa inspirada em TAVARES, G. M. **Atlas do corpo e da imaginação: teoria, fragmentos e imagens**. Porto Alegre: Dublinense, 2021.

Explico o que iremos fazer — Espero que estejam bem e hoje, devido ao recrudescimento da pandemia, percebo que fica cada vez mais distante a memória do corpo a corpo na sala de ensaio. Este ano também não tivemos carnaval, que é o momento em que os corpos em festa se unem amontoados de alegria. Desse modo, pensei em uma aula muito simples. Será de câmera fechada. Vamos nos dedicar a nos acariciarmos por uma hora e meia de olhos fechados.

— Qual tipo de toque? — Gabi pergunta, ao que respondo — os tipos de toque que sentir que seu corpo necessita, lembre-se que os músculos também têm memórias e, portanto, se dedique integralmente ao toque, às sensações e percepções que também promovem a ativação das memórias leves e das profundas. Ao final deste momento, vamos acionar o recurso “Dedicatória” e propiciar este momento de encontro entre duas pessoas. Após a Dedicatória retornamos para conversar sobre a experimentação.

Ao retornarem, os/as estudantes contam como se sentiram, e como é por regra não expor o que ocorreu na Dedicatória, pouco se fala sobre ela, mas neste dia Gabi e Camila decidem contar uma parte. Gabi diz — eu liguei para a Camila e estava no fluxo da experimentação, como estou sozinha em casa, decidi fazer nua todo o processo de toque para poder vasculhar cada parte do meu corpo, foi então que perguntei se a Camila tinha algum problema com relação a nudes — Camila complementa — eu disse que não e que também tinha feito nua a experimentação, foi então que tivemos este feliz encontro, nossos corpos se dedicando um ao outro — Gabi retoma — às vezes fazer aula na pandemia é muito complicado, mas às vezes é somente no espaço da casa e em compartilhamentos íntimos que acessamos algo que a pandemia nos tirou — Camila finaliza — foi tão bom perceber que o corpo é em si uma dedicatória para outra pessoa, ele é toda sua história encarnada.

Ficamos todos/as emocionados/as com o relato e decidimos escrever sobre a experimentação. Separei dois relatos distintos como referência desta produção.

Estudante:

Mãos frias, num corpo áspero: a tentativa de um encontro.

*Quantas mãos é preciso para um encontro? E quando esse encontro é consigo mesmo?
Com o seu próprio corpo?*

Às vezes as mãos só passam pela superfície da pele, só passam...

Não se sente nada!

Você tenta, tenta mais um pouco, se irrita, cansa... É tão cansativo esse encontro que até a sua respiração fica ofegante, você transpira.

Tentativas e tentativas...

*No início, uma curiosidade, no final, exaustão, um sentir, vários sentires.
Parece que as minhas mãos estão frias, num corpo áspero!*

Samara Monteiro

Estudante:

*Eu mais ela, minha pele.
Eu mais ela, minha corpa.
Eu mais ela, minha dor.
Eu mais ela, minha linha, linhas.
Meus dentes, minha boca, minha censura.
Eles e o som lá fora.
Lá fora é um desimportar, talvez.
A mente cheia.
As mãos cheias de mim, queria tirar alguns pedaços de mim.
Queria grudar outros pedaços de mim.
Meu cheiro é bom. Meu gosto é bom.
Meu dente corta. Meu seio canta.
Sento no ar, danço no ar... ela canta.*

Silvia Lys

2.4.8 Pedro para o espaço ⁷⁹

[Em mim]

Tomado pela necessidade de preparação do espaço de aula em meu apartamento, desenrolo cuidadosamente o tatame de yoga e finalizo os preparativos para a aula de Estudos do Movimento II. Ultimamente estamos nos dedicando a perceber e refletir sobre essa relação espacial da casa, investigando como estabelecer o espaço cênico durante a pandemia. O espaço cênico está sobreposto ao espaço de maior referência afetiva e pessoal, a casa, de modo que se estabelece uma dinâmica de fricção entre as relações dos/as estudantes com o espaço virtual da aula e com o espaço compartilhado com as famílias.

Antes de me conectar aos/às estudantes, estou também a organizar o quarto do Caê (meu filho), afinal este é o único espaço em que é possível me enquadrar por completo na câmera do

⁷⁹ Narrativa inspirada em TAVARES, G. M. **Atlas do corpo e da imaginação: teoria, fragmentos e imagens**. Porto Alegre: Dublinense, 2021.

celular. Respiro, pego um café e uma paçoca que tem sido, de algum modo, um singelo ritual de alimentação para o início de uma aula on-line.

[Em aula]

Os/as estudantes começam a aparecer na sala, o espaço virtual de compartilhamento se efetiva e nossas casas formam um mosaico de vontades e anseios em vivenciar algo que não seja a pandemia.

— Vamos continuar a pesquisa sobre o espaço? — Lanço a questão após ter feito uma retomada das definições de espaço e de alguns conceitos de Laban (LABAN, 1978). — Se utilizem dessa retomada dos conteúdos relacionados às oito ações básicas e aos fatores de movimento⁸⁰. Cada um em seu espaço parcial se mantenha em equilíbrio e com as mãos unidas em frente ao esterno, feche os olhos e medite sobre o que irá trabalhar em você hoje. Agora respire o que o mundo tem de melhor e expire o que você tem de melhor para o mundo —. O alongamento e a preparação se iniciam com este olhar voltado para si, e ao finalizar digo — deitem-se no chão e relaxem, por fim, agradeçam algo ou alguém —. Este momento de reintegração de si com o mundo é uma busca que tenho feito no sentido de sobreviver aos tempos pandêmicos e de podermos nos dedicar à percepção de como podemos estabelecer uma relação ecológica com o mundo.

—Vamos à pesquisa de espaço, começaremos pela exploração da movimentação “no” espaço, depois transitaremos “para”, em seguida “com” e por fim, o corpo “como” espaço —. Os rostos se colocam indecisos, cada um em seu quadrante na tela do aplicativo que usamos, alguns desligam as câmeras para ter mais liberdade de experimentação e outros permanecem com elas ligadas justamente para eu poder ver a experimentação.

Pedro realiza diversos movimentos e ações, experimenta formas em fluxos diferenciados buscando se relacionar com as propostas. Em determinado momento ele começa a girar no centro do espaço, seu giro se torna cada vez mais orgânico e seu corpo se dilata para o espaço. É como se ele estivesse modificando sua qualidade física, como se permeável a pele não mais o limitasse.

Pedro não para de rodopiar, ele não é mais “no espaço”, está entregue e atravessado pelas qualidades do espaço que o compõe. Após um largo tempo, seus giros reduzem de velocidade e ele se reintegra em si, se distinguindo do espaço.

⁸⁰ Referência aos estudos de Laban que versam sobre: Peso; Espaço; Tempo e Fluência, serem fatores de movimento e que, Torcer; Talhar; Flutuar; Chicotear; Deslizar; Pontuar; Socar e Pressionar, serem ações básicas.

Cada um fala de sua experiência na aula e percebo que Pedro se toca e manipula seu corpo como se moldando, como se sua pele precisasse ser colada e conformada em corpo. Curioso do que está fazendo pergunto — E você Pedro? Quer dizer algo? — ele para com o toque e diz — não sei bem ao certo, mas quando experimentei o “para” o espaço, me veio uma vontade enorme de girar e aos poucos era como se meu corpo se diluísse, como se eu respingasse por todo o espaço. Esse espaço que é meu e que sou eu, nunca estive tão coberto de mim mesmo.

Penso que as relações com o espaço cênico e o espaço doméstico não precisam se dar em atrito, talvez Pedro tenha alargado essa dimensão na medida em que se dilui “para” o espaço, um corpo em estado sem fronteira, em estado de crueza do espaço.

...Retornamos no tempo... — Voltamos para o momento em que Pedro está rodopiando, no quadrante ao lado está Samara.

Samara, a que guarda em si tanto espaço e tanta memória de sua casa corporificada. Ela toca em tudo que está em seu quarto de maneira ritualística, contrapondo a velocidade de movimento impressa por Pedro.

Em ação cíclica, Samara traz diversos objetos para a frente da câmera, ela os dispõe cuidadosamente, eles demoram a se soltar pois estão apaixonados por suas mãos. Seu corpo é um templo guardião conformando cada objeto na dimensão compositiva em um espaço meditativo. Ao final de sua intensa elaboração do espaço a partir da disposição dos objetos, Samara fez para si um forte permeável, como se a própria ideia sobre guardar algo estivesse também atrelada ao reconhecimento de que o que está “fora” é integrado à arquitetura do forte, é topografia de afetos, é corpo, é espaço, é objeto desestratificado.

Ao final da experimentação, Samara é a primeira a comentar — eu estava no espaço e comecei a perceber que já estou há um ano olhando para tudo o que há por aqui. Antes da pandemia eu me reconhecia em minha casa, mas agora algo se modificou em minha percepção, pois eu sou esta casa, sou cada objeto neste espaço. Cada objeto é uma memória minha, meu corpo “como” espaço se encontra nas memórias impregnadas em cada objeto e com eles eu posso modelar quem eu sou, os dispondo no espaço. Assim existe um fora de mim, um espaço no qual eu estou e um espaço que eu sou. Eu estou em meio aos meus objetos, em meio às minhas memórias.

2.4.9 Em busca da sujeira da cena⁸¹

[Em mim]

Fecho os olhos e estou em uma sala cênica. Sinto cheiro de poética adormecida do ensaio anterior, o ar tem uma densidade repleta de gotículas de suor. Na sala de corpo existe sempre memória em presença, memória gerada pelo deslocamento da vida em presença, do/a atuante e do público expectante. Existe também um devir pois uma sala de ensaio é sempre um lugar prestes a receber uma nova manifestação de esperança de possíveis lampejos de humanidade.

Abro os olhos e estou em frente ao meu notebook, clico em entrar na sala de ensaio virtual. O aplicativo me diz que ainda não tem ninguém nesse espaço. Imerso nele não há nem som nem cheiro, é possível sentir o nada. Aos poucos entram várias bolinhas com fotos e se inicia a aula, hoje ninguém abre a câmera.

[Em aula]

Lucia se prepara para apresentar uma contação de história. Ao iniciar, efeitos de luz, painéis que entram e saem manipulados pelas mãos. Lucia se funde com os cenários todos, feito à mão.

Aos poucos percebo que estou em um lugar estranho, não com Lucia nem comigo, estou na imaginação, meu corpo leve flana por entre lugar algum e me sinto em uma sala de ensaio, o cheiro e a densidade do ar são os da minha memória.

A apresentação termina. Esta aula é de PTCC, estamos em um processo de experimentação de propostas cênicas para estudar possibilidades de criação e estética para o projeto. A discussão gira em torno da sensação de estar assistindo a um espetáculo.

Pergunto para a turma — Por que sentimos a sensação de estar vendo teatro? Sou eu que sinto ou tem algo que difere do gravado? — Lucia diz — eu consigo perceber quando é gravado ou não, e isso muda tudo — Letícia complementa — eu percebo que as peças gravadas passam por um processo de edição, nesse sentido elas são olhadas por uma validação de quem edita, assim o erro ou nuances do agora somem. Eu enquanto espectadora percebo que não terá possibilidade de errarem e o curso da cena se modificar, então meu corpo relaxa e somente aprecio o “melhor” daquele trabalho. Eu como espectadora estou presente e não sinto que estão

⁸¹ Narrativa inspirada em DUBATTI, J. **O teatro dos mortos**: introdução a uma filosofia do teatro. São Paulo: Sesc, 2016.

comigo. Quando estão ao vivo eu sinto uma “sujeira” dos/as atuantes que me toca em sua humanidade latente.

Chris animado com a fala de Letícia diz — salve gente, a minha fala é consonante com a das pessoas. Eu sinto que há um estado de corpo na relação do fazer. Quando ia gravar um vídeo, eu me via em armadilhas, me via relaxado pois qualquer problema eu o faria novamente. Depois ficava desconfortável comigo mesmo, foi assim que comecei a criar situações que me faziam sair daquele estado e atingir um estado cênico. Exemplo: Eu criava uma situação diferente para eu poder estar presente, tudo isso em tentativa de manter algum obstáculo para gerar uma dificuldade de estar ali, e isso faz com que eu esteja em estado de presença. A dificuldade para mim é a chave para atingir este estado que estou buscando, ela interfere na relação com o público pois se eu estou relaxado, o público também tende a ficar relaxado pois faltou um compromisso meu, faltou uma tensão para que as conexões se estabeleçam. Acho que a gente está pecando nesse sentido, pois mesmo em um filme o/a atuante também acessa esse lugar e quando estamos gravando teatro isso não acontece? Será que penso que isso não está valendo? Que é só um momento de transição da pandemia e depois tudo volta ao normal? Qual normal? Quando tudo acabar a gente volta para o quê, onde, com qual objetivo? — Ele pausa e respiramos juntos/as em contemplação, ao que continua.

— Acredito que temos que criar uma ética de entendimento que aquilo é, não vai ser, é! E digo isso a partir das fases que passei nesta pandemia. Eu pensava que estava fazendo aquilo e que depois a gente voltaria para as salas, hoje eu não sei mais se a gente volta, sinceramente. Então hoje eu vou e faço com tudo que eu tenho, pois a vida é agora, e só o agora.

2.4.10 Não veio hoje, mas virá amanhã⁸²

Início da aula, eu me anuncio — Boa tarde pessoal, hoje daremos início ao processo de pesquisa cênica do espetáculo que vamos criar. Na aula passada decidimos que não teríamos tema, mas sim um conceito de fundo estimulando o processo criativo e de algum modo expondo o que estamos vivendo atualmente. A ideia foi trazer o conceito de necropolítica de Achille Mbembe, pois entendemos que estamos vivenciando agudamente essas ideias na gestão da pandemia no Brasil —. Matheus, que não estava na aula anterior, pergunta — Professor, eu não

⁸² Narrativa inspirada em MBEMBE, A. **Necropolítica**. São Paulo: N-1 Edições, 2020.

pude comparecer à aula anterior pois estou levando comida para meu pai que está em casa pois está com Covid, pode retomar este conceito para eu entender melhor o que vamos criar?

Peço que alguns/mas estudantes retomem pontos importantes da nossa discussão e assim conseguiremos rememorar o que foi discutido. Sueli diz que logo de início Mbembe (2020, p.5) traz uma referência para o conceito, ela lê — “no poder e na capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer” —. Murilo complementa que, portanto, se refere à soberania que exerce o controle sobre a mortalidade e que se relaciona com a ideia de biopoder desenvolvida por Foucault.

Matheus pergunta — Então é sobre o direito de matar? — João responde que de certo modo sim, mas que esse direito não é somente individual, mas em ampla esfera, e inclusive instalada no estado, normatiza leis bem como regulamenta políticas públicas em que o descaso e a negligência com determinada camada social, implicitamente, conduzem um alto volume de pessoas à morte. Por exemplo, as pessoas periféricas são as que mais morrem em decorrência da infecção pelo coronavírus e também são as mais afetadas pela crise econômica, bem como são as que menos têm possibilidade de trabalhar remotamente. Quando o plano de vacinação se inicia pelos/as mais idosos/as, aparentemente a escolha é para atender os/as mais vulneráveis, mas quando vemos a expectativa de vida de diversos bairros periféricos que não ultrapassa os 60 anos, percebemos que a política de vacinação é uma necropolítica na medida em que atende prioritariamente uma camada em detrimento da outra, a mais vulnerável.

Diego relembra que além da ideia de biopoder, Mbembe também se refere ao pensamento sobre estado de exceção por meio da constituição de uma imagem de um inimigo que aparentemente ameaça a civilidade, de modo que esse grupo de pessoas deve ser exterminado, e com respaldo legal. Matheus diz — isso me faz lembrar da polícia invadindo a comunidade de Jacarezinho e matando deliberadamente vinte e nove pessoas, número que pode ser maior na verdade —. Cauã se inteira — e não é somente a invasão de Jacarezinho, é o estado permitir que seja decretado sigilo absoluto das operações da polícia incluindo a data desta operação, de modo que inviabiliza a investigação de uma possível ação criminosa por parte da organização —. Sueli ainda complementa que o chefe da operação, bem como o vice-presidente da república, disse à imprensa que “eram todos bandidos” — Como eles podem saber disso sendo que a bala comeu solta antes do julgamento dessas pessoas? E ainda digo mais, mesmo que fossem “bandidos”, por isso eles devem morrer?

Matheus diz — É, não está nada fácil. Lutar ou resistir em meio à legalização e naturalização da morte não é nada fácil, mas obrigado professor, acho que agora já consegui me localizar e vou ler mais sobre necropolítica —. Dando prosseguimento à aula falo — Beleza Matheus, e foi ótimo pois retomamos as discussões da aula anterior. Vamos separar os elencos dos capítulos da web série que vamos criar. Criei uma sala virtual aqui na plataforma para cada capítulo e vou passando de sala em sala. As direções prepararam o ensaio de hoje? — Respondem que sim, mas não vejo Ewerton na sala e percebo que Kaylanni (uma estudante negra e diretora de um dos capítulos) está com a mão levantada. Passo a fala para ela — Oi Kay, pode falar — ela diz — Professor, o Ewerton conseguiu me mandar uma mensagem dizendo que não entrará na aula hoje pois a polícia invadiu a comunidade onde ele mora e está tendo troca de tiros neste momento.

2.4.11 Meio metro de distância⁸³

Ela mexe em seu caderno de anotações, olha para mim, toma um gole largo de água, limpa a boca com o dorso da mão esquerda enquanto me olha, suspende o ar.

Eu a olho em tempo dilatado, em estado de recepção. Ela em estado proposição.

Ela respira profundamente em um movimento de quase fala, silencia brevemente...

Eu aguardo...

Ela se aproxima lentamente, eu digo que ela pode se preparar para a apresentação⁸⁴. Ela diz — estou preparada — sigo dizendo — então pode apresentar — é quando ela respira fundo novamente, me olha fixamente já a meio metro de distância, seus movimentos estão refinados e com um tempo dilatado de acontecimento, tudo se opera em completo silêncio, e assim permanece...

Ela com ações sutis e respiração controlada. Percebo que ela já iniciou sua cena e me coloco como espectador. Ela inclina sua cabeça levemente para o lado esquerdo e em sequência olha em diagonal em direção ao chão, retorna para cima ajeitando os óculos para em seguida falar algo. Sua boca abre e fecha em silêncio.

⁸³ Narrativa inspirada em KOHAN, W. O. **O mestre inventor**: relatos de um viajante educador. Tradução de Hélia Freitas. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

⁸⁴ A estudante pediu a modalidade “Aproveitamento de estudos”. Esta modalidade se refere a uma validação de conhecimentos anteriores implicando em dispensa do componente em questão. Como avaliação pedi uma cena com elementos dramáticos e épico-dialéticos seguindo uma parte da ficha do componente presente no Plano Político Pedagógico do Curso.

Penso que a cena é sobre o silêncio, sobre o não dizer, estou envolvido com a situação dramática estabelecida. É quando ela estala os dedos das mãos e começa a folhear o caderno causando uma ruptura de atmosfera e tudo aparenta se esvaziar. Ela lê um trecho em que Brecht fala sobre teatro, fala que está encantada com ele, que leu a dramaturgia “Mãe coragem” três vezes, ela faz gestos que criam contradição com sua explicação e detalhamento sobre algumas problemáticas que entende serem importantes, me pede para ler um outro trecho em seu caderno.

Pego o caderno em minhas mãos e leio para ela, ela sorri. Ela pede seu caderno e em seguida lê para mim o mesmo trecho, assim que finaliza, me pergunta — o que sente? — ao que respondo — sinto interesse em refletir sobre isso, não me parece que tem uma resposta objetiva, mas um convite à reflexão —. Ela diz que este trecho foi uma anotação dela, sintetizando uma devolutiva que lhe dei.

— Eu leio isso todos os dias desde aquela aula, e eu odeio o que está escrito. Tenho raiva de mim quando volto a ler e tenho raiva de você por ter falado — respondo — entendo, também gosto de ficar ruminando pensamentos e reflexões, me parece que voltar neles faz criar composições reflexivas.

Ela começa a tremer, seus olhos se enchem de vermelho água. Estala novamente seus dedos e diz — eu não vou fazer a cena —. Ainda penso que esta fala pode fazer parte da cena. Esse jogo com o caderno poderia ser visto como um elemento épico dialético? Pois me senti distanciado da atmosfera dramática a qual ela tinha estabelecido. O jogo com a leitura de um trecho sobre um retorno que lhe dei em aula me colocou em cena, em coautoria? Ela me aproximou e distanciou na medida em que ela e eu lemos os textos e falamos um/a para o outro/a o objeto de seu ódio?

Se ela não iria fazer a cena, o que estava a fazer então? Será que está propondo uma crise na própria proposta da cena? Sei que não seria a melhor opção para uma prova, penso, ainda que o Plano Político Pedagógico do Curso estivesse passando por uma reformulação depois de dez anos, a mesma ainda não estava aprovada e eu só podia requerer o que estava nele.

Ela caminha cinco passos em direção à sua mochila, para no meio do caminho, vira a cabeça para a lateral de modo que vejo somente uma de suas faces. — Eu te odeio — ela diz.

Eu que era acostumado a buscar aprovação nas aulas as quais propunha, hoje tento me desvencilhar dessa ação egocêntrica e ir em busca de agir e falar com verdade. Percebi que não era o momento de falar nada e sim de escutar.

Ela retorna em minha direção e para novamente a meio metro de distância. — Sabe, eu me preparei muito para esta prova, estudei tudo que eu podia, pois eu realmente não gosto da sua aula e me ver livre dela seria ótimo para eu fazer coisas que eu gosto. A apresentação era para ser na terça, mas como adiamos, naquele dia eu fui para a casa pensando.

Pergunto se ela quer compartilhar e ela diz que sim. — Eu fui buscar um historiador para conseguir entender o que era épico dialético, você deve ter percebido que sou uma atriz dramática e me passou isso só para me ferrar, só pode — respondo que a prova foi feita com elementos que constam na ficha do componente do qual ela está a pedir dispensa e seria igual para qualquer pessoa.

Ela respira fundo e continua — as coisas que você fala eu não entendo, sinto que falta didática. Você faz doutorado em quê? — Eu respondo que a pesquisa é em pedagogia das artes da cena, ela fica perplexa e continua — eu não entendo, mas fico pensando, é como se aquilo ficasse martelando na minha cabeça, eu tive uma educação mais tradicional, e gosto que as coisas façam sentido e você parece que faz questão de que elas não façam —. Respondo que às vezes a própria vida não é muito coerente, que experimentar a incoerência pode ser interessante. Ela bufa...

— Mas foi na terça-feira que eu decidi que não iria mais pedir o aproveitamento de estudos, pois eu quero entender essa raiva que tenho de você, do que você faz em aula e do que você fala. Eu sinto que tenho que passar por isso e sua existência me coloca essa barreira, afinal de contas pode ser que eu ache pessoas muito piores que você e assim eu aprenderei a lidar com elas —. Respondo que será um prazer tê-la em aula e que na terça-feira eu percebi que ela tinha de fato se disponibilizado a fazer a aula.

Ela diz que vai chegar atrasada, sair mais cedo, quando estiver com raiva vai sair da sala e quando conseguir ela volta. Eu digo que ela pode usar o “objeto para reclamação”⁸⁵ quando quiser e ele está lá para isso.

Ela se acalma, diz que tudo bem não gostar de mim, que existem diferentes abordagens e diferentes estudantes, que isso acontecia mesmo. Ela tenta se justificar, eu a interrompo e pergunto se posso abraçá-la, ela responde que sim com a cabeça e finaliza sua prova — posso te mostrar a cena que fiz? — Respondo que pode quando quiser.

⁸⁵ O “objeto para reclamação” está presente em sala de aula durante todo o semestre, quando alguém tem qualquer reclamação para fazer, pode pegá-lo e se expressar. Durante a reclamação, todos/as estudantes e eu paramos o que estamos a fazer e passamos a admirar a reclamação, após finalizada a ação, voltamos para a aula normalmente sem comentar sobre o assunto.

2.4.12 Julia Café e Diego Alho e Óleo⁸⁶

[Em algum lugar]

Esta narrativa acontece em dois semestres distintos. Julia está em um quadrante em 2020, Diego está em outro quadrante em 2021, e eu estou a transitar entre estes dois tempos, também estou com o Caê no canguru, uma espécie de mochila para bebê, como Caê não para de chorar, decidi dar aula andando com ele em direção a um parque perto de casa.

Nessa semana Nadja voltou a trabalhar e estou com o Caê em casa, ele chora sem parar pois o mundo dele mudou, agora ele olha para mim como se eu pudesse fazer algo por ele. Em súbito desespero, coloco o canguru, tomo um último gole de café esquecido. Saio para a rua com o celular na mão. Enquanto o aplicativo da plataforma das aulas inicia, me direciono para o parque mais próximo da minha casa.

Em 2020 Julia liga a câmera, a primeira estudante a fazer isso, o celular está aparentemente apoiado na cama.

Em 2021 Diego liga sua câmera, está picando alho.

Pergunto sobre o que acham da nossa decisão de intitular o projeto de TCC como Casa Território Corpo, Julia diz — sem hífen, barra, ponto final ou qualquer outra coisa que possa separar as palavras, elas se fundem, se complementam, até mesmo se misturam, quem sabe? Tudo semanticamente, por simbiose literária.

Julia 20 dobra uma pilha de roupas junto com o dobrar de argumentos. — Pensando aqui, casa é o lugar em que nos sentimos bem. É o lugar onde moramos sozinhas ou com mais sei lá quantos alguéns. Lugar que chamamos de lar. Já território é uma grande extensão de terra ou, e, uma área grande, como um estado ou um país por exemplo. Enquanto corpo, a mim remete que nosso próprio corpo é nossa casa — Bea fala — só que nosso território é restrito neste momento —, fazendo referência aos cômodos explorados durante o projeto.

Diego 21 aborda como está organizando o núcleo de cuidados. Como o TCC geralmente é colaborativo, ou seja, dividido em núcleos, percebemos há alguns semestres que seria necessário criar um núcleo de cuidados. Nos referimos diretamente a Foucault no sentido da

⁸⁶ Narrativa inspirada em DUBATTI, J. Experiencia teatral, experiencia tecnovivial: ni identidad, ni campeonato, ni superación evolucionista, ni destrucción, ni vínculos simétricos. **Rebento**, São Paulo, v.1 n.12, p.255-269, Janeiro-Junho. 2021. Disponível em: <https://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/503>. Acesso em: 11 set. 2022.

prática do cuidado de si e em coletivo, as práticas são incentivadas pelo coletivo com enfoque na autogestão.

Diego 21 — sabe professor, eu acabei de perder dois tios para a Covid e isso tem me desorganizado, esses dias me perguntei: Quem cuida do núcleo de cuidados? Foi percebendo como é estar mal durante a pandemia que comecei a me cuidar mais e nesta pesquisa acho que descobri maneiras de auxiliar o coletivo. Estamos desenvolvendo uma prática em alguns ensaios que se chama “Falar sobre nada”, então, em determinados momentos, paramos tudo e falamos sobre algo completamente irrelevante, e isso tem aliviado bastante os momentos de tensão.

Julia 21 continua sua jornada nas roupas — a casa externa, na qual de fato vivemos, está sendo pesquisada com a mesma profundidade que a casa corpo com a qual nascemos. Esse vasto território que nos pertence muitas vezes é ignorado em sua importância, seus pertences, sua complexidade, seu jeito de ser, de estar e de reagir a toques, luzes e sombras, ao som e ao silêncio, à presença de outros e à solidão. Casa e corpo, ambos organismos vivos que merecem mais atenção.

Eu já estou no parque e tento sentar, Caê se manifesta em sentido contrário e continuo a caminhar, agora por uma pequena trilha entre as árvores, me aproximo de um eucalipto e ele se sente mais confortável experimentando um diálogo franco com as cascas das árvores. Desse modo, me volto para a aula e pergunto para os/as estudantes como poderíamos compreender o que seria o projeto.

Julia 20 sai do quarto e vai em direção à cozinha, apoia o celular na pia e continua — eu vejo o Casa Território Corpo como uma experiência interativa de ressignificação do espaço no qual nos encontramos. Nele podemos aflorar os sentidos e o poder imaginativo para, assim, ressuscitar e criar memórias e relações tanto com o ambiente quanto consigo mesmo, sendo que cada cômodo (quarto, banheiro, sala e cozinha) funciona como disparador criativo relacional.

Diego 21 se levanta e vai até o fogão refogar o alho. Uma peculiaridade é que Diego 21 faz aula sempre na cozinha, no início do semestre era uma, agora está completamente em reforma, então se confrontam sacos de cimento, paredes descascadas e chapiscadas, luz pendurada, com recortes de cozinha e eletrodomésticos. Ele coloca a colher na margarina e continua falando — sinto a importância em apoiar afetivamente as pessoas, valorizando a singularidade artística de cada integrante em relação à estética dos episódios, assim estamos descobrindo que essas características podem valorizar a sensação de autoestima e dimensão de coletividade.

A conversa segue e logo Julia 20 está no banheiro, enquanto escova os dentes escuta o debate, quando pergunto sobre a necessidade da arte na pandemia e como podemos nos aproximar do público, ela responde — foi durante a pandemia que admiti a importância da arte em minha vida e a forma como ela me afeta. Sinto forte necessidade pessoal de consumir e produzir arte, então imagino que muitas pessoas possam estar se sentindo como eu.

Me sento em um balanço, Caê se alegra na amizade que faz com a adrenalina no vento, permaneço com um braço esticado segurando o celular e me garanto no fone de ouvido, habito espaços. Diego 21 escorre o macarrão e lança na panela, ao som da escumadeira ele continua — lembro que você nos trouxe a ideia de coragem da verdade para Foucault⁸⁷, não sei se é exatamente isso, mas foi o que eu entendi e tomei para mim. Assim criamos mais uma parte do nosso método de cuidado. É uma ação diária de sempre exercitar ter a coragem da verdade nas conversas do coletivo, assim entramos em um processo de transformação, tanto para quem fala, como para quem escuta, isso tudo por meio de um diálogo simples e sincero.

A aula está no fim, Caê já não chora mais. — Pessoal, hoje foi meio conturbado por conta de ter que ficar andando com o Caê aqui no parque ao longo de toda a aula. Mas acho que foi bom para nos atualizarmos de como estamos levando as pesquisas de arte e vida. Alguém quer falar mais algo? — Julia 20 responde que sim — para finalizar eu vou ler algo que escrevi em minhas anotações: O teatro evaporou, não possui mais forma, mas ainda tem o mesmo conteúdo —. Diego 21 se despede e me diz — se cuida professor, não adianta nos ajudar com o núcleo de cuidados e você não se cuidar.

A avó de Julia fala ao fundo — Julia, está pronto o café —. Julia — Estou indo vó, gente, essa é minha avó, vou ter que desligar para tomar café com ela —. Eu digo para a avó — que sorte de Julia ter uma avó que faz café, deve estar uma delícia, e com aroma de cuidado de neta — A avó diz — a sorte é sempre nossa. Quando isso passar e vocês quiserem, podem vir tomar café, sempre tem!

⁸⁷ FOUCAULT, M. **A coragem da verdade**: o governo de si e dos outros. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

2.5 Os corpos retornam à presença em coletivo: deriva para um fim de ciclo e início de uma nova jornada⁸⁸

Retornamos para as salas de aula, elas estão esvaziadas, é a primeira vez que me sinto entrando no prédio do presídio do Carandiru. Alguém caminha ao longe, outra pessoa sobe a escada de um andar para o outro. Eu estou dentro da minha máscara e com certa vertigem por transitar em um amplo espaço, como fiz em poucas exceções ao longo do tempo de distanciamento social. Nesse processo, sonhava com o retorno presencial, para as artes da ritualização da presença corpórea em coletivo, assim como vínhamos fazendo em todo o início da pesquisa de doutoramento. Esperava que teríamos uma recepção, um momento solene para que em conjunto iniciássemos um processo de retorno aos afetos, ou mesmo um pesar por tantas baixas familiares e de amigos.

E o nada houve. E o nada se ouve no silêncio do prédio.

Voltamos simplesmente como se nada houvesse acontecido, mas também com o nada acontecendo, pessoas em silêncio ensimesmadas e eu, dentro de minha máscara, percebo tudo como se estivesse assistindo a um filme em uma sala de cinema, onde a máscara se faz fronteira entre o real e o ficcional.

Na aula, passo uma sequência de rolamentos para tentar aterrar os corpos e os conectar com o chão, recriar bases. Tudo flui estranhamente como se as pessoas não estivessem em um mesmo lugar. É quando Tabata, uma estudante com certa facilidade corporal, para no meio do rolamento, se direciona até o celular que está na tomada carregando, senta-se e começa a responder mensagens. Eu a observo... reflito...

Sim, é isso, estes corpos não estão aqui! Criamos uma cultura das aulas virtuais em que os/as estudantes não estão a todo momento participando das aulas. Provavelmente em vários momentos em que estavam com as câmeras fechadas e o corpo não estava à mostra, ele ganhou a capacidade de se tornar invisível e pode, com liberdade, fazer outras coisas. Neste momento Tabata entende que está invisível, ela não se atina que estou a observá-la, ela fechou sua “câmera”; logo após este momento ela retorna ao rolamento reestabelecendo a “conexão”.

⁸⁸ Narrativa inspirada em SANTOS, B. D. S. **O futuro começa agora**: da pandemia à utopia. São Paulo: Boitempo, 2021.

É neste toar que retornamos, um retorno da própria ausência. Nos programas de rádio e nas matérias de jornais se fala dos impactos da pandemia, mas pouco ou nada é falado dos afetos, da presença, das relações, da poética do vivenciar e comungar com um alguém o mesmo espaço tempo. Sinto que as artes da cena ganham essa responsabilidade de possibilitar contorno aos corpos, base, abertura para as relações e cuidado para consigo. Sinto que a pedagogia do cuidado de si se faz necessária, e tento me ocupar de mim mesmo, me recriando: no diálogo entre Sócrates e Alcibíades (FOUCAULT, 2010); nas cartas de Epicuro (EPICURO, 2021); em meditar com Marco Aurélio (AURÉLIO, 2019); criando meu manual de conduta tal qual Epicteto (EPICTETO, 2021); tendo a dimensão de que hoje pode ser o último dia na sensação da brevidade da vida assim como em Sêneca (Sêneca, 2021).

O semestre ao qual retorno presencialmente em seu final finaliza e nos despedimos solitários/as.

Natal sem esperança. Virada do ano e que 2021 não volte nunca mais; 2022 inicia sem Carnaval. Estamos novamente em sala de aula e precisamos fazer algo, precisamos reconstruir as relações, criar e desenvolver as linguagens das artes da cena. Os corpos estão mais disponíveis e de algum modo existe um pensamento silencioso em boa parte das pessoas que versa ser necessário transmutar e iniciar um novo ciclo.

2.5.1 O Punk: composição sublime da violência⁸⁹

A prática dos Viewpoints tem ajudado no condicionamento e no exercício de sintonia de grupo, assim como na recriação de processos horizontais em sala de aula. Hoje estamos praticando todos os Viewpoints em conjunto para poder perceber a quantidade de informações simultâneas com as quais precisamos lidar quando estamos em cena.

Finalizada a primeira parte da aula, seguimos para o Parque da Juventude e, em roda, estou abordando características arquitetônicas para desenvolver um repertório de possíveis referenciais deste elemento para estabelecer itinerários improvisacionais. Um homem se aproxima, ele tem várias tatuagens no rosto e em sua testa está escrito “punk”.

— O que estão fazendo? — ele pergunta, ao que respondo – aula de teatro – ele coça o rosto e faz uma careta por alguns segundos – vocês vivem de ilusão então? É tudo ficcional pra

⁸⁹ Narrativa inspirada em BOGART, A.; LANDAU, T. **O livro dos viewpoints: um guia prático para viewpoints e composição**. Tradução de Sandra Mayer. São Paulo: Perspectiva, 2017.

vocês? Eu sou punk, comigo é tudo real, a realidade é bruta e o sistema é foda, foda-se o sistema. Um monte de cuzão que fica enfiando lixo goela abaixo de todo mundo, e eu quero que se foda tudo —; quando acho que sua revolta fará com que siga seu caminho, ele pausa em silêncio e ficamos a olhá-lo, ele então ri e senta na nossa roda, fica a nos olhar, aparentemente ele busca estar em coletivo. — A vida é foda sabe? E meu esquema é a verdade, não a mentira do teatro... é o real. E eu quero tomar uma pinga e ficar muito louco porque não é fácil aguentar essa merda toda, daí pelo menos eu curto a brisa dessa monotonia de merda social —. Digo para ele ficar à vontade se quiser participar da aula.

Vejo que muitos/as estudantes não gostam da ideia, ou mesmo ignoram o que ele está dizendo. Insisto que ele fique, pois fazer teatro em ambiente externo envolve se relacionar com o que acontece. Ele permanece um tempo em silêncio ouvindo sobre as características arquitetônicas e possíveis modos de estabelecer relação a partir da prática dos Viewpoints, quando decide voltar a falar — vocês curtem ficar olhando as paradas então, é uma brisa intensa. Eu sou poeta e fico olhando tudo isso, a arquitetura, a paisagem, vou recitar uma poesia para vocês —, ele entra na roda e começa a performar sua poesia, me é interessante perceber que as pessoas em situação de rua possuem uma dinâmica interativa que rompe estruturas formais de relação e causam estranhamento, existe uma organicidade relacional que preza pelo que é necessário ser dito e feito, não obedecendo convenções de uma proposta de aula ou mesmo de papéis performados pelas pessoas que estão na aula. Ele termina sua poesia, percebe que ninguém tem dinheiro pois estamos em uma aula e se despede.

Estamos experimentando a referência “arquitetura” no espaço do parque. Eu fico admirado com um simples parar em um lugar não convencional, deitar-se ao lado de um banco, estar em frente a uma árvore entre outras sutilezas; ação da presença que revela uma poética e também uma série de possíveis composições aos olhos de quem observa. Penso que este fazer artístico sutil me interessa para nos aproximarmos de uma singeleza do estar em cena, na potência da presença sem gasto excessivo de expressão, mas mantendo a intensidade cênica.

Eu, admirado com a paisagem cênica que se forma aos poucos, me disponho em expectativa compositiva, percebo que o punk vem de cócoras em minha direção. O admiro junto à composição. Ele chega bem próximo e se mantém agachado, ali nós criamos em conjunto um jogo de expectativa e narração. Eu, sentado em um banco olhando os/as estudantes, ele de cócoras narrando sua vida para mim.

— Sabe... a vida é foda, o sistema é uma merda... é tudo violento, toda essa merda só fode a gente, eu não queria estar aqui.

Ao fundo Lean ritualisticamente retira seus óculos e os repousa em um banco. Continua sua lenta movimentação apoiando as mãos no banco, olha por baixo dele de modo que as pernas ficam para o ar. Compõe ao fundo duas árvores, uma bem alta e resplandecente e uma pequena à espera de espaço para crescer. O metrô passa na paisagem de maneira cortante e ruidosa.

— Eu queria estar em um harém, cheio de mulheres, um som punk estourando e muita cocaína — olho para ele que me mostra um sorriso triste, ao que continua — ficar com essa coisa de emprego sustentando esses porcos que só roubam da gente não dá, é triste essa monotonia de pegar metrô, trabalhar e voltar pra casa. Fazer isso até morrer para sustentar os bacanas.

Camila está sentada entre uma passarela de cimento e um gramado, a cabeça levemente para a diagonal olhando para o chão, eu a olho e sinto uma solidão punk. Falo para ele, mas olhando para Camila — tudo é uma grande mesmice, você não acha? Estar em um harém, no metrô ou mesmo fazendo aula de teatro... E se nos colocarmos em dinâmica de transição entre um estado e outro? Quebramos a monotonia?

Ele responde — é mesmo — e olha para os/as estudantes. Volta para mim e diz — tudo pode ou não ser real ou ficcional, mas é tudo difícil. Esses dias eu entrei em um lava rápido que estava precisando de lavador e pensei. Agora eu vou ter uma vida de trabalhador de merda, com um salário merda e reclamando dessa merda como todo mundo. Agora eu me ajeito, vai ser bom ser mais um... Eu sonhei em melhorar, mas daí o cara disse que já tinha contratado e eu mandei ele se foder e parar de iludir as pessoas. A gente nem pode sonhar com dignidade.

Lavi está com um pequeno graveto nas mãos, olha para ele e para a biblioteca ao fundo, tudo em suspensão. A biblioteca tem sua parte inferior toda de vidro e o pesado está acima em sublimação, já o graveto quase quebra só dela olhar.

Punk me olha fixamente a cinquenta centímetros, de baixo para cima, e diz — as coisas às vezes pesam demais, a gente é fraco e parece não aguentar. Ele é um sujo, acordava toda madrugada e ia no banheiro dar um cagão e depois fumava um cigarro —. Percebo que esta memória nos encaminhará juntos para algum momento íntimo, preparo minha escuta e olho para o fundo, de mim, dele e do parque. Micha é tão pequena de longe, mas corre rapidamente pela passarela. Ao fundo uma grade e atrás uma enorme paisagem verde com muitas árvores.

Punk continua — daí a gente era pobre sabe, deitava meu irmão com o pé pra cima, minha irmã com o pé pra baixo e eu com o pé pra cima em ziguezague —. Ao fim da passarela Micha roda incessantemente criando um redemoinho de vento. — Depois do cigarro ele vinha em cima dela, todo dia. Eu ficava em silêncio, ela não falava nada e nem eu... —. Seus olhos estão

vermelhos, eu digo que pode me contar o que quiser, ele fala que não precisa desabafar, que já apanhou de dezesseis *skinheads* e que nunca precisou de ajuda, mas continua — é pai dela saca... todo dia... hoje meu irmão tá preso. Minha irmã tem um filho e tá casada. Eu faço poesia, assim não vou pra cadeia.

Percebo que os/as estudantes estão próximos de nós e compondo conosco. Ele fala — você tem internet? Queria escutar uma música — eu empresto meu celular para ele. Ele me olha e pergunta —você não acha que vou roubar? — continuo a olhá-lo — você não tem preconceito comigo! — ele então digita “Heaven And Hell”. Começa a tocar Black Sabbath e ele canta junto — *Well if it seems to be real it's illusion. For every moment of truth, there's confusion in life*⁹⁰... — me devolve o celular após alguns minutos, segue seu caminho, nós ficamos improvisando junto ao céu e inferno. Ele se torna paisagem e some.

2.5.2 Olhos de harpia: narrar o que se vê e quem o vê⁹¹

Sol intenso no Parque da Juventude, estamos em roda nos aquecendo para iniciar um processo criativo que seguirá até o final do semestre resultando em um experimento cênico em espaço urbano.

Após este breve momento de entrarem em contato consigo, passo as instruções de um exercício preparatório para se relacionar com a rua — Faremos um exercício simples que consiste em nos movimentar em coletivo e, quando pararmos, alternadamente falamos a frase “Daqui eu vejo...” e descrevemos objetivamente o que estamos vendo, assim explorando as características e os detalhes na descrição. Um exercício simples, mas exige frescor no que se descreve para o que está sendo observado ser interessante para quem escuta —. À medida que o exercício evolui, passo mais condições e etapas, deixando-o mais elaborado; nesse ínterim eis que chega o Coringa. Um homem sem qualquer traço de palhaço se apresenta como palhaço Coringa, e me pergunta — Você acha que pareço um Coringa? — Ele esperando que eu respondesse “não” ou mesmo que eu o ignorasse, digo — Sim — surpreso responde — mas como assim? — e somente complemento que acho que ele tem um “ar” de Coringa.

Ele produz um silêncio e nós ficamos na expectativa, pois temos essa cultura de receber e interagir com a rua e não de tentar “catequizá-la”, assim esperamos que ele continue — Eu vi

⁹⁰ Tradução livre da composição de Ronie James Dio: Bem se isto parece ser real, é ilusão. Para cada momento da verdade, há confusão na vida...

⁹¹ Narrativa inspirada em VILAR, G. **Precariedad, estética y política**. Almería: Círculo Rojo, 2017.

vocês fazendo isso que estão fazendo e decidi vir aqui, fiquei atraído por vocês olhando curiosamente para os lugares. Eu estava sozinho, sabe? — Convido para que ele fique com a gente para fazer a aula, ele em misto de emoção e ânimo faz alguns movimentos para um lado e para o outro; após esta sequência inusitada e expressiva, ele para, olha em meus olhos e diz — ... mas você está me vendo? Se você perguntar para qualquer um deste parque, ninguém me vê, eu não sou visível. Só quem me conhece são os seguranças, e mesmo eu falando bom dia para todo mundo, não tem ninguém que tenha me visto — Eu digo que sim, que o estou vendo, ele continua — ... mas você vai me cumprimentar quando passar por mim da próxima vez? — digo que sim, pois eu o vejo.

Ele nos provoca a ver, a vê-lo e ver o que ele vê. Ele é o próprio exercício do “Daqui eu vejo”, mas com uma diferença, pois ele é o espaço urbano e o vemos pelo seu corpo em depoimento. Ele diz — daqui eu vejo vocês, e o que vocês veem?

Nós continuamos agora com mais um integrante e ele segue sem titubear, faz o exercício como um estudante avançado das artes cênicas, tem tempo de escuta, descreve singularmente o que está vendo, mantém atenção no coletivo e cria composições no espaço descrito como um elemento de complexidade do “Daqui eu vejo”. Ele, em menos de dois minutos, está completamente integrado e avança cada vez mais no exercício.

Em determinado momento se aproxima de mim e fico ouvindo de fundo o que os/as estudantes estão observando, ele se aproxima mais e diz — Eu sou de Dourados, sou filho de pajé, conheço a cura por meio das plantas, sei de muitos preparados e converso com a natureza para ela me mostrar o caminho para a cura — Lembro imediatamente de Epicuro⁹² e de sua relação com a compreensão da natureza, pois ele complementa — eu percebo o que sinto e é a partir disso que a planta me dá o que preciso, mas aqui na cidade isso não é importante — sussurra, ri e volta para o exercício.

Ele corre para baixo de uma sequência de árvores, corremos com ele, deitamos no chão e olhamos as copas se emendarem com pequenos vãos em que o céu se enuncia. Coringa diz — vocês escutam? Elas estão conversando, contam os segredos de séculos, contam pelo vento, elas carregam uma sabedoria sagrada, só é preciso escutar. Todo dia eu venho aqui e converso com elas —. Lembro-me de minha avó que a pandemia levou, ela conversava com suas plantas diariamente e tudo florescia, lembro-me de minha mãe que agradece as flores pelo dia e se

⁹² Ver sobre este assunto no capítulo II.

espanta com a natureza todos os dias, lembro-me de meu pai que vibra com as plantas e faz preparados medicinais, lembro-me de mim.

Faço uma pausa para falarmos como estamos encaminhando a experimentação. Ele respeitosamente após eu terminar de falar entra no meio da roda e faz ações, narra sua história, só que agora cenicamente — Quando eu não era da cidade eu era natureza, ao chegar aqui eu virei palhaço, é o que a cidade tinha pra mim. Todos me falam que faço as pessoas rirem, olha só como vocês já estão rindo por baixo das máscaras — ninguém está rindo neste momento, mas ele continua —... essa risada interna não é de mim, mas é comigo e agradeço por ela. A risada é o que faz viver bem na cidade, rir é o que sobra e do que sobra, rir de mim que sobro e não faço falta. Eu também uso máscara assim como vocês, mas a minha máscara é de palhaço, e sabe como se vira palhaço? — as cabeças acenam que não sabem — ... pois é, não se vira palhaço, se é aceito como um. Eu fui aceito por dezesseis palhaços, eles disseram que eu era palhaço e é assim que eu virei cidade.

Os olhos dos/das estudantes estão vidrados na atuação do Coringa, enquanto ganha palco e vida, ele continua — ... mas nada disso vale, pois sabem o motivo da cidade me aceitar como palhaço? É que o palhaço é quem faz rir, mas quem cuida do palhaço? Quem o faz rir? Ninguém se preocupa com o palhaço, ele é função e não pessoa. Faz dois meses que estou aqui neste parque e hoje vocês me veem, mas logo eu sumirei, no entanto continuarei aqui em sobrevoo.

— Como assim em sobrevoo? — pergunta Karla, ao que ele responde — Sou de um povo que se diz ser harpia. Sabe o que é uma harpia? É uma águia enorme que tudo vê e que nunca pisca. Eu vejo vocês, vejo o parque, as pessoas passando e tudo acontecendo. No entanto, eu estou lá no canto. Vocês imaginam o que é estar sozinho, vendo tudo acontecer e não poder participar, não poder conversar com alguém pois ninguém me vê? Pra mim existe a harpia que sou eu e as toupeiras que são as pessoas que seguem somente a claridade, sem muito ver. É uma pena.

Ele conta em sequência numérica e sobrevoa a gente, o sol o ilumina e ele começa a se confundir com o brilho intenso, é quando Laisla grita — Se você é palhaço seu lugar é no teatro, lugar de onde se vê e que se é visto. Daqui eu te vejo, vem fazer o experimento cênico conosco — ele pausa e animado e pergunta se na quinta pode vir maquiado. Os/As estudantes dizem que sim, ele fala que tentará comer para estar melhor, pois há dois dias não come e somente se sustenta com um pouco de salgadinho que está em sua mão.

Nos encaminhamos para a Etec e fazemos uma breve conversa sobre a aula. Entre as falas, Laisla diz — Nós vamos para a rua fazer aula e quem nos dá a aula é a rua — eu respondo — a rua nos revela o que precisamos vivenciar.

3 Hypomnemata: rascunho para uma escrita de si⁹³

Tanto quanto escrevo, pratico, leio, penso, como, encontro, converso e caminho, me inscrevo corpo. No tudo da vida, as dimensões da corporeidade podem ser um culto a si, praticadas por atitudes de cuidado de si na medida primeira de um existir sóbrio e sem luxo em presença da felicidade.

Carta de Epicuro (2021, p.129) a Meneceu:

“É necessário dar atenção àquilo que produz felicidade, visto que enquanto sua presença nos satisfaz plenamente, sua ausência nos leva a fazer de tudo para tê-la”.

Pratico uma política de si atrelada à justeza das ações no mundo, transtornando as consequências da precariedade e da escassez em poética da presença, à qual a arte e a educação estão impingidas, desviando da sensação de falta e de tristeza causada pela soberania da ausência de políticas públicas consistentes voltadas para a área da arte e da educação no Brasil.

El arte más significativa del presente es pensamiento de y sobre las varias caras de la precariedad. [...] está claro que el arte no va a salvarnos. Y ésta es una dimensión de la precarización del arte que es, digámoslo así, interna, mientras que hay otros aspectos de la precarización del arte que tienen que ver con su condición de producto circulante en los mercados del capitalismo postglobal, aspectos, por consiguiente, que en un sentido son externos al arte mismo y su existencia en el mundo contemporáneo. [...] De hecho, desde que existe el régimen estético del arte, y dado que este esté autónomo y al mismo tiempo es un hecho social, esta distinción ha tenido que hacerse para poder pensar la capacidad antagonista y de resistencia de ciertas formas de arte frente a las fuerzas del mercado y el capital” (VILAR, 2017, p.12)⁹⁴.

É felicidade tranquilizar o espírito na compreensão de que não é possível dominar a contingência da vida, mas plausível gerir os modos de lidar com as experiências que nos

⁹³ O hypomnemata se constitui por trechos de anotações, reflexões, pensamentos, ideias e citações que sulearam a pesquisa cartográfica gestada na ideia de cuidado de si e de escrita de si a partir dos estudos de Foucault. Seu inacabamento é proposital, pois se configura como *topos* errante e transformação contínua do *ethos* na pedagogia proposta, deste modo, estes escritos compõem um caderno de notas e rascunhos.

⁹⁴ A arte mais significativa do presente é pensamento de e sobre as várias faces da precariedade. [...] está claro que a arte não vai nos salvar. E essa é uma dimensão da precariedade da arte que é, digamos, interna, enquanto há outros aspectos da precariedade da arte que têm a ver com sua condição de produto circulante nos mercados do capitalismo pós-global, aspectos, portanto, que em certo sentido são externos à própria arte e à sua existência no mundo contemporâneo. [...] De fato, uma vez que o regime estético da arte existe, e por ser autónomo e ao mesmo tempo um fato social, essa distinção teve que ser feita para pensar a capacidade antagonista e de resistência de certas formas de arte contra as forças do mercado e do capital. (tradução nossa).

atravessam no cotidiano da sala de aula, para que este espaço seja de *práxis* de cuidado de si e que assim se possa meditar sobre e de modo a compor o que entendo como pedagogia para as artes cênicas.

O que falta, sobra! Então sejamos felizes em desviar....

Estudar as artes da cena permeadas pelas questões atreladas ao cuidado de si predispõe uma ação corporal somática em que sentidos, percepções, sensações e relações mobilizam a vida voltada a si. O ato de aprender não se torna, portanto, uma aquisição, pois nesta perspectiva aprendemos como vivenciar, experimentar e experienciar possíveis atravessamentos, situações, lugares e acontecimentos como atividades que consistem em se ocupar consigo mesmo e na relação com um/a outro/a que também se coloca neste estado corporal.

Com o passar dos dias que se seguem ao longo da pandemia e, redimensionada a sensação de singular e de coletivo, percebi que a vida pode ser uma empreitada de cuidado de si dimensionada em ações pedagógicas.

Investir em si mesmo é ação que, quando acontece em coletivo, testa a elasticidade do aprender a aprender a cuidar-se. Hoje percebo o fazer artístico como um estado em que os corpos se engajam coletivamente em cuidar-se.

Comecei a digerir Foucault (2010), quanto mais mastigo mais aumenta a pilha de livros para deglutir, assim me alimento com Sócrates, Epicuro, Epicteto, Sêneca, Marco Aurélio e outros.

Cansado de mastigar incessantemente, tenho olhado para esta pilha de livros, hoje sou eu e eles. Começo a conviver com os livros e eles comigo, isso tem me referenciado quanto à formação humana a partir da dedicação para consigo, em si e para si.

Dia após dia remexo nos livros em movimento do aprender a partir dos preceitos sobre o cuidado de si. Faço curvas, me entorto, respiro e transpiro escrita, valorizo o estado de presença corpóreo reflexivo da solitude. Sou eu no tudo que me atravessa, compondo sensações, sentidos, vetores da imaginação na relação real/ficcional, tensionando e redimensionando, na medida do impossível, o que já pensado por outras pessoas, testando o que em mim há na remoção.

Ao avançar da pesquisa, percebi que a tese, em sua totalidade, dimensiona a pedagogia para as artes cênicas por meio das ideias sobre o cuidado de si. Ideias estas que são redigidas a partir de uma escrita de si. Portanto, o que se inscreve opera em segunda camada do aprendizado e desenvolvimento desta pedagogia, pois é mecanismo de escrita de si em continuidade da experiência de aula. Escrevo para que eu ciclicamente leia e possa pensar e agir sobre a escrita,

portanto, a própria escrita faz parte do cuidar-se, ela não é conclusiva, é plataforma enunciativa para pensamentos e ações em espiral (FOUCAULT, 1992).

A escrita de si se emancipa nesta tese. Pensei ao longo da semana e decidi o lugar em que a colocarei. Será o meio da tese, ela é um encontro comigo, ela é um entre (Narrativas - Correspondências). Tenho vontade de enfiá-la entre a lombada e o calhamaço de papel, para que quando abrir e formar aquele pequeno vão, a escrita de si escape sorrateiramente.

Escrita de si é solidão do pensamento, é rascunho do incerto para que o retorno em sua leitura seja completude temporária. Escrita de si é reverberação do cuidado de si praticado nas aulas, é o momento da pesquisa em que me dedico a mim em tentativa de experienciar a reflexão sobre o cuidado de si.

Nestas notas diárias de proposições pedagógicas para o fazer artístico, nos veios das palavras e no que esvai por entre o que é tangível, experimento esta parte disforme da tese.

A necessidade de estar comigo na escrita eclodiu na ausência dos corpos dos/as estudantes devido à pandemia, me acostumei tanto a conviver e conversar com pessoas que, agora em solidão, me dedico a me multiplicar neste momento que entendo iniciar e anunciar o século XXI. As ideias sobre o cuidado têm me reverberado tentativas de cuidado e busca pela elasticidade deste conceito para compor uma pedagogia respaldada pela dimensão e problematização foucaultiana.

Escrevo para enfrentar o real, assim aciono o real ficcional compositivo como *modus vivendi*. Especificamente ao longo da pandemia, habitar o real ficcional possibilita tratamento estético para a crueldade cotidiana, uma vez que é na escrita que medito sobre a crueza da vida, que acomodo as vivências para que eu possa, em recorrência, retornar a elas com certo distanciamento ou pensamento crítico.

A escrita se compõe no azar⁹⁵, vem da contingência da vida, das experiências em sala de aula. Na escrita pratico o não saber sobre a pedagogia para as artes cênicas, sinto que passo os dias não sabendo e me preparando (*paraskeuê*)⁹⁶ para o inesperado, assim me libero para estabelecer relação com os/as estudantes.

⁹⁵ O verbo azar geralmente está vinculado a ideias negativas, entretanto, instigo ao que não se valoriza, chamo, portanto, sua definição para os momentos em que gera-se oportunidade para o inesperado, assim rompendo expectativas previamente estruturadas.

⁹⁶ Para MELHOR APROFUNDAMENTO, LER: FOUCAULT, M. **A hermenêutica do sujeito**. Tradução de Márcio Alves Fonseca e Salma Tannus Muchail. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

A partir das dimensões do acontecimento que experiencio corporalmente processos pedagógicos nas artes cênicas, me questiono se técnica é somente uma preparação anterior. Talvez as técnicas guardem, em segredo, sempre um jogar com a presença no aqui e no agora. Entendo ser este meu principal treinamento docente, que se radicaliza nas dimensões da corporeidade em fricção no coletivo da sala de aula, seja ela presencial ou virtual.

“Os movimentos musculares do esforço são como a efigie de um outro esforço duplo, e que nos movimentos do jogo dramático se localizam nos mesmos pontos”(ARTAUD, 2006, p.151).

Vivenciar esses longos meses em que as pessoas morrem sem ar, me promove a necessidade vital de me dedicar ao esforço de respirar. Esta ação se tornou estético-política, afetiva, formativa, além de ser guardiã da memória dos/as que partiram.

“Não há dúvida de que a cada sentimento, a cada movimento do espírito, a cada alteração da afetividade humana corresponde uma respiração própria” (ARTAUD, 2006, p.152).

O tangível e o intangível são acessados no ambiente estabelecido pelo fazer artístico e, em segunda camada, exercito acessá-los pela escrita de si, lugar instável e temporário de visita e rabiscação.

Escrever para meditar sobre o que se escreveu. Percebo que escrever um hypomnemata é realizar uma torção e espiral na experiência de aula. Esta dinâmica gera revisitação constante de releitura de si. Penso que esta releitura atravessa o “si” em duas instâncias: o “si” sou eu quem escreve, mas o “si” que lê é um outro eu que medita sobre seu próprio passado. Escrever sobre a experiência me parece ser um desdobramento de camadas de um “si outro”.

Epicteto por Foucault (2010, p.130):

“Mantém estes pensamentos noite e dia à disposição (procheiron); põe-nos por escrito, faz-lhes a leitura; que eles sejam o objecto das conversas contigo mesmo, com um outro...”.

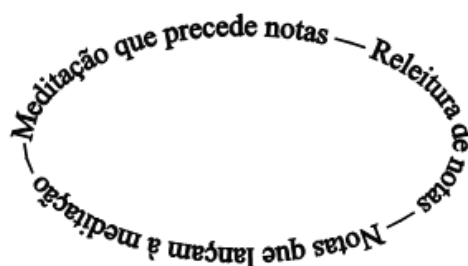
Nota: Caminho para propor uma escrita de si como modulação para “enfrentar o real” (FOUCAULT, 1992) (lançar-me sobre as leituras; vivenciar as experiências; dedicar-me a me inscrever outro; exercitar nervuras pedagógicas; meditar em pedagogia).

Hoje fui surpreendido por dois modos pelos quais Foucault (1992, p.147) apresenta a escrita: Linear e Circular.

Linear:

Trabalho de pensamento – Trabalho pela escrita – Trabalho em realidade

Circular:



Nota: Tentativa de compreender estes modelos em minha abordagem:

Linear: Topos de desenvolvimento das ações propostas em aula. Experimentação que constitui realidade e que produz histórico para desenvolvimento de novas proposições de aula. Continuidade linear.

Circular: Eu em coletivo. Fluxo entre interno e externo. Eu em solitude de escrita. Leitura de notas. Esquecimento e reencontro com pensamentos. Meditação sobre o acaso dos pensamentos que me visitam. Circularidade imperfeita.

Percebo que minhas práticas se divergem em alguns pontos da proposta de Foucault, a exemplo de: na proposta circular, o ócio se faz necessário. Para um docente como eu, o corpo que medita, muitas vezes, é um corpo em exaustão pelas múltiplas atividades que se sobrepõem à vida. Portanto, para minhas práticas, a meditação é resistência.

A precarização do trabalho docente, com alta demanda e baixa remuneração, inviabiliza o tempo da escrita circular? Será este um dos motivos para primeiramente estar atrelado aos governantes? Quem tem percurso diário de horas em deslocamento e jornada de trabalho exaustiva tem como agir, refletir e escrever uma escrita de si?

Talvez eu não consiga resolver essas questões inclusive por falta de tempo, ao mesmo tempo que este “livro de vida” (FOUCAULT, 1992) docente que escrevo é um registro da

precarização e das lacunas do pensamento causados pelos processos coloniais e projetos de precarização da educação em pleno funcionamento.

Escrita registro;

Escrita manifesto;

Escrita de um “si” latino;

A ausência é a reflexão e a ação.

Este hypomnemata habita o entre pensamento e ação em um fluxo espiral. É material de “ler, reler, meditar, entreter-se a sós ou com os outros” (FOUCAULT, 1992, p.148).

“Por mais pessoais que sejam, estes hypomnemata não devem, porém, ser entendidos como diários íntimos, ou como aqueles relatos de experiências espirituais (tentações, lutas, fracassos e vitórias) que poderão ser encontrados na literatura cristã ulterior. Não constituem uma “narrativa de si mesmo”; não têm por objetivo trazer à luz do dia os segredos da consciência (*arcana conscientiae*) cuja confissão – oral ou escrita – possui valor de purificação. O movimento que visam efetuar é inverso desse: trata-se, não de perseguir o indizível, não de revelar o que está oculto, mas, pelo contrário, de captar o já dito; reunir aquilo que se pôde ouvir ou ler, e isto com uma finalidade que não é nada menos que a constituição de si” (FOUCAULT, 1992, p.131).

Escrevo para dar contorno à pedagogia como cuidado de si. Em primeira memória estive inquieto com o diálogo entre Sócrates e Alcibíades, pois: é preciso cuidar de si como objeto do cuidado para ter a cidade como finalidade do cuidado. Mas e nós que somos precariados? Descobri nos estudos sobre estoicismo e epicurismo que podemos nos inscrever de maneira irrestrita, nos tornando objeto e finalidade do cuidado. Retornarei a esta questão adiante.

Algo ainda me chama a atenção no diálogo de Alcibíades e Sócrates, pois me parece que há uma dimensão do cuidado não aparente; a esta percepção dedico diversos exercícios de aula. O cuidado mútuo entre Sócrates e Alcibíades é a extensão relacional das práticas de cuidado. Imagino os dois andando pelas ruas em eterna amizade, cuidando de revelar no outro os mecanismos do cuidar-se, seria isso que fazemos em aula?

Hoje ao sair de casa, estava pensando nas distâncias entre os governantes e nós, precariados. Estou empolgado com a ampliação estoicista e epicurista. Tomo nota para voltar a refletir adiante.

Nota: À medida que as ideias sobre o cuidado de si se ampliam irrestritamente para as pessoas que querem se dedicar a ele, o discurso ganha corpo, materialidade. É ação e reflexão, práxis. Pois quando se localiza somente nos/nas governantes, estes/as estão distantes da

“ponta”, sendo necessária uma ação retórica e que, muitas vezes, está distante da verdade de quem executa e, portanto, o exercício intelectual se basta para elevar a alma. Assim como também acontece em diversas situações com os/as gestores/as da aprendizagem que não mais se ocupam do chão da sala de aula. O cuidado de si na “ponta” é a própria transformação de si na relação efetiva com um/a outro/a. Sinto que na pedagogia para as artes cênicas, a dimensão do cuidado se constitui como um “fazer junto”, uma reflexão e ação coletiva. É transformador dedicar-se a si em um espaço da coletividade em radicalidade, pois realidades, verdades e fenômeno cênico estão em fricção. Esta radicalidade é pautada no termo *epiméleïsthai heautoû* tal como segue abaixo.

“Epiméleia heautoû: noção grega de cuidado de si mesmo, o fato de ocupar-se consigo, de preocupar-se consigo, etc” (FOUCAULT, 2010, p.4) .

Foucault enuncia que a noção de *epiméleia heautoû* é historicamente marginal no que se refere ao debate sobre as relações entre sujeito e verdade, pois esta discussão esteve centrada no “conhecer a si mesmo” em uma compreensão voltada de certo modo ao intelecto; entretanto, a questão do conhecimento do sujeito por ele mesmo surge da expressão délfica *gnôthi seautón* (conhece-te a ti mesmo).

[...] no momento em que vens colocar questões ao oráculo, examina bem em ti mesmo as questões que tens a colocar, que queres colocar; e, posto que debes reduzir ao máximo o número delas e não as colocar em demasia, cuida de ver em ti mesmo o que tens precisão de saber (ROSCHER apud FOUCAULT, 2010, p.5).

Particularmente me é interessante esta definição, mesmo que tenham outras mais atuais; penso que a ideia de “conhecer a si” pode ser percebida como uma atitude corporal de alguém que se encaminha para um oráculo; é também reflexiva pois há necessidade de se perguntar a si sobre a relevância da sua questão, e, por fim, tem por efeito reduzir os ruídos enunciativos de si para que se busque dedicar somente ao que é necessário.

Em relação a esta definição de *gnôthi seautón*, percebo que muitas vezes os/as estudantes se dirigem para o/a docente como alguém que se destina a um oráculo do qual se espera uma resposta de um “outro plano” que, no caso das aulas, compreendo ser os meandros de linguagem cênica. É tentador responder para o/a estudante, pois neste momento o/a educador se centra com o poder validador. Entretanto, exercito a ideia de que este oráculo docente pode ser uma figura que não responde às questões, mas gera questionamentos a exemplo da prática socrática com a multiplicação das perguntas, a *maiêutica*.

Entretanto, há ainda uma diferença em minha atitude na referência à prática socrática: a de que essa geração de perguntas busca o não saber, o duvidar, ou mesmo a criação de um espaço de possibilidades em que tudo pode ser, mas também pode não ser. Em começo de processo com os/as estudantes, este fluxo pode constituir uma confusão ou até mesmo um descontentamento, pois se é acostumado/a que ao se dirigir ao/à docente oráculo se retorne com uma solução, mas com o passar do tempo os/as estudantes percebem que as linguagens cênicas se constituem na dúvida e no risco iminente na coexistência de possibilidades cênicas infinitas em interação, e deve se perguntar a si mesmo se aquela composição dimensiona o trabalho cênico almejado.

É neste momento de compreensão que o/a estudante para de se dirigir ao/à docente oráculo como um sabedor, mas ainda se dirige com as mesmas questões apontadas por Foucault, a saber: sem colocar questões em demasia e cuidando de ter precisão sobre o que se quer saber, que neste caso se transmuta para o que se quer experimentar.

Foucault, logo na sequência de sua explanação inicial sobre *gnôthi seautón*, prefere entender que este princípio delfico é acoplado a uma dimensão maior que seria a *epimélia heautoû*. Este é meu ponto de partida em espiral na dedicação sobre o cuidado de si, habitar este lugar docente que instiga as pessoas a cuidarem de si mesmas. É estar preparado para, a todo momento, vivenciar este ambiente de perguntação, na relação imediata com os/as estudantes, em todas as dimensões da minha corporeidade.

Hepimélia heautoû é para mim mais que uma ideia ou um conceito, ela é a própria pedagogia e é nela que busco operar o dia a dia da sala de aula. Ela se configura como plataforma de diálogo com os/as estudantes, mas também é o modo como me realizo enquanto ação corpórea no mundo.

Exercer a pedagogia do cuidado de si em sala de aula me instiga à dedicação com os/as estudantes para que estes/as meditem constantemente sobre a necessidade de que “te ocupes contigo mesmo, que não te esqueças de ti mesmo, que tenhas cuidado contigo mesmo”. Estas três dimensões que são *quadro geral* da *hepimélia heautoû* possibilitam que eu, enquanto docente, esteja pautado no cuidado de si para propor aulas que me parecem uma busca em propor para os/as estudantes a apologia feita constantemente a Sócrates “aquele que, essencialmente, fundamental e originalmente, tem por função, ofício e encargo incitar os outros a se ocuparem consigo mesmos, a terem cuidados consigo e não descuidarem de si” (FOUCAULT, 2010, p.6).

Nota: Trecho em que percebo que *Hepimeléia heautoû* se vincula às práticas corporais, pois

Inicialmente, convém lembrar que aquela expressão canônica, fundamental, encontrada, repito, desde o Alcíbiades de Platão até Gregório de Nissa, “epimeleîsthai heautoû” (ocupar-se consigo mesmo, preocupar-se consigo, cuidar de si) tem afinal um sentido no qual é preciso insistir: epimélesthai não designa meramente uma atitude de espírito, certa forma de atenção, uma maneira de não esquecer tal e tal coisa. A etimologia remete a uma série de palavras como meletân, meléte, melétai, etc. Meletân, frequentemente empregada e associada ao verbo gymnázein, é exercitar-se e treinar. Melétai são exercícios: exercícios de ginástica, exercícios militares, treinamento militar. Bem mais que a uma atitude de espírito, epimélesthai refere-se a uma forma de atividade, atividade vigilante e contínua, aplicada, regrada, etc” (FOUCAULT, 2010, p.77).

Agora, mais tranquilo em relação à ideia sobre cuidado de si voltado ao corpo, retorno à dimensão da verdade. Percebo que Foucault aciona a relação entre sujeito e verdade como um estudo no campo da ética do cuidado de si a ser praticado cotidianamente. Este olhar para a subjetividade me atrai pois busco correlacionar com os processos de aprendizado em artes que estão na tênue relação interpessoal, transitando por uma coragem da verdade (*parrhésia*) que envolve a vida em risco, uma vez que o corpo é sempre a manifestação cênica junto ao público.

Sobre “a coragem da verdade” (FOUCAULT, 2011), farei anotações em outro momento, mas, por enquanto, me basta notar esta referência primeira sobre o cuidado de si para o fazer cênico: Uma construção dialógica e reflexiva sobre a ação no mundo a partir de si como referencial tal qual em Alcibiades; O cuidado de si enquanto prática corpórea reflexiva na criação de uma ética, assim como praticado pelo epicurismo e estoicismo nos séculos I e II; A discussão sobre subjetividade a partir da relação entre sujeito e verdade em que a vida está em risco.

A relação entre sujeito e verdade tem me feito praticar outra relação com os/as estudantes, uma relação crua, sem dispersar energia no ego docente.

Sócrates e o tábua: “O cuidado de si é uma espécie de agulhão que deve ser implantado na carne dos homens, cravado na sua existência, e constitui um princípio de agitação, um princípio de movimento, um princípio de permanente inquietude no curso da existência” (FOUCAULT, 2010, p.9).

Coloco-me a pensar sobre uma possível relação a ser investigada em aula, a saber: o exercício filosófico do cuidado de si e o pré movimento, este segundo se define na relação histórica e cultural da constituição das experiências daquele corpo, de modo que todo e qualquer movimento, gesto ou ação que o corpo realize, seu fundamento é o próprio percurso de vida até

aquele momento presente⁹⁷; já em relação à prática filosófica, não há um momento específico da vida para se dedicar a ela. Epicuro escreve a Meneceu:

Com efeito, no que concerne a cuidar da saúde da alma, nada é prematuro ou tardio [...] A conclusão é que [devemos] nos ocupar da filosofia, quer sejamos jovens ou velhos: quem está envelhecendo a fim de redescobrir sua juventude, porque reviverá o gozo dos bens das coisas do passado, enquanto aquele que é jovem a fim de ser simultaneamente jovem e velho, porque não experimentará medo diante das coisas do futuro” (EPICURO, 2021, p.129).

É necessário que eu me debruce junto aos/às estudantes sobre esta questão pois, *a priori*, me parece que se dedicar ao cuidado de si possibilita que o corpo revise suas memórias encarnadas e reveladas no pré movimento, assim revivendo o *gozo dos bens das coisas do passado* e simultaneamente exercita o cuidado na qualidade da presença no presente para que se prepare para as *coisas do futuro*.

Como a atualidade ressoa uma tristeza ao passar dos dias em pandemia, percebi que as referências que Foucault traz para abordar o cuidado de si tal qual Epicuro possibilitam criar rotas de fuga da terrível sensação de estar a todo momento vendo pessoas partirem. Uma pedagogia da cena que se debruce sobre o cuidado de si é também uma pedagogia da felicidade.

Epicuro escreve a Meneceu: é necessário que se dê “atenção àquilo que produz felicidade” (EPICURO, 2021, p.129).

A cada aula, sempre uma surpresa. Alguém que partiu, outro/a que está desempregado/a ou mesmo sem motivação, sufocado/a por conviver com a família que muitas vezes não apoia a arte, entre outras questões que se tornam elementos de debates em sala de aula. De algum modo, poder falar sobre o que se vive é também um processo de aprendizagem sobre si. São nos encontros que tentamos, e muitas vezes fracassamos, ir em busca da felicidade. Achei necessário então avançar neste hypomnemata sobre essa busca.

[Epicuro e a busca da felicidade]

Sempre fui contrário a uma pedagogia das artes cênicas fundada na dor, mesmo tendo convivido ao longo do meu processo formativo com pessoas que acreditavam que artistas precisam sofrer para conseguir criar. Foi em Epicuro que comecei a compreender algumas das minhas questões sobre ser contrário à perspectiva pedagógica da tortura. A dor é inclusive não naturalmente desejada para Epicuro (2021, p.129-149), uma vez que ela é temporária e, portanto, não deve ser motivo de preocupação, ou ela é crônica e tende-se a se acostumar a ela.

⁹⁷ Para maior aprofundamento, ler: GODARD, H. **Gesto e percepção**. In: SOTER, Silvia; PEREIRA, Roberto (Org.) Lições de dança. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2002, p. 11-35.

Reformulo, portanto, até mesmo a ideia de ser contrário à pedagogia fundada na dor, percebi que eu simplesmente não a desejo, nem ser contrário a ela. Meus encaminhamentos estão em direção ao que produz felicidade, mesmo estando em meio a situações de vulnerabilidade social, econômica e afetiva. Vejo uma certa proximidade com alguns princípios de Spinoza (2009), mas não vou me deter a esta questão neste momento, vou deixar essa ideia marinando.

Epicuro (2021, p.141) valoriza o prazer na vida sóbria e sem luxo, uma filosofia hedonista em que as práticas de si estão justapostas aos pequenos prazeres cotidianos e que não produzem a tristeza da falta. O hedonismo como este lugar do prazer não é uma ode ao acesso, de certo modo se assemelha com a condição em que os/as estudantes e eu nos encontramos, a saber: no que é escasso e precário. A dificuldade gerada pela escassez de recursos é convertida na justeza em vasculhar as potencialidades do ínfimo; já a precariedade que causa instabilidade locomove o corpo a reivindicar sabedoria em lidar com o que é efêmero e com a alta volatilidade.

As ideias epicuristas me constroem saudades das cotidianidades que geram alegria no fazer artístico, no entanto, ando descobrindo-as no on-line aos poucos. Talvez nada de espetacular seja de fato necessário, pois produz em seu término a sensação de falta, portanto tristeza, tal como

Epicuro escreve a Meneceu:

Portanto, quando dizemos que o prazer é o propósito da existência não nos referimos aos prazeres dos sentidos ou àqueles dos libertinos, [...] mas àquele em que nem a alma se perturba nem o corpo sofre; [...] é o raciocínio sóbrio que busca conhecer as causas de toda escolha e de toda rejeição e que expulsa as opiniões que retêm as almas no maior tumulto” (EPICURO, 2021, p. 143).

É na escassez e na precariedade que pratico a pedagogia das artes cênicas com os/as estudantes. Foi a partir deste modelo de busca pela felicidade simples que desenvolvi algumas abordagens, a exemplo do ritual do chá que não se presta ao culto do transcendental, mas ritualiza cotidianidades em direção ao imanente. O ritual do chá tem elementos extremamente restritos: uma toalha, uma garrafa de chá e a disposição em se dedicar a si e ao/à outro/a e também de narrar situações.

Consideramos também um grande bem a autossuficiência, não por ser necessário viver absolutamente a escassez, com pouco, mas para sabermos nos contentar com pouco se não tivermos muito; pensamos que aqueles que extraem um legítimo gozo de uma vida suntuosa de grandes gastos são os que dela têm a menor necessidade e que tudo que é natural é de fácil obtenção, enquanto o fútil e artificial é de difícil obtenção. De fato, um regime alimentar simples e frugal traz o mesmo prazer que uma dieta sofisticada quando a dor ligada à

carência é eliminada. É depois de experimentar sua privação que o pão e a água proporcionam o máximo de prazer (FOUCAULT, 2010, p.141).

Defendo uma pedagogia da simplicidade, não se confundindo com o desejo pela escassez e pela precariedade, mas sendo uma reação poética ao processo de constituição do país marcado como colônia extrativista e fundado na exploração dos povos originários e da usurpação da liberdade das pessoas escravizadas. Somos a herança e ainda vivemos sob forte processo colonialista.

Na “relação de si para consigo mesmo os sujeitos encontrarão neles mesmos certos recursos, em particular a possibilidade de sentir prazer e deleite na relação plena que terão consigo mesmos” (FOUCAULT, 2010, p.215).

Epicuro tem me felicitado com sua presença em Foucault; percebo ser necessário que invista algum tempo sobre a ideia de *physiología*, sobre o perceber o mundo a partir do próprio corpo, das sensações. Recentemente me deparei com um estudo⁹⁸ sobre estas questões e faço algumas considerações.

[Sobre o conhecimento]

O exercício de refletir sobre a abordagem pedagógica que proponho e que está debruçada no cuidado de si tem me possibilitado criar torções poéticas sobre as dimensões da corporeidade, e de como estas estabelecem relações entre as singularidades, as coisas e os fenômenos quando estão imersos na prática artística.

Epicuro tem me ajudado a deslocar a ideia sobre conhecimento, tal qual é desenvolvido em boa parte da formação de base, de maneira racional e com provas comuns de veracidade. Tenho pensado que o conhecimento em Epicuro é gerado a partir do corpo no mundo, determinando os critérios de verdade que se referem às sensações (*aísthesis*), às afecções (*páthos*), às impressões sensíveis (*prolépsis*) e à elaboração do pensamento (*epibolétos dianóia*).

As sensações (*aísthesis*) são oriundas do encontro entre as pessoas, os fenômenos e as coisas. Epicuro entende que a *aísthesis* se compõe pelos sentidos (visão, tato, paladar, olfato, audição). Esse contato singular que cada pessoa estabelece com o mundo possibilita o conhecimento. Esta percepção se dá pois entramos em contato com partículas (átomos) das coisas que estimulam os sentidos para que estes as percebam; neste aspecto faço ressalvas pois

⁹⁸ Este trecho sobre o desenvolvimento do conhecimento a partir da *physiología* está pautado nos estudos de Foucault sobre Epicuro e, também, fundamentados no estudo de BEZERRA, J. E. A fisiologia de Epicuro : aspectos gnosiológicos. 2008. 94 f. Dissertação (Mestrado em Metafísica) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2008.

já é sabido que o corpo possui outros mecanismos de percepção. Entretanto, a ideia de que as sensações nos promovem o conhecimento possibilita que as práticas cênicas, pautadas no cuidado de si a partir da sensibilização do corpo, sejam este movimento do conhecimento, a saber, um conhecimento oriundo do praticar o mundo.

Desse modo, me parece que, ao praticarmos o fazer cênico como desenvolvimento de conhecimento sensível, como prática corpórea, nos pautamos na percepção singular durante o acontecimento do fazer cênico, ampliando, assim, as diferentes maneiras de desenvolver o conhecimento na e da cena.

Os exercícios que tenho praticado geralmente têm enunciados simples que se tornam complexos à medida que insiro mais informações, bem como no mergulho que cada pessoa faz em sua maneira de perceber o mundo.

As afecções (*páthos*), sendo compositivas da verdade, manifestam-se no contato com outros corpos ou com fenômenos, e é a partir delas que significamos o que estamos em investigação. Neste contexto é importante saber que as afecções são de dois tipos: prazer e dor.

“Eles dizem que os sentimentos (ou afecções) são dois: o prazer e a dor, que se manifestam em todas as criaturas humanas, e que o primeiro é conforme a natureza humana, e a outra lhe é contrária, e que por meio dos dois são determinadas a escolha e a rejeição” (BEZERRA, 2008, p.43).

As afecções, como reações do corpo a estímulos externos, povoam as aulas e cada pessoa as gera de maneira singular, compondo a dimensão de realidade percebida. A realidade acontece a partir do modo como as afecções nos ocorrem, construindo verdades que coexistem no coletivo. Deslegitimar a ideia de que existem verdades sobre a construção da linguagem das artes da cena é um alívio para as pessoas que estão em processo de aprendizagem, pois, afinal, este conhecer a realidade implica como cada pessoa é afetada pelo que acontece.

Hoje retorno à escrita para tentar me apropriar um pouco mais dos pensamentos de Epicuro. Estou em busca de me aprofundar na ideia que Foucault (2010, p.206-217) apresenta sobre o estreito vínculo entre o saber das coisas e o retorno a si como um tipo de proposição de experiência de si. Estou em busca de entender o princípio de *physiologia* em Epicuro que, mencionado por Foucault (2010), me parece que estabelecerá uma ponte com a coragem da verdade, mas ainda é cedo para afirmar esta relação. Por enquanto a verdade se localiza, ao que me parece, como um modo de conhecer o mundo a partir das sensações.

Venho pensando em um paralelo entre Epicuro e Bergson no que se refere à memória. Aliás, o trabalho sobre a memória encantou vários/as fazedores/as de teatro ao longo da história

e não seria diferente comigo; constantemente elaboro dispositivos de hackeamento⁹⁹ que trabalham a memória como um modo de acesso a narrativas e atmosferas cênicas sempre me pautando na ideia da memória em ação e acontecimento corpóreo vocal.

Encontrei em Bergson¹⁰⁰ estímulos que me auxiliam constantemente nessa empreitada e, assim, tentarei sintetizar algumas questões desordenadas em minhas práticas. Bergson entende a consciência como uma sedimentação da repetitividade mecânica. Ele distingue três momentos da consciência: memória, recordação e percepção.

Memória coincide com a consciência, pois ela é definida como conglomerado das experiências passadas se justapondo ao presente; este ser verdadeiro e profundo que compõe o espírito o qual a memória revela é despertado e incitado cenicamente nas aulas.

A recordação se mostra cerebral, envolve um processo de seleção sobre o que é necessário recordar, podendo ser ativada por um estímulo externo, por exemplo um cheiro que nos faz recordar de algo. Em relação a esta atividade da consciência ainda preciso me dedicar mais nas aulas, pois aparentemente os estímulos possibilitam a imersão na prática, uma vez que gera vínculo entre o agora e alguma recordação.

A percepção é o poder de ação do nosso corpo sobre outros corpos. Nesse sentido, a recordação também pode agir como um fator de orientação da percepção, pois justapõe a ação do corpo em relação a algo com alguma recordação análoga. A percepção está atrelada à memória profunda e às recordações que são vivenciadas no presente¹⁰¹.

O passado se encontra aberto na experiência do presente.

Voltando a Epicuro (BEZERRA, 2008), as impressões sensíveis (*prolépsis*) seriam justamente uma pré noção de conteúdos preexistentes da pessoa com a percepção sobre o “agora”. As sensações se constituem memória com o desenvolvimento da pessoa, assim é estabelecida a noção geral que seria a *prolépsis*. A *prolépsis* propicia que a pessoa faça também elaborações intelectivas¹⁰².

Percebo que tratar da memória como um modo de investigação do presente, tanto por Epicuro como por Bergson, adensa a dimensão do próprio presente em sua potência de significação tanto de ações como das palavras.

⁹⁹ Ver: Cartas a Foucault. **D – Sobre os dispositivos** e **E – Modos operativos para criar dispositivos de hackeamento**.

¹⁰⁰ BERGSON, H. **Matéria e memória**: ensaios sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

¹⁰¹ Ver: **2.3.2 - Isso não é meu! As memórias do espaço**.

¹⁰² Ver: **2.2.3 Palavra inventadas: Lucas complexo** e **2.3.1 Izabela, morte e vida entre o real e o inventado**.

Em primeiro lugar, Heródoto, é necessário ter entendimento daquilo que serve de fundamento às palavras, de modo a poder dispor de um critério, ao nos referirmos a elas, diante da opinião, ou da investigação, ou da dúvida; na ausência desse critério, envolveríamos tudo em uma infinidade de demonstrações ou disporíamos tão só de palavras vazias (EPICURO, 2021, p. 23).

A palavra ganha sustentação, se adensa em uma estreita relação com a verdade que nasce da memória como profundidade da experiência de si.

Inquieto da noite anterior sobre as relações que estou tentando estabelecer entre Epicuro e Bergson, para, de algum modo, criar referenciais sobre a dimensão da memória que são suleadoras para as criações de dispositivos de hackeamento que estou a praticar com os/as estudantes, e na tentativa ainda de entender a *physiologia* de Epicuro citada por Foucault, a qual, de certo modo, é uma ética do cuidado de si a partir da percepção da natureza, e gerida pelas sensações corpóreas, retomei meus pensamentos em Bergson (2010, p.12).

Todas essas imagens agem e reagem umas sobre as outras em todas as suas partes elementares segundo leis constantes, que chamo leis da natureza, e, como a ciência perfeita dessas leis permitiria certamente calcular e prever o que se passará em cada uma de tais imagens, o futuro das imagens deve estar contido em seu presente e a elas nada acrescentar de novo. No entanto, há uma que prevalece sobre as demais na medida em que a conheço não apenas de fora, mediante percepções, mas também de dentro, mediante afecções: é meu corpo. Examino as condições em que essas afecções se produzem: descubro que vêm sempre se intercalar entre estímulos que recebo de fora e movimentos que vou executar, como se elas devessem exercer uma influência mal determinada sobre o procedimento final. Passo em revista minhas diversas afecções: parece-me que cada uma delas contém, à sua maneira, um convite a agir, ao mesmo tempo com a autorização de esperar ou mesmo de nada fazer. Examino mais de perto: descubro movimentos começados, mas não executados, a indicação de uma decisão mais ou menos útil, mas não a coerção que exclui a escolha. Evoco, comparo minhas lembranças: lembro que por toda parte, no mundo organizado, julguei ver essa mesma sensibilidade surgir no momento preciso em que a natureza, tendo conferido ao ser vivo a faculdade de mover-se no espaço, indica à espécie, através da sensação, os princípios gerais que a ameaçam, e incumbe os indivíduos das precauções a serem tomadas para evitá-los. Interrogo enfim minha consciência sobre o papel que ela se atribui na afecção: ela responde que assiste, com efeito, sob forma de sentimento ou de sensação.

Encontro Bergson em Epicuro e em mim. Percepção, sensação, sentimento, afecções, consciência e memória. Estar presente no mundo, ser atravessado por ele. Um convite à ação, à espera ou nada fazer. Estar em cena, estado de cena, presença *in situ*.

Tudo se passa como se, nesse conjunto de imagens que chamo universo, nada se pudesse produzir de realmente novo a não ser por intermédio de certas imagens particulares, cujo modelo me é fornecido por meu corpo (Bergson, 2010, p.12).

Não vou me dedicar sobre elaboração do pensamento (*epibolétos dianóia*), pois me parece que nada tenho a meditar sobre esta questão posta por Epicuro neste exato momento. Retorno para a Hermenêutica do sujeito de Foucault na tentativa e ansiedade de conseguir compreender melhor a *physiología*.

Filosofar para si seria uma das prerrogativas de Epicuro e agora penso que esta prática está atrelada às próprias sensações em relação à vivência e à compreensão de mundo. A filosofia prepara (*paraskeuázei*), ou seja:

A paraskeuê é a equipagem, a preparação do sujeito e da alma pela qual o sujeito e a alma estarão armados como convém, de maneira necessária e suficiente, para todas as circunstâncias possíveis da vida com que viermos a deparar. [...] A paraskeuê é o que permite, a um tempo, atingir a meta e permanecer estável, fixado na meta, sem se deixar desviar por nada. Assim, a *physiología* tem por função *paraskeuázein* [...] (FOUCAULT, 2010, p.214).

Epicuro me prepara na coragem para praticar o mundo, o conhecimento é desenvolvido como atitude com o que se vive e respeito com as próprias sensações, bem como uma confiabilidade de que é nelas que criamos uma baliza para o conhecer. O medo é de algo ou alguém que não si mesmo. Ao praticar o cuidado de si no fazer artístico que se compõe com o princípio da *physiología* de Epicuro, dota-se de coragem e responsabilidade para com o mundo. Nosso sentir ganha um *status*, assim venho percebendo que os/as estudantes geram confiança no modo como se relacionam consigo, com os/as outros/as, com as coisas e com os fenômenos.

Após a *physiología* e graças a ela, não terão mais medo [...]. A *physiología* dota o indivíduo de uma ousadia, de uma coragem, de uma espécie de intrepidez que lhe permite afrontar não apenas as múltiplas crenças a que se pretenderam impingir-lhe, como igualmente os perigos da vida e a autoridade dos que pretendem determinar sua lei. Ausência de medo, ousadia, uma espécie de insubmissão, fogocidade se quisermos: é isso o que a *physiología* atribuirá aos indivíduos que a aprendem (FOUCAULT, 2010, p. 214-215).

Medito também sobre:

Além da confiança em si, o cuidado de si também assume o pressuposto de produção de um “si” contente e satisfeito. Como sou avesso a uma pedagogia do sofrimento, me parece importante acionar a ideia de *autarkeîs*. “[...] esses indivíduos se tornarão *autarkeîs*, assim eles serão dependentes deles próprios. Estarão *contenti* (contentes, satisfeitos consigo próprios)” (FOUCAULT, 2010, p. 215).

Ontem terminei minhas leituras no intuito da busca pela felicidade em meio à construção pedagógica para a sala de aula. Entretanto, hoje a tristeza me assume ao me deparar novamente com o livro “A coragem da verdade”, pois Foucault (2011) morrerá em pouco tempo, por isso leio este livro de maneira picada e lenta, é como se estivesse vivenciando sua partida. Sei que ele não termina este curso e isso tem me inibido de terminar a leitura pois está muito difícil

perceber a vida se esvaindo. Ele está tão vivo em mim que vivo evitando este sentimento. Retorno então ao livro “Hermenêutica do sujeito” (FOUCAULT, 2010) mas percebo que não conseguirei evitar o fim de “A coragem da verdade” (FOUCAULT, 2011) pois, ainda em Epicuro, Foucault traz a ideia de *parrhésia*.

Ele diz que

[...] *parrhésia* é um termo técnico que permite ao mestre utilizar como convém, nas coisas verdadeiras que ele conhece, o que é útil, o que é eficaz para o trabalho de transformação de seu discípulo. [...] é a aquela liberdade de jogo, se quisermos, que faz com que, no campo dos conhecimentos verdadeiros, possamos utilizar aquela que é pertinente para a transformação, a modificação, a melhoria do sujeito (FOUCAULT, 2010, p. 2016).

Não me entendo como um mestre, principalmente por ter praticado artes orientais e a capoeira de modo que a figura do mestre foi sempre presente em minha trajetória. Alguns estudantes me colocaram neste lugar, mas também já me colocaram em outros tantos lugares. Eu atualmente me sinto como um agente que possibilita espaço para as transformações. Busco usar o termo crueldade, que provoca este estado de transformação, até mesmo me referindo a Artaud. Um estado de crueldade na palavra e nas atitudes. Palavras e ações cruas.

Tudo o que age é uma crueldade. É a partir dessa ideia de ação levada ao extremo que o teatro deve se renovar. Sou cada vez mais atraído por estas prerrogativas da linguagem cênica e por ela ser íntima da busca por verdade. Queremos fazer do teatro uma realidade na qual se possa acreditar, e que contenha para o coração e os sentidos esta espécie de picada concreta que comporta toda sensação verdadeira (ARTAUD, 2006, p.96-97).

Pelo que entendo até o presente momento, a crueldade é latente no corpo, pelo corpo e atravessado por ele. A linguagem da cena retorna ao corpo. “Sem um elemento de crueldade na base de todo espetáculo, o teatro não é possível. No estado de degenerescência em que nos encontramos, é através da pele que faremos a metafísica entrar nos espíritos” (ARTAUD, 2006, p.104).

Por muito tempo sentia a necessidade de ministrar uma aula da qual a maioria gostasse e tivesse prazer em fazer, entretanto, recentemente descobri que não se tratava de um/a outro/a ter prazer, esta vontade estava misturada com o fato de eu mesmo ter prazer com o prazer alheio. Atualmente me dedico a reduzir este estado quase que egocêntrico da docência para me dedicar ao que é necessário e a dizer e praticar a verdade, mesmo que isso gere atritos, assim acredito que estou me aproximando da *parrhésia*. Fico ainda por meditar sobre esta temática.

[Sobre a transição estrutural da Grécia¹⁰³]

A dimensão do cuidado de si em Sócrates e Alcibíades estava atrelada à ideia da necessidade em dedicar-se a si para que fosse possível um bom governar. Percebendo as transições históricas da Grécia a partir do séc. IV, o que diferenciava o povo grego dos demais era a ideia de liberdade composta pela participação na organização social e política. Essa dimensão de participação na dinâmica da pólis aos poucos deixa de ser possível devido às novas organizações políticas de centralização do poder com o domínio macedônico e depois romano.

Estive pensando que o cuidado de si transita sobretudo da ideia de um cuidar de si para cuidar da pólis, tal qual em Alcibíades, para um processo de popularização em que qualquer pessoa poderia se dedicar a cuidar de si mesmo. Penso que também devido ao fato de não poder mais se dedicar à atividade política no período helenístico, criando uma crise no processo de identidade do povo grego, voltar-se a si, almejando a própria governabilidade, foi uma das opções para vivenciar este período.

Como estou a tratar de Epicuro e sua busca pela felicidade, começa a me fazer sentido que o estudo da *physiología* ocorra pela percepção individual da natureza. Além da dimensão individual ser o último resguardo vital de si, olhar para a natureza como modo de governar a si me parece ser a maneira de estabelecer uma outra referência para desviar de uma situação social instável. O cuidado de si no período helenístico ganha um contorno sobretudo nesta dimensão ética sobre si. Fico me perguntando sobre como podemos praticar esse cuidado atualmente.

Atualmente vivenciamos a disrupção no sistema democrático que estava tentando se estruturar desde o final das ditaduras, pelo menos na América Latina. A erosão da democracia cria, além de instabilidade em todos os setores da dignidade e seguridade humana, uma crise no processo de representação. Somos livres? Participamos democraticamente da estruturação e governabilidade do país? A democracia foi abafada por uma ideia autocrata não tangível mas verbalizada como “Brasil acima de tudo e Deus acima de todos?”.

Tem sido muito difícil praticar o cuidado de si em tempos tão intempestivos e igualmente necessários. Estamos vivenciando uma transição cultural e geracional. É neste empenho que retorno a Epicuro, um retorno ao corpo, um retorno à felicidade.

A valorização que Epicuro faz da sensação como medida da verdade, como modo com que nós nos relacionamos à realidade e, acrescento, que a construímos, tem me ajudado na

¹⁰³ Este trecho sintetiza algumas ideias dos estudos de BEZERRA, José Eudo. **A *physiologia* de Epicuro**: aspectos gnosiológicos. Orientador: Markus Figueira da Silva. 2008. Dissertação (Mestrado em Metafísica) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2008.

composição das aulas na medida em que a verdade parte da percepção de cada um sobre a experiência com o mundo, assim construindo um agir no mundo com ética e cuidado de si. Me possibilita também uma abertura para a diferença e para uma composição dos saberes por diferentes pontos de vista. Esse voltar-se para a natureza e para a intimidade de si como medida do agir compõe a felicidade.

“[...] o saber do mundo constitui, na prática do sujeito sobre si mesmo, um elemento pertinente, elemento efetivo e eficaz na transformação do sujeito por ele mesmo” (FOUCAULT, 2010, p.217).

[Alcibíades: um possível caminho para o ser docente]

Eu sou privilegiado, pude estudar e hoje posso ministrar aulas, tendo, à revelia de atuais governantes, o privilégio da palavra em sala de aula. Ainda tenho, enquanto classe trabalhadora, confiança pública, mesmo sendo constantemente atacada por grupos contrários a uma educação emancipadora.

Praticamente todos os dias entro em sala de aula e me encontro com estudantes ávidos/as por aprender e por se desenvolverem no universo da arte. Lembro-me da primeira vez que peguei a chave de uma sala de aula como docente; tê-la em mãos era simbólico para mim, pois ela abria um espaço, um espaço para o encontro. É neste espaço que, quando entramos, a vida é vivida em sua alta potência e latência, por mais complexo que seja o lugar da educação e que sofre por políticas de precarização. A sala é, portanto, meu lugar de privilégio, lugar que compartilho com os/as estudantes e assim desenvolvemos o conhecimento a partir de práticas de cuidado de si.

A princípio não conseguia me conectar com o fio tecido por Foucault sobre a relação entre Alcibíades e Sócrates, justamente pelo cuidado de si estar ainda locado nas pessoas de uma classe abastada, mas foi então que me dei conta deste privilégio em ter a chave da sala de aula. Retorno então para os estudos socráticos na chave de leitura de Foucault, tento avançar nesse berço fecundo do cuidado de si.

Me deparo com este trecho em que Foucault pressupõe quem seria Alcibíades: “Em suma, [ele] é alguém que quer transformar seu status privilegiado, sua primazia estatutária, em ação política, em governo efetivo dele próprio sobre os outros” (FOUCAULT, 2010, p.32). Não me vejo na figura de Alcibíades, tenho um humor talvez mais próximo a Sócrates, mas penso que estar em sala de aula é, de algum modo, estar próximo aos desejos de Alcibíades.

Sócrates indica a Alcibíades a prudência, que olhe para si e perceba seus rivais de modo a descobrir sua inferioridade (FOUCAULT, 2010, p.34). Hoje faço esse exercício de dedicar a

mim enquanto docente, pois há presente, tanto nos micropoderes quanto nos grandes poderes, um *modus operandi* que deslegitima a formação em artes. É voltar-se para si para, a todo momento, se perguntar se “este estudo realmente faz sentido?”. É diariamente se reportar a si questionando o desejo em continuar. Sempre que me olham como se eu não tivesse dúvidas em ser docente e artista, me perguntam como chegar nesta certeza em relação à profissão? Eu respondo que me questiono todos os dias e o fato de duvidar evidencia uma escolha, pois certezas imutáveis são fadadas ao fracasso.

Neste hypomnemata tento ter acesso à natureza do objeto do cuidado docente, “qual é pois o eu de que é preciso cuidar quando se diz que é preciso cuidar de si?” (FOUCAULT, 2010, p.36). Passei um tempo a pensar que minha atividade era em prol da educação e da arte, que de algum modo me juntava a uma extensa comunidade de artistas docentes, mas hoje me percebo nesse outro lugar, esse que também se evidencia em comunidade, mas uma comunidade em busca de cuidar de si para possivelmente cuidar de outros/as. Amanhã retornarei a Alcibíades para me apaixonar mais.

Hoje me dedico a vasculhar “o que é esse eu com que se deve ocupar-se? E em segundo lugar: no que deve consistir essa ocupação, esse cuidado, essa epiméleia? ou seja, o que é o si mesmo e o que é ocupar-se” (FOUCAULT, 2010, p.50).

Voltar-se para si mesmo é um caminho em que o objeto do cuidado é si mesmo, si com si. O si mesmo é sujeito do cuidado e objeto do cuidado mediados por uma ação. Foucault menciona que, quando agitamos as mãos, há as mãos e o sujeito que agita as mãos. Há sempre um elemento que se serve do corpo.

Foucault se pergunta o que seria este elemento. Evidentemente, não é o próprio corpo: o corpo não pode se servir de si. Diremos que quem se serve do corpo é o homem, o homem entendido como um composto de alma e corpo? Certamente não. Pois, mesmo a título de simples componente, mesmo supondo que ele esteja com a alma, o corpo não pode ser, nem a título adjuvante, o que se serve do corpo, das partes do corpo, dos órgãos do corpo e, por consequência, dos instrumentos e, finalmente, se servirá da linguagem? Pois bem, é e só pode ser a alma. Portanto, o sujeito de todas essas ações corporais, instrumentais e da linguagem é a alma (FOUCAULT, 2010, p.52).

Foucault alerta alguns perigos deste caminho de pensamento: não seria, portanto, a alma prisioneira do corpo; a alma condutora do corpo; arquitetada segundo hierarquia de instâncias, sendo necessário harmonizar?

Esta alma é o sujeito da ação. Para esta definição ele traz do grego *khêsthai* (*khraómai*: eu me sirvo) com o substantivo *khêsis*, com a ideia de se utilizar de algo, mas também como expressão de comportamento e atitude, expondo o exemplo: “usar de violência”. Ele também sugere que *khêsthai* designa uma relação com o outro, a exemplo de “servir-se dos deuses” (honrar, prestar culto). Existe uma ética de conduta, pois o servir-se não ocorre de qualquer modo, mas com coerência e segundo regras historicamente estabelecidas (FOUCAULT, 2010, p.52).

A noção de *khêsthai* está, portanto, empregada à dimensão entre o sujeito e o objeto demarcando o *heautón* de modo que:

[...] quer designar, na realidade, não certa relação instrumental da alma com todo o resto ou com o corpo, mas, principalmente, a posição de certo modo singular, transcendente, do sujeito em relação ao que o rodeia, aos objetos de que dispõe, como também aos outros com os quais se relaciona, ao seu próprio corpo e, enfim, a ele mesmo” (FOUCAULT, 2010, p.53).

A alma não é vista então como “alma-substância!” mas como “alma-sujeito”.

Ocupar-se consigo mesmo seria então uma ocupação enquanto “sujeito de” de modo que em certas situações, tais como sujeito de ação instrumental, sujeito de relações com o outro, sujeito de comportamentos e de atitudes em geral, sujeito também da relação consigo mesmo [...] Trata-se pois de ocupar-se consigo mesmo enquanto se é sujeito da *khêsis* (com toda a polissemia da palavra: sujeito de ações, de comportamentos, de relações, de atitudes) (FOUCAULT, 2010, p. 53).

Nota:

1 – Ocupar-se com a alma enquanto sujeito;

2 – Sócrates cuida da maneira com que Alcibíades vai cuidar de si mesmo.

Pois o cuidado de si é, com efeito, algo que, como veremos, tem sempre a necessidade de passar pela relação com um outro que é o mestre. Não se pode cuidar de si sem passar pelo mestre. Porém, o que define a posição do mestre é que ele cuida do cuidado que aquele que ele guia pode ter de si mesmo. [...] Diferentemente do professor, ele não cuida de ensinar aptidões e capacidades a quem ele guia, não procura ensiná-lo a falar nem a prevalecer sobre os outros, etc. O mestre é aquele que cuida do cuidado que o sujeito tem de si mesmo e que, no amor que tem pelo seu discípulo, encontra a possibilidade de cuidar do cuidado que o discípulo tem de si próprio. Amando o rapaz de forma desinteressada, ele é assim o princípio e o modelo do cuidado que o rapaz deve ter de si enquanto sujeito (FOUCAULT, 2010, p.55).

Cheguei a este ponto das reflexões de Foucault e paro por hoje. Eu que tentava me olhar na figura de Alcibíades e de Sócrates, e simultaneamente em crise com a dimensão da alta classe de Alcibíades, que tem tempo para cuidar de si, ou mesmo com a estranheza de me perceber como um mestre, mas também como um professor. No dia de hoje Foucault foi

meu mestre em me incitar a cuidar de mim mesmo e, portanto, me sirvo de Alcibiades (alguém com certo privilégio, mas com limitantes que me distanciam de outros privilegiados) e, para tanto, é necessário que eu me dedique a mim, às minhas ações, comportamentos, relações e atitudes.

Termino também o dia me servindo de Sócrates, percebendo que estou interessado em incitar que os/as estudantes se dediquem em cuidarem de si próprios e esta é uma grande crise que vivo na educação, pois quando se referem a mim como docente, há uma pausa após meu nome pois de fato se está acostumado a dizer “fulano de tal que tem pesquisa em determinado assunto” ou seja, em alguma técnica ou temática que é externa a si tal qual Foucault cita quando fala que o mestre não é a figura do professor. Começo a entender este silêncio após meu nome, pois como dizer que tal pessoa busca se especializar em si mesmo? Paro por hoje, compreendendo um pouco mais sobre mim e sobre o que é o si. Amanhã tentarei avançar sobre a ideia de cuidado

É dia de avançar sobre a ideia de cuidado. Inicio em vasculhar o pensamento de Foucault e me parece que este cuidado se faz ao estabelecer uma relação divina. Entretanto, sobrepõe-se a dimensão do *gnôthi seautón* (conhece-te a ti mesmo). Este trecho me parece síntese de uma primeira reflexão sobre o conhecimento.

Para ocupar-se consigo, é preciso conhecer-se a si mesmo; para conhecer-se, é preciso olhar-se em um elemento que seja igual a si; é preciso olhar-se em um elemento que seja o próprio princípio do saber e do conhecimento; e esse princípio do saber e do conhecimento é o elemento divino. Portanto, é preciso olhar-se no elemento divino para reconhecer-se: é preciso conhecer o divino para conhecer a si mesmo (FOUCAULT, 2010, p.66).

Foucault se detém menos na definição do cuidado. Me parece que por ser um sujeito da ação do pensamento, a ação do cuidado não ganha a materialidade que eu esperava. Entretanto, lançar a relação com o divino é de algum modo, e me parece sensato fazer essa inferência, que o cuidado é uma ação divina voltada a si e se reconhecendo no divino pois ele ainda diz: “Conhecer-se, conhecer o divino, reconhecer o divino em si mesmo, é fundamental, creio, na forma platônica e neoplatônica do cuidado de si” (FOUCAULT, 2010, p.71).

Precisarei refletir à frente sobre esta relação com o divino. Atualmente percebo que se reconhecer no divino, por meio do cuidado, não se localiza em uma dimensão transcendental, mas imanente, visto que este divino pode estar nas técnicas do corpo, ou seja, como este se manifesta no mundo e, assim, com maior proximidade com o cuidado de si no período helenístico e romano, ou mesmo como estava a estudar, na dimensão do cuidado da alma-

sujeito. Fato é que nada me leva a perceber este divino como algo transcendental, penso ser uma conversão a si.

Em relação a esta percepção, o que venho experimentando nas práticas cênicas é esta ética do agir no mundo por meio da ritualização de ações, comportamentos, relações e atitudes. Portanto, para estar em cena, não é necessário um conjunto de técnicas e a especialização de um corpo treinado, já que os princípios da presença em cena estão vinculados ao servir-se de si para outras pessoas de maneira ritualística em um ambiente sagrado, este que seria a sala de ensaio ou mesmo os lugares de apresentação.

Estas práticas de presença cênica criam a diluição de representações ou mesmo de formalismos excessivos, imergindo na dimensão da busca pela verdade (possivelmente nomearei como *parrhésia*) nas ações e nas palavras comungadas com um público.

Paro por momento em relação ao esquema platônico de pensamento sobre o cuidado de si. Por ora me detenho em perceber e cuidar de mim na dimensão extensa de minha ignorância.

No esquema platônico, a relação entre cuidado de si e conhecimento de si estabelece-se em torno de três grandes pontos fundamentais. Primeiro, é preciso cuidar de si porque se é ignorante. É-se ignorante, não se sabe o que se o é, mas finalmente se descobre (precisamente na sequência de um encontro, de um acontecimento, de uma questão) que se ignora e que se ignora que se ignora. É o que se passa no Alcibiades. Alcibiades era ignorante relativamente a seus rivais. Descobre pela interrogação socrática, que ignora. Descobre até mesmo que ignorava sua ignorância e que, por consequência, deve ocupar-se consigo mesmo para responder a essa ignorância, para pôr fim a ela (FOUCAULT, 2010, p.227).

Vou em direção aos séculos I e II investigar um pouco do que Foucault chama de idade de ouro do cuidado de si. Estou em busca de uma aproximação maior com as práticas de aula pois, rememorando o cuidado de si em Alcibiades, este está localizado nas pessoas com *status* que tenham o ocupar-se como modo de se conhecer, sendo que “o objeto do cuidado é o eu, mas a finalidade é a cidade, onde o eu está presente a título apenas de elemento” (FOUCAULT, 2010, p.77).

Estão, portanto, suspensas as privações sobre as práticas de cuidado de si e isto me anima no sentido de experimentar a popularização, pois “ocupar-se consigo tornou-se um princípio geral e incondicional, um imperativo que se impõe a todos, durante todo o tempo e sem condição de status” (FOUCAULT, 2010, p.76). Além de popularizar, ele se torna extensivo pois é exercitado durante todo o tempo, sendo artes de viver. Algo importante de ser notado é

que, por não se tratar de um grande objetivo, tal qual cuidar da cidade, o cuidado de si tem por finalidade o si¹⁰⁴ mesmo.

A cada página que leio de Foucault fico estupefato como ele faz brotar os conceitos. Antes de me encontrar com ele, eu tinha a impressão de mergulhar no conceito, a não ser com Deleuze e Guatarri, nos quais tenho a impressão de percorrer uma rede vasta e infinita de possibilidades; mas com Foucault é como se o conceito fosse brotando e a cada broto se viabiliza abertura para outra chave de leitura, a exemplo desta mudança para os séculos I e II, em que a dimensão prática do cuidado de si se evidencia, não por uma derivação de leitura de Foucault, mas por ele identificar outras possibilidades etimológicas nos termos.

Ele define esta nova abertura do cuidado de si como “uma prática autônoma, autofinalizada e plural nas suas formas” (FOUCAULT, 2010, p.79). Esta explosão do cuidado de si é interessante para a prática pedagógica, pois a discussão sobre autonomia no processo educativo é sempre uma questão desejada, mas me parece que muitas vezes é conferida de maneira discursiva e falaciosa. Nas aulas remotas, a experiência da autonomia foi forçada a acontecer com intensidade, pois foi selado um voto de confiança, uma vez que nós, enquanto docentes, em vários momentos não conseguíamos ver os/as estudantes por dificuldades em relação à conexão da internet, e com isso a autonomia sobre o cuidar-se durante as aulas se potencializou. Outro fator relevante foi a abordagem plural em relação às formas das aulas: este trabalho sobre “o possível” evidenciou singularidades e as demandas de inclusão se tornaram proeminentes.

Aberto a todos/as que queiram cuidar de si, me encontro fortemente nesta perspectiva de cuidado, pois as práticas se inserem na vida comum e auxiliam no bem viver esta vida de alegria. Percebo que misturo estas ideias com as de Spinoza (2009), de modo que é pressuposto que uma boa vida possua bons encontros que a potencializam. No entanto, a dificuldade é que tenhamos bons encontros ao longo de nossos dias, principalmente em momentos de crise sanitária e humanitária, bem como em época reacionária e de violência contra a diversidade. É

¹⁰⁴ Esta transição da concepção de cuidado de si tendo como finalidade o si mesmo, em nenhuma acepção, se refere ao fortalecimento de ideias hedonistas ou mesmo de um eu individualizado que se identifica como princípio e fim de todas suas ações. A popularização do cuidado de si, portanto, fortalece que cuidemos de nós mesmos em meio ao cotidiano e nas nossas relações interpessoais; deste modo, fortalece a dimensão singular em meio ao coletivo e, em sequência, compreendo que ao cuidarmos de nós mesmos, também estamos cuidando das relações que estabelecemos com as pessoas e com o ambiente, assim criando processos de cuidado de si junto à dimensão do comum àquele território; cuidar de si é, em certa medida cuidar do/a outro/a, da cultura e do meio ambiente.

no cuidado de si que podemos vislumbrar alguma possibilidade para o bem viver, pois a formação nos incita isso.

[...]trata-se, independentemente de qualquer especificação profissional, de formá-lo para que possa suportar, como convém, todos os eventuais acidentes, todos os infortúnios possíveis, todas as desgraças e todos os reveses que possam atingi-lo. Trata-se conseqüentemente, de montar um mecanismo de segurança, não de inculcar um saber técnico e profissional ligado a determinado tipo de atividade. Essa formação, essa armadura se quisermos, armadura protetora em relação ao resto do mundo, a todos os acidentes ou acontecimentos que possam se produzir, é o que os gregos chamavam de *paraskheué*, aproximadamente traduzido por Sêneca como *instructio*. A *instructio* é essa armadura do indivíduo em face [dos] acontecimentos e não a formação em função de um fim determinado. Portanto, nos séculos I-II, encontramos esse lado formador da prática de si (FOUCAULT, 2010, p.86).

Além do debate sobre a própria dificuldade de um viver bem, especificamente na arte como profissão, não há um modo tradicional de se estabelecer nesse ambiente, uma vez que ele também não obedece a um caráter técnico, ou seja, não quer dizer que um bom artista em termos técnicos será bem-sucedido. Estando em uma formação técnica, me vejo muitas vezes confrontando esta dimensão da formação, buscando respaldo no cuidado de si, pois me parece que tem mais potência de trabalho uma pessoa que dedica a si mesmo todo seu fazer e que suporta as dinâmicas da profissão.

Chamo para este momento uma passagem de Epicteto, citada por Foucault, que me faz avançar no bem viver. “Explica-lhe, ao mesmo tempo, que devemos nos apegar não às coisas que não podemos controlar ou dominar, mas à representação que fazemos das coisas, pois é ela que efetivamente podemos controlar ou dominar, é dela que podemos nos servir (*khresthai*)” (FOUCAULT, 2010, p.127). Complemento com outra ideia de Epicteto (2021, p.33), que versa sobre como administrar o que nos acontece: “no que me diz respeito, todo signo é um bom agouro se assim eu o quiser, pois não importa o que suceda, está ao meu alcance tirar proveito disso”.

Destas anotações sobre o cuidado de si que estou a fazer ao longo deste *hypomnemata*, retenho aqui algumas imagens importantes para a prática do cuidado de si, como um se voltar para si:

É preciso aplicar-se a si mesmo e isso significa ser preciso desviar-se das coisas que nos cercam. Desviar-se de tudo o que se presta a atrair nossa atenção, nossa aplicação, suscitar nosso zelo, e que não seja nós mesmos. É preciso desviar-se para virar-se em direção a si. É preciso, durante toda a vida, voltar a atenção, os olhos, o espírito, o ser por inteiro, enfim, na direção de nós mesmos (EPICTETO, 2021, p.186).

Verbos que me saltam aos olhos:

1 – Desviar - Gera movimento na ação de cuidar-se, a exemplo de “desviar-se” para manter-se em si, pois desvia-se não do que está no percurso, mas do que se interpõe entre si e o mundo para criar um retorno a si, possibilitando uma dimensão de percurso que não levará a um objetivo externo;

2 – Atrair - Nos desvincula das paixões e dos encantamentos temporários com coisas do mundo, acontecendo frequentemente em sala de aula devido ao fato de os/as estudantes vivenciarem novidades a todo momento; estas irão nos proporcionar anseios mas não a ponto de nos invalidar enquanto sujeito que as vivencia;

3 – Voltar - Evidencia uma provocação ao sistema de produção de coisas externas ao sujeito, um progresso que está sempre para “um/a outro/a”. Também uma contra argumentação sobre a ideia de “seguir em frente”, uma vida de retorno que revela a potência do si que se concentra a cada retorno a si, expandindo-se.

Este prosseguimento de total retorno a si e em uma dimensão do corpo em pleno destaque para o cuidado de si, tal qual se verifica nos séculos I e II, possibilita que a dimensão prática e, portanto, pedagógica, seja potencializada. Assim espero... Sigo para os próximos estudos de Foucault e para Sêneca.

“Cuidar de si” é uma regra coextensiva à vida. Em segundo lugar, o cuidado de si não está ligado à aquisição de um status particular no interior da sociedade. É o ser inteiro do sujeito que, ao longo de toda a sua existência deve cuidar de si e de si enquanto tal. [...] a conversão a si. É preciso que o sujeito inteiro se volte para si e se consagre a si mesmo” (FOUCAULT, 2010, p.221).

Retorno a si, converter-se a si mesmo inclui a dimensão espacial de um corpo em movimento cuja meta é encontrar-se consigo, e que em acordo com Sêneca citado por Foucault: “o critério pelo qual efetivamente adquiriu-se a qualidade e a plenitude necessárias à relação consigo é que se está pronto para morrer” (FOUCAULT, 2010, p.237). Me parece que Sêneca será um grande atravessador deste rascunhar de ideias, pois ele evidencia a brevidade da vida, assim se evidencia a urgência em nos cuidar para que alcancemos uma certa plenitude nesta prática antes do fim da vida.

Retornando à dimensão do cuidado de si como uma prática geográfica, “[...]há a ideia de um movimento real, movimento real do sujeito em relação a si mesmo. [...] Trata-se, realmente, de um deslocamento [...] O sujeito deve ir em direção a alguma coisa que é ele próprio. Deslocamento, trajetória, esforço, movimento” (FOUCAULT, 2010, p.222).

Sempre que me deparo com uma tomada de decisão que historicamente possibilitará que o corpo ganhe *status* e *locus* de conhecimento, me parece que há um movimento de abafamento desta possibilidade. É com ânimo que adentro nas questões levantadas pelo estoicismo e pelo epicurismo devido ao fato deste retorno ao corpo, mas também com o incômodo de perceber que este tão fértil terreno foi abafado pelo seu antecessor, a saber, a visão platônica que, por mais interessante que se mostre em relação à dimensão do cuidado, tem seus limitantes já mencionados.

[Encontro com Sêneca, com a covid e com o conceito de brevidade em meu corpo]

O breve me busca, da dimensão de brevidade da vida me encaminho para Sêneca, um dos expoentes do estoicismo, assim como Marco Aurélio (2019). O estoicismo busca que a razão seja uma guia para a vida humana e que os sentimentos sejam comedidos. Sinto que seja necessário me debruçar a esta dimensão da vida breve, bem como de algum modo confiar meu caminhar pela razão, visto que passamos momentos tão intempestivos e que minha dimensão afetiva, relacional e emocional se encontra abalada pelo isolamento e pela premência da vida que pode acabar a qualquer momento.

Com isso me engajo na valorização do tempo e a dimensão de brevidade pode então ser retorcida. Nesta prerrogativa, dimensiono o que seja necessário para viver em qualidade, fazendo o que faz sentido e faz sentir a vida. Sêneca, que foi conselheiro de Nero, este que mandou executá-lo em 65 d.C., segundo Artur Costrino, tradutor do livro “Sobre a brevidade da vida” de Sêneca:

Em sua morte, Sêneca buscou a dignidade dos exemplos filosóficos do passado que haviam lhe servido de modelo por toda a vida. Assim, tal como Sócrates, Sêneca recebeu seus amigos, bebeu veneno e passou seus últimos momentos discutindo a respeito da imortalidade da alma (SENECA, 2020, p.11).

Lembro-me de uma estudante¹⁰⁵ que me disse sentir ganhar vida quando estava em estado de cena, que sentia seu corpo enfim vivo como nunca antes. Dizia que era um misto de estar presente e comungar desse presente com alguém, e o quanto para ela era importante que este momento fosse aproveitado em sua extensão. Dizia também que o tempo era seu amigo em cena e que ele a acomodava em admiração.

Não temos pouco tempo, mas desperdiçamos muito. A vida é longa o suficiente e nos foi dada generosamente para a realização das mais altas empreitadas, se toda ela for bem empregada; mas quando se dissipa no luxo e na negligência, quando se gasta em nada de bom, só então, constrangidos pelo fim inescapável,

¹⁰⁵ Ver: 2.3.1 Izabela, morte e vida entre o real e o inventado.

sentimos que passou enquanto não percebíamos que passava. É assim: não recebemos uma vida breve, mas a tornamos (SENECA, 2020. p.19).

O tempo nas artes cênicas é o tempo da suspensão. Sinto ser um aprendizado lidar com a percepção alterada do tempo. Aproveitar o silêncio é de extrema relevância pedagógica para os encontros que fazemos. É no silêncio que o tempo se revela em permanência relacional.

Sêneca cita um grande poeta que nos é desconhecido:

[...]pequena é a parte da vida em que vivemos [...] Tudo que resta, de fato, não é vida, mas tempo. Vícios urgem e nos cercam por todos os lados, não nos permitem emergir ou mover os olhos em busca da verdade, mas nos empurram imersos em direção ao desejo. Nunca lhes é permitido voltar a si mesmo [...] (SENECA, p. 2020, p.21).

Talvez, para nós das artes cênicas, estar em cena ou ensaiando nos faz acessar uma parte dessa pequena parte da vida, e logo Sêneca aproxima dois conceitos caros para Foucault e que também o são para este estudo: (1) Estar em busca da verdade e, assim, percebo a relação entre sujeito e verdade, possibilitando que este viver em potência latente seja acesso à verdade e, precisaria achar mais vestígios, mas a princípio me parece que estreita laços com a *parrhêsia* na medida em que não se desperdiça tempo de vida com coisas supérfluas mas com a busca pela verdade; (2) O outro se localiza em “voltar a si mesmo”, fazendo uma evidente aproximação com a ideia de cuidado de si. O cuidado de si em Sêneca ganha uma urgência, uma necessidade justa a cada segundo de vida bem vivida.

Finalizo por hoje após a leitura de um novo trecho que me ensina a tentar perder menos tempo:

Traga de volta à sua memória as vezes em que tinha um plano concreto, quantos dias procederam como imaginava, quando usou o tempo para você mesmo, quando seu rosto repousou naturalmente, quando seu ânimo foi destemido, que obra realizou em tão longo tempo, como muitos extirparam a sua vida enquanto você não percebia o que estava perdendo, quanto você perdeu por uma dor vazia, uma alegria boba, um desejo ávido, uma conversa falsa, quão pouco de você foi deixado daquilo que era? Você entenderá que morria de modo prematuro (SENECA, 2020, p.25).

Hoje retorno à leitura deste trecho e percebo que a preparação das aulas que ministro se serve de uma “não” preparação para que eu não caia na tentação dessa imaginação idealista, mas me paute no acontecimento. Lidar com o acontecimento em sala de aula é estar disposto a correr risco, talvez a viver essa pequena parcela de vida que vale a pena ser vivida. Sêneca possibilita perceber que, durante as experiências de vida, tomamos decisões perante as relações e situações a todo momento. Sou incitado como docente pois, como estou a gerenciar uma aula, de certo modo me responsabilizo em proporcionar um ambiente para que as pessoas também possam viver esses momentos em potência.

Atualmente estamos trabalhando nas aulas alguns preceitos da atuação pautados no exercício do “agora” da “presença” de estar em cena e, por mais que se explique para os/as estudantes, é realmente necessário experimentar estas duas percepções em cena. Entretanto, eu geralmente busco referência na própria linguagem cênica para a conversa posterior às experimentações, mas hoje decidi trazer Sêneca (2020, p.43): “[...] aquele que concede o tempo ao seu próprio uso, que dispõe de cada dia como se fosse o último, nem deseja o amanhã, nem o teme”.

Hoje a quantidade de pessoas mortas em decorrência da Covid-19 voltou a subir, sempre estamos na iminência de uma nova onda, de uma nova variante, de um novo fim. Centro meus pensamentos para a aula que irei ministrar e me lembro que estou em uma empreitada com Sêneca sobre a necessidade do aprendizado sobre o viver o tempo que se tem.

Ao começar a aula, alguns/mas estudantes mencionaram que perderam parentes e, naquele então momento, o silêncio era denso. Quem pude apresentar para iniciar os trabalhos foi quem me acompanha neste momento, Sêneca (2020, p.19). “Deve-se aprender a viver por toda a vida, e, por mais que você se admire, toda a vida é um aprender a morrer”. Talvez ao estarmos tão perto da morte, seja necessário aprender a viver para conseguir aprender a morrer. De certo modo, assim lembrando de Izabela¹⁰⁶, morremos juntos no palco. Ela fez esses pensamentos antes da pandemia, e com a dada realidade complemento meus pensamentos sobre suas falas; isso acontece pois, possivelmente aprendemos viver.

A partir deste parágrafo escrevo e me inscrevo com um corpo em diferença. Foram dois anos de extrema restrição social para conseguir não me contaminar com o coronavírus. Nestes dois anos eu me mantive firme na posição de que mesmo sofrendo todos os impactos físicos e psicológicos do confinamento, esta seria a medida para que eu continuasse vivo e ainda com a missão de cuidar do Caê, ele que chegou ao mundo em um dos piores momentos da pandemia.

Foi assim, com sorte e privilégio que consegui chegar na terceira dose de vacina, mas ainda continuando com o máximo de restrição possível, pois o próprio Caê estava descoberto. Não sabemos como nos contaminamos aqui em casa, provavelmente em algum momento em que nos alimentamos no intervalo do trabalho, mas nos contaminamos.

Estamos bem! Vencemos...

Foi arrebatador viver este momento, pois eu e Nadja dependíamos de nós mesmos e da vacina, já o Caê, somente dele. Ele, um ser tão pequeno e que está no início de sua vida

¹⁰⁶ Ver: **2.3.1 Izabela, morte e vida entre o real e o inventado.**

enfrentou sozinho uma doença que abalou o mundo. Ele, com um ano e seis meses, continuou brincando e ficou preocupado conosco. Ele ainda é vida breve, e que, em sua brevidade, se manteve em movimento, não cedeu e não esmoreceu, venceu. Eu, pela primeira vez, não pude fazer nada por ele, somente acreditar que ele seria capaz de cuidar de si mesmo. Pela primeira vez ele seguiu só, dentre as milhões de vezes que fará isso e eu terei que me acostumar com esta ideia. Ele terá que desenvolver seu caminho para o cuidado de si, trajetória que se iniciou em uma época devastadora.

Eu fui arrebatado pelo vírus, me preocupei desde o começo da pandemia, pois tinha a sensação de que se o contraísse e não estivesse coberto pela vacina, teria graves sintomas. Vivenciei este momento em que minha sensação anterior se mostrou possível pois meus sintomas foram muitos. Pela primeira vez eu percebi que me habitava algo não conhecido, meu corpo não sabia lidar com a informação e, a cada dia, surgia um sintoma diferente. Hoje, passados dez dias do primeiro sintoma, eu sinto que venci, estou aqui para continuar a incitar as pessoas a cuidarem de si mesmas, principalmente as que não viveram a pandemia.

Hoje carrego em mim algumas sequelas, vivendo este corpo em diferença e na expectativa de suas restaurações. Confio nele. O que foi intenso e ainda reverbera é a sensação de que não há nada para se fazer além de esperar passar. Seguirei aqui escrevendo a partir dessa dimensão de fim próximo, que imagino seja comum na velhice, mas que para mim, aos 38 anos, foi algo que ainda não tinha experienciado. Sêneca nos presenteia com a distensão do breve. Perceber a vida é um ato de cuidado, perceber o tempo é exercitar o cuidado de si. Estar contaminado, vivenciar um corpo em batalha contra o vírus auxilia nesta percepção.

Viver é experimentar a vida em seus três tempos. Passado, presente e futuro são, portanto, constituintes de um cuidado de si nesta proposta pedagógica; já venho notando isso desde a abordagem das narrativas e da memória nos exercícios cênicos, mas outra dimensão se fez presente quando estava com o corpo contaminado. A brevidade mostra sua crueldade e apresenta o fim. Se você, que está lendo, vivenciasse seu último suspiro agora, ele expressaria o quê?

Após passados esses dez dias, voltei a me exercitar e também a colocar em prática a dimensão do cuidado de si em suas múltiplas camadas. Em um corpo com sequelas, é importante que a conquista em ater-se ao presente seja de extrema importância; perceber que não fui um óbito a mais me faz ser memória de um tempo em que os governos praticaram o genocídio pela negligência com a saúde pública; poder prospectar uma vida de cuidados para mim e para minha família me faz não temer o futuro.

As artes cênicas talvez sejam lugar em que estes três tempos se superpõem, em que podemos propor futuros em resistência às estatísticas, nas quais se mostra que o amanhã é para poucos e, mesmo em um país de apagamento histórico, existimos em ancestralidade. As artes cênicas talvez sejam exercício do cuidar-se para além das baixas expectativas relegadas a nós, precariados/as. É fazer valer... fazer valer uma vida dedicada a si, ao ócio como afronta a um sistema produtivista a qualquer custo e à procura de um lugar no calendário comemorativo.

Realmente é triste a condição de todas as pessoas ocupadas, no entanto, a mais infeliz é a daqueles que sequer sofrem por suas próprias ocupações, mas dormem de acordo com o sono alheio, andam o passo alheio, são ordenados a amar e odiar, estes os sentimentos mais livres. Essas pessoas, se desejam saber quão breve é a própria vida, considerem quão pequena é a sua parte de fato. Portanto, quando você vir alguém usando uma toga pretexta já com frequência, um nome célebre no fórum, não os inveje: essas coisas são alcançadas a custo da vida. Para que um único ano seja datado em homenagem a eles, consumirão todos os seus anos (SENECA, 2020, p.93).

Viver muito tempo não é, portanto, medido por anos, nem pela capacidade produtiva e muito menos pela capacidade de aquisição de bens e consumos. Viver muito tempo é aprender a cuidar de si como prática diária e estar disponível para si e, nesta singeleza, conseguir subverter a precariedade das condições de trabalho e de vida. Pode ser que a vida seja breve e, possivelmente será, pois não temos condições econômicas para prolongá-la, assim como faz uma pequena parcela da população. Mas o último suspiro... Este eu aprendi a aguardá-lo, estou me dedicando para que ele expresse que valeu a pena.

[A arte de viver melhor]

A arte de viver seria um exercício da prática de cuidado de si? Avanço para Epicteto¹⁰⁷, uma das grandes referências do estoicismo me permite refletir sobre uma vida de práticas de virtude, de um viver em conjunto e em sociedade de maneira harmoniosa. Sinto que este é o momento de entrar neste universo de Epicteto, pois, ontem, após um exercício de sensibilização em dupla, uma estudante falou:

— Hoje eu consegui compreender o que é sensibilizar. Eu nunca tive essa intimidade com ninguém, nem com a minha família. Como conquistamos isso tão rápido, sendo que, mesmo com pessoas que amamos, não conseguimos chegar neste nível de intimidade? Eu mal conheço minha dupla e, por meio do exercício, estamos intimamente comprometidas. É um

¹⁰⁷ Os pensamentos de Epicteto foram escritos por seu discípulo Flávio Ariano, assim percebo proximidade com a conduta de Sócrates, pois os dois se ocupavam da vivência e prática filosófica.

privilégio viver isso e, também, pensando agora, é uma responsabilidade com a outra pessoa, pois estamos expostas e vulneráveis. Existe uma ética de conduta no fazer cênico?

Essa percepção me faz pensar que cuidar de si também é desenvolver a ética do cuidado pautada nas virtudes. Para possibilitar a criação de ética de conduta, é necessário que nos inclinemos às coisas que são subordinadas a nós, ou seja, ao que propomos em sociedade, “as operações que executamos”. No que executamos está a premissa de liberdade, já sobre as coisas que “não estão subordinadas a nós”, não nos é responsabilidade.

Vivenciar uma boa vida, perante esta ideia inicial de Epicteto (2021, p.15-19), é justamente nos inclinarmos ao que está condizente com nossa ação no mundo e, também, ao percebermos os limites de nossa ação, reconhecendo e aprendendo a lidar com o que não está sujeito a nós.

Diversos estudantes chegam com a ideia de “transmitir” uma mensagem para o/a espectador/a e desejam controlar o que acontece nesta relação. Essa necessidade é elemento de frustração para o/a ator/atriz, já que é externo a ele/a. Entretanto, não devemos abandonar nossas propostas, mas estar sensível à relação em acontecimento. Habitar este privilégio, tal qual a estudante percebeu, é estar exercendo a liberdade de suas ações no mundo a partir de virtudes aparentes e condizentes com o bem viver e, simultaneamente, em confiança das ações de quem está em cena com você. Este terreno instável talvez seja uma dimensão de cuidado recíproco que é voltado a si, e não externo a si, entretanto, tomando como relevante a dimensão do/a outro/a em presença.

Penso que boa parte do trabalho cênico ocorre nas aulas em certa sintonia com a proposta de Epicteto (2021), em nos desvencilharmos da necessidade de controlar o que é externo a nós. Outra vez um estudante disse como ele se sentia em relação a um exercício que passei para ser feito em espaço urbano, que consistia em conversar com pessoas desconhecidas, criando narrativas que habitam entre o real e o ficcional.

O estudante me disse que ele tinha a impressão de que as pessoas o achavam louco quando ele fazia alguma coisa que não era uma ação própria do seu cotidiano. Mesmo o exercício tendo como enfoque que a pessoa com a qual se destina a conversar não percebesse que o que era narrado estava entre o real ficcional, ele ainda insistia que as pessoas o achavam louco. Assim, eu perguntei — As pessoas te acham louco ou você acha que elas te acham louco? Não seria o jeito com que você interpreta o que ela está sentindo?

Em Epicteto encontro referência, pois

“Não são as coisas que perturbam as pessoas, mas os pareceres a respeito das coisas [...] A conclusão é que quando experimentamos aborrecimento ou perturbação ou aflição, não é o caso de responsabilizar os outros por isso, mas a nós mesmos, ou seja, aos nossos próprios pareceres” (EPICTETO, 2021, p.21).

Os pareceres são responsáveis por nos fazer temer frente às experiências, uma vez que arquitetamos o que pode acontecer, o que iremos sentir, como as outras pessoas irão responder às minhas ações, enfim, nos dedicamos a imaginar como as experiências acontecerão. Entretanto, tudo que é externo a nós não nos cabe inferir, portanto, viver experiências nas artes cênicas é, de algum modo, estar disponível para o que vai acontecer, com o máximo de trabalho sobre si, para que consiga se relacionar de maneira potente com o que é incontingente.

“Não queiras que os acontecimentos sejam como queres, mas queira que os acontecimentos sejam como são, com o que serás feliz. [...] Diante de cada um dos acontecimentos que atingem a ti, lembra de te voltares para ti mesmo em busca daquele poder que tens para tirar proveito de tal acontecimento” (EPICTETO, 2021, p.25).

O ambiente pedagógico possibilita que os/as estudantes se empoderem de suas práticas, pois aprender a lidar com os acontecimentos, abrindo mão da tentativa de controlá-los, é um caminho para conseguir voltar-se a si quando em estado de experiência cênica, permitindo que os acontecimentos sejam como são e que consigamos aprender em meio à vida vivida por intermédio das artes. É cuidar de si mesmo sendo atravessado pelo que acontece.

[Parrhésia]

Parrhésia - É quando as relações se adensam, os corpos se disponibilizam a si e a um/a outro/a que, permeados por silêncios, emitem palavras que atravessam. Assim me adentro na dimensão da verdade, com cautela e confiança do percurso até aqui.

“Parrhésia é a abertura do coração, é a necessidade, entre os pares, de nada esconder um ao outro do que pensam e se falar francamente” (FOUCAULT, 2010, p.124).

Todo esse processo reflexivo e prático, do qual estou imbuído nestes anos de doutoramento, me fizeram perceber mais fortemente a necessidade de ética da palavra. Penso que o/a estudante se inclina ao aprendizado quando há na aula a figura docente que propõe um ambiente em que é necessário que se viva uma ética do cuidado, esta que me parece estar intimamente relacionada com a “coragem da verdade”. A relação entre docente e estudante se potencializa quando esse encontro se pauta na franqueza e no rigor em relação ao que se diz e ao modo como se age perante uma outra pessoa imersa no processo educativo. Portanto, se

identifica como “aleurgia”, forma em que as pessoas se enunciam e pela qual a verdade se manifesta (FOUCAULT, 2011, p.3-4).

Em outra camada e, neste caso, especificamente dimensionada neste capítulo da tese, medito sobre o dizer a verdade sobre si mesmo como escrita de si mesmo, esta que é permeada pelas leituras que faço de Foucault. Este caderno de anotações me promove um retorno espiralado aos pensamentos e leituras, ele configura rastros e derivas por essa perspectiva pedagógica do cuidado de si nas artes cênicas a qual proponho. A escrita é, portanto, um *topos* de cuidado de si, para que a forma da verdade emergja.

Me pergunto constantemente sobre os modos de estabelecer relações em que a franqueza seja suporte das ações em sala de aula, pois ela se revela diametralmente oposta à ação de ceder, de ser permissivo, por isso entendo a necessidade de ser preciso e justo nas ações e palavras. É de algum modo estar disponível para se mobilizar no encontro com outra pessoa que tenha uma qualificação, mas não é necessário que seja socialmente reconhecida ou institucionalizada, pode ser qualquer um, sendo que “a qualificação necessária a este personagem incerto, um tanto nebuloso e flutuante, é certa prática, certa maneira de dizer que é precisamente chamada de *parresía* (a fala franca)” (FOUCAULT, 2011, p.8).

Me encanta perceber que este dizer a verdade sobre si mesmo é correlacionado com o dizer a verdade a outra pessoa. São atividades em conjunto que promovem o retorno a si; essa perspectiva redimensiona a ideia de colaborativo nas artes da cena, uma vez que não se colabora para a construção de algo como somatória e diálogo das singularidades, mas cria-se a dimensão de um fazer colaborativo que tem por princípio um retorno a si, um retorno à singularidade imersa na coletividade.

O dizer-a-verdade sobre si mesmo, e isso na cultura antiga (logo bem antes do cristianismo), foi uma atividade conjunta, uma atividade com os outros, e mais precisamente uma atividade com um outro, uma prática a dois. E é o outro, presente e necessariamente presente na prática do dizer-a-verdade sobre si mesmo, que me reteve e me deteve (FOUCAULT, 2011, p.6).

As práticas de si, imersas em uma cultura de si em meio ao coletivo, promovem uma disrupção do pensamento e na forma como o aprendizado acontece. Penso que, a partir das práticas de si e desta dimensão da verdade constituída em relação com outra pessoa, podemos revisitar e transitar da ideia de indivíduo como referência ao ser que se individualiza que, a meu ver, não valoriza uma educação dialógica, para a noção de singularidade que me possibilita exercitar tais práticas em sala. A diferença se pauta não nas referências e características que nos

separam, mas em oposição, ao que nos une. É na diferença que o aprendizado encontra possibilidade de experiência para os corpos.

Sinto o processo educativo como um espaço para assumir riscos.

[...]o sujeito, [ao dizer] essa verdade que marca como sendo sua opinião, seu pensamento, sua crença, tem de assumir certo risco, risco que diz respeito à própria relação que ele tem com a pessoa a quem se dirige. Para que haja parrésia é preciso que, dizendo a verdade, se abra, se instaure e se enfrente o risco de ferir o outro, de irritá-lo, de deixá-lo com raiva e de suscitar de sua parte algumas condutas que podem ir até a mais extrema violência (FOUCAULT, 2011, p.12).

A violência em si não se aplica no cotidiano das aulas, mas ela participa desse nascedouro do dizer a verdade e, de algum modo, correr risco de morte. O que me interessa é esse lugar relacional que se faz também como atravessamento, assim consigo compreender esse estado de violência como um estado de transformação e, de quebra, de paradigmas culturalmente instaurados, estes sim, muitas vezes de maneira violenta. É importante para a proposta pedagógica a qual desenvolvo que estejamos todos/as implicados/as de maneira visceral e vital com o que fazemos e falamos, abertos/as ao impacto do aprender a partir das singularidades e da diferença.

Em muitos momentos da vida me falaram que era necessário eu não revelar o que estava pensando ou sentindo pois isso seria paramentação para outra pessoa, e poderia ser usado contra mim. Agora percebo ser necessário que eu diga tudo, mas na dimensão política das relações e não na dimensão pessoal que me fragiliza; se estiver imerso nas práticas de cuidado e em uma ética de ser em sociedade, não há o que não revelar, uma vez que a ação e palavra verdadeira se tornam uma necessidade para a relação que ali busca se estabelecer.

Não ocultar nada, dizer as coisas verdadeiras é praticar a parresía. A parresía é, portanto, o “dizer tudo” indexado à verdade: “dizer tudo da verdade, não ocultar nada da verdade, dizer a verdade sem mascará-la com o que quer que seja” (FOUCAULT, 2011, p.11).

Dizer a verdade como desdobramento de si.

Dizer a verdade de maneira direta, não representativa.

O dizer em urgência da cena não pressupõe espaço de mediação. Nos apresentamos em cena, e assim como no ritual do chá, o qual faço em aula, ela emerge da ação e do narrar-se.

Paro por aqui, o dia se esvaiu e vou meditar sobre essas questões e abraçá-las com um chá que estou a preparar.

Hoje, estive pensando que faz um tempo que pratico um outro ritual em aula, ele se intitula “Dar e Receber”, eu o criei em desdobramento de um outro que aprendi com uma

bailarina que havia passado um tempo no Centro em Movimento, localizado em Lisboa, Portugal. Este ritual tem uma estrutura bem simples, criar um fluxo de ação de dar e receber algo de alguém até que estes dois verbos ganhem verdade na ação. É de uma beleza arrebatadora quando uma simples ação ganha contornos de verdade, demarcando espaço para a reciprocidade.

Volto para este estudo da verdade imbuído deste ritual. Acompanhado do simples, valorizando a verdade. Não há rodeios no dizer e agir com verdade, há uma disponibilidade em estar com alguém, em se dedicar a um si outro/a. Penso que a verdade não é somente discurso oral, mas sim uma complexa composição corpóreo vocal. A manifestação de si perante outra pessoa toma forma de verdade.

Em suma, para que haja parrésia, é preciso que, no ato de verdade, haja: primeiro, manifestação de um vínculo fundamental entre a verdade dita e o pensamento de quem a disse: [segundo], questionamento do vínculo entre os dois interlocutores (o que diz a verdade e aquele a quem essa verdade é endereçada). De onde essa nova característica da parrésia: ela implica uma certa forma de coragem; coragem cuja forma mínima consiste em que o parresiasta se arrisque a desfazer, a deslindar essa relação com o outro que tornou possível precisamente seu discurso. De certo modo, o parresiasta sempre corre o risco de minar essa relação que é a condição de possibilidade do seu discurso (FOUCAULT, 2011, p.12).

Hoje percebo que o ato de verdade sempre foi uma questão na relação com os/as estudantes. Ao longo de minha formação docente, fui incentivado (não diretamente) a ser aquele docente que “nada sente” e se expressa com certo distanciamento. Nunca assumi essa postura, sempre me dediquei a estar implicado com os/as estudantes em uma dimensão que hoje identifico ser próxima ao parresiasta. Termina a aula sempre muito cansado pois habitar esse espaço da verdade, esse deslindar das relações, necessita de uma delicadeza que em vários momentos se desvirtua; acredito que não há fórmula para ser bem sucedido nesse caminho, pois será eternamente um vivenciar a experiência de ser verdadeiro com um/a outro/a, assumindo os equívocos e aproveitando a potência estudantil quando se desperta um saber a partir desse encontro.

“A parrésia é, portanto, em duas palavras, a coragem da verdade naquele que fala e assume o risco de dizer, a despeito de tudo, toda a verdade que pensa, mas também a coragem do interlocutor que aceita receber como verdadeira a verdade ferina que ouve” (FOUCAULT, 2011, p.13).

Uma pedagogia para as artes cênicas que esteja pautada sobre a dimensão do cuidado cria um ambiente ético com o que se faz e fala, entretanto, por também estar experimentando a

dimensão da coragem da verdade, a cada aula vivencio situações agudas, saio cansado de cada aula porque busco não me esconder em uma retórica. Particularmente durante a pandemia, em que tanto eu quanto os/as estudantes vivenciaram muitas situações horríveis, foi necessário desencourçar o corpo e quebrar a representação do ser docente e também a representação estudantil, nos possibilitando acessar a humanidade que há em cada um/a.

Hoje me deparei com uma situação difícil em sala de aula. Nesse retorno presencial, todos os dias se revelam desafiadores. Não sei bem ao certo, mas algo se rompeu, a presença dos corpos está abalada. Conversamos. Nessa conversa, assim como nos outros diversos momentos, tentei acessar a forma da verdade e me coloquei em questão, desestabilizando as relações e possibilitando um outro olhar e postura coletiva. Ainda não sei como irá reverberar, mas a aula se mostrou um pouco mais potente após a conversa. Estar contornando a verdade é trabalho árduo. Agora à tarde voltei a Foucault, em tentativa de me adensar e me deparei com acalento, pois, tentando achar contorno, percebi que exercer a parrésia está para além da função, é uma postura.

Foucault (2011, p.19-31) distingue quatro possibilidades de veridicção: profeta; sábio; professor; parresiasta. Percebo ser importante que eu esteja implicado com a busca da verdade cotidianamente, pois é comum transitar entre essas possibilidades: o profeta não se implica com o que diz pois sua fala se dá pelo contato como uma outra sabedoria; o sábio pode se manter em silêncio quando desejar; o professor, por estar dedicado à técnica, não está implicado consigo; o parresiasta está completamente exposto em sua fala, fator que gera o *ethos* para a cultura grega, sendo “a maneira de fazer, de ser e de se portar dos indivíduos (o *ethos*), em relação também à sua constituição como sujeito moral” (FOUCAULT, 2011, p.31)

“Porque Sócrates não fala. Ele não faz discursos, não diz espontaneamente o que sabe. Ao contrário, ele se afirma como sendo aquele que não sabe e que, não sabendo e sabendo simplesmente que não sabe, vai se manter na reserva e no silêncio, contendo-se a interrogar” (FOUCAULT, 2011, p.26).

Me encontro então com a proposta que se encaminha para uma estética da existência em que

[...] se combinaram o objetivo de uma beleza da existência e a tarefa de dar conta de si mesmo no jogo da verdade. A arte da existência e o discurso verdadeiro, a relação entre a existência bela e a verdadeira vida, a vida na verdade, a vida para a verdade. É um pouco isso que eu queria tentar captar. A emergência da verdadeira vida no princípio e na forma do dizer-a-verdade (FOUCAULT, 2011, p. 142).

Por um longo tempo investido nesta pesquisa, a dimensão de cuidado de si localizou-se em um registro de incitar os/as estudantes que cuidassem de si próprios/as, no entanto, o risco de deslindar essa relação muitas vezes foi evitado por mim. Agora, já ao final desta pesquisa, me enveredo na crueza das relações em sala de aula. Fato é que começo a me reconhecer neste duplo lugar, incitar que cuidem de si mesmos e que esta relação seja fomentada pela *parresía* que se faz a partir de procedimentos éticos e técnicos.

“[...] uma técnica e uma ética do silêncio, uma técnica e uma ética da escuta, também uma técnica e uma ética de leitura e da escrita, que são igualmente exercícios de subjetivação do discurso verdadeiro” (FOUCAULT, 2011, p.334).

Retorno então a essa prática com o *êthos* e a *tékhne* para pensar na constituição das práticas pedagógicas.

O termo parrhesía refere-se, a meu ver, de um lado à qualidade moral, à atitude moral, ao *êthos*, se quisermos, e de outro, ao procedimento técnico, *tékhne*, que são necessários, indispensáveis para transmitir o discurso verdadeiro a quem dele precisa para constituição de si mesmo como sujeito de soberania sobre si mesmo e sujeito de veridicção de si para si (FOUCAULT, 2011, p.334).

Estar ocupado com a forma da verdade me faz experimentar outras relações em sala de aula, mesmo que sejam desconfortáveis, as relações tomam contorno não adulados, são deslindadas e, assim, alguns desafios aparecem. O primeiro é a disposição em como se colocar, pois, em uma fragilização das relações e da precarização cada vez mais intensa da vida, operar na dimensão franca pode abalar facilmente a relação; desse modo, prefiro estabelecer uma certa confiança no rito de aula e com a grupalidade que ali se encontra para que então seja possível nos aproximarmos dessa revisitação dos modos enunciativos de si.

Volto para Sêneca para relacionar a parrésia com a fala dramática, e aqui não me refiro exatamente ao falar em um espetáculo, mas sim ao ímpeto do falar, ao modo como nos colocamos, priorizando o envolvimento dramático ou a verdade.

E, para que o discurso dê lugar à verdade, é preciso, afirma, que seja simples, isto é, transparente: que diga o que tem a dizer, que não tente vesti-lo, cobri-lo e, assim, mascará-lo, quer com ornamentos, quer com dramaticidade qualquer. Simples: deve ser simples como água pura, a água deve nele passar. Mas deve ser ao mesmo tempo compósita, isto é, deve seguir uma certa ordem. Não a ordem dramática que a eloquência popular segue, em função justamente dos movimentos da multidão, mas [uma ordem] composta em função da verdade que se pretende dizer. Ao ser assim utilizado esse discurso, que é ao mesmo tempo transparente à verdade e bem ordenado em função dessa verdade, é assim que esse discurso endereçado ao outro poderá descer ao fundo daquele a quem se endereça (FOUCAULT, 2011, p. 142).

Estar com outra pessoa em favor da fluidez da verdade, fazer reverberar o que se pensa na justa medida e franqueza do dizer e do agir, preparados/as para ouvir a verdade e dizer com verdade. A pedagogia das artes cênicas, à qual me aventuro e me embrenho, é a acolhida do cuidar-se ao cuidar da ação que se tem no mundo, com evidente ênfase moral e técnica.

Esse trajeto nunca será finalizado, pois demanda uma constante atualização de si, uma vez que a cada semestre novos/as estudantes ingressam no curso com uma demanda sempre singular. O cuidar-se e agir com parrésia é viver em uma constante instabilidade pois não há um terreno firme em que se possa apoiar, há somente uma preparação para o encontro.

Pretendo finalizar este momento da tese com Sócrates e Alcibíades, pois eles são parceiros de jornada. Confiam não exatamente no outro, mas em como a aventura do cuidar-se auxilia o outro a cuidar de si. O que mais me impacta neste diálogo, para além das extensas análises primorosas que Foucault faz, é o fato de estarem se apoiando no diálogo como *modus operandi* dessa empreitada do cuidado de si, com falas que não ultrapassam a justa medida da franqueza com a outra pessoa.

Manter-se nesse estado de cuidado diário não é tarefa fácil, ou talvez não seja nem mesmo possível, pois somos atravessados/as a todo momento por demandas externas a nós. A urgência do mundo nos entorna. O que penso é que este pressuposto aplicado à pedagogia das artes cênicas concentra-se no momento do encontro das singularidades em sala de aula, mas, aos poucos, ao longo da caminhada artística, amplia-se para a prática diária da vida.

Este caderno de anotações não tem fim, assim, como sem começo, começou. Ele é trecho de tantos pensamentos diários, de tanto Foucault que agora me habita. Tudo que escrevi é verdade! É nela que me dediquei.

4 Correspondências

*Sou fruto de cartas,
meu pai era do Piauí e
minha mãe era do Paraná (K. êu).¹⁰⁸*

4.1 Cartas ou terreno fértil para brotar teoria¹⁰⁹

Ao/à leitor/a:

Querido/a leitor/a, espero que esteja bem.

Escrever cartas é como adubar um terreno imaginário. Neste trabalho de fertilização do solo, intento brotar uma rede de saberes e fazeres com os quais dialogo e que compõem esta tese. É neste escrevinhar, nesta escrita ensaística que se estende na interlocução entre remetente e destinatário, que semeio pensamentos que reverberam nas aulas.

As cartas expõem a enorme vontade que tenho em me aproximar dos/as teóricos/as que me auxiliam nesta jornada pedagógica, eles/as promovem um saber que continua a cada nova postagem. Este foi o método experimentado em “Correspondências” desta tese, ele me faz esgueirar pensamentos meus/outros. Desse modo não me faço sobre os mortos escritores/as para que eu emerja em vida na tese, me faço sobre a vida a partir da interlocução com os/as teóricos/as que vivem em meu corpo.

A cada vez que escrevo uma carta, alimento a esperança de um dia ela ser respondida, assim imagino que existe um outro mundo ao qual ela é destinada, mundos que podem estar apartados, mas se encontram intimamente próximos no entre da frente e do verso do envelope de cada carta.

Nas cartas desta tese eu sempre serei o remetente e os/as teóricos/as sempre os/as destinatários/as, uma vez que foram remetentes de todos os livros que chegaram até mim. Entendo que se um dia escreveram seus livros, enviaram uma dupla carta, uma para si

¹⁰⁸ Estudante da Etec de Artes.

¹⁰⁹ Carta resposta a partir de AZEVEDO, S. M. D. **As vinte nove cartas**: Laban, uma gramática poética para atores. São Paulo: Perspectiva, 2020.

COELHO, E. P. **Pedagogia da correspondência**: Paulo Feire e a Educação por cartas. Brasília: Liber Livro, 2011.

LISPECTOR, C. **Correspondências**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

mesmos/as e outra para o/a leitor/a; para minha sorte, chegaram até mim, e da mesma forma escrevo esta tese, para mim e para meus/minhas correspondentes.

Percebi ao longo de minha trajetória como docente que para eu sentir que estou vivo e pensando sobre as artes cênicas, preciso criar diálogo com os/as pensadores/as que me deslocam, e assim os/as convoco a vivermos em um estado de imanência, um devir que se realiza na incompletude do existir. Ser eu e ser intensidade e forças constantes e deslocamentos corpóreos junto a eles/as, de modo a formular um nós e...e...e...

Assim te digo, caro/a leitor/a, que minha estante é formada de pessoas vivas para quem escrevo e que reverberam afetações e percepções em sala de aula. Eu e os/as autores/as somos essa estranha combinação, somos uma multiplicidade que reside no que chamo de meu corpo.

Nestas cartas a que você irá se aventurar, deixo de ser uno para ser múltiplo, quem sabe eu viva também em você ao final da leitura.

(Os textos citados indiretamente estarão nas notas de rodapé e também nas referências da tese como forma de referenciar tais textos basilares para a tese)

21 de agosto de 2020.

Abraços,
É.S.

4.1.1 Cartas a Deleuze e Guatarri

A - Sobre seguir o desejo ¹¹⁰.

Ao/à leitor/a

Caro/a leitor/a, em algum momento se sentiu desenraizado/a? Sente prazer quando isso acontece? Pois bem, os escritos de Deleuze e Guatarri me auxiliam a perceber esses processos

¹¹⁰ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é filosofia?** Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. 3. ed. São Paulo: 34, 2010.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: 34, 1995. v. 1.

GUATTARI, F. Para acabar con la massacre del corpo. **Fractal**, México, ano 17, v. 69, n.18, p. 59-68, Abril-Junio, 2013. Disponível em: <https://www.mxfractal.org/pdf/fractal69.pdf>. Acesso em: 14 abr. 2022.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. **Micropolítica: cartografias do desejo**. 12. ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

HAN, B.-C. **Sociedade do cansaço**. São Paulo: Vozes, 2015.

de desterritorialização de si e da cultura para poder sentir o que difere, assim posso me reterritorializar de maneira distinta da inicial. Ou seja, vivencio um outro de mim e que administra a si em acordo com uma ótica distinta ao que outrora era caro.

As experiências de aula me deslocam nesse sentido, pois sou surpreendido a todo momento e assim vivo em um fluxo de territorialização, desterritorialização e reterritorialização. Te convido a este processo na leitura das cartas e espero uma carta sua, caso se interesse em continuar o diálogo, facilmente irá me encontrar nas redes sociais para trocarmos endereço de remetente e destinatário.

15 de novembro de 2018

Caros Deleuze e Guatarri, acredito que não me conheçam, mas eu devo admitir que ando há um tempo investigando suas reflexões pois sou instigado a me imbricar pelos caminhos do pensamento dobrados por vocês. Digo dobrados pois, quando leio seus escritos, sinto que retorcem o pensamento em diversos conceitos e esta ação sobre a escrita me ajuda a pensar não a partir dos conceitos, mas atravessado por eles. Quando os leio, não sinto que fazem força para que possamos repensar o que já foi dito por outros/as teóricos/as, a força que empregam está no sentido de retorcer o que já se encontra posto, assim podemos ter liberdade em relação ao que já foi dito. Vocês me auxiliam a ter liberdade inventiva e emancipatória na leitura.

O modo como os leio cria zonas de contaminação com outros/as pensadores/as, vocês inventam em plataforma alheia. Plataforma que serve para alçar voo rizomático e que de modo algum se caracteriza como apropriação indevida, mas como um processo de desterritorializar o que estava sedimentado, assim possibilitam reterritorializações do que já pulsou na mente de outros/as só que de maneira dobrada. Geram outra vida ao vivido, outros pensamentos possíveis.

Outro assunto que gostaria de abordar nesta carta diz respeito à escrita a quatro mãos. Leio e releio o que escrevem e não consigo perceber onde termina um ou começa o outro, tenho a impressão de que conseguiram diluir a autoria para então desenvolver essas dobras do pensamento. Acredito que essas curvas e espirais nos conceitos constituem um corpo que desterritorializa os dois e reterritorializa um DeleuzeGuatarri, um ser duplo pensante com histórias e formações distintas. Quando leio somente Guatarri ou somente Deleuze, sinto outras presenças na escrita que não aparecem em vocês dois juntos, assim posso dizer que estou cada vez mais envolvido com suas reflexões.

Com vocês, eu percebi que a tese não precisa ser escrita só por mim, mas por todos/as que, em zonas de contaminação, me habitam. Esta tese é um corpo coletivo em escrita que se remete e se destina. A autoria é de todos/as que estiveram presentes nesta rede educacional, nas aulas e nas leituras, muito embora eu assuma a responsabilidade da escolha e cartografia destes anos de pesquisa.

Espero que possam ler com carinho esta carta pois enviarei outras sobre tópicos que tratam de seus estudos. Gostaria de dizer ainda que as reflexões que faço a partir dos seus estudos impactam diretamente minhas pesquisas em artes cênicas.

Agradeço a atenção dispensada.

Com afeto,

É. S.

B - A aventura da cartografia ¹¹¹

Ao/à leitor/a

Deleuze e Guatarri sempre me instigaram o pensamento a outros territórios. Aos poucos fui percebendo que era possível comer eles dois, além disso, poderia ir além, e comer vários/as. A fome sempre assolou a América Latina, talvez seja a hora de nos servirmos!

Ao comer, sinto que sou multiplicidade. É neste múltiplo que escrevo como um grande banquete. Sinta-se em casa para também me devorar.

20 de outubro de 2018

Caros, boa tarde. Esse ano passado tive o prazer de experimentar ler os dois separadamente e, antes de fazer esse exercício mental não imaginava que seria possível, pois

¹¹¹ Carta resposta a partir de DELEUZE, G.; GUATARRI, F. **Kafka**: por uma literatura menor. Tradução de Cíntia Vieira da Silva. São Paulo: Autêntica, 2014.

GUATARRI, F.; ROLNIK, S. **Micropolítica**: cartografias do desejo. 12. ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

HAN, B.-C. **Sociedade do cansaço**. São Paulo: Vozes, 2015.

PASSOS, E.; KARTRUP, V.; TEDESCO, S. **Pistas do método da cartografia**: a experiência da pesquisa e o plano comum. Porto Alegre: Sulina, 2016, v. 2.

PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. D. **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2015.

ROLNIK, S. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2016.

sempre me pareceu que vocês se constituíam como um único ser. Ao lê-los separadamente, percebi que existem pelo menos três autores, Guatarri, Deleuze e DeleuzeGuatarri. Quando digo pelo menos é porque, entre estes, me parece que há muitas variações de vocês mesmos, leio vocês assim como leio sobre dança, em fluxo variante e produtor de diferenças.

Essa percepção de leitura me auxiliou em minha jornada como escritor. Até bem pouco tempo atrás achava que o Élder escritor e o Élder pesquisador eram as mesmas pessoas, hoje percebo que não pois me sinto como uma produção de máquinas variantes acopladas que saltam de linguagem e que interagem por meio das linhas de força e tensões recorrentes da vida na arte e na docência.

Hoje entendo que esta pesquisa não é retratada na escrita, a pesquisa se configura em camadas de um desenvolvimento de processos cartográficos, procedimentos pedagógicos e experiências a partir das disponibilidades corpóreas em envolvimento, assim penso ser uma produção de produção. Essa dimensão de compreensão da pesquisa me configura como um pesquisador desejante, assim me dedico também a pesquisar a pesquisa, pesquisar o modo como convivo com os/as estudantes e a compreender caminhos de uma pedagogia errante. Desse modo, intento me perder e me encontrar como própria produção de diferença.

Quanto ao Élder escritor, este não é um guardião da pesquisa ou mesmo um capacho do pesquisador, ele é um outro de mim mesmo. Ao escrever intento produzir uma produção de atravessamentos de e na arte; este recurso também cria enfoque pedagógico para os itinerários formativos. Desse modo, aprendo escrever me inscrevendo e corporificando a escrita nas aulas em geração de mecanismos de aprender a cuidar de si em coletivo.

A escrita é, para mim, um modo de me inventar e inventar espaços regidos pelo cuidado de si. Ao escrever produzo e formalizo processos subjetivos que me envolvem em processos de dessubjetivação (ainda vou escrever para Foucault para tratar deste assunto). Percebi, ao longo do tempo como pesquisador, que não me contento com uma escrita tradicional acadêmica, hoje não me faz muito sentido a escrita sanduíche de várias camadas, a saber: autoria, citação, autoria, citação, autoria... Este modelo me prende em uma armadilha criada por mim mesmo, pois me fragmenta. Decididamente não consigo sentir e me fazer sentir aos pedaços, pois sou um corpo que se desdobra em vários em minha corporeidade. Poderia também pensar que sou um corpo rizoma e que me conecto a outros/as e a vários de mim.

Esta escrita inventiva é cartográfica, digo isso a vocês pois as várias referências que vejo sobre cartografia passam e ultrapassam por vocês. Meu cartografar incorre em fluxo de consciência para o escrever, quase um vômito em que é possível ver um líquido e alguns

pedaços ainda não digeridos, pois alguns pensamentos e experiências não são facilmente digeridas, a exemplo da ideia sobre diferença e repetição de Deleuze que ainda está entalada em minha garganta. Também acredito que escrevo de modo intuitivo, pois percebo reverberações da experiência vivida como artista e como docente. É como se a próxima palavra já estivesse escrita em um lugar distante, e nessa proposição rizomática entre o mundo e os vários Élders somente fosse necessário que as intensidades se manifestassem para fluírem.

A invenção na escrita é, para mim, maneira de conseguir explorar um mundo interior que se constitui na fricção com o sentir, o perceber e ser atravessado pelo mundo, e assim poder modificá-lo a partir da minha ação. Experieço assim o mundo, as relações e o modo como desenvolvo pensamentos sobre as propostas de vida que se tornam propostas pedagógicas para a formação em artes cênicas.

Penso que a formação não é um processo de formatação por meio de aquisição de conteúdos e formas, a formação é uma construção para si, assim como construir para si um corpo sem órgãos (CsO)¹¹², pois construímos, para nós, itinerários formativos desviantes em fluxo de formação e deformação pelos agenciamentos em meio à prática e à reflexão cênicas em coletivo. Ao nos formarmos nas artes cênicas, criamos um corpo coletivo que pulsa desvios culturais, sociais, políticos e artísticos.

Como escritor de mim mesmo em fricção com os/as estudantes na busca por criar processos pedagógicos para as artes cênicas, me sinto um corpo experiência, um contínuo inventor do que entendo como esta produção de produção pedagógica, como um fluxo que deriva e desagua de e em diferentes rios.

Descobri, na prática, que para inventar na escrita é necessário devorar os/as autores/as assim os/as imbricando com a experiência do corpo nas aulas. Nas narrativas consegui digerir quase todas as citações, já no hypomnemata estes pensamentos e citações ocupam um lugar de retorno reflexivo que me atravessa; quanto às cartas, a citação emerge como um diálogo. Tomo muito cuidado ao citar, pois, dependendo como realizo, sinto que não tenho intimidade com o que é citado. Em algumas situações ainda não descobri um modo de comer a pessoa, sinto que muitas vezes falta coragem ou impulso de direcionar o que citei para minha boca, mas persisto nessa busca.

¹¹² Deleuze e Guatarri criam reflexões sobre este conceito que emerge em Antonin Artaud. Para maiores detalhes sugiro a leitura de DELEUZE, G.; GUATARRI, F. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Aurélio Guerra Neto; Ana Lúcia de Oliveira, *et al.* ed. Rio de Janeiro: 34, 2008. v. 3.

Podem estar pensando que eu ainda seja uma máquina criança que coloca tudo na boca, ou pode ser que eu seja um escritor jogador que se apropria do outro/a que comigo joga, pois aqui no Brasil desenvolvemos a ginga logo cedo. Jogamos um arriscado jogo de mandinga que parece ser briga, mas é um jogo empático como se atacássemos a nós mesmos, de modo que o/a outro/a somos nós em diferentes momentos da vida. Também associo com o jogo que fazemos nas aulas, ou seja, uma escrita de composição esquizo formulada pelos componentes da cena e por todos/as que estão a jogar.¹¹³

Comecei a comer os/as autores/as devagarinho, às vezes os provava e tentava escrever como eles/as, tentava ser um/a outro/a, um/a camaleão/oa apavorado/a com a possibilidade de estar realizando um plágio, mas aos poucos fui percebendo que era digestão. Era tão propenso a comer tudo o que lia que me peguei falando para os/as estudantes para comer vocês dois, isso quando eles/as me apresentavam dificuldades em relação à imersão no mundo dos pensamentos de vocês. Assim tenho feito, tenho comido vocês, acredito que não foram os primeiros, mas com certeza foram os primeiros que fiz conscientemente.

Quando decidi comê-los, me senti estimulado inclusive por Deleuze, por ele sair por aí devorando tudo o que lhe afeta, tal qual comeu Artaud junto a você Guatarri¹¹⁴. Percebi que vocês o tinham comido quando não mais consegui definir na aula se eu estava falando sobre Artaud ou sobre as ideias que vocês tiveram sobre as ideias de Artaud. Assim fiquei em paz em arrumar uma mesa com o que eu tinha de vocês aqui em minha casa, comi palavra por palavra. Hoje penso a partir dessa contaminação, e estou feliz de não estar sozinho em aula, pois estou com todos/as que me afetaram. Não tenho mestres, tenho uma comunidade em mim.

Hoje penso que posso gerar vários de mim mesmo, ser mais de um autor, ser mais de um alguém, não ter uma dureza em meus escritos e poder devanear sobre outros existentes. Esse desejo de ser vários não se iniciou na escrita, mas no desejo de ser um profissional das artes cênicas. Um desejo que, inclusive, me conduz a caminhar pelas linguagens da cena, pois não tinha a vontade de viver somente uma só vida, mas várias.

Por hoje, isso foi o que me motivou a escrever esta carta para vocês. Espero que a devorem.

¹¹³ Para maior aprofundamento, ler: DELEUZE, G.; GUATARRI, F. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. 2. ed. São Paulo: 34, 2011.

¹¹⁴ Para maior aprofundamento, ler: DELEUZE, G.; GUATARRI, F. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Aurélio Guerra Neto; Ana Lúcia de Oliveira, *et al.* ed. Rio de Janeiro: 34, 2008. p.9-30. v. 3.

Bom apetite.

É.S.

C - Carta ao corpo¹¹⁵

Ao/à leitor/a

O processo de escrita é suor. Tudo é experiência do e no corpo, portanto não tem sido fácil transpirar a pesquisa, ela é corpo e, como tal, se espacializa e se redimensiona em um processo contínuo e variante.

Nunca sei de fato o que escrever, como escrever e sobre o que escrever. O processo cartográfico demanda essa integração com o campo da pesquisa, portanto, não há lado de fora. Desse modo, ser na pesquisa e com ela é caminhar em um breu, atento ao que se revela e ao que tem vontade de ser narrado. As escolhas se referem ao que se evidencia, como se evidencia e como as percebo e as elaboro.

Esta carta a seguir não é uma receita cartográfica, é uma inquietação metodológica.

17 de dezembro de 2018

Não sei exatamente como começar esta carta. Sinto as pontas dos meus dedos no teclado digitando incessantemente e existe um abismo entre elas e meu pensamento, também há dor pelo corpo e a sensação de temperatura se elevando em decorrência deste conflito; e também entramos no verão.

Sinto minha existência em fluxo e lapsos de imagens mentais formulando o que é próprio de meu corpo. Corpo é palavra praticada ao longo das aulas e tenho tanta coisa para contar que posso perder a coerência da escrita, pois a vontade e o desejo não necessariamente obedecem e correspondem à formulação da linguagem e escrita. Há um fluxo próprio neste momento no qual estou tecendo para poder me fazer entender, o processo de escrita é revelado no registro escrito. Tenho urgência na escrita pois sinto que quase inviabilizo o corpo, confiando somente nas pontas dos meus dedos e no meu pensamento, a continuidade.

Não há mais como sustentar este fluxo do agora, pois a memória da aula me toma. Passeio por um outro Élder/corpo, o passado. Na última aula de Estudos do Movimento I,

¹¹⁵Carta resposta a partir de TAVARES, G. M. **Atlas do corpo e da imaginação: teoria, fragmentos e imagens**. Porto Alegre: Dublinense, 2021.

investigamos o pé em busca da experimentação pessoal e coletiva, a fim de desenvolver a percepção desta estrutura de base que se inicia no pé e se estende até a conexão entre o fêmur e o quadril.

Ao longo da aula, muitas descobertas pessoais e de criação de movimentação desenvolvendo a percepção de um corpo somático que se movimenta de maneira orgânica com saltos, giros, deslocamentos e conexão entre o pé e o olhar. Sim, fazemos esta conexão para nos aventurarmos no corpo cênico/somático, assim começamos uma pesquisa sobre a atuação corpóreo-vocal; portanto o trabalho sobre o pé é um trabalho psicofísico que gera uma relação entre o olhar sobre o mundo e as pessoas. Desse modo, diversas sensações e intenções são geradas pela pesquisa de movimentação a partir de apoios e transferências. Com esta abordagem não precisamos nos esforçar para atuar nem exprimir nossos sentimentos mais íntimos, pois a própria vivência do corpo em movimento se faz atuação.

Ao final da aula, quando pedi para reduzir a quantidade de movimentos, uma estudante se pôe a chorar sem perder sua pesquisa intensa de movimentos, ela transparece estar experimentando o movimento e o choro, uma pesquisa de si no fluxo próprio da vida; olhei para aquele corpo em toda sua beleza, pois o choro era então movimento.

Te sinto, me sinto, sinto, narro.

É. S.

4.1.2 Carta a Benjamin

A - Narrar para se fazer no mundo¹¹⁶

Ao/à leitor/a

Qual foi a última vez que você contou uma história para alguém? Destas que não sejam informativas ou mesmo um relato do dia. Estou a me referir àquele momento em que você se dedica a contar sobre algo, alguém ou sobre uma situação. Você se lembra como se comportava e movimentava seu corpo? Quais gestos e ações fazia? E as expressões de seu rosto?

¹¹⁶ Carta resposta a partir de BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: Ensaio sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. v.1.

Escrevo esta carta a Benjamin para tratar da narrativa, pois este modo de contar sobre as práticas de aula se localiza na ação e no corpo que se dilata na experiência do narrar a si frente a quem espera. A escrita se compõe da dimensão corpo em enfrentamento da própria linguagem.

Enfrentar a obsolescência da narrativa é uma aventura deveras prazerosa, principalmente junto ao desenvolvimento de um estado cênico e um processo de ritual que fazemos nas aulas. A narrativa ganha contorno, ganha corpo e força imaginante para a memória que transcende a palavra e se encontra no gesto, nas ações e nas expressões. Te digo que a narrativa povoa o corpo e o espaço quando realizada no fazer cênico. Ela abriga o real e o ficcional gerando mundos possíveis para as histórias contadas, que não se cansam de ser reinventadas pela experiência do narrar.

A cada dia reinventamos nossas histórias na medida em que as contamos.

Experimente voltar a contar histórias para as pessoas mais próximas... será um prazer sem fim.

15 de março de 2019

Caro Benjamin, recentemente me aventuro na poética do narrar como uma ação para me fazer no mundo junto ao grupo de estudantes da Etec, e descubro a cada dia que a narrativa me faz submergir na experiência de ser docente no chão da sala de aula. Narrar era verbo que eu utilizava somente ao buscar me aproximar do teatro épico dialético ou mesmo criar uma cisão com a ideia de personagem teatral, mas agora descobri o narrar na escrita; assim, me possibilito a praticar uma arte que você diz estar “em vias de extinção”, não tenho certeza se me adequo às tais “raras pessoas que sabem narrar devidamente”, pois te digo que sou um latino inventor, e em movimento antropofágico tenho o prazer de deglutir as referências culturais (BENJAMIN, 1987, p. 197).

Atualmente, faço isso escrevendo esta tese de doutorado que não sinto exclusivamente como minha, pois ela se tece em uma rede de saberes e fazeres em conjunto com os/as estudantes, gerando um estado de imanência do aprender. Como poderia eu solicitar a exclusividade de autoria de tão grandioso trabalho do coletivo? Não seria ético de minha parte, por isso me aventuro na cartografia como método de pesquisa e, imerso neste universo do cartografar, eu descobri a narrativa como um desdobramento, e ando cada dia mais obstinado e apaixonado. Claro que você deve estar pensando que sou afeito a tudo que está em estado de

obsolescência, afinal, sou das artes cênicas, uma arte de artesanato do corpo e dos saberes de gerações tão antigas quanto a humanidade.

Há um tempo, um amigo me contava sobre sua mais nova pesquisa cênica, ele que é músico experimental e trabalha na fronteira com a dança, sempre se interessou por equipamentos do universo sonoro que estivessem obsoletos, e foi lindo quando ele me falou da relação da memória com o que desaparece. Estávamos sentados em um bar chamado *La Diária* em Montevideu (UR), ele me dizia que dentro de um antigo toca-fitas da família, aqueles de fita de rolo sabe? ele achou a voz de seu pai gravada. Seu pai era uma memória em estado de obsolescência e degradação, mas, ao tocar o aparelho no espaço da apresentação cênica, a memória de seu pai ressoava viva neste espaço atravessado pela propagação das ondas sonoras, estas que também se impregnavam nos corpos dos/as espectadores/as.

A partir do ressoar desta narrativa sobre a voz do pai, te pergunto. O obsoleto conta nossa cultura, nossa história? Este narrar dele é um “narrar devidamente”? E eu, narrando sua narrativa, estou fazendo o pai dele ressoar em seus olhos quando lê estas palavras?

Acredito que temos muito a conversar sobre sua perspectiva do narrar, mas te digo que estou feliz em te escrever no intuito de encampar esforços naquilo que está em estado de obsolescência, tal qual meu amigo fez em sua criação, pois nesta empreitada descubro a cada dia que Narrar é a possibilidade de gestar a experiência do existir e de requalificar o mundo ao nosso entorno. Somos outros/as de nós mesmos/as ao redesenhar nossa própria existência.

Essas narrativas estão imersas nas artes da cena, em que o narrar é um estado de corpo, uma experiência do corpo em estado de comunhão. Narrar no gesto, na ação, na palavra, na respiração... é experiência estética, pois cria distorções na percepção, nas sensações e no estado de presença do corpo que narra seu mundo na presença de outro/a, modificando também a experiência de corpo do/a fruidor/a da narrativa, pois ela se dá na completude da relação entre pessoas.

Desse modo, inicio esta carta te provocando, pois acredito que no fazer cênico temos a possibilidade de contrariar a tendência da contemporaneidade sobre as ações da experiência estarem em baixa, portanto, enquanto houver as artes da presença, não acredito que o narrar desapareça por completo, assim como você diz. Em sala de aula, diariamente exercitamos o contar, difundimos o “boca a boca” e nos engajamos na “experiência que passa de pessoa a pessoa” como fonte criativa desta ocupação de narrador (BENJAMIN, 1987, p.198).

Achei particularmente interessante quando você cria duas figuras para o narrador, aquele que viaja e o que conhece bem sua cultura (BENJAMIN, 1987, p.199). Estas duas figuras estão

misturadas nos/as artistas da cena, pois somos grandes inventores/as de histórias, operamos entre o real e o ficcional.

Esses dias estávamos finalizando o semestre e uma estudante contou toda a sua trajetória e experiências ao longo de nossos encontros, suas descobertas e dificuldades, mas o que me interessou particularmente foi que, ao final de seu narrar, ela disse — mas é claro que boa parte do que eu contei estou inventando —. Achei fantástico a pessoa se sentir na liberdade de inventar a própria experiência em uma narrativa que se baseia na experiência do corpo ao longo do semestre. Claramente o/a narrador/a é um/a inventor/a, pois não conta o que viveu, mas se utiliza da experiência vivida para dimensionar uma segunda experiência que se faz no momento em que as pessoas estão escutando seu narrar.

Nas aulas de atuação cênica os momentos de conversa com os/as estudantes se misturam muitas vezes com as práticas cênicas, tanto que é difícil perceber quando se está ou não atuando. Esta fronteira é incessantemente vasculhada por nós, pois estamos nos pesquisando e nos atravessando uns aos/às outros/as na medida em que interagimos e produzimos um caldo que, quando entorna, podemos nomear como “sabedoria”, no sentido que você diz ser “substância viva da existência” (BENJAMIN, 1987, p.199).

Com isso, acredito que desenvolvemos algo que nomeamos como estado cênico; ele povoa a aula e nos coloca em um ambiente em que se vivem experiências, estas que são comunicadas e partilhadas pelo narrar. Este duplo movimento gerador de experiências, o viver em cena e o narrar, produz uma sinergia de estranha definição, o mais próximo que consigo te definir é que este é um estado cênico e ritualístico; cênico pois vive-se intensamente a experiência, em segundo estágio, as comunica; ritualístico pois acessamos um estado liminar tão antigo do narrar e que traz à tona uma dimensão cultural imanente das histórias dos corpos, criando assim um ritual que remete a todas as histórias contadas e que estão presentes nas entranhas das linguagens da cena.

Ao pensar sobre este estado de cena ritualizado, lembrei-me do que você disse — o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes (BENJAMIN, 1987, p.201) —. Estou aqui tentando herculeamente te falar como são as aulas nesta relação com o narrar, e me pego pensando se não estou te explicando, se o faço, peço desculpas de antemão pois lembro-me de que você diz — metade da arte narrativa está em evitar explicações (BENJAMIN, 1987, p. 203).

Mudando um pouco de assunto, em muitos momentos eu sinto que perco o foco na escrita das narrativas da tese e me cobro a manter uma relação direta com os acontecimentos importantes das aulas, mas ao ler seu texto percebi que essas mudanças de foco estão intimamente relacionadas com a arte de narrar, pois ela é diferente da ideia sobre informação, já que — ela não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver (BENJAMIN, 1987, p.204).

Essa força da narrativa promove as mais diversas leituras sobre o que é narrado, e como entendo que a narrativa se relaciona com o fluxo de pensamento do narrador, é comum ao estarmos contando uma história deixarmos espaços vazios que se remetem ao tempo do corpo e do dizer um pensamento; ou que se criem situações desviantes dos assuntos, pois quando estamos contando algo, invariavelmente nos lembramos de outros eventos que nos vêm à memória e assim os incluímos em nosso narrar. Desse modo, a cada vez que contamos uma história, a contamos de maneira distinta também porque nos lembramos de eventos diferentes que se relacionam a esta história central.

Nas aulas de atuação fazemos um ritual do chá para abrir os trabalhos. Assim, temos esse tempo de contar nossas histórias e também nos permitimos vivenciar o tempo da escuta, algo que você diz ser atualmente tão raro. Acredito que tomar um chá, ação que uma estudante tão sabiamente definiu como um carinho por dentro, nos faz ter a calma para ouvir, que acredito se relacionar com o que você diz que está se perdendo porque — ninguém mais fia ou tece enquanto ouve uma história (BENJAMIN, 1987, p.205).

Penso que esteja sendo um pouco extremista Benjamin, pois te digo que não fiamos... mas tomamos chá. Entendo que o ato de fiar está relacionado ao de tecer uma rede física e de afetos, e acho linda a imagem que você constrói, mas te trago outra. O chá é um ritual milenar que instaura um espaço/tempo para o contar; digo isso pois morei em Minas Gerais, lá a gente recebe as pessoas na cozinha, diferentemente de São Paulo, onde atualmente resido. Na cozinha mineira sempre tem um café, pão de queijo e queijo, e assim conversamos e compartilhamos experiências junto com os prazeres dos sabores na boca. O que quero te dizer é que estamos mudando o modo como nos encontramos para narrar, assim a narrativa deixa de estar em obsolescência.

Percebo que tanto nas narrativas que crio nesta tese, bem como nas criadas em sala de aula, há uma presença de corpo, presença minha e dos/as estudantes, pois a narrativa está implicada com quem a narra — ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para

em seguida retirá-la dele (BENJAMIN, 1987, p.205) —. Penso que esta relação se dá na intensa produção de um processo de subjetivação e dessubjetivação; primeiro mergulhamos em nossas experiências e, quando narramos, emergimos comungando desta experiência com o/a leitor/a ou espectador/a, neste segundo grau de experiência.

Deixo meus sinceros agradecimentos às suas provocações e logo mais te escrevo trazendo outras questões ainda sobre o narrar como tema. Sinto que esta conversa nunca terminará, portanto, continuo aqui nestas reflexões e experimentando a elasticidade da narrativa.

Abraços É.S.

4.1.3 Carta a Guimarães Rosa

A - A leitura e a escrita como um desafio¹¹⁷

Ao/à leitor/a:

Querido/a, espero que esteja em melhor situação que eu. Estas primeiras palavras se direcionam ao Primeiras estórias, um livro de Guimarães Rosa. Em um momento da minha vida eu me gabava por ler com certa facilidade Deleuze e Guatarri, dizia — É uma escrita para sentir, se deixe levar pela experiência. É uma leitura que se faz com o corpo —. Assim pensava que eu já tinha atingido uma maturidade na leitura; foi então que me deparei com Guimarães Rosa. Eu estava animado pois todo mundo falava dele com certa facilidade e brilho no olhar, até o citavam de memória.

Quando o peguei em minhas mãos eu estava em uma linda paisagem. Imagine um fiorde na região de Paraty (RJ), era meu segundo dia acampando com Nadja, minha companheira. Eu estava deitado na areia branca, atrás de mim uma barraca de um pescador que nos servia porções enquanto contava suas histórias sobre o mar. À minha frente, o próprio mar com água transparente. Em minhas mãos, Primeiras Estórias. Este era um cenário propício para a tranquilidade em ler Guimarães Rosa, pois o tempo estava a meu favor, ele não corria feito São Paulo.

Li a primeira, a segunda e a terceira página e não entendi nada. Ao olhar para Nadja, tentava disfarçar minha ignorância, pois ela sorria à espera de saber o que eu estava achando do livro o qual ela tinha me presenteado no Natal. Com coragem e, entendendo que ler e

¹¹⁷ Carta resposta a partir de ROSA, J. G. **Primeiras Estórias**. 16. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

escrever será sempre um desafio tal qual produzir esta tese, eu disse — Eu não compreendi nada, mas vou compreender —. Escondi o olhar novamente em Guimarães, escutando minha respiração e o mar.

Pretendo ter sempre a imagem dessa praia paradisíaca em que não compreendia Guimarães mas compreendia o pescador, e me pergunto: qual é a diferença entre as histórias do pescador e as de Guimarães, uma vez que os personagens se fazem em semelhantes simplicidades? Hoje, já novamente orgulhoso do quanto avancei em Guimarães sem me distanciar do pescador, me dedico cada vez mais às palavras simples, mas que em sua simplicidade deem conta de gerar imagens que me vêm da experiência do corpo. Hoje, tomo coragem, respiro fundo e abro Primeiras histórias, com vontade da próxima página. Hoje, decidi escrever para Guimarães Rosa pois sinto que estamos mais próximos.

02 de fevereiro de 2018

Guimarães Rosa, como tem passado?

Quando na primeira vez em que seu nome me invadiu os ouvidos, quem me falava brilhava um estranho olhar, desses que desabotoam segredos. Me senti curiosamente envolvido com seu nome, lembrei-me da chapada dos Guimarães, na época não conhecia nenhuma chapada brasileira, hoje já conheço a dos Veadeiros. Seu nome se enche na boca do tamanho de uma chapada em meu imaginário, pois se em um Brasil tão grande só cabem sete, ingenuamente penso em sua vastidão de Guimarães, que no Brasil só cabe um. Guimarães é seguido de Rosa, a delicada flor se mantém única no varão de espinhos. Seu nome me instiga a te conhecer em suas palavras, assim desejo também que meus/minhas leitores/as busquem me conhecer por cada palavra que escolho escrever em minha tese.

Ganhei de presente o livro Primeiras Histórias (ROSA, 2016) e achei tão difícil que não sabia se estava com dificuldades de enxergar as letras ou se era mesmo ignorância da minha relação com a forma e o conteúdo. Deixei de lado, voltei a ler, deixei de lado.... aos poucos a sensação de que faltavam palavras em seu texto me convidava ao espaço para a imaginação. Me inspirando em você, intento produzir esses espaços para imaginação em meio às minhas narrativas na tese.

Sinto você como um ser caminho daqueles tortuosos, sempre com uma imagem à espreita e ainda não revelada. A dificuldade em ler Primeiras Histórias me instigou uma necessidade que beira a raiva, pois seu texto me desafia o saber e me impele ao sentir. As escolhas de suas

palavras são pequenos desafios que continuam mesmo no fim das letras as quais, no silêncio do espaço em branco, me fazem procurar as outras palavras que você esconde, as que troca de lugar e as que deforma. Corro, em você, o risco da incompreensão, pois hoje me inspiro em sua estrutura por muitas vezes e dias. Talvez assim eu almeje alcançar sentido outro das palavras irrealizáveis, pois pesquiso o corpo em suas manifestações nas linguagens cênicas.

Suas palavras são aquelas que se amiúdam no vento dos ouvidos e que correm e saltam por debaixo dos sentidos. São palavras de corpo que almejam se fazer sentir. Mesmo eu assim te escrevendo, não me é fácil te desvendar, sinto que estou sempre em defasagem pois caio em cada buraco de suas frases. Espero uma palavra que vem depois, mas ela veio antes, antes mesmo de eu perceber que sentiria a sua necessidade depois. Mesmo que eu tenha dúvidas em seu enevoadado texto, continuo na coragem e na ignorância, caminhando por onde não sei se será sua pausa ou seu ponto, uma derrisão com o/a leitor/a ou poética de si manifestada em palavras. Fato é que tento sentir sua escrita encarnada em mim, assim inspiro minhas narrativas a partir das palavras.

Em algum lugar te encontro na palavra de Manoel de Barros (2015), mas Manoel acaricia mais, pois a você o grande sertão se achegou na carne.

Grato por me fazer não te compreender, pois ainda me dá fôlego para saltar por entre textos.

Um longo abraço.

É.S.

4.1.4 Carta a Kohan

A - Fazer escola: O desafio da confiança¹¹⁸

Ao/à leitor/a:

Começo com uma pergunta que me fizeram um dia — qual é sua proposta pedagógica, professor? — e ela não foi feita somente uma vez, outras vezes elas vêm como afirmações do tipo — mas isso que você propõe é completamente diferente, espero que consiga desenvolver cada vez mais essas suas ideias — às vezes são considerações — eu acho que você devia dar

¹¹⁸ Carta resposta a partir de KOHAN, W. O. **O mestre inventor**: relatos de um viajante educador. Tradução de Hélia Freitas. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

aula sem ser de um componente, tipo... aula do Élder, pois na aula fazemos coisas que não têm nome — por fim, um agradecimento — Obrigado por acabar com todas as minhas expectativas, assim pude fazer outras coisas que nem sabia que era possível —. Estas são algumas das provocações que os/as estudantes me fazem, e a partir delas eu me aventuro na escrita desta tese, pois tenho essa ânsia de compreender o que produzimos em sala de aula.

O que seria essa aula não encaixotada pelo componente?

A carta a seguir trata do trabalho de Walter Kohan sobre a pedagogia de Simón Rodriguez. Entendo que este mestre errante latino americano é um inventor em suas proposições pedagógicas irreverentes e busca um sentido outro para a educação, prezando por um fazer que produz vida e é produzido por ela. Sua vida foi dedicada ao fazer escola, propondo uma educação popular que toma a dimensão da diferença entre os sujeitos e a cultura como dimensões do próprio processo de aprendizado, valorizando o que é estrangeiro ou, muitas vezes, o que é excluído dos saberes hegemônicos.

02 de dezembro de 2019

Estimado Kohan, te escrevo esta carta primeiramente para te agradecer. Li seu livro “O mestre inventor” (KOHAN, 2019) e a partir dele pude me conceder mais liberdade em minha escrita sobre pedagogia. Espero que algum dia possa ler o que escrevo.

Esta carta é direcionada à liberdade do escrever, pois quando percebo que existe um Simón Rodriguez criado por você, descubro que posso fabular a vida na educação, não para poder gerar uma dimensão irreal dos fatos, mas justamente para conseguir alcançar a potência do acontecimento junto aos/às estudantes. Fabular na escrita me auxilia na mesma intensidade em que auxilia um/a cineasta quando produz um documentário, pois este/a fabula o real capturado no intuito de propiciar ao telespectador uma proximidade com a experiência vivida por ele/a. Assim, intento em fabular as narrativas das aulas, é nesta aventura lúdica que me inscrevo na pedagogia das artes da cena como fruto de minha existência, sendo um subproduto de sujeito. Quando digo subproduto não intento desvalorizar nem despotencializar a vida docente artística mas, sobretudo, pontuar como elas são orquestradas e insistentemente precarizadas pelas instâncias da governabilidade.

Hoje tenho certa alegria em me inscrever como latinoamericano. Ser sudaca, como pejorativamente somos chamados na Europa, é assumir uma força que brota na resistência ao que nos impele à condição de subalternizado e de precarizado. É nesta condição que me

aproximo de Simón Rodríguez, pois passo a valorizar o fracasso por entender que ele me possibilita uma educação não hegemônica e largamente aceita pelo sistema predatório, colonialista, que preza pela subserviência, ou mesmo uma educação bancária como diria Paulo Freire (2013).

Hoje posso dizer que tenho prazer no fracasso. A pedagogia que estou a criar no chão da sala de aula se pauta neste fracasso do que somos, podemos ser ou relegados a ser. Assim entendo seu relato sobre um fazer escola advindo de Simón Rodríguez, distinto de um fazer de tradição reacionária. Seu fazer escola é um fazer em transição, é ação que sempre continua, é este inventar para poder dar vazão à vida em pleno acontecimento. Ler seus escritos sobre Rodríguez me convida a ser inventor que valoriza o fracasso, assim adubo um terreno em que brota minha latinidade; este terreno é um cultivo que se performa a si mesmo até as últimas consequências.

Este meu pensamento repousa em sua ideia sobre a escrita ser um modo de afirmar a vida. “Isso porque há sempre, atravessando uma escrita, uma vida sendo afirmada (e muitas outras negadas)”(KOHAN, 2015, p.17). Penso que essas vidas afirmadas são a minha e a dos/as estudantes, pois estamos sendo brutalmente atacados aqui no Brasil há mais de século. Sinto que é necessário escrever essa abordagem pedagógica para conseguir afirmar essas vidas em suas intensidades e diferenças.

Outro ensinamento de liberdade que você me aponta: “importa a palavra no movimento múltiplo da vida, da escrita e da leitura, no que ela traz e origina de uma vida vivida inteiramente pelas vidas por viver a partir das leituras dessa vida que se manifesta em palavras. Para isso escrevemos, por isso estamos escrevendo, para afirmar e gerar vidas” (KOHAN, 2015, p.18). Este seu pensamento impactou fortemente minha escrita, agora tento a todo custo que ela seja uma vida que brota para quem lê, e o/a leitor/a possa viver junto de mim como escritor. A descoberta que ao escrever podemos inclusive gerar vida é imprescindível para o acalento da solidão de escrever cada palavra.

Antes eu escrevia e, ao final, morria. Um morto escritor que acumulou conhecimentos e os colocou em seu bilhete de despedida. É assim que imagino a experiência de ler o que escrevi antes desta tese. Hoje eu morro a todo momento e, ao invés de morrer apenas uma vez, morro no ponto final de um parágrafo, ou no suspiro derradeiro da vírgula, que não tinha mais fôlego para seguir.

Morro e pretendo continuar a morrer a cada frase, assim persigo essa experiência viva da escrita; é um ciclo de nascimento e morte, pois afirmar a vida é perceber que a morte está em cada gesto.

Finalizo esta carta pela metade, pois já não aguento mais ouvir o casal que está ao meu lado aqui na cafeteria. Crie para si esta imagem: uma mulher tendo que ouvir caladamente um homem que se faz mestre explicador sobre a vida dele e dela, com requintes de conselhos sobre sucesso na vida profissional. Exatamente o oposto do que pensamos sobre a ideia de mestre. Sou mais afeito à imagem do fracassado e do inventor, assim rompemos com as formulações de sucesso e fragilidades de humanidade, bem como com os processos pedagógicos que realizam o previsto a qualquer custo, mesmo que ele seja somente um discurso.

Te escrevo mais detalhes em breve, espero que não tenha lhe causado cansaço com minhas questões, pois pretendo fazer esse exercício mais algumas vezes, assim pratico uma aproximação com suas fabulações.

Para mudar a imagem do casal e finalizar a carta com uma proposta na qual acreditamos, retomo a ideia sobre fazer escola identificada por você ao estudar Rodriguez.

Fazer escola é restituir o que é próprio aos despossuídos: a terra, a cultura, a linguagem, o pensamento, a vida (KOHAN, 20115. p.55).

Abraços e ótimas festas,

É.S.

4.1.5 Cartas a Vilar

A - Introdução à precariedade como dimensão da contemporaneidade na vida e na arte¹¹⁹

Ao/à leitor/a:

São quatro da manhã. Este é o horário em que acordo para escrever esta tese. Ela é escrita em paralelo com o dia de trabalho, pois não há tempo de escrita e reflexão durante a jornada de trabalho.

A precarização tomou a vida e ela atinge as diversas camadas das nossas relações pessoais, sociais, trabalhistas, culturais e políticas. Nesta carta endereçada a Gerard Vilar, trato da precariedade como categoria filosófica, sinto que esta discussão me acompanha desde a infância, aos poucos percebo sua complexidade e me sinto um precariado.

05 de março de 2020

Saudações Gerard Vilar, estou há tempos querendo te escrever e não havia sentido que era o momento, agora percebo essa necessidade em mim. Tenho muitas questões a partir de suas inquietações referentes ao pensamento sobre precariedade, estética e política. Devo admitir que suas reflexões me provocam no sentido de pensar sobre minha prática docente e artística a partir da precariedade, pois atuo na formação de estudantes das artes cênicas que em sua maioria são periféricos/as. Após dois anos refletindo e praticando a cena a partir da precariedade como temática e *modus operandi* dos processos criativos e educacionais, é aparente a potência desse discurso para o tratamento da contemporaneidade, principalmente sobre a experiência latino-americana.

A experiência latino-americana é condição relevante, diria até basilar, nos processos pedagógicos que desenvolvo. Percebo que essa realidade geopolítica não pode passar despercebida quando tratamos da formação artística, pois é fator preponderante na compreensão de mundo que temos a partir de uma formação subalternizada em relação a

¹¹⁹ Carta resposta a partir de VILAR, G. **Experiencia estética e investigación artística: aspectos cognitivos del arte contemporáneo**. Ministerio de Economía y Competitividad FFI2012-32614. Disponível em: http://www.crew.esteticauab.org/gerardvilar/Publications_files/Vilar,%20G.%20-%20Arte%20contemporanea%CC%81neo%20y%20precariedad.pdf. Acesso em: 10 fev. 2020.
VILAR, G. **Precariedad, estética y política**. Almería: Círculo Rojo, 2017.

políticas macroestruturais que assolam a vida da maioria da população. Entendo que por estarmos sofrendo um processo de colonização que perdura mais de 500 anos, são avassaladores os impactos sobre a possibilidade de nos reconhecermos enquanto produtores de cultura e de conhecimentos múltiplos. Para tanto, é necessário que haja um esforço hercúleo para romper a autoimagem de colonizado e do ser desejoso do mundo estrangeiro; por gerações subsequentes fomos impregnados/as dessa vontade de ser o/a outro/a.

Nesse empreendimento genocida de sucesso, inclusive internalizado em nossa própria cultura que se autoextermína, nossas produções são relegadas à marginalização por serem consideradas inconsistentes, mas não podemos esquecer que a bússola sempre apontou para o norte; este, como referência imagética sobre a direção a qual devemos seguir em qualquer caminhar, nunca para o sul, de modo que nossos saberes e fazeres são constantemente desqualificados; pura discriminação para manutenção do poderio dos saberes e fazeres do norte. Sinto que seus escritos proporcionam um olhar que busca tratar deste epistemicídio ao qual nossa cultura foi e é impingida, mesmo que seja espanhol e que sua cultura tenha sido responsável por boa parte dessa colonização na América Latina.

Há muito tempo tenho um apreço pela estética do precário; esta definição não me era tão explícita tempos atrás, mas em minhas criações sempre esteve presente o inacabado, ou como às vezes nomeio: estética da bagaceira. Eu achava que era por ter uma vivência com a miséria, pois cresci no interior de São Paulo em uma cidade de poucas oportunidades para os/as jovens, e com grave falta de atenção básica à população; entretanto, nunca fui pobre, mesmo a pobreza tendo marcado toda minha família antes de mim; estes contaram com a sorte e o empenho e conseguiram me garantir o privilégio da educação.

Vivo, portanto, uma vida sóbria e sem luxo, minha infância aconteceu junto à diversidade de pessoas e à solidariedade em afronta ao precário; essa realidade me fez operar na cultura do imprevisto e da necessidade de dar conta do cotidiano a cada novo dia. Este é o lugar em que me sinto à vontade, sempre tive um certo desajuste com o que chamávamos de “chiqueza”.

Entretanto, quando li seus escritos, compreendi que a precariedade é uma categoria filosófica e não somente uma condição de abandono à qual milhões de pessoas estão relegadas, inclusive eu, pois mesmo que tenha dito que nunca passei aperto em relação a necessidades básicas, sou artista e docente das artes cênicas, posição que me faz ter um orçamento bem justo em uma cidade extremamente cara como São Paulo.

Foi a partir de seus escritos que consegui ter dimensão do que sentia, ao compreender que a precariedade é uma categoria filosófica que pode operar intensos debates na produção de

arte contemporânea. Percebi que meu apreço em relação à estética da precariedade é um grande movimento para um debate político sobre como me penso e me sinto no mundo, sobre como minhas produções artísticas se interligam com os enunciados contemporâneos; estes, que expressam a vivência das relações fundadas no funcionamento do capital em nível avançado, que produz máquinas neuróticas e retroalimentam a produção e manutenção de classes sociais precarizadas.

A partir de seus escritos, começo a pensar que a discussão sobre as disputas de classe ganha complexidade e novos contornos em um Brasil que produz uma juventude devastada pela ausência de atenção básica e relegada a condições salariais degradantes. Nós, os precariados¹²⁰, estamos relegados à experiência da miséria, uma vez que a precarização não é somente um modo de fazer sofrer os mais pobres; a precarização da vida ocorre na desvalorização das experiências do corpo.

A partir dessa ideia de que a precarização ocorre nas diversas camadas sociais, é sem dúvida mais cruel e massacrante o modo como atinge a juventude marginalizada. Assim se encarna a figura do precariado, inclusive me sinto um, a diferença é que me dedico a criar poeticamente a partir desta condição. Essa derivação sociocultural contemporânea expõe vidas que podem ser massacradas para manutenção do capitalismo avançado.

Por mais contraditório que possa parecer, muitos se veem como empresários de si mesmos, e é neste ponto que mora a falácia desse avanço do capital, pois trabalham para grandes corporações que beiram a imaterialidade, a tão falada uberização da vida. Estes aplicativos se dizem plataformas que conectam consumidores/as com vendedores/as e, portanto, conseguem brechas legais para burlar direitos trabalhistas que o proletariado já havia conquistado a duras penas nos intensos movimentos sociais que geraram a consolidação das leis trabalhistas.

O precariado como camada social está para além da luta de classes pois não se funda exclusivamente na questão econômica. Entendo que está intimamente arraigada nas reflexões que Foucault (1994) faz sobre o biopoder, um reger da vida em todas as camadas da corporeidade, obviamente sendo a econômica a mais aparente. Esses corpos subjugados

¹²⁰ Segundo ALVEZ, “[...] a camada social do precariado possui uma delimitação precisa, isto é, são constituídos por jovens adultos na faixa etária dos 20-40 anos, altamente escolarizados e “pobres” na acepção convencional, isto é, objetivamente inseridos em estatutos salariais precários, portanto, eles são jovens adultos, cultos e pobres: eis os traços distintivos dos homens e mulheres assalariados que constituem a camada social do precariado (2012, p. 200)”. Para maior aprofundamento, ler: ALVES, Giovanni. **Juventude e nova precariedade salarial no Brasil: elementos da condição proletária no século XXI**. In: ALVES, Giovanni e ESTANQUE, Elísio (orgs). Trabalho, juventude e precariedade: Brasil e Portugal. Bauru: Canal 6, 2012.

aparentam uma apatia e aceitação dessa releitura do processo escravocrata, como se diz por aí, “é melhor do que estar desempregado”.

Estrutura-se, portanto, uma imensa imposição dessa realidade para essas milhões de pessoas que não sentem que seja possível vislumbrar outra situação a não ser a aceitação desse modelo de trabalho, análogo à escravidão. Essas dimensões da sujeição da vida não são aparentes, pois o precariado aparentemente escolhe seu horário de trabalho, pode gerir seu negócio, conquistar uma posição social que o diferenciaria de uma pessoa escravizada; no entanto, no jogo econômico e político, sua situação é sempre desfavorável em todas as dimensões da qualidade do viver e da dignidade humana.

O subemprego é, portanto, uma terceirização em suas mais complexas dimensões, a exemplo dos motoristas de Uber, muitos deles com qualificação profissional em outras áreas, mas não conseguiram se inserir novamente no mercado de trabalho; sem outra possibilidade, se viram na necessidade de alugar um carro para poder trabalhar, ou seja, a maior parte de seu empenho no trabalho escoia para empresas, tais quais Localiza (locadora de veículos) e Uber (plataforma que estabelece contato com o/a passageiro/a); isso quando o carro não é alugado de alguém que alugou de uma empresa de aluguel de veículos, cobrando também uma porcentagem sobre essa negociação. A realidade é que milhões de trabalhadores/as assumiram esse modo de garantir seu sustento e, por serem seus próprios “patrões/oas”, trabalham mais de 12 horas seguidas pois, de fato, quem decide quando será seu momento de descanso é ele/a.

Trago estes exemplos para ilustrar o que todos/as nós sabemos: a precarização do mundo do trabalho está plenamente estruturada e acobertada pela legalidade distorcida em que o/a trabalhador/a é a ponta mais fraca e, sem opção, se vê tendo que se sujeitar a essas condições. Te pergunto, é possível pensar este panorama junto à precarização da educação? Estamos distantes desta “uberização”? Creio que estamos mais perto do que imaginamos.

As relações precárias não ocupam somente o mundo do trabalho, percebo que toda a vida foi precarizada, o tempo inclusive. Cada vez menos nos damos tempo para sentir e perceber as experiências, pois tudo é monetizado, de modo que nossas sensações devem alcançar o êxtase o mais rápido possível, para que aquela vivência tenha valido a pena. A partir desse modo como lidamos com a vida, o que se vive perde o sentido se não estiver mediado e validado por grandezas que gerem o prazer, a exemplo das práticas de saúde ou mesmo alimentícias cooptadas pelo capital e “gourmetizadas”.

As relações humanas também se encontram muitas vezes em processos de precarização, pois se destinam a reproduzir padronizações que se conferem como movimentos relacionais

obedientes e que estejam enquadrados em uma imagem de equilíbrio social; inclusive a psicanálise auxilia nesses processos de reintegração do indivíduo em um padrão relacional aceitável. Por isso me entendo muito mais pela esquizoanálise proposta por Deleuze e Guattari (2011).

Enfim, me exaltei aqui escrevendo e me esqueci que você promove essas discussões mais largamente em seus textos; o motivo de te escrever é poder pensar essas questões em meio à produção artística. Recentemente li um artigo seu que faz a reflexão sobre a precariedade e as artes visuais, mas e as artes performáticas? Você menciona pontualmente, e ainda não li nada seu que tenha repousado o pensamento sobre estas práticas artísticas, sei que muito do que escreve ainda não chegou ao Brasil mas, pelo que tive acesso, essas questões ainda não foram tratadas.

Se um dia desejar escrever sobre isso, saiba que aguardo ansiosamente. Por enquanto, crio meus paralelos entre suas reflexões sobre precariedade, política e estética junto ao fazer cênico. Farei, portanto, uma breve reflexão e, não querendo te incomodar, me alongarei mais em uma próxima carta.

Você diz que a precariedade afeta as seguridades, valores, modos de vida e a existência, e que este fenômeno não é natural, mas social. É impactante quando afirma que a precariedade é o contemporâneo por excelência, e mesmo que existam várias definições sobre o que é contemporâneo, entendo que suas colocações me trazem a inquietação de uma ideia sobre o contemporâneo na arte, a saber: uma arte que se constrói a partir das agendas urgentes da atualidade; assim nos desviamos de que a arte contemporânea é o que acontece no tempo presente, mas se configura como um compromisso com o presente.

A arte contemporânea é a intensa reflexão e prática sobre a atualidade e, para essa produção, você chama a atenção para três aspectos: desestetização, desmaterialização e efemerização. Penso que se essas dinâmicas afetam não só as produções visuais, elas são condição para as artes performativas que por si são efêmeras. O gesto é fluxo e arrebatada as sensações dos/as espectadores/as, assim a desmaterialização da arte está abrigada nas artes cênicas como um fazer que é sempre o próprio refazer; por fim, vejo que a desestetização em nosso fazer está atrelada ao fato de estarmos interessados/as no hibridismo de linguagem nas produções contemporâneas.

Enfim, não finalizarei este assunto nesta carta, mas desejo manter este contato. Por agora, pretendo refletir um pouco mais sobre as dinâmicas de uma vida precarizada e as relações com as artes performáticas, pois sinto que minhas reflexões estão no sentido de criar paralelos. Então,

por enquanto, me dedicarei ao que Rancière denomina como “regime estético”, em suas palavras: “1) el arte es una precaria expresión de esta condición; 2) el arte es un medio precario de reflexión sobre su precaria condición; y 3) los discursos sobre el arte (esto es, la crítica y la filosofía del arte contemporáneos) son modos precarios del discurso”¹²¹.

Por nós, em nós e sobre nós,
É. S.

B - Reflexão sobre o precário ¹²²

Ao/à leitor/a

Retorno aos pensamentos sobre a dimensão precária da e na arte. Assim me aventuro a escrever novamente a Gerard Vilar para tratar destes assuntos no sentido de estabelecer relação com uma das questões que emergem nas aulas com certa recorrência, a saber: as características da arte contemporânea.

27 de março de 2020

Saudações Vilar, como está? Desejo que esteja bem.

Volto a te escrever pois acredito ter avançado um pouco em relação às ideias sobre precariedade e arte contemporânea a partir de: “1) el arte es una precaria expresión de esta condición; 2) el arte es un medio precario de reflexión sobre su precaria condición; y 3) los discursos sobre el arte (esto es, la crítica y la filosofía del arte contemporáneos) son modos precarios del discurso”¹²³.

¹²¹ 1) a arte é uma expressão precária dessa condição; 2) a arte é um meio precário de reflexão sobre sua condição precária; e 3) os discursos sobre arte (isto é, a crítica e a filosofia da arte contemporâneas) são modos precários de discurso. (tradução nossa). VILAR, G. **Experiencia estética e investigación artística: aspectos cognitivos del arte contemporáneo**. Ministerio de Economía y Competitividad FFI2012-32614. Disponível em: http://www.crew.esteticauab.org/gerardvilar/Publications_files/Vilar,%20G.%20-%20Arte%20contempor%C3%A1neo%20y%20precariedad.pdf. Acesso em: 10 fev. 2020.

¹²² Carta resposta a partir de VILAR, G. **Precariedad, estética y política**. Almería: Círculo Rojo, 2017.

¹²³ Para melhor aprofundamento, ler VILAR, Gerard. **Experiencia estética e investigación artística: aspectos cognitivos del arte contemporáneo**. Ministerio de Economía y Competitividad FFI2012-32614, p. 79. Disponível em: http://www.crew.esteticauab.org/gerardvilar/Publications_files/Vilar,%20G.%20-%20Arte%20contempor%C3%A1neo%20y%20precariedad.pdf. Acesso em: 10 fev. 2020.

Início meu pensamento sobre o tópico 2. Se a arte contemporânea pode ser entendida como um modo de engajar-se nas questões urgentes da atualidade, ser artista é ser um agente social e cultural. Este pensamento me surgiu por esses dias, por isso resolvi escrever para você. Esta ideia me parece um tanto quanto óbvia, entretanto, mais que uma reflexão sobre a produção artística, este pensamento me veio à cabeça pois acredito que diariamente os/as artistas se engajam em proposições sociais e culturais; tomam decisões publicamente, enunciando seu posicionamento a partir de seu próprio corpo e aberto aos impactos que virão. Falo, portanto, a partir de ações e não de reflexões sobre o mundo. Ser artista das artes cênicas é avançar no desenvolvimento político tendo como plataforma o próprio corpo.

Assim, se nos embrenharmos no desenvolvimento de projetos que tenham a precariedade como dimensão positiva para a criação artística, entendo que estamos abertos/as aos impactados corporais a partir da relação dinâmica com a atualidade. Somos seres políticos em exposição pública.

Acredito que este seja um caminho de se pensar a produção contemporânea nas artes cênicas como uma produção de impacto. Não me refiro a um impacto no público, mas, primeiramente, no/a próprio/a artista. Uma proposição de abrir-se para o afeto e para ser atravessado pelo mundo é o que sinto em meus processos artísticos e, como entendo que a formação em artes cênicas está atrelada às dinâmicas pelas quais me percebo como artista e me insiro na atualidade, ao engajar-me publicamente produzo proposições pedagógicas oriundas das questões da precariedade latino-americana.

No entanto, há diferença entre a produção artista e a pedagógica: na artística existe certo distanciamento em relação ao público; na pedagógica o engajamento estabelece zonas de fricção junto ao coletivo, juntos aos/às estudantes. Esta proximidade é responsável por gestarmos um fluxo intempestivo que gera elasticidade na compreensão sobre a própria condição e proposição no mundo, para mim e para eles/as.

Esses dias me peguei pensando sobre como saio de uma aula ministrada ou de uma direção de ensaio; geralmente me encontro extremamente cansado, não acredito ser por conta do dispêndio de energia para o desenvolvimento do encontro. Acredito ser por gerar estas zonas de fricção, sinto que nunca saio intacto de uma aula/ensaio, pois proponho espaços de dedicação sobre a transformação de si, para que consigamos desenvolver processos criativos que nos possibilitem olhar e vivenciar a vida de modo mais poroso e menos refratário.

Constantemente digo aos/às estudantes que não temos como abordar um tema na criação cênica que não esteja em nossas experiências de vida; esta ideia sobre processos artísticos

latino-americanos me vem a partir de abordagens pedagógicas as quais venho pesquisando e experimentando, pois em meio a tantas pesquisas que estão sendo publicadas, há algo em comum, a experiência cultural junto à produção artística.

A experiência cultural viabiliza intimidade com o que estamos abordando e, desse modo, estamos também imbricados com a situação. Seria mais fácil olhar os problemas sociais abordados nos colocando fora deles, entretanto, quando apresentamos para o público, há uma aparência refratária em relação ao que está no palco, de maneira que o público é influenciado para também ser refratário; assim, o que conseguimos é falta de empatia de nossa parte (artistas) e por parte do público que assiste à miséria de camarote.

Se assim fizéssemos, nos converteríamos em saqueadores da miséria, gerando dinheiro a partir do ilustrar a precariedade, uma vez que ela não é constituinte de nossa existência. Todo esse discurso que faço tem relação direta com o lugar de fala, embora não se restrinja a este debate, pois penso que estamos também na função de comunicadores e formadores de opinião, de modo que há um compromisso ético que garante a integridade do artista que se põe a tratar sobre determinado assunto. Quais são os limites? Eles não são objetivos, cabendo a cada artista compreender quais debates ele/a pode estar implicado, tanto pelo lugar de fala como pela empatia e alteridade.

Ser um/a artista contemporâneo/a é, por esta chave de leitura, estar envolvido com as questões emergentes, mas principalmente entender-se como parte integrante delas. Seja de modo positivo ou negativo, é necessário buscar transformar sua posição nessas problemáticas para que, ao longo do processo, consiga ocupar um outro lugar nesse campo simbólico.

Finalizo esta reflexão sobre o tópico 2, entendendo que as produções artísticas contemporâneas às quais me dedico nos processos formativos em artes cênicas são permeadas pelo impacto no campo simbólico de si e do público, pois estão atreladas em um processo histórico e cultural convival daquele grupo de pessoas; é deste modo que entendo as criações teatrais como *“un medio precario de reflexión sobre su precaria condición”*.

Me encaminho agora para a reflexão sobre o tópico 1 *“el arte es una precaria expresión de esta condición”*. Há algo que me interessa no processo formativo e que tem, em sua substância, uma beleza precária que morre ao longo do tempo no qual o/a estudante se aperfeiçoa nas práticas cênicas, a saber: o modo pelo qual trazem à tona uma experiência de vida.

Não pense que eu estou confundindo inexperiência profissional com a precariedade na expressão. A dimensão do precário na expressão do corpo é marcada pela história daquele

corpo, ou seja, não que este não “saiba se expressar” cenicamente, é o modo com que se expressa ao trazer à tona uma expressão precária de corpos precarizados. É neste ponto que reside sua beleza inventiva e que, posteriormente, em diversos processos formativos, se torna polida; os corpos cenicamente polidos perdem suas marcas históricas de expressão, do gesto precário, do olhar que traz para o mundo o retrato da desigualdade, enfim, da formação estrutural do corpo precarizado que se dilui para dar lugar a corpos tecnicamente treinados, corpos neutros como muitos/as docentes nomeiam.

Um dia estava ministrando aulas na Unesp e uma das estudantes me disse que era da Brasilândia, um grande bairro marginalizado, e com histórico de movimentos sociais de resistência na cidade de São Paulo. Ela dizia que começou a fazer arte na comunidade mas, depois que entrou na universidade, sua formação estética estava se consolidando por meio de aspectos de linguagem que não dialogavam com a realidade da comunidade na qual ela tinha sido criada; e agora estava perdida, pois gostava de fazer um tipo de peça que ela nomeava como “de alto nível artístico e reflexivo” mas sentia-se ligada culturalmente às peças que nomeava como “populares e comerciais”.

Ela está aos poucos sendo polida pelos estudos, pois o desenvolvimento técnico e reflexivo lhe está retirando a possibilidade de compreender a própria manifestação cultural, a mesma que foi responsável por originar seu desejo em se desenvolver nas artes cênicas, já que esta se implica com a dimensão da comunidade; portanto, se refere ao que você nomeia como arte contemporânea. Entendo que este processo é resultante da manutenção de estados de permanência colonialista do ensino.

Em alguns anos, ela provavelmente fará peças às quais a comunidade não desejará assistir, possivelmente ela pensará que não assistem mais a suas peças pois não compreendem o teatro contemporâneo. Penso ser urgente refletirmos sobre isso. A primeira vez que senti essa necessidade foi em visita a João Pessoa (PB), onde pude vivenciar algumas manifestações culturais populares nas ruas, e também percebi que a formação acadêmica em artes cênicas se preocupa em estruturar seus itinerários junto ao popular.

Acredito que somos capazes de desenvolver processos pedagógicos errantes que não sejam formatados pelas escolas europeias e norte-americanas, que sejam latino-americanas. Essa errância se desenrola em uma formação na linguagem cênica atrelada ao que se vive e à cultura local. Processos pedagógicos que prezam pela resistência ao polimento de nossos corpos, assim tentar desenvolver a beleza que há nestes corpos e em suas ações e expressões,

sem deixar de lado o desenvolvimento técnico e o estudo estético sobre a história da constituição das linguagens cênicas.

Assim penso que podemos nos aventurar no aprender novos conteúdos, sem nos esquecermos o que nos levou até lá, também sem esquecer que temos um compromisso social em dar retorno à comunidade que paga impostos para que os/as estudantes se formem. Não que o estudo tenha que se converter em produto para a comunidade pagante, pois não penso a partir da lógica do consumo, mas pela lógica da representatividade, ou seja, se a comunidade indiretamente paga o ensino público, que ela se sinta representada no que se produz cenicamente ao longo do processo formativo.

Em relação ao tópico 3, recentemente enviei uma carta a Jorge Dubatti, para tratar do teatro contemporâneo latino-americano, caso deseje ler, posso te enviar também.

Com Afeto,
É. S.

4.1.6 Cartas a Foucault

A - Escrever para tentar compreender ¹²⁴

Ao/à leitor/a

*Olá, meu caro/a leitor, como você está? A vontade primeira que tive de escrever para Foucault é pela sua ampla reflexão sobre temas tão pulsantes em minha vida. Esta carta é um primeiro contato com ele. Decidi escrever devido a estar mergulhado em seu livro *Hermenêutica do sujeito*; a partir desta leitura pude redimensionar as abordagens pedagógicas que já se encaminhavam neste sentido, mas com pouca clareza destes encaminhamentos.*

Escrevo para ele em tentativa de compreender o que penso sobre o que ele diz, assim, inicio a empreitada em cuidar de mim mesmo e, como uma ação pedagógica, direciono esta dupla carta, para ele e para mim.

28 de outubro de 2019

¹²⁴ Carta resposta a partir de FOUCAULT, M. **A hermenêutica do sujeito**. Tradução de Márcio Alves Fonseca e Salma Tannus Muchail. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

Saudações Foucault, como tem passado?

A vontade de te escrever é diária, mas como escrever para alguém que expande tanto seu pensamento a ponto de me gerar questionamentos que perduram por tão longo tempo? Ler seus textos me gera um turbilhão de pensamentos em relação à educação e ao corpo. Neste momento estou a escrever minha tese à procura de uma produção de sentido sobre a prática e sobre as reflexões diárias do chão da sala de aula, e me vejo implicado com suas reflexões. Escrevo, então, para o professor Foucault, pois penso que tenho muito a aprender.

A primeira vez que te li foi nas duras páginas de “Vigiar e punir” (FOUCAULT, 2014) confesso que fiquei impactado, apesar de ser necessário sentir na carne a violência. Já neste primeiro contato, percebi que seus escritos me geram sensações corporais, isto me encanta, pois sou um pesquisador do corpo. Recentemente tive contato com o livro “A hermenêutica do sujeito” (FOUCAULT, 2010) e me apaixonei, na verdade é mais como uma construção amorosa, pois não é fugaz, é um processo lento em que degusto cada linha, assim sinto seu texto em meu corpo.

Percebi que “A hermenêutica do sujeito” não é somente um exercício de elasticidade da problemática sobre o cuidado de si e, se fosse, já faria todo sentido, mas o entendo como um convite. A cada linha você me convida ao cuidado, a exercitar este cuidado. A cada aula contida no livro busco modos de praticar o que diz, e demanda um tempo que penso ser o tempo da experiência. É fascinante como vasculha essas práticas de cuidado com infinitas possibilidades em seu tempo e espaço.

Pois bem, o motivo de eu enveredar pela incorporação como modo de leitura se faz necessário pois, como trabalho com a formação cênica de jovens estudantes, penso que a prática do cuidado de si estruturada junto ao conteúdo dos componentes dos cursos promovem uma outra abordagem para o corpo. As práticas desenvolvidas em sala de aula que se relacionam com o cuidado de si se fazem por abordagens sobre a corporeidade singular de cada estudante; penso que esta corporeidade é formulada a partir de camadas as quais nomeio como: Física, Espiritual, Energética e Emocional. Para exercitar essas dimensões da experiência do corpo, busco criar práticas fundadas no cuidado de si atreladas ao trabalho da psicomotricidade (BÉZIER; PIET, 1992).

Tenho por ideia que esta dimensão do cuidado relacionado à prática de si na experiência da corporeidade se faz no exercício contínuo de estados relacionais a partir de processos para produção de subjetivações na imersão da singularidade de cada um/a, e em dessubjetivações,

com intuito de gerar dispositivos de criação para as práticas em sala de aula, bem como para as formalizações de experimentos cênicos compartilhados com o público.

Te escrevo logo mais para tratar de algumas questões de seu texto. Te escrever me faz compreender e corporificar seu texto, portanto, desculpe se por vezes somente estiver reafirmando o que disse em seu livro.

Espero que se encontre bem.

Abraços,

É. S.

B - Ideias iniciais sobre o cuidado de si ¹²⁵

Ao/à leitor/a

*Olá, leitor/a, espero que esteja bem. Nesta carta eu direciono alguns pensamentos iniciais sobre a ideia de cuidado de si a partir de minhas leituras sobre a obra *Hermenêutica do sujeito* de Foucault. Neste livro, ele se encaminha até os rincões da constituição da sociedade grega para conseguir traçar, ao longo da história, todo um pensamento que se faz na relação com o cuidar-se; esta reflexão cria desconforto relativo à ideia muitas vezes propagada, inclusive de maneira equivocada, sobre o conhece-te a ti mesmo, pois os/as desavisados/as apartam o pensamento das práticas do corpo, ignorando o que este princípio délfico significava, a saber: estabelecer diálogo com deuses.*

Ir em direção à ideia de cuidado, junto aos estudantes, tem me proporcionado desenvolver saberes e fazeres do corpo. Assim saímos da dualidade mente e corpo para nos aprofundarmos nas práticas do cuidado. Devo também dizer que este cuidado não está em direção ao ser, apartado do coletivo, mas em direção do pensar em coletivo, levando em consideração as necessidades e potências de cada singularidade constituinte de determinado grupo de pessoas.

15 de fevereiro de 2020

¹²⁵ Carta resposta a partir de FOUCAULT, M. **A hermenêutica do sujeito**. Tradução de Márcio Alves Fonseca e Salma Tannus Muchail. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

Olá Foucault, espero que esteja bem.

Tenho experimentado nas aulas de Estudos do Movimento I o trabalho cênico a partir da relação com o cuidado de si; desde então, diariamente têm me surgido diversas questões e ponderações a partir de seu texto. Sei que não é um texto aplicável, se eu assim fizesse estaria sendo reducionista. Quando digo que trabalho na relação com o cuidado de si, me refiro às reverberações que a leitura promove em minhas propostas docentes na sala de aula.

Acompanhando seu percurso de escrita, percebo não ser de hoje que o corpo é negligenciado em sua potência; acredito que a partir da evolução de um capitalismo pós-global, nos distanciamos cada vez mais desta potência de si, nos voltando a um pensamento voltado a si, este que gera um indivíduo apartado das relações que o constituem. Portanto, é urgente que esta dimensão de cuidado esteja na educação, que neste processo formativo o/a estudante se implique nas práticas que o constituem, a partir das relações pessoais e imediatas, e que estas práticas também estejam implicadas em coletivo, abrangendo a completude das dimensões do cuidado.

O que me chama a atenção ao longo do livro é que o cuidado de si tem uma dimensão prática e não exclusivamente reflexiva, portanto, é uma atividade contínua; a partir desta compreensão pensei em correlacionar com o fazer nas artes cênicas. Na prática cênica, paulatinamente os/as estudantes percebem que não conseguem se desenvolver nestas linguagens artísticas de modo individualizado e/ou que a construção cênica seja feita a partir do pensamento; é preciso ação dos corpos e interrelações em coletivo.

Entretanto, me pergunto constantemente sobre qual a natureza desta ação. Seria qualquer ação? Acredito que não, pelo menos nas práticas pedagógicas que desenvolvo, esta ação é endereçada ao cuidar-se, sobretudo aos cuidados que constituem um campo rizomático formado pelas dimensões do coletivo.

Venho testando alguns modos de construir na prática cênica essas dimensões do cuidado em coletivo, e confesso que antes de ler seu livro não compreendia muito bem as práticas socráticas, mas agora me sinto empolgado e criei um modo de me aproximar delas, as reinventando. Sócrates incita que as pessoas se ocupem com elas mesmas, este sujeito do conhecimento é um sujeito que precisa desenvolver essa empreitada de um cuidado consigo, conhecer-se pelo cuidado, uma imersão em si e não um conhecer o que lhe é alheio ou externo.

Esta ação demanda, portanto, a experiência do corpo em meio à cultura. Percebo que este saber é relacional e não reflexivo, assim diferenciando-se das situações em que comumente se utiliza o princípio delfico “conhece-te a ti mesmo” como uma reflexão sobre si.

Quando articulo as propostas pedagógicas mescladas com as práticas de cuidado, as percebo desde quando abro os olhos de manhã. Assim que desperto, relaciono meus estados corpóreos com o cuidar-se, pois é neste sair do sono que me engajo nas práticas do cuidado(FOUCAULT, 2010, p.9). Se bem que, dormir, praticar o sonho, não seria também uma prática de cuidado?

Para ir à Etec, geralmente uso minha bicicleta, assim reflito ao longo da pedalada sobre o cuidado em coletivo a partir da ideia de ser cicloativista, pois esta é uma ação política de cuidado de si. Percebo inclusive que a aula é outra quando faço esse percurso pedalando, pois meu corpo se transforma e transpira a ideia de cuidado. Inclusive muitos/as estudantes comentam que as aulas são mais potentes quando eu chego de bicicleta, pois manifesto de maneira distinta a proposta da aula.

Ao pedalar promovo também um cuidado coletivo, pois não emito gases poluentes e reduzo o trânsito. Ser cicloativista é praticar este cuidado junto a uma comunidade de ciclistas que se reconhecem em uma causa comum, mesmo que cada um/a pedale por um motivo singular.

Mas você deve estar pensando o motivo de eu estar falando da bicicleta para tratar das aulas, certo? Esta relação se dá pois eu sou atravessado pelos acontecimentos da vida em todas as camadas da minha corporeidade e nas minhas relações e proposições políticas em meio à cidade. A cada dia percebo que as aulas são uma consequência da vida e elas também mudam a minha vida, ou seja, um ciclo de transformação contínuo, meu e dos/as estudantes.

Já na sala de aula, quando começo as práticas, as relações com o cuidado emergem nas longas horas em que nos ocupamos com nós mesmos, assim praticamos uma elaboração da própria existência. Dizendo isso, acabo de pensar que talvez me aproxime das práticas de Epicuro, quando fala do cuidado em relação à alma. As artes cênicas nos regala este privilégio pois permite, e inclusive incita, a cuidar de si para performar bem uma função social e cultural (FOUCAULT, 2010, p.10).

Agora, confesso que quando você fala de Sêneca, quando diz que devemos olhar para as coisas que se relacionam de maneira imediata a nós, me vem a lembrança de quando estamos criando nas aulas, pois iniciamos sempre o processo de criação por uma identificação com o tema a ser exposto (FOUCAULT, 2010, p.10). O tema deve estar nessa relação imediata com o/a artista, caso contrário aconteceria a mesma coisa que Sócrates criticou em Alcibíades quando este queria ser governante do povo. Ele indaga Alcibíades sobre como seria seu plano para ser um bom governante e como ele garantiria uma boa vida ao povo. O caminho é

Alcibíades aprender a cuidar de si, a ser prudente, para então cuidar do povo (FOUCAULT, 2010, p.32-34).

Nessa relação imediata do tema com o/a artista, não podemos perder a percepção que: o cuidado de si é uma atitude para consigo, com o/a outro/a e com o mundo, pois corremos o perigo de nos afastarmos para pensar o cuidado como resguardo de si. Sinto que este é um caminho a ser evitado: o resguardo de si.

Fiquei impressionado quando coloca alguns desdobramentos sobre o cuidado de si encontrados ao longo dos séculos, são alguns deles: ocupar-se consigo mesmo, ter cuidados consigo, retirar-se em si mesmo, sentir prazer em si mesmo, ser amigo de si mesmo, estar em si como numa fortaleza, prestar culto a si mesmo, respeitar-se (FOUCAULT, 2010, p.13). Essas variantes do cuidado pedem ações distintas nas aulas que ministro, a cada um que leio me dedico a criar exercícios que perpassam por essas densas noções.

Entretanto, permaneço alerta para não incentivar a negligência de si no que se refere à renúncia em favor do coletivo. Este é um perigo ao corpo, assim como você diz que muitas vezes essas dimensões do cuidado passaram despercebidas pelos historiadores, por serem compreendidas como práticas de renúncia. Entendo que isso ocorre quando se busca uma transcendência no sentido de procura pela verdade fora desta dimensão do “si” (FOUCAULT, 2010, p.15).

Recentemente a frase bíblica (2011) “conhecereis a verdade e ela vos libertará” (João 8,32) está sendo usada por políticos que clamam que deus está acima de todos; para mim este seria um exemplo explícito de pedido de renúncia de si em favor de um projeto político pseudocristão, este que não corrobora com uma prática necessária na educação, pois não há verdade que liberta das mazelas de si; sinto que nas aulas trabalhamos em oposto vetor, pois se existe verdade, se a liberdade é uma necessidade, ela emerge pelo acontecimento do corpo em relação à experiência em coletivo.

Cuidar de nós mesmos envolve um tempo e um espaço dedicado a estas questões, ou seja, nas aulas constituímos momentos antiprodutivos, assim contrariando práticas hegemônicas na educação. O produtivismo é um assunto em voga nas práticas pedagógicas, pois os docentes são incitados a quantificar o aprendizado. Entendo que o produtivismo é uma prática voltada ao/a outro/a ou mesmo a uma instituição, mas não tem sido fácil parar essas políticas educacionais de prestação de contas, mesmo dentro do sistema público. Parar, este verbo tão simples e tão complexo de se praticar. Este parar não está no sentido de estagnar, mas um parar

de fazer práticas que não se direcionem a si, que não compreendam as dimensões do ser implicadas no que se faz, parar o que se faz e com quem se faz.

Hoje repouso meus pensamentos por aqui pois já é fim de dia e farei um chá, este caloroso carinho por dentro para comemorar o lusco-fusco. Finalizo com um desejo: pode me contar sobre suas práticas de cuidado? Tenho curiosidade em saber o que Foucault faz para praticar seus pensamentos.

Abraço,
É.S.

C - O desejo do cuidado junto ao coletivo ¹²⁶

Ao/à leitor/a

Caro/a leitor/a, atualmente me sinto perdido no que se refere ao cuidado, pois estávamos construindo um caminho tão interessante nas aulas e logo tivemos a pandemia que assola o mundo já há meses. Neste momento que te escrevo, já passam dos cento e vinte dias que estamos em quarentena em São Paulo; como você também deve ter passado por isso, não preciso me delongar sobre o que está ocorrendo. As aulas on-line estão cada dia mais difíceis, pois sinto perder a dimensão das relações humanas, embora estejamos construindo uma série de possibilidades interessantes, e sinto dificuldades em manter o cuidado comigo.

É também estranho estar sozinho por longos períodos, sinto perder a dimensão de um eu relacional que é tão importante para a dimensão do cuidado de si e para o fazer artístico. Persisto nestas questões e escrevo a Foucault para falar um pouco da necessidade em criar práticas de cuidado que se relacionem com o coletivo.

03 de julho de 2020

Caro Foucault, te escrevo pois me encontro na mesma situação de Alcibíades. Me sinto um Alcibíades ao ministrar aulas on-line. Quero me ocupar com os/as estudantes no que se refere à formação artística, ao mesmo tempo percebo que para realizar este percurso necessito

¹²⁶ Carta resposta a partir de FOUCAULT, M. **A hermenêutica do sujeito**. Tradução de Márcio Alves Fonseca e Salma Tannus Muchail. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

cuidar de mim. São tempos difíceis em que a precarização me toma por completo, tanto em relação ao meu corpo, que perde massa muscular devido ao cansaço pela alta carga de trabalho e pesquisa, bem como pela precarização das relações no fazer educacional.

Estamos enfrentando a pandemia de coronavírus no Brasil, por isso todas as nossas aulas foram para ambiente digital, não temos mais contato físico com ninguém. A dimensão do humano tem se ressignificado para mim tanto quanto as dimensões das linguagens cênicas. Estamos a muito custo tentando dar conta de diversas realidades dos/as estudantes, sendo assim, me lanço a pensar diariamente sobre o cuidado para com eles/as. Esses dias me lembrei do que você disse no final da aula de 6 de janeiro de 1982 sobre Alcibíades — vemos que a necessidade de ocupar-se consigo eclode como uma urgência —, pois este percebe que — ignora o próprio objeto, a natureza do objeto com que tem que ocupar-se (FOUCAULT, 2010, p.36).

Me sinto em Alcibíades pois quero me ocupar com as aulas e com os/as estudantes. Sei por estudo e experiência que a natureza desta educação à qual direciono meu ocupar está próxima às práticas dialógicas freirianas. No entanto, neste momento pandêmico, não sei como realizar este percurso, pois o/a outro/a que sempre esteve perto de mim agora está emoldurado/a na tela do computador.

Com este pensamento, me voltei novamente para as anotações de suas aulas. Você diz que Alcibíades “não sabe qual o objeto do bom governo e é por isso que deve ocupar-se consigo mesmo” (FOUCAULT, 2010, p.36).

Assim surge a dupla questão que você aponta: a quem se direciona este si que devemos cuidar? E como esse cuidado de si vai na direção orientada à que queremos? E logo você sintetiza “O que está em jogo no diálogo é, pois: qual o eu de que devo ocupar-me a fim de poder, como convém, ocupar-me com os outros a quem devo governar?” (FOUCAULT, 2010, p.37).

Fico em expectativa de compreender tanto sobre os modos nos quais me ocupo comigo mesmo, quanto como estas práticas impactam nos modos de proporcionar espaço para que os/as outros/as sejam incitados/as a se ocuparem consigo mesmos/as. Mas diferentemente das inquietações de Alcibíades, não quero governar o povo, quero gerar a dimensão de construção conjunta do conhecimento nas artes cênicas.

Em breve te escrevo.

Cuide-se, sairemos dessa juntos/as.

É. S.

D – Sobre os dispositivos ¹²⁷

Ao/à leitor/a

O estudo sobre os dispositivos dos quais Foucault trata em diversos momentos de suas obras sempre foram de difícil compreensão para mim. Entretanto, eu gosto de não entender, tenho certo prazer em ruminar. Fico interessado em retornar ao mesmo ponto, para que de lá eu possa criar outros itinerários possíveis, assim faço há alguns anos com este estudo sobre dispositivos.

Passado certo tempo, percebi que estes estudos não se tornavam parte de mim, era como se os compreendesse em uma dimensão abstrata, muito embora tivesse certa estruturação, esta era praticamente decorada das palavras de Foucault.

Foi com esta não organicidade compreensiva em relação ao estudo sobre dispositivos, que decidi que a aula seria o espaço de compreensão, de corporificar este conceito. Penso que o espaço de aula é também este lugar de levar para a prática coletiva o que está em plena ebulição na pesquisa docente, é neste espaço que diversos estudos se adensam, na prática coletiva do que ainda não se sabe.

23 de fevereiro de 2022

Caro Foucault, desejo que esteja bem.

Te escrevo, pois, ontem me dediquei a trabalhar sobre dispositivos de criação com mais uma turma. Como já estamos novamente em trabalho presencial, na medida do possível, avançamos para a dimensão da coletividade que se encontra roída ao longo do processo de isolamento social.

Ontem fizemos uma aula teórica e dialógica sobre dispositivo. Tentei abarcar tanto as suas referências (FOUCAULT, 2000, p.243-277), bem como a leitura que Deleuze (1990) faz sobre sua ideia de dispositivo e, também, a ampliação que Agamben (2009) proporciona às suas ideias.

¹²⁷ Carta resposta a partir de AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009. DELEUZE, G. **¿Que és un dispositivo?** In: Michel Foucault, filósofo. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. Barcelona: Gedisa, 1990. FOUCAULT, M. Sobre a História da sexualidade. In _____. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2000, p. 243-277.

Devo confessar que a perspectiva de Agamben se torna muito ampla para um início de diálogo com estudantes, entretanto, a ideia de profanação que ele expõe talvez seja compatível ao que estou chamando de dispositivo de criação, portanto, talvez passe a chamar de dispositivo de profanação ou hackeamento de dispositivo.

Você define dispositivo como:

[...] um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos (FOUCAULT, 2000, p.244).

Quando trago para discussão essas questões, muitos/as estudantes ficam perplexos/as pois vários de seus incômodos, tais como os dilemas de sentirem-se controlados/as no viver em sociedade, começam a criar conexões. Com isso, estes incômodos que antes eram dispersos, atomizados e heterogêneos passam então a constituir uma rede, ganhando o status de dispositivo. Assim pululam exemplos de como eles/as sentem os dispositivos e até mesmo os elementos que se conectam e constroem dispositivos.

Quando a compreensão sobre o que são dispositivos se adensa, inicia-se um processo de querer romper com o bom funcionamento deles e, conjuntamente, uma sensação de frustração de não saber nem por onde começar; pois, mesmo que agora os incômodos pessoais advindos de questões sociais sejam percebidos pelo guarda-chuva deste conceito, a localização dos dispositivos é ainda abstrata, pois a rede que os constitui não é estática, permeia entre os elementos dinâmicos que os constituem.

Eis que surge a pergunta “Então por que criamos dispositivos que nos condicionam?” Geralmente ficamos horas debatendo, pois é necessária esta maturação para que consigamos sair da dualidade bem e mal ou mesmo opressores/as e oprimidos/as. Neste momento, em geral trago a sua fala sobre o “dispositivo como um tipo de formação que, em um determinado momento histórico, teve como função principal responder a uma urgência.” (FOUCAULT, 2000, p.244). Entretanto este “momento” histórico não necessariamente é breve; passamos a perceber na aula que tanto a criação, transformação e dissolução de dispositivos passam por longos processos de mudança cultural e de lutas contínuas ao longo das gerações.

É chegado o ponto em que esgotamos as tentativas de definir dispositivos e, como são definições dinâmicas e não almejamos o consenso, encontramos proximidades, similaridades e diferenciações nas definições. Assim passamos para a tentativa de compreender como eles funcionam, e neste momento é interessante chamar Deleuze (1990) para o diálogo.

Deleuze nos apresenta com a imagem do novelo como um emaranhado constituído por múltiplas direções e que formam processos em desequilíbrio. Esta imagem primeira nos auxilia a não tentar definir o que é ou o que não é um dispositivo, mas perceber a necessidade de agir nele, principalmente por ser algo em movimento, em desequilíbrio.

A ânsia de agir nos dispositivos está atrelada ao debate sobre eles funcionarem na relação: saber; poder; subjetividade. Seria então o fazer cênico um modo de agir por entre os dispositivos, os *hackeando*? Deleuze faz esse trabalho de nos aproximar da dimensão territorial, para que sejam possíveis ações nos dispositivos, tanto para perceber o que ele chama de “linhas de sedimentação”¹²⁸, bem como “linhas de subjetivação”¹²⁹. Este mapa que compomos na tentativa de achar brechas seria uma maneira de se instalar no dispositivo?

Nos aprofundamos na discussão, entendendo que para se instalar em um dispositivo é necessário que se percebam os elementos e composições que o sedimentam, sendo que caminhos possíveis permeiam a percepção das “curvas de visibilidade”¹³⁰ que promovem acesso ao “regime de luz”¹³¹ de um dispositivo, e que compõem as “curvas de enunciação”¹³² que distribuem variáveis dos dispositivos. Deleuze também evidencia as linhas de força que se remetem diretamente à dimensão de poder e saber, e que funcionam e mobilizam os dispositivos.

Ao abordar as “linhas de subjetivação”, Deleuze diz que a força, ao invés de entrar em uma relação linear com outra força, passa a operar sobre si mesma. Nesse sentido, ao longo do debate, percebemos que o agir em um dispositivo pode estar diretamente vinculado às práticas de cuidado de si, quando este ocorre a partir da própria corporeidade, assim, operando sobre si mesmo, fator que pode gerar o hackeamento do bom funcionamento do dispositivo, possibilitando uma produção de subjetividade. As “linhas de subjetivação” possibilitam escapes dos poderes e saberes presentes em um dispositivo, para instalar, mesmo que temporariamente, poderes e saberes outros, tais quais ocorrem em algumas proposições junto à espetação do público.

¹²⁸ As linhas de sedimentação são as condicionantes sobre os corpos e suas subjetividades, resultando no bom funcionamento dos dispositivos.

¹²⁹ As linhas de subjetivação são devires que possibilitam rotas de fuga que, mesmo sendo temporárias, possibilitam que os corpos experimentem outros modos de existir não pautados por situações de controle. São produções de subjetividade que escapam do controle sobre corpos.

¹³⁰ As curvas de visibilidade compõem com os elementos dos dispositivos suas porções iluminadas e identificáveis, sejam elas objetivas, praticadas ou discursivas.

¹³¹ Se referem ao aparente e ao não aparente em um dispositivo.

¹³² As curvas de enunciação são composições dos elementos constitutivos dos dispositivos que possibilitam a localização dos enunciados de funcionamentos e das variáveis dos dispositivos.

Agir em um dispositivo é então criar tensões em seu funcionamento, em uma relação imediata com a corporeidade e, na medida em que dimensionamos como operamos nele, como queremos derivar em nosso modo operativo, podemos vislumbrar espaços de esperança, e sermos, em devir outro, uma disrruptura presente na ação.

Por fim, Deleuze reconhece sua cautela e necessidade de verticalização na compreensão dos dispositivos, estudos que infelizmente você não teve oportunidade de continuar, mas não vou falar sobre isso, pois está muito difícil digerir sua partida. Nos é confiado por ele a continuidade do desenvolver compreensões e ações sobre dispositivos, principalmente no que concerne às linhas de criatividade; é por isso que eu chamava as propostas de aula de dispositivos de criação.

Passo então para Agamben, que de algum modo continua suas provocações e derivações de ruptura nos dispositivos a partir de micropolíticas, no entanto ele busca sua emancipação em relação ao conceito, criando duas grandes divisões: seres vivos e dispositivos.

Dispositivo para Agamben é tudo que orienta, captura, determina, intercepta, modela, controla, assegura gestos, condutas, opiniões e discursos dos seres vivos. Portanto, os dispositivos estão entranhados em nossos modos de viver. Esse modo de entender os dispositivos facilita uma abordagem de disrruptura a partir do fazer artístico, contudo, foi necessário passar por suas ideias e pelas de Deleuze, uma vez que sinto que se fossemos direto para Agamben, me parece que a ideia de que “tudo” é dispositivo pode acarretar sua contra ideia, ou seja, “nada” é um dispositivo.

Nessa etapa, interessou mais do que definir dispositivo, tal qual abordei nesta carta, compreender que o dispositivo, além de orientar as vidas dos seres vivos, se aplica aos gestos, condutas, opiniões e discursos, ou seja, se adequa ao trabalho que o/a ator/atriz faz sobre si para criar personagens.

Neste ponto os/as estudantes ampliam as possibilidades de integrar as ideias sobre dispositivos, as ideias e práticas sobre a presença em cena. Surgem várias questões tais quais: “Reafirmamos o bom funcionamento dos dispositivos em nossas criações cênicas, ou seja, fazemos um desserviço para as possíveis linhas de subjetivação?”; “Como podemos hackear os dispositivos que nos controlam, sendo que estamos imersos neles?”; “Como podemos pautar o trabalho sobre si na atuação como um modo de criar brechas nos dispositivos?”; “A arquitetura teatral não seria um elemento de normalização de condutas?”; estas entre outras tantas questões que se multiplicam quando anuncio que para Agamben a linguagem talvez seja o mais antigo dos dispositivos. Assim acabamos a aula, em silêncio, pois falar seria uma captura.

Permaneça vivo.
Com afeto,
É. S.

E – Modos operativos para criar dispositivos de hackeamento¹³³

Ao/à leitor/a

Olá, como tem passado? Por aqui, te digo que decidi não mais utilizar a definição dispositivo de criação nas aulas, pois me sentia como se estivesse propondo um exercício de livre expressão. A partir da conversa com os/as estudantes, percebemos que o debate sobre dispositivos está para além de um exercício de si em busca de liberdade expressiva.

A ideia de dispositivo permeia um estado de risco constante, pois invariavelmente a criação a partir de hackeamento de dispositivos só é possível quando fazemos um trabalho cênico que resvala na ação transgressora de dispositivos que agem em nossas vidas, gestos, condutas, linguagem, opiniões e discursos.

Hackear também é uma ação que está cada vez mais em pauta, pois estamos adentrando em um universo digital, virtual, que está se tornando também um ambiente monetário internacional protegido por criptografia. Está também presente em todas as discussões sobre proteção ou não de dados e sobre liberdade irrestrita. Enfim, me parece ser por meio da ideia de hackeamento que dispositivos tão complexos presentes neste século podem sofrer disrrupturas.

15 de março de 2022

Olá Foucault, como tem passado?

Estamos a praticar os dispositivos de hackamento. Nesta carta te explico como estamos operando, entretanto, aviso que a cada aula refinamos melhor a proposta sobre a criação destes dispositivos.

Os dispositivos de hackeamento são produzidos em três etapas: percepção e engajamento em dispositivos; hackeamento do dispositivo; criação cênica. A estruturação de um dispositivo

¹³³ Carta resposta a partir de AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.
DELEUZE, G. **¿Que és un dispositivo?** In: Michel Foucault, filósofo. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. Barcelona: Gedisa, 1990.
FOUCAULT, M. Sobre a História da sexualidade. In _____. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2000, p. 243-277.

acontece em uma reunião com quem irá realizá-lo, é importante que se tenha autonomia na criação de dispositivos de hackeamento, pois se a intenção é hackear algo que condiciona, e a primeira atitude frente a isso é desenvolver um diálogo que possibilite que cada um/a possa compor este mapa que é o dispositivo. As orientações que são estruturadas possibilitam um campo de experimentação de si em uma zona de risco, devido ao fato de estarmos “provocando” o bom funcionamento dos dispositivos. É também necessário estar atento/a se o hackeamento não está criando um *modus operandi* mais agressivo e controlador que o próprio dispositivo que está sendo hackeado.

A estruturação do dispositivo se dá por tópicos que se sequenciam, para que ao iniciar o processo de hackeamento não seja necessária a pausa durante todo o itinerário; também para não haver observador/a do dispositivo, pois se pressupõe que todos/as que estão a participar sejam agentes. Sugiro aos/às estudantes que para iniciar a prática de hackeamento os dispositivos tenham no máximo dez itens, sendo possível fazer com menos.

A primeira etapa é constituída pelos tópicos um, dois, três e quatro. Estes quatro tópicos têm a função de aproximar os/as estudantes do funcionamento do dispositivo, misturando-se com ele ainda sem causar nenhum ruído; é necessário entrar na lógica do dispositivo para poder hackear internamente sem ser previamente percebido.

A segunda etapa é constituída pelos tópicos cinco, seis e sete. Estes tópicos são responsáveis pelo hackeamento, atitude que deve ser progressiva e nunca agressiva demais, pois a resistência do dispositivo pode se tornar tamanha que crie uma força intransponível, e neste momento devemos nos lembrar que o hackeamento é uma ação sobre si e não uma ação sobre a força presente no próprio dispositivo; agir sobre si é de algum modo criar uma fissura no seu funcionamento. Assim, ao invés de atacar um outro, atacar a si mesmo.

A terceira etapa do dispositivo é constituída pelos itens oito, nove e dez, responsáveis por transmutar tanto o funcionamento, quanto o hackeamento em um processo criativo desenvolvido como um mapa afetivo gerido na experiência de hackeamento. É poder ter liberdade de subjetivação e criar espaços de esperança para futuros desejáveis.

Te escrevo um exemplo de um dispositivo criado em aula junto aos/às estudantes da Etec de Artes.

1. O dispositivo prisional se mostrou um incômodo por alguns motivos aparentes:
2. O Carandiru foi desativado e o presídio feminino continua lá sem ninguém nem perceber, ou seja, nem mesmo sabemos a existência de detentas no Parque da Juventude.

3. A fila de pessoas para visitar as detentas é composta majoritariamente por mulheres, demonstrando mais um grau de abandono de filhos, maridos e irmãos.
4. Quem são as pessoas que estão na fila e quem são as pessoas que estão dentro da penitenciária?
5. O muro inviabiliza sonhar?
6. As mulheres estão presas dentro e fora da penitenciária?

Dispositivo de hackeamento prisional:

1. Ir para a fila de visitas durante três semanas seguidas entrando em contato e conhecendo as pessoas que ali estão;
2. Se prontificar para ocupar o lugar de alguém na fila e possibilitar que essa pessoa tenha conforto e descanso (Ex: uma barraca com alimentos e acomodação confortável;
3. Combinar um encontro com a pessoa a qual ocupou o lugar na fila, para poder realizar algum desejo individual;
4. Ir para a fila em mais ocasiões e conversar sobre a pessoa que está em situação de detenção, com enfoque em descobrir gostos da pessoa e não seus delitos;
5. Durante a fila, começar uma prática de bordado com as pessoas com as quais criaram vínculo afetivo. O bordado não se finaliza em uma semana, pois a cada semana são entregues partes dele para quem está em detenção, assim ressignificando o objetivo de estar na fila, e transformando a sensação de esperar na fila com pensamentos sobre as dificuldades da vida em um esperar para dar um presente.
6. Conseguir autorização para entrar na penitenciária e realizar a mesma ação, na parte de dentro do presídio, mas agora quem será presenteada são as pessoas que fazem a visita;
7. Fazer encontros para narrar essa experiência dentro do presídio, ou seja, um espaço para que visitantes e visitadas possam falar livremente sobre esse período;
8. Cartografar os gestos; condutas; assuntos; modos de se relacionar durante todo o processo;
9. Desenvolver partituras corporais e paisagens cênicas a partir das cartografias;
10. Apresentar a composição cênica durante alguns dias na fila de espera, e pedir para quem entrar após a apresentação poder narrar o que viu naquela semana.

Este foi um dos dispositivos criados em conjunto para podermos agir em meio ao histórico do Parque da Juventude, este que aparenta ter apagado a história do presídio do Carandiru e escondido a existência da penitenciária feminina.

A pergunta suleadora deste hackeamento foi: É possível sonhar mais alto que o muro?
Te agradeço por tecer tantas considerações sobre o sistema prisional que nos influenciaram na criação deste dispositivo.

Até breve.
Procure sonhar para além...
Com afeto,
É.S.

4.1.7 Cartas a Boaventura

A – Epistemologias do Sul¹³⁴

Ao/à leitor/a

Olá, como tem passado? Em algum dia da semana você afirmou um posicionamento que entende emergir de sua cultura? Pois bem, é neste intuito que escrevo para Boaventura de Sousa Santos, para tratar do que é nosso e que, por epistemicídio, é relegado à margem, às vezes, para além dela.

Ter um filho me evidenciou que aprendemos pela mimesis. Pela cópia, eu percebo que Caê realiza ações e comportamentos, entretanto, logo na sequência, outras experiências são vividas, gerando um modo singular dele lidar com o que aprendeu do/a outro/a.

Demorou muito tempo na minha vida para que eu percebesse que não funciono por aquisição de conhecimento, esta percepção emergiu depois das trocas de cartas que tive com Paulo Freire¹³⁵.

Hoje, entendo que a produção de conhecimento de conteúdos está atrelada à cultura na qual estamos inseridos/as e em que participamos ativamente. O conhecimento emerge dos territórios, de como a vida acontece em determinado lugar e o que “vem de fora” não é replicado, é transgredido em processo antropofágico, para que funcione na relação com o território habitado.

¹³⁴ Carta resposta a partir de SANTOS, B. D. S. **O fim do império cognitivo**: a afirmação das epistemologias do Sul. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

¹³⁵ FREIRE, P. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. 44. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.

Sugiro que não nos apaguemos e que resistamos contra o apagamento de nossos saberes e fazeres, sugiro nos dedicarmos às epistemologias do Sul.

23 de agosto de 2019

Olá, Boaventura! Sempre que escuto seu nome, me ganho em alegria, pois imagino que estar em contato com você é estar em boa aventura. Estou me aprofundando em seus estudos referentes à afirmação das epistemologias do Sul. Quando li o título de seu livro “O fim do império cognitivo: a afirmação das epistemologias do Sul” (2020), pensei que abordar o fim é vislumbrar vê-lo, pelo menos como um devir de um processo que levará a cabo. Desse modo, me alegro em poder participar do que, um dia, será o começo. Quando digo começo, não me refiro à ideia de que a atualidade inicia este processo, ela o atualiza, pois junto com o curso da colonização, do patriarcado e do capitalismo como balizadores da vida, sempre existiram lutas e resistências por parte dos/as ausentes e dos/as emergentes.

No que entendo pelo afeto gerado da multiplicidade de pessoas, te encontro em minha trajetória de abordagem pedagógica. Os atravessamentos pela diferença geram processos para viabilização das ecologias dos saberes no aprendizado nas artes cênicas. É a partir do reconhecimento da multiplicidade de saberes presentes na diversidade cultural da sala de aula, que se compõe uma disposição à criação de lutas afirmativas dos saberes do Sul, estruturando, dessa maneira, outras cognições e criações epistêmicas que são oriundas da prática cênica e da composição dos saberes nas linguagens artísticas provenientes do Sul (nossos) e do Norte (deles).

Ler você me acalmou, pois toda a minha formação acadêmica foi constituída de referências das epistemologias do Norte, no entanto, minha prática artística se iniciou na capoeira e em algumas práticas e filosofias orientais. Antes, eu me sentia confuso com estes conhecimentos díspares, mas atualmente me encontrei pensando que estes saberes compõem o que sou e como penso e pratico nas artes, bem como entendo que estas influências epistêmicas são friccionadas com a vivência cultural local onde vivo e atuo profissionalmente.

Sinto que progressivamente presencio um processo pedagógico coletivo, é como se pudéssemos, juntos/as, transformar elementos estruturantes das linguagens cênicas. Assim, lembro do que você diz “temos que transformar o mundo ao mesmo tempo que permanentemente o reinterpretarmos; tanto quanto a própria transformação, a reinterpretação do mundo é uma tarefa coletiva” (SANTOS, 2020, p.9); você ainda verticaliza na

reinterpretação, fator que se relaciona com o que estamos propondo em aula, “a reinterpretação permanente do mundo será possível apenas em contexto de luta” (SANTOS, 2020, p.9). Vejo que a dimensão da palavra luta se amplia a cada dia em sala de aula, pois praticar a cena é ação de luta em tempos de militarismo nas instâncias representativas da política em nosso país.

Um exemplo que me vem à mente é de um estudante trans. Assim que o atual presidente venceu as eleições, ele me parou no corredor da escola e me perguntou — Será que meus pais querem que eu morra? Pois eles votaram neste cara que propõe, publicamente, o extermínio da população LGBTQIAP+, estou pensando em não voltar mais pra casa! —. O que responder para um estudante de 18 anos que está em plena transição de gênero? Estive embasbacado com aquela situação, o que consegui dizer foi — Eu não sei o que eles pensam, mas aqui na escola somos uma comunidade que vai lutar pela sua existência e pela diversidade —. Neste mesmo dia, chegando em casa, eu abri meu Whatsapp e li a mensagem que um estudante negro do curso técnico em música da Etec de Artes foi enforcado pelos seguranças do metrô por estar tocando seu violão, que era o modo como ele conseguia o dinheiro para poder continuar estudando música no curso. Quem estava com ele relatou que os seguranças diziam — Agora acabou a vagabundagem, é Bolsonaro presidente!

A legalização da violência se institui como um poder paralelo, distribuído em pequenos poderes, funciona na brutalidade e se pauta no discurso de eliminação da diferença; tem sua face praticada pelo ódio embrionado em uma sociedade que preza pela manutenção do colonialismo, do patriarcado e do capitalismo. Atualmente não almejo mais a luz no fim do túnel, para tanto, acredito que podemos seguir seu conselho de que: “Terão de levar consigo uma lanterna portátil, uma luz que, mesmo sendo trêmula ou fraca, ilumine o suficiente para que sejam capazes de identificar o caminho como sendo o seu caminho e, assim, evitar acidentes fatais” (SANTOS, 2020, p.11)¹³⁶.

Pulsa cada dia mais nítida a necessidade de aprender que os processos de transformação deste cenário estão coligados às lutas sociais e políticas, que os conteúdos cênicos estão atrelados aos conteúdos que tratam da realidade crua e que se impõe verticalmente. A todo momento, buscamos identificar e validar os saberes nossos não legitimados pelos cânones de referência ao aprendizado das linguagens cênicas, ou mesmo nos utilizarmos das referências estéticas e metodológicas compostas historicamente para atritar com a realidade cultural e

¹³⁶ SANTOS, Boaventura de Sousa. **O fim do império cognitivo: A afirmação das epistemologias do Sul**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020, p.11.

política na qual nos encontramos diariamente. Este debate promove a suspensão da autoria no sentido do sujeito cognoscente individualizado. Assim nos aproximamos da sua ideia sobre os sujeitos produtores de epistemologias do Sul, os “sujeitos coletivos”. Para tanto, a autoria se encontra pautada na luta diária e coletiva por irromper os ditames do que foi instituído e naturalizado como verdadeiro.

Finalizo com esta pequena síntese de seis corolários que você aponta, e que me auxiliam a condensar vontades.

Primeiro: não precisamos de alternativas, e sim de um pensamento alternativo de alternativas. Segundo: a reinterpretação permanente do mundo será possível apenas em contexto de luta e, por este motivo, não pode ser levada a cabo como tarefa autônoma, independente da luta. Terceiro: sendo certo que as lutas mobilizam múltiplos tipos de conhecimentos, a reinterpretação permanente do mundo não pode ser produzida por um tipo único de conhecimento. Quarto: dada a centralidade das lutas sociais contra a dominação, se, por hipótese absurda, os grupos sociais oprimidos deixassem de lutar contra a opressão, ou porque não sentissem necessidade de fazê-lo ou porque considerassem estar completamente privados das condições necessárias para essa luta, não haveria espaço para as epistemologias do Sul nem, efetivamente, necessidade delas (SANTOS, 2020, p.9).

Fico com este pensamento.

Abraços,

É.S.

B – Sobre a coragem do agora¹³⁷

Aos/às leitores/as

Cartografar é estar conectado com o agora em transformação. Aparentemente esta ação pode parecer simples e de fácil execução, pois crio mapas do presente nas escritas, e deste modo cartografo as relações em acontecimento no espaço e a partir da ótica pedagógica voltada para as artes cênicas. No entanto, a vida na pandemia se tornou árida, com muitas dificuldades de estabelecer relações sensíveis, pois elas estavam mediadas por mídias digitais e virtuais. A ausência do corpo me impactou, impactou a pesquisa e o modo como cartografo. Passei um tempo sem escrever cartas pois quando a experiência do corpo é muito intensa e violenta, torna-se difícil escrever sobre o que se vive, afinal, não era o que gostaria de estar

¹³⁷ Carta resposta a partir de SANTOS, B. D. S. **O futuro começa agora:** da pandemia à utopia. São Paulo: Boitempo, 2021.

vivendo; me dediquei às aulas e às anotações sobre o que ocorria, para que em determinado momento eu tivesse material para retornar a escrever.

Foi em Boaventura que percebi ser necessário retornar à coragem de escrever, pois ele produziu um livro sobre a pandemia em meio à incerteza do amanhã. Volto a escrever em meio ao caos, à ausência, às mortes diárias, e ao impactante momento em que muitas pessoas ficaram sem oxigênio em Manaus devido à falta de organização política e gestão de recursos.

12 de março de 2021

Olá, Boaventura, como tem passado? Hoje te escrevo após o ápice da crise causada pelo Sars-CoV 2. Ainda estamos em uma situação grave, mas não comparada à quando não tínhamos vacina, devido à negligência do Ministério da Saúde. Passei um longo tempo para te escrever, estava em tentativa de adensar como percebia a situação e, de certo modo, criar um pouco de distância emocional, pois havia muito sofrimento em falar sobre os acontecimentos.

Te escrevo principalmente em admiração por você conseguir produzir um extenso material em meio ao caos. Pessoas que não esmorecem em situações adversas como essa me transmitem segurança para seguir como pesquisador, obrigado por não nos abandonar em meio à crise. Me repouso em suas palavras sobre abordar o presente, escrever sobre o agora é ir se escrevendo à medida em que se escreve (SANTOS, 2021).

Suas questões e reflexões me auxiliaram a continuar as aulas em situação remota, mantendo a dignidade e a perspectiva de que insistir em desenvolver e reconhecer epistemologias outras para a sala de aula viabiliza fricção com a hegemonia do ensino/aprendizagem na educação.

Hoje, percebo que poderia ter escrito antes, inclusive por estar impulsionado pelo presente, este não seria uma temporalidade que turvaria a percepção. Entretanto, ainda te escrevo em tempo, pois estamos longe de nos distanciarmos de tudo que aconteceu e está acontecendo, por isso trago algumas reflexões respaldadas em seus pensamentos.

Me adentro nesta “necrolinguagem” tal qual você aborda a pandemia, olho para a devastação e tento produzir memória do agora, ou mesmo resquícios do que vamos contar sobre o que ocorreu. Nestes tempos, morar no Brasil é estar em meio à necropolítica galopante que “para salvar a economia, é preciso correr o risco de sacrificar vidas, as vidas inconfináveis para que o confinamento de outras vidas seja possível” (SANTOS, 2021, p.15).

Sinto que as distâncias entre as camadas sociais se evidenciaram ao longo da pandemia, tanto sobre quem deve ou não viver, bem como sobre as epistemologias que se estruturaram nas narrativas sobre a vida. Entretanto, agora, já passado o ápice da crise, as evidências desta exposição abismal tendem a ser apagadas e esquecidas, é como se a violência, esse trauma coletivo que assolou principalmente as vidas inconfináveis, sofresse um processo de apagamento do tempo e das narrativas, como se a breve distância fosse memória de tempos remotos, e faz pouco tempo estávamos sofrendo com 4 mil mortos por dia.

Com isso corroboro com sua perspectiva de que:

Durante a pandemia, os Estados, em geral, e, em particular, os governados por forças políticas de direita revelaram-se, além de autoritários, muito incompetentes na gestão da crise sanitária e da proteção da vida dos/as cidadãos/ãs. Tornaram-se, por vezes, cúmplices de massiva e macabra destruição da vida humana. Apesar disso, o fim desses políticos e dessas políticas não parece estar mais próximo depois da pandemia, do que antes dela. Pelo contrário, a pandemia mostrou que tais políticos e políticas têm um aliado novo e insuspeito: todos aqueles que, angustiados com as abissais incertezas do futuro, querem que alguém lhes diga que não foi tão grave assim, que tudo já passou e vai voltar ao normal (SANTOS, 2021, p. 17).

Além desta questão, evidenciamos nossa fragilidade em relação à natureza. Enquanto espécie, tentamos dominar a natureza por séculos. Aliás, estávamos estudando impactos ambientais como pesquisa de TCC de uma das turmas que interrompeu suas atividades presenciais devido à pandemia, e, assim como você comenta que Eric Habsbawan fala que um século não se inicia em 1º de janeiro de seu primeiro ano, mas quando inscreve “sua aura ou seu trauma específico nos corpos de vastas camadas da população em diferentes partes do mundo” (SANTOS, 2021, p. 16), parece que a transição de século se iniciou com a pandemia, nos colocando questões urgentes sobre a ética em relação à natureza ou nos aproximamos do fim de nossa espécie e possivelmente do planeta como conhecemos (SANTOS, 2021, p. 17). O que era um futuro distante se tornou a urgência do agora e dos anos que se seguirão.

Penso que em meio às práticas pedagógicas para as artes da cena, podemos criar processos que alcançam pontos para além da reflexão sobre a dimensão ecológica do modo como nos relacionamos com o mundo, avançando para uma dimensão ecológica do próprio fazer cênico, assim criando uma ética para as escolhas estéticas e elementos discursivos da obra de arte. Foi interessante que, neste TCC, cada integrante do coletivo desenhou para si um percurso de transformação pessoal e que seria realizado ao longo da pesquisa. O intuito era que não só a pesquisa os/as afetasse, mas também sua conduta e modo de vida se alterasse, assim

agindo com ética e coerência com as problematizações levantadas pela montagem cênica. Era importante para este coletivo um vínculo orgânico entre artistas e temática.

A partir desta prerrogativa, acredito que colocamos em questão a sensação contemporânea da “desistência de lutar por uma vida melhor ante a possibilidade sempre iminente de a vida piorar”, sensação presente em um mundo que “quanto mais ‘progresso’ realizava mais intolerável e inabitável se tornava para a grande maioria da população mundial” (SANTOS, 2021, p. 23). Assim, se mostra necessário e urgente erigir a reflexão e dimensão sobre o comum, sobre o que nos une e, junto ao respeito à diferença, criar maneira de viver em coletivos.

Neste aspecto, as artes da cena, em suas referências originárias que remontam a rituais, festividades e práticas coletivas, nos apresentam diversas maneiras de criar modelos socioculturais que nos aproximam com os ciclos da natureza, com a vivência em comunhão, com ritos que nos auxiliam a não automatizar a vida.

A dimensão ecológica se evidencia como um novo campo de discussões das artes e das práticas pedagógicas; é portanto de suma importância que um outro tema que está em voga em tantos campos, inclusive na arte, faça parte desta construção narrativa e percepção da realidade vivida: o debate sobre o neoliberalismo e suas práticas predatórias que estipularam uma crise permanente nos modos de produção da vida e no trato com a natureza. A partir daí pontuo, então, um debate ao qual você chama atenção: a normalidade da exceção.

“O objetivo da crise permanente é não ser resolvida. Mas qual o objetivo deste objetivo? Basicamente, são dois objetivos: legitimar a escandalosa concentração de riqueza e impedir que sejam tomadas medidas eficazes para evitar a iminente catástrofe ecológica.” (SANTOS, 2021, p. 25).

Este duplo objetivo se evidenciou na pandemia nos setores detentores da concentração das riquezas tais quais os bancos¹³⁸ que, em meio à pandemia, aumentaram consideravelmente seus lucros, enquanto a renda do trabalhador reduziu drasticamente.

Porém, apesar disso, a fragilidade presente na criação de narrativas para a devastação mundial em troca da manutenção econômica se evidenciou no contexto de grandes economias,

¹³⁸ “Dados tabulados pela Económica apontam que o lucro somado dos quatro grandes bancos cresceu 32,5% de 2020 para 2021. Já de novembro de 2020 a novembro de 2021, a renda do trabalhador caiu 11,4%, segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE).” Ver mais na matéria, Bancos lucram como nunca durante o pior ano da pandemia, diz relatório. Disponível em: <<https://www.correiodobrasil.com.br/bancos-lucram-como-nunca-durante-pior-ano-pandemia-relatorio/>>. Acesso em 21 junho de 2022.

como dos Estados Unidos da América (EUA), visto que o país detentor de maior poder e riqueza mundial não conseguiu propiciar bem-estar e dignidade à vida humana para seus/suas cidadãos/ãs.

O país mais rico do mundo é, de repente, o país mais vulnerável à pandemia; o país que tem poderio militar e nuclear para destruir vários mundos não produz produtos essenciais para proteger seus cidadãos e, em especial, os prestadores de cuidados médicos e sanitários; manifesta uma tal incompetência e descoordenação para lidar com a pandemia que mais parece um Estado falhado de tipo novo (SANTOS, 2021, p. 33).

Sei que posso estar sendo ambicioso e imprudente pensando que tão complexas questões podem ter qualquer alteração a partir das práticas pedagógicas nas artes da cena; se passei esta impressão me desculpe, não foi a intenção. O que pretendo e pratico em aula junto aos/às estudantes é poder refletir sobre as questões ecológicas da atualidade e, em microescala, criar modelos ético-estéticos sustentáveis a longo prazo. A arte é este lugar de praticar o impossível.

Na esperança do agora, prossigo.

É.S.

4.1.8 Carta a Béziers e Piret

A - Sentir-se no mundo¹³⁹

Ao/à leitor/a

Meu corpo! Eu! O que você sente quando lê estas duas primeiras palavras? Espero que muita coisa... Tente se lembrar das inúmeras vezes que você leu “meu corpo” nesta tese. Esta formulação possessiva da materialidade corpo é utilizada constantemente pois a entendo como um posicionamento político. Na América Latina somos constantemente expropriados de tudo, seja material ou simbólico, entretanto, o corpo, mesmo que precarizado, é sempre um despertar da potência de si, um eterno devir, um agenciamento, um processo. Ter a ideia de que é meu, de que é a única expropriação que ninguém consegue exercer, me nutre em dizer — MEU CORPO — mesmo expondo a contradição de que eu sou meu corpo então não poderia tê-lo, uma vez que sou.

¹³⁹ Carta resposta a partir de BÉZIER, M.-M.; HUNSINGER, Y. **O bebê e a coordenação motora**: os gestos apropriados para lidar com a criança. São Paulo: Summus, 1994.

BÉZIER, M.-M.; PIRET, S. **A coordenação motora**: aspecto mecânico da organização psicomotora do homem. Tradução de Angela Santos. 3. ed. São Paulo: Summus, 1992.

Esta contradição é importante para que eu busque junto aos estudantes uma política de si fundada na ideia de que o corpo é território do cultivo emancipatório por meio do fazer artístico e da educação.

Esta carta direciono a Béziere e Piret, que me auxiliam a todo momento nas aulas de estudos do movimento. O que fornecem para o estudo da coordenação motora permite que eu compreenda os aspectos comuns e as características pessoais do movimento de cada estudante. Estudar a coordenação motora por Béziere e Piret possibilita intensas aproximações entre a cultura e a organização corporal. Desse modo, o fazer cênico, que entendo como uma intensa pesquisa sobre o humano e suas relações com a cultura, se potencializa quando se percebe que o movimento é campo de repercussão e proposição destas relações simbólicas.

Estudar Béziere e Piret faz com que a criação cênica parta das relações entre as camadas da corporeidade dos/as estudantes e não do imaginário da construção de personagens ou práticas de representação. É pura performance de si.

29 de março de 2022

Queridas Béziere e Piret, após longos anos praticando dança e criando processos artísticos fundados em aspectos do corpo em movimento, resolvi entrar em contato com vocês. Aprendi a dança a partir de práticas que vieram do Estúdio Nova Dança, muito conhecido aqui em São Paulo. Este estúdio foi responsável por mudanças radicais no modo de pensar e criar em dança a partir da década de noventa. Este vórtice na dança paulistana se desmembrou após alguns anos e logo os/as pesquisadores/as do corpo se espalharam pela cidade. Foi em um desses desmembramentos, no encontro com Luciana Bortoletto, que trabalhei meu dançar somático por alguns anos.

Não sou propriamente um estudante do corpo no sentido da abordagem analítica e estática, estudo os corpos em suas potências poéticas, políticas e estéticas. Abordagens que emprego na performatividade do corpo abrigada nas linguagens cênicas. Neste caminho, procuro dirigir espetáculos e desenvolver itinerários formativos que prezam pelo espaço da experiência da presença do corpo, expressando-se a partir dos aspectos psicomotores.

Acredito ser por estes motivos que me aproximo de suas pesquisas, pois ao mesmo tempo em que me proporcionam estudos motores e estruturais do corpo, me possibilitam criar, imaginar e perceber o corpo para além de matéria estática. Portanto, direciono minha atenção

pedagógica para a construção de um pensamento sobre a coordenação motora como uma síntese da anatomia e da fisiologia do movimento (BÉZIER; PIRET, 1992, p.15).

Esta abordagem, que aproxima o estudo do corpo ao estudo da própria vida em desenvolvimento, me possibilita dar vazão a processos pedagógicos que, na intimidade de uma dança pessoal, promovem a construção corporal cênica intimamente atrelada às poéticas e estéticas oriundas da singularidade de cada estudante.

Este trajeto do estudo do corpo somático, que traz para a cena o íntimo de cada estudante, tem me feito pensar e criar práticas de aula que são ímpares. Essas práticas são constituídas por procedimentos corporais que criam dispositivos de hackeamento para o corpo em estado de cena. Os procedimentos promovem um modo operativo distinto em cada um/a, eles são responsáveis por possibilitar um espaço-tempo para que os/as estudantes percebam o mundo em suas imediatas relações corpóreas, para que percebam a si mesmos/as como um complexo conjunto de forças e intensidades advindas da história de cada corpo.

É na construção destes dispositivos que estruturo as aulas e que dialogo com suas pesquisas. A criação de dispositivos está correlacionada às ideias de Foucault quando ele diz que dispositivos são:

um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode tecer entre estes elementos (FOUCAULT, 2000, p. 244).

A ideia de dispositivo de hackeamento criada nas aulas é, portanto, uma construção de procedimentos que, ao serem realizados, inserem os artistas em práticas corporais que promovem a percepção e a ação transformadora sobre o que Foucault chama de dispositivo, ou seja, o dispositivo de hackeamento cria táticas de subversão dos dispositivos de controle e regulação da vida.

Esta ideia de dispositivo de hackeamento atrelada a suas pesquisas tem íntima construção por meio do toque, do mapeamento corporal, dos experimentos dos esquemas musculoesqueléticos, da parceria entre os/as estudantes que também compreendem seu ser a partir do corpo do/a outro/a, sempre com ética e respeito em meio ao trabalho desenvolvido.

Caso tenha interesse sobre a minha prática, te digo que inicio geralmente por uma pesquisa sobre o caminhar. Neste jogo do amortecimento e do impulso para que este fenômeno aconteça, ficamos longas horas desmembrando a passada em construções de frases de

movimento e partituras corporais encantadoras, pois respeitam uma organicidade do movimento.

É latente as milhões de possibilidades objetivas e subjetivas que o corpo dos/as estudantes experimentam em aula. Mesmo que no início poucos percebem que aqueles movimentos executados são originários dos primeiros momentos de formação da vida e do desenvolvimento corpóreo, aos poucos se dão conta do quão difícil é realizar o próprio cotidiano e o quão mágico e poético é a potência do corpo em pleno movimento. Sabiamente, os/as estudantes desenvolvem, ao longo dos encontros, as bases da coordenação motora apresentadas em seus estudos: princípio mecânico do movimento, organização corporal e características anatômicas (BÉZIER; PIRET, 1992, p.32). Este caminho origina processos de pesquisa cênica singulares àquelas corporeidades, assim cada um/a é responsável por seu caminhar físico e artístico.

Estas construções de corpos cênicos singulares, novamente, me fazem estar próximo de suas pesquisas, pois temos a premissa de pensar e praticar um corpo a partir da propriocepção e do que nomeiam como dinâmica do movimento, seus componentes complexos e harmoniosos (BÉZIER; PIRET, 1992, p.15). Desta complexidade harmoniosa, promovem uma percepção da poética do movimento em sentido espiralado, mesmo os movimentos aparentemente retilíneos têm este funcionamento estrutural do sistema musculoesquelético.

A porção umeral, por exemplo, em sua composição muscular, nos possibilita uma complexa gama de movimentações nas três dimensões do espaço. Esses dias passamos quase uma hora estudando o funcionamento do bíceps, lembrei-me de que você disse “a porção longa do bíceps, que é flexora do cotovelo, rotadora externa do rádio e, ainda, flexora do ombro” (BÉZIER; PIRET, 1992, p.16). Nesta pequena porção do corpo, quanta poética preexistente, não?

A partir deste seu destaque para o úmero, nesta semana de aula estávamos experimentando os esquemas corporais da cintura escapular, braços e mãos. Após um período de experimentação e sensibilização, iniciamos um trabalho sobre perceber como estes seguimentos indicam movimentos e situações do corpo nas relações socioculturais. Chegamos, por exemplo, em sensações e relatos comuns tais quais: o úmero auxilia em proteção da parte frontal do corpo, as escápulas geram movimentos de ataque e enfrentamento, o rádio e a ulna possibilitam a torção e as mãos retenção e soltura. Estas foram algumas percepções que circundaram a maioria das pessoas presentes na aula. Fizemos, por fim, uma conversa sobre estas percepções e como elas estão ligadas inclusive com o que estamos vivendo coletivamente

aqui na cidade de São Paulo. Enfim, só um exemplo de como estamos praticando teatro a partir de seus estudos.

Ainda na experimentação dos braços, nos dedicamos nas suas colocações sobre a flexão que ocorre na movimentação do cotovelo. A exemplo desta flexão, a musculatura cria uma imagem similar a de um pano sendo torcido, o qual, em determinado momento do processo de torção, encurta em seu comprimento (BÉZIER; PIRET, 1992, p.19). Assim, conseguimos perceber a complexidade da flexão, uma vez que estávamos atentos/as e implicados/as em perceber o que estava acontecendo.

No começo do semestre são raros/as os/as estudantes que não identificam o corpo como uma série de segmentos retilíneos e com musculatura “única” que faria com que as partes se movessem. A percepção desta sobreposição e composição muscular começa quando desenvolvem a percepção sobre a sensação do corpo operando em um conjunto harmonioso e orgânico. São necessárias algumas aulas para desenvolver esta percepção que geralmente acontece quando iniciamos a pesquisa sobre enrolamento e endireitamento do corpo no desenvolver do movimento do tronco (BÉZIER; PIRET, 1992, p.33-66).

Com o tronco em movimento: torção, enrolamento, endireitamento, equilíbrio, entre outras possibilidades, é possível perceber a ação de grandes grupos musculares se desenvolvendo conjuntamente para realização do movimento. Principalmente quando tentam realizar movimentos a partir do eixo anterior, colocando em ação o enrolamento da cabeça em direção à pelve. A partir deste estudo aparecem indícios de que o movimento nem sempre está diretamente atrelado à porção da estrutura esquelética interconectada, mas opera em um grande complexo em funcionamento, até mesmo para perceber que a flexão do eixo anterior pode mobilizar o eixo posterior e assim um grupo muscular traciona e mobiliza a coluna (BÉZIER; PIRET, 1992, p.34).

Na medida do possível, visto que quase sempre me frustro em relação ao tempo que temos para este estudo, me dedico à movimentação do/a estudante para gerar os processos de criação, pois percebo que a partir de seus estudos é viável criar uma poética da singularidade de cada estudante em fricção com as relações psicofísicas do corpo com o mundo. Por que seria diferente para a criação de personagens, figuras, arquétipos?

Minha frustração advém da necessidade de um largo tempo para esta pesquisa, pois, primeiro o/a estudante precisa perceber que tem um corpo, por incrível que pareça muitos/as não sabem, para então iniciar um processo de prática da propriocepção, compreensão e estudo do corpo a partir do movimento. Mas tão logo o semestre avança e a proximidade da estreia

também, tenho que migrar para a criação e formalização cênica, mesmo sabendo que estou invariavelmente abortando todo um processo que poderia ser da construção de um corpo cênico e que operaria entre o real e o ficcional, derivado da complexidade da organização psicomotora.

Quanto mais tempo conseguimos permanecer na pesquisa dos esquemas corporais, mais complexa se torna a criação e menos óbvia, pois nós, enquanto sujeitos singulares, não somos óbvios em nossos gestos e movimentações, portanto, acredito que ao produzirmos criações que sejam simplistas, estas não dão conta desta complexidade de uma contemporaneidade que já venceu a era das máquinas. Assujeitar o corpo às padronizações, tais quais se vive em fábricas ou mesmo reproduzi-las em treinamentos artísticos que enquadram o corpo em um padrão de movimento que almeja o belo e o comumente aceito, é marginalizar a possível beleza dessa singularidade que possui todo um histórico de vivência cultural, esta que se revela muitas vezes em apenas um olhar, um acenar de mãos ou mesmo um caminhar.

Outro recurso que utilizo nas aulas de Estudos do Movimento I se pauta na construção de imagens sobre o corpo. Após os experimentos com o toque e a percepção de si, nos dedicamos um tempo para o desenho, para o toque no esqueleto que temos na Etec, e para a experimentação expressiva do movimento em conjunto com a evocação da memória como combustível para a criatividade do corpo em movimento.

Enfim, poderia ficar abordando termos cada vez mais técnicos, mas neste momento não acho necessário, pois o fato é que tudo isso que abordo está também em seus estudos. Coloquei alguns exemplos para poder perceber como estamos trabalhando, também acabei me empolgando e organizando um pensamento sobre a coordenação motora e a cena, sem que se perca a poética da experiência do corpo em movimento.

Amo ler seus escritos pois, para compreender, começo a dançar aqui no meu quarto, assim vou me movimentando e lendo o que escreve, corporificando este conhecimento sensível produzido com tanto carinho e dedicação.

Me despeço por aqui e agradeço pela experiência que tenho ao ler os escritos de vocês. Acredito que em breve mandarei outra carta para abordar um corpo não harmônico, talvez tratar de como podemos pensar movimentações menos lesivas independente das condições exigidas pela criação cênica.

Com afeto,

É. S.

4.1.9 Carta a Guatarri

A - Para não cair¹⁴⁰

Ao/à leitor/a

Você por acaso já se deparou com um texto que lhe tira as bases e, o pior, não sabe ao certo o que ele desloca em você e nem o que desloca? Pois foi assim que me senti ao ler “Para acabar com o massacre aos corpos”, escrito por Guatarri. E são somente cinco páginas...

Decidi escrever para Guatarri no sentido de expor um pouco de como este texto me atravessou e chegou até as aulas, sendo que após a sua leitura tive outra dimensão de compreensão para o que eu sentia sobre o sofrimento dos corpos. Constantemente percebo os/as estudantes em situação de sofrimento físico e/ou psíquico. Nos conselhos de classe em que avaliamos cada caso, pude perceber que a maioria das desistências ou baixo desenvolvimento no aprendizado das linguagens cênicas não estão locadas na dificuldade em acompanhar o curso, mas atreladas aos quadros de sofrimento ou dificuldades financeiras e sociais.

Quando Bolsonaro ganhou a eleição para presidente, houve um pânico geral entre os/as estudantes da Etec de Artes, pois são, em sua maioria, da comunidade LGBTQIAP+, pretos/as, periféricos/as e pobres. Entretanto, o que conseguimos é praticar modos de subverter o massacre aos corpos e, neste sentido, as aulas possibilitam um mergulho em si mesmo/a.

Nas aulas, não pautamos um corpo que pensa o fim do massacre, mas um corpo que pratica este fim. Práticas que valorizem a diferença, que não estejam cooptadas pela sequência neurótica da produtividade e possibilitem a livre manifestação do modo como cada um/a se percebe no mundo.

¹⁴⁰ Carta resposta a partir de GUATARRI, F. Para acabar con la massacre del corpo. **Fractal**, México, ano 17, v. 69, n.18, p. 59-68, Abril-Junio, 2013. Disponível em: <https://www.mxfractal.org/pdf/fractal69.pdf>. Acesso em: 14 abr. 2022. Este texto foi publicado originalmente de forma anônima na revista francesa Recherches n° 12, 1973, edição dedicada a uma "grande enciclopédia da homossexualidade" sob o título "Três bilhões de perversos", em que participaram Gilles Deleuze, Michel Foucault, Jean Genet, Guy Hocquenghem, Daniel Guérin, Jean-Paul Sartre, entre outros. O governo francês apreendeu e destruiu os exemplares da revista e processaram Félix Guattari, diretor da publicação, acusando-o de "violar a decência pública". [N. de T.] (tradução nossa).

Nestes empreendimentos em aula, praticamos este fim do massacre que abarca uma ideia sobre os corpos latinoamericanos. Não incentivo a ideia de ser brasileiro, ainda mais em tempos reacionários, pois a dimensão nacionalista é de alta periculosidade. Praticamos um território expandido, território da América Latina, pois identifico que o massacre dos corpos tem histórico semelhante no processo de colonização e, atualmente, possui uma cultura que se alimenta entre si e se mostra cada vez mais potente em cenário internacional.

27 de abril de 2020

Saudações Guatarri, espero que se encontre bem.

Esses dias me peguei olhando para suas feições, descobri seu olhar. Atrás de seus óculos algo se revela em um lugar de profundo espaço de possibilidades. Não sei bem ao certo se são os olhos claros ou se é mesmo a dimensão de corpo que deve ter alcançado. Fato é que sinto um vazio preenchido. Penso que talvez tenha construído para si um Corpo sem Órgãos (CsO) (DELEUZE; GUATARRI, 2008), como se em seu olhar não funcionasse mais a visão máquina julgadora, talvez uma máquina desejante¹⁴¹ por acabar com o massacre dos corpos, máquina que redimensiona o humano por ação disruptiva da sequência neurótica da produtividade.

Neste momento, enquanto te escrevo, penso que talvez uma das saídas para o massacre dos corpos seja evitar um olhar que se lança para fora, pois a visão está capturada pela luminosidade refratária do capital. Percebo esta façanha em seu olhar que olha para dentro de si e simultaneamente para um/a outro/a de maneira a estranhar o que se naturaliza. Em seus escritos se reflete este olhar de uma dimensão plástica de si. Imagino que eu esteja influenciado pelo livro “A hermenêutica do sujeito” (FOUCAULT, 2010) ou, talvez, que você o encontre neste seu olhar.

¹⁴¹ As ideias sobre máquinas percorrem o livro de DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. DELEUZE, G.; GUATARRI, F. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. 2. ed. São Paulo: 34, 2011. As máquinas são de diversas naturezas e se interconectam. Sugiro a leitura de todo esse contexto presente no livro e que se relaciona com esta síntese proposta por eles: “Isso funciona em toda parte: às vezes sem parar, outras vezes descontinuamente. Isso respira, isso aquece, isso come. Isso caga, isso fode. Mas que erro ter dito o isso. Há tão somente máquinas em toda parte, e sem qualquer metáfora: máquinas de máquinas, com seus acoplamentos, suas conexões. Uma máquina-órgão é conectada a uma máquina-fonte: esta emite um fluxo que a outra corta. O seio é uma máquina que produz leite, e a boca, uma máquina acoplada a ela. A boca do anorético hesita entre uma máquina de comer, uma máquina anal, uma máquina de falar, uma máquina de respirar (crise de asma). É assim que todos somos “bricoleurs”; cada um com as suas pequenas máquinas. Uma máquina-órgão para uma máquina-energia, sempre fluxos e cortes” p.11.

Constantemente me ponho a pensar sobre seu texto “Para acabar com o massacre ao corpo”, foi nele que entendi que há uma intensa diferença entre você e Deleuze. Você gera movimento nas palavras, não só nos processos de pensamento que meu corpo produz a partir dos escritos (neste caso quando está junto com Deleuze); seu texto possui uma crueza, tem liberdade formal, ele é uma ode para acabar com o massacre não somente no que se refere ao conteúdo, mas também na discussão sobre a forma, empreendimento que percebo também em vários escritos de Antonin Artaud, autor que também lhe é caro.

A versão que tenho de seu texto está em espanhol, e me parece que faz sentido ler em outra língua que não a minha, pois desde o início me sinto provocado a criar modos de gerar processos de desnaturalização cultural da violência que sofro em meu corpo diariamente; a língua é também um processo violento, a exemplo de guardar o gênero em suas bases fundantes. Caso tenha ficado instigado em relação a este pensamento, sugiro ler “Língua e Realidade” (FLUSSER, 2004), que trata da língua como constituição estruturante e limitante do pensamento.

Penso também que ler em outra língua me faz compreender que este massacre ao corpo é global e não somente sofrido em território que habito, portanto, me lanço constantemente a pensar no massacre aos corpos latinos. É com esta dimensão extra território que podemos desenvolver mecanismos de coalisão para subverter o massacre, escapar dele e assim nos articularmos em rede, cada um imerso em sua cultura, gerando modos e práticas para exercitar o fim do massacre ao corpo. Se eu tivesse que dizer em uma frase o que sinto sobre seu texto, eu diria: é um fluxo gerador de inquietudes lancinantes, e assim entendo seu texto para além dele, pois é fluxo afetivo.

Uma outra problemática que percebo é que, quando reflito e pratico essas questões em aula, estou também imerso nelas, fator que me faz um subproduto dessas relações capitalísticas; entretanto, em conjunto podemos criar mecanismos para que meu corpo e os corpos dos/as estudantes possam operar modos de figurar debate intrínseco a essas relações.

Você expõe que esses espaços de subversão são femininos e devo concordar que a prática de aula tem exposto essas forças disruptivas como uma força feminina, mesmo que por vezes não esteja falando de gênero necessariamente, pois abarca também um outro modo de olhar e vivenciar a cultura, um modo mais inventivo do que o instaurado pelo conservadorismo patriarcal; inventivo pois os caminhos não estão dados e é nesta fricção entre os/as estudantes que vejo nascer proposições artísticas que questionam o patriarcado.

Estas proposições têm natureza feminina pois pautam a diferença e a empatia por meio de empreendimentos artísticos que abrem espaços para exigências imediatas do corpo, criando espaços de subversão do que é hegemônico. Desse modo, a partir das práticas dos corpos, propomos deslocamentos estéticos que se desenrolam pelos itinerários formativos emancipatórios; assim não mais se separa a política e a realidade vivida. Para além dos discursos, essas práticas cênicas são práticas do corpo.

Gosto particularmente da crueza como você propõe este corpo como lugar revolucionário contra o massacre e

[...] já não podemos suportar que nos roube nossa boca, nosso ânus, nosso sexo, nossos nervos, nossos intestinos, nossas artérias... para torná-los peças e engrenagens da suja mecânica da produção do capital, da exploração e da **ideia de** família. Já não podemos permitir que nossas mucosas, nossa pele e todas nossas superfícies sensíveis se tornem áreas ocupadas, controladas, regulamentadas e proibidas (GUATARRI, 2013, p. 62, tradução nossa).

Me entusiasma ter espaço para essa possibilidade revolucionária junto aos/as estudantes, pois criamos rotas de fuga ao nos percebermos neste fluxo formativo violento. Os modos de elaborar essas percepções nas aulas perpassam pela compreensão de que os corpos se manifestam no sentido de sua libertação das experiências de violência. Assim são geradas experiências sobre o próprio corpo e sua trajetória e, por algumas vezes, aparecem no sentido de poetizar e estetizar essas dimensões da violência sobre o corpos, formalizando, para o público, experimentos cênicos que se manifestam de modo a abrir espaços para gerar outras compreensões sobre o corpo, tanto para quem atua quanto para quem assiste.

Nas aulas, tratamos dessas dimensões revolucionárias em nossas pesquisas corporais e vocais junto à prerrogativa do corpo pensado e praticado de modo holístico, a visar a emancipação corpórea por meio de estudos em Educação Somática. Essas propostas viabilizam terreno para um desenvolver corpóreo implicado nas relações interpessoais e no engajamento para construção de um corpo sensível por meio do trabalho sobre a propriocepção e sobre as relações psicossomáticas da coordenação motora.

Muitas vezes abordamos o processo de desenvolvimento psicomotor do bebê para justamente conseguir acessar uma história imagética que todos/as vivenciaram em seus processos formativos e, paulatinamente, moldou-se para manter e servir um sistema que gesta e gere produções de máquinas neuróticas que justapõem a vida aos processos de massacre diários, tal qual aposta em seu discurso. Me desculpe se estiver influenciado também pelos seus escritos com Deleuze, mas acredito que, de algum modo, eles não são setorizados, pois sinto que se conectam em diferentes pontos diferenciais a partir da leitura que faço da obra de vocês.

Esses dias aconteceu algo que me surpreendeu. Uma das estudantes nos falou que se por acaso o joelho dela saísse de lugar, era para deixarmos, que ela se arrastaria até um canto da sala e o colocaria no lugar. Esta imagem me cortou por dentro, percebi como o sistema produtivista de massacre está introjetado em nós. A preocupação deveria ser em pensar uma arte em que não fosse necessário que ela passasse por esta dor; sinto que nas artes cênicas ainda são comuns as práticas violentas em relação ao corpo.

O desejo dela de executar movimentos que o corpo não aguentava é um desejo capturado por um ideal de corpo vendido nas prateleiras do sistema capitalista. Mas esta história não acaba aí, pois fiquei ainda mais surpreso quando, imediatamente ao final de sua fala, outras estudantes da turma fizeram uma improvisação orgânica e coletiva, banhada pela sororidade, e que reivindicava o direito ao corpo. Finalizo esta carta com suas palavras sobre esta revolução do desejo a qual percebi neste dia.

“A revolução do desejo passa pela destruição do poder masculino e de todos os modelos de comportamento e de emparelhamento a que ele impõe, assim como passa pela destruição de todas as formas de opressão e de normalidade” (GUATARRI, 2013, p. 67).

Espero, em breve, te encontrar para conversar.

É. S.

B - Para acabar com o massacre do corpo¹⁴²

Ao/à leitor/a

Esta é a segunda carta que escrevo para Guatarri. Ela tem sede de corpo, por isso perpasso trechos de seu texto “Para acabar com o massacre ao corpo”, texto que é para se devorar e se indignar, tamanha sua crueza. Tanto que foi proibido por ser uma afronta à imagem de família postulada pelo poder patriarcal.

Assim que li o texto, me pus a escrever a carta pois precisava de imediato criar um processo corporal de libertação do massacre, precisava falar do que fazemos em aula e do quanto seus escritos me provocam no sentido de me perceber como um sujeito e, assim,

¹⁴² Carta resposta a partir de GUATARRI, F. Para acabar con la massacre del corpo. **Fractal**, México, ano 17, v. 69, n.18, p. 59-68, Abril-Junio, 2013. Disponível em: <https://www.mxfractal.org/pdf/fractal69.pdf>. Acesso em: 14 abr. 2022.

exercitar rotas de fuga para este corpo violado; violação que também percebo ser uma realidade dos/as estudantes que se aventuram em criar as próprias rotas em meio às aulas.

Ser produtor da libertação do corpo é praticar cotidianamente este fluxo nas práticas culturais e políticas, desorganizando o que está naturalizado em nossas vísceras. Esta carta talvez seja parecida com um vômito, pois perceber-se violado gera ânsia de expulsar o que rege nossa liberdade.

02 de fevereiro de 2020

Saudações, Guatarri! Início esta carta com muita alegria, pois serei pai dentro de alguns meses. Esta notícia é para dizer que um novo ser está em formação e ele me potencializa a pensar cada vez mais sobre o corpo, este que é meu grande paradigma desde que iniciei meus estudos cênicos.

Corpo que é vida em potência, movimento espiralado, máquina constante de criação de uma complexa rede de saberes e fazeres em conjunto com outros corpos máquinas. Te digo que acredito que ser no estar junto amplia a potência em gerar processos corpóreos de deslocamentos de e na vida. Assim sinto que o corpo pode! Aprendo isso com meu corpo, com o corpo dos/as estudantes e, neste momento, com o corpo da Nadja, minha companheira. Nela, percebo que o corpo pode tanto, que pode gerar outro.

Decidi começar esta carta por esse mecanismo de devir filho para que o argumento dela seja pautado no afeto engendrado nas ideias presentes em seu texto “Para acabar com o massacre ao corpo”. Entendo que este início de carta tem uma intensa relação com o que é colocado em seu texto; por este motivo, me interessa tensionar alguns pontos, pois como sou docente em teatro, a necessidade de inventar linhas de força e constituir modos operativos para que o corpo possa, me fazem criar espaços de esperança em sala de aula.

A sala de aula é nosso laboratório da vida, lá podemos exercitar o impossível, lá podemos acabar com o massacre ao corpo. E como fazemos? Primeiramente não esquecendo que ele é constantemente massacrado e, a partir desta percepção do massacre pessoal ao qual cada corpo é sujeitado, podemos experimentar corpos que constroem e destroem territórios da cultura orientados pela violência física e simbólica.

O corpo pode! É uma afirmação que não se propaga pela boca, mas por todos os poros. Quando penso a partir desta condição afirmativa do corpo, compreendo que este poder não se configura como um exercício do poder, nem do corpo e nem sobre o corpo, muito menos sobre

o corpo de outros/as. Penso que este estado afirmativo é um exercício meditativo que se desenrola em ação, esta ação tem substância na desenvoltura de corpos que escapam, que escorregam, que constroem para si rotas de fuga, processos de subjetivação em meio às barbáries impingidas aos corpos que são constantemente flagelados. — Mas como? — me perguntam os/as estudantes, respondo que esta é uma pergunta sem resposta prevista, pois invariavelmente faz-se necessário inventar táticas que geralmente são fagulhas do acontecimento do corpo em experiência de si, para que assim sintamos pulsar a afirmativa de que o corpo pode! E ele pode pois é potência, latência de si no mundo que o cerceia, e que, na medida do exercício diário da meditação sobre o corpo, criam-se mecanismos de desenvolvimento de modos para que o corpo possa.

Esta reflexão, oriunda das práticas da sala de aula, encontra eco em suas palavras as quais trago para esta carta: “a ‘consciência revolucionária’ é uma mistificação sempre que não passe pelo ‘corpo revolucionário’, corpo que é produtor de sua própria liberação” (GUATARRI, 2013, p.61, tradução nossa), que entendo ser um movimento emancipatório do/a estudante.

Este modo de compreender seu texto me é sugerido logo em seu início, pois é intensa a imagem posta no primeiro parágrafo. Tomei a liberdade de sintetizar as ideias pelas quais você me provoca: o corpo submetido às organizações totalitárias fundadas nas entranhas do empreendimento da ordem capitalista subjugam-se em suas experiências desejantes, sexuais e afetivas da vida. Estas organizações totalitárias se fundam na base da exploração dos corpos, mutilação de nossa alegria, sujeitam as vidas a um controle criminosamente administrado, incapacitando a ação dos corpos torturados, esmagados e enquadrados (GUATARRI, 2013, p.59-60).

É tomado por essas dimensões do massacre aos corpos que desenvolvemos o material humano abordado em aula. Portanto, a pesquisa advém das experiências dos/as estudantes manifestadas nas organizações de seus corpos. Percebo que esta violência, entranhada na carne, está cravada no inconsciente e na reprodução de um regime que tratamos como classista, mas que se parece ao escravocrata, pois sinto a concretude dessas ações sistêmicas sobre nossos corpos que não param de cheirar carne queimada. Penso que, a partir do que pontua, desse afastamento do desejo, o corpo se despotencializa em sua potência de vida, em sua latência. O desejo é então corroído pela estruturação das leis, programas, papéis a serem desempenhados socialmente em condicionantes não aparentes, e que muitas vezes são constituintes de nosso processo formativo, tal qual você objetiva em seu texto (GUATARRI, 2013, p.59-60).

Este ataque ao corpo ocorre desde as organizações das práticas culturais até as articulações políticas, e já atingiu o nível orgânico e formativo do corpo, por isso me preocupo tanto com esta questão, pois é urgente agir, uma vez que presencio diariamente corpos em plena formação. Esse modo organizacional capitalista e totalitário se embrenha em nossas vísceras, órgãos, enfim, no corpo, em suas multidimensões físicas, relacionais, subjetivas e afetivas (GUATARRI, 2013, p.60). Portanto, age sobre a produção do vivido e dos modos de viver, conviver e administrar a vida a partir de todas as zonas referenciais, também em nosso sentir, imaginar, ser e desejar.

Tomei a liberdade de descrever estas partes de seu texto tal qual me lembro, pois já foi digerido por meus pensamentos, o importante é que ele é tão direto quanto necessário para iniciar uma conversa sobre o massacre ao qual os corpos são impingidos cotidianamente; me faz sentido quando penso no chão da escola. Me interessa sua descrição de como os impactos da macroestrutura emergem nas práticas sociais e políticas do cotidiano, retratando o massacre ao corpo de um modo em que o singular e o coletivo estão imbricados.

Entendo que esses processos de violência os quais aborda em seu texto são processos culturais e políticos; culturais pois perpassam o corpo em suas práticas e relações em um campo convival, políticos pois se fazem nas práticas discursivas e na criação e gestão do pensamento sobre o corpo que foi apropriado pelo capitalismo. É, portanto, nas dimensões culturais e políticas do processo formativo junto ao fazer cênico que distendemos a abordagem sobre o massacre dos corpos; assim buscamos praticar um outro corpo de si, assim ressignificamos a corporeidade de cada sujeito a partir do exercício singular para que consigamos, em conjunto, formular esta afirmativa: “meu corpo pode!”.

Logo estaremos em processo de formalização de trabalhos cênicos na Etec de Artes, onde sou docente; espero que possamos juntos/as desnaturalizar esta violência a partir do encontro com outros corpos e diferenças, expondo nossas necessidades mais imediatas, colocando em questão o poder masculino, os modelos de comportamento, as formas de opressão; assim dando passagem para o corpo gerar produção de produções desejantes.

Por hoje, acredito ser isto que gostaria de te escrever, em breve falarei de duas experiências¹⁴³ para assim trazer, novamente, a discussão em pauta.

¹⁴³ Ver: **2.2.1 Memórias dos brotos: Aline renasce em si** e **2.2.2 Memórias dos brotos: a árvore mãe arrancada de Aline brota em suas costas**

Resistiremos...

Abraços,

É. S.

C – Sobre o eu, o coletivo e a natureza¹⁴⁴

Ao/à leitor/a

Ainda impactado com o texto de Guatarri sobre o massacre aos corpos, percebi que este semestre se iniciou como reverberação do massacre, corpos fatigados e cansados de serem pisoteados cotidianamente se rebelam por meio da arte.

Corpos indisciplinados requerem pra si o direito de ser. É também aparente que as pautas diversas não estão localizadas exclusivamente na singularidade ou no debate de coletivos. Emerge uma força de discussão macro, a pauta ambiental está também contemplada nos seres e fazeres, portanto, a dimensão ecológica das artes cênicas ganham espaço de debate.

03 de março de 2020

Olá querido Guatarri, espero que se encontre bem.

Essa semana fizemos a abertura do curso de teatro com o projeto Fendas. Aconteceram diversas apresentações e debates com o intuito de agir nas ranhuras do processo artístico formativo institucionalizado; pude então perceber a raiva transbordando nas apresentações, e acredito que por ter sido um ano muito difícil para as pautas progressistas, as criações dos/as estudantes agiam sobre os corpos que, em estado de denúncia, anunciavam suas diferenças e o quanto eram massacrados. As pautas feministas, da população LGBTQIAP+, pretas, das pessoas com deficiência, apareciam em cena com seus corpos como plataforma de manifesto.

Acredito que este ímpeto coletivo seja resultado de um ano de massacre ininterrupto e que, agora, começa a sedimentar para estruturar novos modos criativos, tanto que, no TCC deste ano, vamos produzir a partir do tema “meio ambiente” e, assim, o corpo em questão não tratará somente o massacre da diferença. Os corpos raivosos que mencionei estão, portanto, em uma fricção com a relação planetária que necessita urgentemente ser debatida.

¹⁴⁴ GUATARRI, F. Para acabar con la massacre del corpo. **Fractal**, México, ano 17, v. 69, n.18, p. 59-68, Abril-Junio, 2013. Disponível em: <https://www.mxfractal.org/pdf/fractal69.pdf>. Acesso em: 14 abr. 2022.
GUATARRI, F.; ROLNIK, S. **Micropolítica**: cartografias do desejo. 12. ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

Hoje escrevo esta carta embaixo d'água, pois na noite anterior a cidade de São Paulo passou por uma intensa chuva que fez com que a cidade, das mais produtivas do mundo, não abrisse as portas dos comércios e milhares de pessoas não fossem trabalhar. Que corpos são esses que, massacrados, olham a nova Veneza pela janela de seus apartamentos?

Voltando às aulas, sinto que criamos práticas que se dedicam a não reproduzir as formas de dominação, e assim emergimos em um lugar singular de cada estudante que passa a questionar e se questionar sobre o que lhe foi ensinado; ensinamentos que versam sobre a exclusão e repressão das práticas desejantes, este espaço tempo de prática da criação de ambientes menos controlados que trazem à tona uma zona de experimentação de si com o/a outro/a. Construímos, para nós, um corpo que busca, em suas práticas, refletir e desviar do massacre de si e do massacre ambiental, estes que são subsidiados pela estrutura capitalista tão anacrônica quanto as práticas governistas predatórias ainda em pleno funcionamento.

Fico grato por ler suas inquietações no sentido do corpo, tanto como lugar despotencializado pelos massacres diários quanto, em oposição, o corpo como manifesto de sua revolução pessoal. Corpos vivos e em movimento que criam processos de deslocamento de si para que possa ser plataforma de suas pautas políticas e desejantes; assim trabalhamos no sentido que aborda sobre a libertação do espaço social, não cedendo à própria opressão por ser produto de um sistema de opressão.

A consciência revolucionária a qual aborda, esta que passa pelo corpo, é tratada em aula a partir desta elaboração da corporeidade de cada um/a e sobre o momento de vida de cada qual, pois não há um lugar comum a se alcançar que não seja o lugar o qual se deseja. É, então, determinante que o início das aulas revolvam este corpo castrado e subjugado para que seus movimentos e deslocamentos perceptivos brotem.

Para tanto, experimentamos o toque no outro, a audição ampliada por meio do escutar e reagir, bem como aprender a dar vazão às sensações para que as pautas singulares brotem; no teatro, elas não nascem de uma conglomeração de pessoas discutindo sobre necessidades sociais, mas da prática do fazer artístico. Assim, as pautas se pessoalizam, ganham corpo e movimento; é deste modo que entendo quando menciona: “o espaço do corpo à subversão e o espaço da subversão às demandas imediatas do corpo” (GUATARRI, 2013, p.61, tradução nossa).

Em meio às aulas de corpo, temos um código que tem funcionado de maneira muito peculiar: em um lugar na sala permanece um objeto eleito pela turma logo nos primeiros dias, objeto gerador de espaços de fala e manifestações, sendo que, em qualquer momento da aula,

o/a estudante ir até ele e se manifestar indica que o restante da turma aprecie a manifestação sem emitir nenhum juízo de valor, somente presenciar aquele corpo se espacializando a partir de seu protesto; ao final, seguimos a aula normalmente.

Este mecanismo tem nos ajudado com relação às sensações, sentimentos e reflexões em meio às aulas, um escape para o corpo que acabou de transitar por territórios desconhecidos e que necessita falar a qualquer custo; assim apreciamos este momento de plenitude de uma imediata exigência daquela singularidade.

Sigo reflexivo com seus escritos, provocando em mim reflexões que geram práticas cênicas as quais viabilizam espaço para que os/as estudantes experimentem fantasias e vivam a sensação de êxtase em seus corpos.

As práticas cênicas permitem que se tenha um ambiente propício para que o/a estudante pesquise, em seu corpo, modos de extirpar a culpabilidade entranhada em sua formação. Desse modo, viabiliza um tempo espaço do prazer de errar e experimentar a si mesmo em um fluxo de intensidade contínua.

Os/as estudantes também propõem práticas que questionam o poderio masculino, a branquitude e outros modos de dominação, estruturação e vigilância dos corpos. As práticas possibilitam que a sexualidade seja desmistificada enquanto manifestação corpórea e que as definições ganhem mobilidade.

Encerro esta carta por aqui, te escrevi pois estou impactado com este corpo que está em formação e deformação e, inspirado por este início de ano em que novos corpos ocuparão as salas de aula, ávidos/as por se manifestarem em suas singularidades, espero que eu possa propiciar este espaço de trocas e experiências coletivas, valorizando cada um/a em suas colocações antissistêmicas.

Abraços,

É.S.

4.1.10 Carta a Deleuze e Guatarri

A – Sobre fluxos e cortes¹⁴⁵

Ao/à leitor/a

Quando iniciei a leitura de O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia, fiquei movido pela ideia sobre fluxos e cortes, me coloquei a pensar e praticar modos de estar em conexão com outras pessoas, assim formulei propostas cênicas com inspiração rizomática.

Percebi que é na conexão que podemos desvirtuar, desviar do que está posto, ou mesmo suspender o que é hegemônico nas instâncias relacionais. É nessa fração temporal que podemos engendrar disrupturas que legitimam modos outros de existir que não os neuróticos, pelo menos por um curto prazo de tempo.

13 de fevereiro de 2020

Caros, devo confessar que parei um pouco com a leitura de Diferença e Repetição de Deleuze, apanhei muito destes escritos por estes dias, logo retorno à leitura quando conseguir desentalar algumas coisas que estão na garganta. Por enquanto, me volto novamente para as escritas que vocês fazem em conjunto. Guatarri, acho que você faz muito bem para Deleuze (2018), pode ser que eu me posicione assim por estar com o livro “Diferença e repetição” entalado na minha garganta, mas sinto que nos escritos de vocês dois existe um corpo, o que ainda não percebi somente em Deleuze. Percebo que este corpo expõe as entranhas de sua corporeidade para o contágio direto com quem se aventura a ler. E, como minha grande questão nas artes cênicas é o corpo, me volto por enquanto para o livro “O anti-Édipo; capitalismo e esquizofrenia” (DELEUZE; GUATARRI, 2011) e assim posso respirar um pouco antes de voltar para “Diferença e repetição” (DELEUZE, 2018).

Na Etec, onde trabalho como professor de teatro e dança, estou montando uma peça com os/as estudantes; a temática se desenrola a partir do corpo em situação, em situação de festa, ressaca, cotidiano e sobra. Para as experimentações corporais, os escritos em “O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia” (DELEUZE; GUATARRI, 2011) têm me ajudado a reverberar questões que emanam para os corpos em cena. Buscamos problematizar o que entendemos por

¹⁴⁵ Carta resposta a partir de DELEUZE, G.; GUATARRI, F. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. 2. ed. São Paulo: 34, 2011.

corporeidade e suas relações com a dinâmica de grandes centros urbanos na atualidade. Creio que estas problematizações auxiliarão a dar corpo para as cenas, por enquanto, estamos produzindo essas reverberações sem muito esperar um produto acabado; creio que estamos experimentando uma produção de produção, vivenciando uma produção desejante.

Esses dias, fizemos uma experiência de corpo fundada na ideia de fluxo e corte. Em pouco tempo os corpos exalavam diferentes reações, foi visivelmente uma experiência forte para a maioria dos corpos em cena; sinto que a partir da percepção constante de fluxo e corte, das máquinas que se acoplam, inicia-se um processo corporal de desnaturalização de práticas corporais e, por momentos, não nos relegamos ao automatismo da vida.

Sentir a existência da máquina desejante (DELEUZE; GUATTARI, 2011) faz o corpo pulsar descompassando máquinas capitalísticas. Temos somente o cuidado para não colapsar com nós mesmos e/ou com os/as outros/as, pois entendemos que estamos construindo sentidos para o corpo, e não alavancando seu fim. Ainda não estamos na empreitada de construir um Corpo sem Órgãos (CsO), mas sinto que estamos em processo de acompanhar outras possíveis compreensões e sensações sobre o que é orgânico, talvez como um processo maquínico.

Pensei nossa prática após ter lido a primeira página do livro “O anti-Édipo; capitalismo e esquizofrenia” (DELEUZE; GUATTARI, 2011), quando colocam as ações de comer, respirar, cagar, foder, como construção de máquinas com acoplamentos e conexões com outras máquinas.

Máquinas acopladas de fluxo e corte. Estas máquinas são também variáveis, pois elas não têm uma única finalidade. Esta é uma potente imagem de corpo, pois ela demonstra seu potencial subversivo a todo instante; por isso, essas máquinas desejantes são distintas de máquinas objetificadas e com finalidade produtiva de coisas e objetos, máquinas que servem aos humanos. Se bem que, agora, escrevendo, percebo que estas também podem estar acopladas e serem variantes, mas acredito que não com a mesma versatilidade que as máquinas orgânicas.

A montagem que estamos realizando não tem meta, tem modo operativo, ela opera pelo desejo como terreno do caminhar, criando máquinas desejantes anticapitalistas, subversivas e não produtivistas.

Em determinado momento, ainda pensava que as máquinas somente se acoplavam com algumas outras máquinas com certa similaridade, mas esta ideia que tinha ainda estava muito emoldurada na relação entre bem e mal, o que seria simplista para compreender estas produções de máquinas. Foi quando me atentei que a construção de Corpos sem Órgãos (CsO) pode se conectar a máquinas neuróticas; estas conexões geram desarticulações, algo que podemos

chamar de antiprodutivo, que por si também é uma produção, mas uma produção desejante (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p.16).

Assistir à queda de Édipo em seus escritos é uma alegria, pois os/as artistas sofrem muito com a restauração psicanalítica; Édipo “supõe uma fantástica repressão das máquinas desejantes” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p.13). Assim, posso ter o prazer de negar a reintegração social, desejando bagunçar as estruturas pois, em meu corpo, compreendo a dimensão nociva das organizações presentes em âmbito sociocultural.

A partir de seus escritos, também compreendi a distância que estabelecemos com a natureza, somos oriundos das fábricas e, atualmente, evoluímos para mecanismos digitais. Penso que a ideia sobre máquina alça voo diferencial na era da internet, pois já vivenciamos explicitamente uma rede multidimensional virtual e rizomática.

Em diversos momentos da leitura do trabalho de vocês, sinto um movimento para além do reflexivo, um movimento corporal, “o corpo sofre por estar organizado, por não ter outra organização ou organização nenhuma” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p.20). É neste fluxo, por questionar as organizações sócio corporais, que busco, junto aos/às estudantes, experienciar desorganizadamente o processo criativo e a construção formativa deslocada nas artes cênicas; é a partir de práticas de criação de dispositivos de hackeamento que buscamos criar estes deslocamentos da vida de cada singularidade em sala de aula, para podermos nos engajar na vida desejante.

Caros confidentes, paro por aqui pois logo mais terei que ir a uma entrevista e pretendo comer algo antes, também estou um pouco cansado de ouvir os papos de pessoas organizadas em uma cafeteria onde estou a lhes escrever, percebo que se constituem como pessoas endurecidas, revestidas pelos seus ternos, e acreditam que a vida integrada aos parâmetros capitalísticos é uma vida que vale a pena ser vivida; pelo menos é o que estou a escutar enquanto escrevo esta carta, enfim, um vômito de regras ao meu lado.

Abraços calorosos,

É.S.

4.1.11 Carta a Erika Fischer-Lichte

A – Entre o real e o ficcional ¹⁴⁶

Aos/às leitores/as

A magia da cena sempre me atraiu, não como um espaço temporário de experiência, pois tenho necessidade de habitar este espaço o tempo todo. Aos poucos, percebi que a cena é um estado relacional real ficcional. A fricção destas duas possibilidades perceptivas potencializam a ressignificação espacial e descolamento do poder sobre os corpos.

Em aula, a todo momento, transitamos entre o real e o ficcional até que as fronteiras se diluam quase por completo. Assim se instaura um corpo potente em transformação de si e da percepção espacial, tanto para quem atua, quanto para quem espera.

Esta carta aborda algumas das tantas possibilidades que experimentamos diariamente em sala de aula. Pouco repetimos os procedimentos pois, cada turma, cada itinerário formativo, evidencia suas questões sobre o real ficcional; entretanto, todas elas, até o presente momento, têm a memória como um lugar de visita, tanto das concepções de corpo, quanto da significação dos espaços.

14 de abril de 2022

Olá Erika, como está? Te escrevo pois estou com algumas questões que se encontram com suas reflexões. Nas aulas, nos aventuramos em um espaço tempo em que identifico habitar entre o real e o ficcional, e é neste espaço que praticamos a nós mesmos e outros desdobramentos de nós, muitas vezes estruturado a partir de rituais por nós criados e realizados. Devo confessar que este é um terreno movediço, pois, ao ocupar os entre lugares, navegamos por um ambiente em descontrol das bases e sedimentações, tanto da linguagem das artes cênicas quanto na relação consigo mesmo/a.

Me identifico com suas questões que tratam do corpo real, fenomenal e do corpo ficcional; penso que na dimensão ritualista da aula, o próprio espaço se configura nesta mesma qualidade: real e ficcional. Trago algumas questões e, se me permite, alguma discordância

¹⁴⁶ Carta resposta a partir de FISCHER-LICHTE, E.; BORJA, M. Realidade e ficção no teatro contemporâneo. **Sala Preta**, São Paulo, v.13, n.2, p.14-32, 15 dez. 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69073>. Acesso em: 14 abr. 2022.

quando adentra nas questões trazidas por Victor Turner; nossas intenções são as mesmas mas, neste ponto, me aproximo mais da leitura que Dawsey (1991)¹⁴⁷ faz da referência “liminar e liminóide”.

Na fricção corpo e espaço real são possíveis diversos desdobramentos ficcionais e me interessa habitar a fronteira, um lugar em que se suspendem as expectativas de reconhecimento pois, ao investigar esta fricção, sinto potencializar a experiência de estar em cena, bem como a relação com o/a espectador/a, uma vez que atuar no real demanda uma necessidade de estado de presença que se aproxima da performance como linguagem em diversos aspectos. Identifico que este lugar de tensão desviante das distâncias entre si e a personagem, ou mesmo na não justaposição entre si e a personagem, promove um modo de estar em cena que se direciona ao cuidado de si, pois se tem o si, como plataforma de experimentação e dedicação, sendo uma maneira contraventora da experiência anedótica.

Você aborda que alguns trabalhos cênicos rompem com a expectativa sobre os corpos e os espaços na cena, inviabilizando que o/a espectador/a se apegue à referência de que o real reforça o espetáculo ficcional. Gerar um estranhamento entre o real e o ficcional possibilita que as linguagens cênicas rediscutam a ilusão cênica e nos auxiliem a romper paradigmas das linguagens artísticas, tais como a ideia de personagem e palco tradicional. Você traz dois exemplos de direção cênica que me viabilizam este pensamento: Romeo Castellucci expõe corpos que não se assemelham com o que esperávamos na figura dos personagens interpretados, ou mesmo em Frank Castorf, em que um personagem é interpretado por mais de uma pessoa e com perfis diferentes.

Me valho deste lugar de exercício de si que, rompendo com expectativas, possibilita a dimensão dramática do espetáculo ser desvirtuada de sua formalidade para que, assim, o ritual cênico emergja como um tempo espaço do corpo em cena que comunga de sua presença junto à expectação. Entretanto, o que me interessa é justamente criar desterritorializações e reterritorializações do real ficcional, pois este estranhamento promove uma complexidade cênica de imersão tanto de quem está em cena quanto de quem espera. É um ir e vir real ficcional em que o corpo se torna a dimensão cênica habitada por camadas semióticas e fenomenais.

¹⁴⁷ Para melhor aprofundamento, ler: DAWSEY, J. C. Victor Turner e antropologia da experiência. **Cadernos de Campo (São Paulo - 1991)**, [S. l.], v. 13, n. 13, p. 163-176, 2005. DOI: 10.11606/issn.2316-9133.v13i13p163-176. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50264>. Acesso em: 25 fev. 2022.

Você dirige seus pensamentos nesta relação de fricção entre o real e ficcional, e expõe a suspensão da previsibilidade cênica promovendo um estado liminar, citando Turner. Entendo sua provocação, mas penso que a experiência liminar não é possível em um curto espaço de tempo, além do empobrecimento da dimensão da experiência do corpo na contemporaneidade, somado ao fato de estarmos nos defrontando com a dimensão espetacular encrustrada nas linguagens cênicas.

Penso que este lugar de descontrole, mesmo que não o nomeie como liminar, é por nós buscado, pois materializa um local de experiência do corpo, de possibilidade de criação de um ritual cênico de transformação de si e do/a espectador/a no sentido de poder revisitar as premissas socioculturais que embasam as leituras e camadas de significação ocorridas na cena. O descontrole da relação real ficcional é, para mim, um exercício de cuidado de si e do/a outro/a em coletivo, pois suspende temporariamente algumas estruturas de poder sobre os corpos e das violências da vida ordinária.

Trago também, para esta nossa conversa, a sua abordagem em relação ao espaço. Devo confessar que as pesquisas cênicas que desenvolvemos nas aulas têm forte apelo espacial, sejam eles cênicos ou cotidianos. Esta ruptura com a caixa cênica e com a imersão do público no espaço real em que a encenação, ou seja, o espaço ficcional, se estrutura, tem efeito no público em duas questões que para nós são caras: que a incursão do/a espectador/a no espaço real como um espaço da cena promove a potencialização da percepção do espaço e dos fenômenos; e que a experiência ficcional do espaço acessa o imaginário do público, possibilitando a resignificação de espaços reais e de constituição de memórias outras para espaços estigmatizados, tal como é o Parque da Juventude que abrigava o presídio Carandiru.

Divergimos em relação à nomenclatura novamente, pois você se aproxima da definição de liminaridade e nós nos aproximamos da ideia de desterritorialização e reterritorialização encontrada em Deleuze e Guatarri. Penso que, talvez, em algum processo de criação cênica, possa haver este estado de liminaridade, caso a incursão na pesquisa espacial seja radical, mas acho pouco provável em itinerários formativos, pois o estado liminar envolve uma instabilidade tamanha que não há controle de como e se ocorrerá a restauração ordenada. Enfim, não que eu discorde de você, acredito que pensamos de maneira semelhante com conceitos distintos.

Agradeço pelas reflexões.

Continuamos por aqui, em transformação do espaço e de si,

É. S.

4.1.12 Carta a Hissa

A – Carta sobre o “entre” na pesquisa, revisitação metodológica¹⁴⁸

Ao/à leitor/a

Caro/a leitor/a, escrever a tese tem sido mais que uma seleção de materiais experienciados e lidos. Escrever é me inscrever neste tempo, nestas condições vividas e poder perceber que uma tese extravasa a escrita. É transformação de vidas que nunca serão transcritas em um documento, sendo a escrita só uma camada da pesquisa que desliza entre as outras. Escrever é viver, é reinventar a si mesmo, é também dar adeus a algumas concepções que não se valem mais de realidade vivida.

Hoje percebo que a tese me fez ser outro docente. Ao me dedicar à pedagogia das artes cênicas, criei um estado procedimental e permanente de ensino e aprendizado a partir do cuidado de si; esta condição me revelou que a tese é todo um campo de transformação, de mim, das pessoas e dos lugares que compõem a pesquisa.

A cartografia não se restringe, estou atravessado de tudo que compõe a tese, atravesso também as pessoas que estão na pesquisa. Cartografar é agir em micropolítica em direção às transformações nas quais se acredita e que potencializam as singularidades, é ser em coletivo.

Data indefinida

Caro Hissa, esses dias me peguei pensando sobre tudo que tenho feito como pesquisa de doutorado. Revisitei escritas, me lembrei, inventei o que esqueci. Tomado por um ímpeto corporal de um corpo alimentado pela pesquisa em decurso, parei o que estava fazendo e olhei ao meu entorno, percebi o apartamento onde moro, cada detalhe. Assim, irresistivelmente, me levantei e fui até às quinas, ranhuras, pequenos buracos esquecidos, tomei uma decisão. Conteí meus segredos das experiências vividas na tese para eles e, desse modo, após aliviado de mim, senti que falei bastante sobre a natureza, a relevância e as características da minha pesquisa, não o que está escrito para ser entregue, mas o que não foi escrito e me transformou como pesquisador e também transformou os/as estudantes participantes. Talvez esta seja uma das

¹⁴⁸ Carta resposta a partir de HISSA, C. E. V. **Entre notas:** compreensões de pesquisa. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

questões que podemos começar a pensar quando estamos falando de pesquisa acadêmica na arte, ou seja, a pesquisa para além de um documento entregue e defendido, a pesquisa como experiência cartográfica do/a pesquisador/a. Se fosse nomear estes segredos que contei para estes não-lugares da minha casa eu nomearia: pesquisa como campo ampliado de investigação de si, no/a outro/a e no espaço relacional.

Assim te escrevo influenciado por suas ideias em “Entrenotas: compreensões de pesquisa” (HISSA, 212).

Faz um ano que estou dentro de casa, tanto tempo que mudei de apartamento, qualifiquei a tese e tive um filho. Quanta coisa aconteceu mesmo sentindo que a vida parou por conta da pandemia. Às vezes penso que o mundo está lá fora, mas lembro que você diz que o mundo é o que lemos dele e, assim, o mundo está aqui, nas aulas on-line, em cada linha de escrita do doutorado, a cada estender de roupa, fazer um café, pegar o Caê no colo. Toda essa movimentação restrita em alguns metros quadrados me fazem e me constituem como um pesquisador da pedagogia das artes cênicas pois, às vezes, fazer outra atividade que a princípio é díspar do campo restrito da pesquisa é entrar neste campo ampliado que mencionei anteriormente.

Sou sujeito do mundo, talvez sujeito de mundo, corpo sujo de mundo. Invento uma pedagogia que pesquiso, uma pedagogia da carne dilacerada pela experiência crua das relações mediadas pelas linguagens cênicas. As questões levantadas na minha experiência tese estão em direção às suas ideias no que se refere à pesquisa como compreensão; busco então compreender a leitura de mundo que faço. Ao pensar isso, neste momento, me desloco de mim e me vejo pensando, pois me olho e me transformo neste percurso de escrita de carta endereçada a você, nesta criação de mapas e itinerários que, não previsíveis, me lançam ao sabor da experiência da própria pesquisa.

Em muitos momentos sinto que repito gestos, ações, sensações e pensamentos. Pode ser o corpo em manifestação de reconhecimento de si no mundo e de mundo de si, mas, de repente, o diferente se faz presente, o diferente como um processo criativo, assim como você menciona em Deleuze.

É tudo uma invenção, uma pesquisa invenção. Faço isso pela necessidade de fuga de uma latinidade brasileira de chão de escola sofrida? Como recurso reflexivo, te digo que não e, assim, reafirmo simultaneamente esta sofreguidão, mas com potência para que, em meio ao tempo que come o corpo, gestar o pensamento sobre pesquisa acadêmica como invenção e, por

repetição diferencial, reinventar como ideia e assim me interrogar para a invenção contínua da própria experiência de ensino e aprendizado em sala de aula.

Este *modus operandi* gera movimento em mim, de modo que minha corporeidade supera a degradação do corpo pelo tempo, pois o fluxo de pesquisa junto aos/às estudantes mobiliza as questões do tempo e do espaço das relações constituintes de mundo, de si e dos/as outros/as como profusão de saberes da arte. Reitero, saberes latinos subalternizados pelos princípios cânones das ciências modernas.

Eu, imerso, simpatizante de contaminações no campo relacional que constitui a pesquisa que realizo, de tanto interrogar o campo da pesquisa, acabo sendo interrogado pela vida que se entremeia nas relações de ensino e aprendizado com os/as estudantes.

Para finalizar esta carta, a reinício te contando um caso que estou relatando na tese. Antes da pandemia tomar a vida relacional presencial, Izabela, uma estudante, me encontrava várias vezes nos corredores da escola, sempre com uma questão diferente.

Esses dias me peguei pensando se Izabela realmente existe, pois o tempo de isolamento me faz repensar sobre a veracidade do narrar no documento tese. Izabela se parece com a concepção que tenho de mim mesmo, me vejo nela assim como me vejo em alguns personagens que fiz; seria um simulacro? Quando ela se pronunciava em minha direção e, agora, em minhas memórias, no tecer desta escrita, sinto que a fala dela tem vetor simultâneo, em direção aos meus ouvidos e para fora da minha boca. Sigo tentando escrever a narrativa Izabela e logo te escrevo para contar como estou desenrolando.

Por fim, pensar a pesquisa como invenção promove a ideia de reinventar a experiência de mundo e me interrogar para a reinvenção de algo, sendo, deste modo, o pesquisador movimentado por suas questões.

Forte abraço,
É. S.

4.1.13 Carta a Kantor

A – Estados do corpo¹⁴⁹

Ao/à leitor/a

Escrever para Kantor sempre foi um desejo, ele é dessas pessoas de densidade existencial. O teatro de Kantor me impulsiona à vida. A morte é inflexão da vida para uma vida em potência e desejante.

O jogo cênico ganha outro contorno, um contorno relacional entre todos os entes do espaço e também com o próprio espaço como ente. Uma dimensão não anedótica da cena, rompendo paradigmas da representação.

Kantor é ranhura e rota de fuga. Kantor é possibilidade de resignificação de práticas cênicas, pois ele atinge o corpo e o atravessa com sua singularidade discursiva.

20 de março de 2020

Olá Kantor, como está? Aqui no Brasil estamos em quarentena, não podemos sair de casa por conta da pandemia, estamos tentando manter o equilíbrio emocional em meio à instabilidade das notícias diárias. Não temos previsão de sairmos de casa e esta é só a primeira semana, creio que ainda terei muito o que lhe escrever sobre isso, justamente por, nesta semana, terem se evidenciado as mortes em decorrência do contágio.

Sempre tive um certo receio de te enviar uma carta, mas como estamos em tempos de recessão e há a possibilidade de eu ser contaminado em algum momento, decidi romper esta barreira e falar com as pessoas as quais admiro e que manifestam em mim diversas questões artísticas. Sei que uma das questões de grande provocação que empreende os artistas cênicos recai sobre o paradigma da representação, nos colocando em ambição de uma ação e interferência no espaço, um teatro não representativo, um fator que venho constantemente discutindo com os estudantes de teatro (KANTOR, 2008, p. XVII).

Trabalhamos sobre duas ideias: o real atual, que entendemos seja o “aqui agora” de todos os viventes, e o real ficcional que parte do real atual (FISCHER-LICHTE, E.; BORJA, M, 2013) e invade o terreno da linguagem teatral; esse jogo entre estes dois campos de instabilidade

¹⁴⁹ Carta resposta a partir de KANTOR, T. **Teatro da morte**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

detona dispositivos de hackeamento que nos surpreendem em relação às reações do corpo em campo de pesquisa de si. Busco, junto aos/as estudantes, uma arte do corpo, das vibrações corpóreas nas sutis camadas e estados, um fazer cênico no qual podemos pensar e praticar as potencialidades do corpo. A cada dia experimentamos um estado novo e vivenciamos um corpo que se recria e se reinventa em seus estados e sensações, na concretude da experiência) (KANTOR, 2018, p. XVIII).

Penso que, desse modo, temos conseguido alçar voo para a vivência da cena, sinto que dialogamos no que se refere à vida empurrada aos limites extremos e à morte que vem como objeto de desejo, assim, me aproximo do teatro da morte. O corpo em potência agindo em cena é o corpo agindo em vida. Entretanto, esta arte que praticamos não necessariamente é sombria, embora às vezes o seja, ela trata as intempéries do ser, e desse modo me identifico com a ideia de contrastes e colisões as quais você propõe, pois há o humor terror amor. Embora eu não acredite que seja seu dissidente, penso que as práticas que se motivaram no corpo e que, de algum modo, estiveram na contramão de uma arte vigente e palatável, pulsam e me atravessam, assim como seu teatro atravessa minhas práticas.

Quando preparo uma aula, meu corpo é atravessado por várias lanças dos/as pesquisadores/as que compõem as linguagens da cena. As lanças que me atravessam fazem meu corpo sangrar, este sangue mistura a crueza das lanças com a da vida, esta que escorre de meu corpo, que compartilho e comungo com os/as estudantes. Sinto que as concepções sobre vida e morte se tornam polissêmicas junto ao fazer cênico, pois testamos suas plasticidades, as friccionamos, as comprimimos, possivelmente as rasgamos, dilacerando a carne viciada.

Estes estados da carne são estados de ruptura que ocorrem muitas vezes quando vamos para as ruas trabalhar o fazer cênico. Quando estamos em sala, o real atual e o real ficcional estão, de certo modo, sendo experimentados em fricção interna ao corpo e em sua vivência singular, e estabelecem diálogo com os corpos presentes. Quando estamos na rua, a situação se modifica completamente, pois não estamos em um ambiente controlado, e este fator faz com que o real ficcional e o real atual que vive em nossa singularidade se friccionem com o real atual da rua.

Percebo que estas fricções geram situações inusitadas, pois o/a estudante, ao interagir com o ambiente externo, promove uma dilatação da percepção do tempo espaço cotidiano, bem como, em um olhar mais permissivo, extrapola a realidade ordinária da rua; assim, vivenciamos um outro funcionamento que entendo ser um funcionamento performativo dos entes do espaço da cidade.

Me aventuro nas aulas de atuação neste lugar que você compreende ser um terreno não anedótico, que se distancia das convenções, inclusive no que se refere ao jogo. A ideia de jogo se estabelece no sentido da intervenção no espaço, não centrado em regras que garantem um estado físico de prontidão. O jogo abre a possibilidade de colocar o corpo em risco. Essas considerações são para dizer que entendo o seu teatro da morte nessa relação intensa com a vida em sua potência e latência última.

Que a potência da vida seja o início
de um jogo para a morte,
É. S.

4.1.14 Carta a Spinoza

A – Sobre afetos¹⁵⁰

Ao/à leitor/a

Você já percebeu que às vezes admiramos algumas pessoas de longa data, mas custamos a conversar com elas? Spinoza é esta figura que sempre estou a ler e me inspirar, mas nunca tive coragem de entrar em contato, pois parece que ele paira em cima de mim e das práticas de aula.

Hoje tive coragem de escrever, afinal, ele é pessoa. Escrevo para ele no sentido de conversar sobre o que nos aumenta ou diminui a potência de agir. Estas ideias são de fundamental importância ao longo dos semestres pois, os/as estudantes passam por longos processos para sustentarem a ideia de viver de arte, bem como é muito custoso administrar o modo como experienciamos o mundo.

A partir da leitura de Spinoza, não mudamos o modo como as experiências ocorrem, também não podemos regular a própria vida ou mesmo nos ludibriar em ter somente bons momentos e encontros. No entanto, é possível perceber o que potencializa e o que despotencializa nosso agir e, assim, iniciar uma empreitada de valorar diferentemente as experiências de vida. Aos poucos se evidenciam encaminhamentos de situações desfavoráveis ao bem viver, sendo possível, dessa maneira, conseguir desviar de algumas.

¹⁵⁰ Carta resposta a partir de SPINOZA, B. D. **Ética**. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

08 de junho de 2022

A coragem é uma verdade à qual me dedico. Hoje te escrevo, Spinoza, e talvez não consiga, apenas em uma carta, atribuir o quanto você tem me influenciado. Hoje sinto ser o momento de tratar da liberdade, da potência de ser, e tenho vislumbrado isso a partir da pedagogia nas artes cênicas. Hoje estou à vontade para tratar com você sobre alguns assuntos, afinal, como você diz, livre é o que, pela necessidade de sua natureza, é determinado a agir (SPINOZA, 2009, p.13).

Talvez eu profane suas ideias, acho que o tempo me contará. É na dimensão da necessidade que prescinde a ação em minha abordagem pedagógica. Entretanto, escrevo para tratar sobre afetos, sua natureza e virtude (SPINOZA, 2009, p.98).

Sobre “causa adequada”, ela pode ser percebida por ela mesma e, ao revés, a “causa inadequada” não é compreendida por ela mesma. Desse modo, percebo que intercambiamos entre o “agir” e o “padecer”, sendo que agimos quando nos sucede algo que seja motivo de “causa adequada”; quando isso acontece, o “afeto” ou “afecções do corpo” aumentam a potência de agir. O oposto seria justamente o padecer, pois, neste caso, não somos causa da ação e, a esta situação, o afeto diminui a potência de agir (SPINOZA, 2009, p.98).

A cada passo nesta caminhada me aproprio cada vez mais do retorno a si, não sei exatamente se posso entender que administrar as causas adequadas e inadequadas em nossas vidas é, de algum modo, cuidar de si mesmo. Fato é que estes afetos aumentam ou diminuem a nossa potência de agir no mundo.

É um saber que emerge no corpo e na relação com o mundo e os outros corpos, lembrando que você diz: “O corpo humano pode ser afetado de muitas maneiras, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída” (SPINOZA, 2009, p.99). Quando estamos em sala de aula os encontros se afluam, desse modo, as possibilidades de diminuição ou ampliação da potência de agir ocorrem de maneira perceptível. Tento gerir o espaço de aula para que os encontros sejam potentes, mas nem sempre é possível pois são muitas camadas de afeto operando simultaneamente.

Este aumento e diminuição de potência não ocorre somente em relação ao agir mas, de maneira análoga, ao pensar, portanto, quando estamos embrenhados/as em processos criativos, é sempre importante manter a união do coletivo pois os pensamentos são invadidos por “causas inadequadas”, e elas muitas vezes nos inibem de agir, ou seja, nos boicotamos.

Percebo ser importante que não nos deixemos somente levar pelo que nos acontece, pois, o modo como lidamos com o que acontece promove uma gestão da vida; não que isso mudará os momentos de diminuição de potência, mas muda o modo como nos relacionamos com eles. Penso ser necessário conseguir valorar cada situação em acordo com a tentativa de evidenciar o que nos aumenta a potência.

Essa prática de valorar o que nos acontece, como agimos ou o que pensamos, tem me ajudado a vivenciar momentos em que a potência de vida é aumentada e mesmo quando, ao revés, ela é diminuída, e consigo lidar melhor com a frustração. Esta percepção é um modo de dimensionar as relações que temos com o mundo e as pessoas, mas ainda há uma questão que você levanta e que ecoa nas aulas: o que pode o corpo?

Essa questão..., tantas vezes me fiz e tantas outras vezes tentei responder..., hoje percebo ser uma pergunta que gera um campo para que o corpo tenha aumento de potência, pois ele é clamado a agir. Há uma urgência no silêncio que se faz após o questionamento: “O que pode o corpo?” (SPINOZA, 2009, p.101). Afinal, o desconforto se dá justamente por a resposta ser o próprio limite. Sendo assim, não a respondamos, trilhemos um caminho pautado por ela.

Além de me perguntar “o que pode o corpo?”, em meio à pandemia, me perguntei também sobre: quanto tempo o corpo pode? Em você, percebo uma possibilidade de reflexão, justamente quando me aponta que cada coisa se esforça para preservar em ser o que é. O tempo é, portanto, indefinido, pois a coisa sempre atualiza o que é a partir do que é, e com a mesma potência que se mobiliza, exceto quando por causa exterior, deixa de ser (SPINOZA, 2009, p.105).

Foi a partir destas ideias que eu percebi que a vida somente produz vida, e que assim podemos nos manter valorizando as causas adequadas. A vida é potência enquanto se mantém atualizada com o que é, ela produz e é produzida, portanto “Qualquer coisa que possa destruir nosso corpo não pode nele existir” (SPINOZA, 2009, p.106).

Seguindo por suas reflexões, me deparei com a ideia sobre os afetos primários, alegria e tristeza. Me restringindo somente a estas duas possibilidades para me inquietar a partir de seus pensamentos, consegui compreender que não existe purismo nos afetos, eles podem também se dar de maneira casual, pois, à medida que reconheço elementos compositivos da situação e, por meio da memória, acesso movimentos de vida que me potencializaram ou despotencializaram o viver, sou influenciado pela minha própria história em relação à vivência do presente. Passado, presente e futuro operam afetos no corpo a todo momento, é com estas intempéries da vida que lido em sala de aula (SPINOZA, 2009, p.110-111).

Estar em sala de aula é gerar um campo de afetações potencializadas pelas linguagens das artes cênicas, uma vez que são artes relacionais. Desse modo, penso que habitamos um campo complexo e sensível que, por si, já é objeto de investigação que se refere à potência das linguagens artísticas. Entretanto, quando me aventuro em suas palavras, redimensiono os afetos e suas produções, adicionando camadas a este lugar sensível que são as aulas.

É com você que o afeto se torna complexo, cria camadas de afetação, e que podemos, em aula, compreender a necessidade de ser livre como um ato de necessidade que impulsiona o agir, realizando o que, para mim, formula uma das principais questões das artes cênicas: o movimento e a ação!

Te encontro,

É. S.

4.1.15 Carta a Dubatti

A – Estamos on-line¹⁵¹

Ao/à leitor/a

Jorge Dubatti é uma inspiração latinoamericana, ele problematiza diversas questões que potencializam as artes cênicas como produção de conhecimento que ocorre na presencialidade das relações. As artes da cena ganham status em sua fala pois a teorização vem a reboque do que se produz artisticamente e não em oposição, como muito se percebe na produção intelectual teórica.

Desde quando eu o conheci, fiquei estimulado a fazer esse caminho da prática à teoria, sendo que a arte vive no tempo e espaço de seu acontecimento, ao passo que a produção intelectual versa sobre o que um dia se viveu. Entretanto, quando falamos sobre produção intelectual a partir da cartografia, nesta tese, a vida se cria também nas palavras.

¹⁵¹ Carta resposta a partir de DUBATTI, J. Experiencia teatral, experiencia tecnovivial: ni identidad, ni campeonato, ni superación evolucionista, ni destrucción, ni vínculos simétricos. **Rebento**, São Paulo, v.1 n.12, p.255-269, Janeiro-Junho. 2021. Disponível em: <https://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/503>. Acesso em: 11 set. 2022.

A pandemia destruiu a ideia das artes cênicas como artes do convívio. Passamos alguns meses tentando entender se estávamos fazendo cinema improvisado e de baixo orçamento. Fato é que nos reinventamos no tecnovívio.

Confio em meus/minhas amigos/as que me proporcionam sempre alguma possibilidade frente à desesperança.

11 de setembro de 2022

Saudações meu caro, espero que se encontre bem. Você é para mim a grande referência que fortalece as artes centradas no acontecimento como produtoras de conhecimento e reflexão. Seu livro “O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro” (DUBATTI, 2016) foi estruturante em meu pensamento e prática, pois com ele redimensionei minha sensação de que, a partir do acontecimento teatral, o conhecimento era produzido sobre o próprio fazer e, na experiência convivial junto ao trabalho cênico, todas as camadas da presença e das relações com o espaço e as pessoas gestam caminhos possíveis para a filosofia do teatro. Foi a partir de sua leitura que mudei minhas perspectivas nas aulas de história do teatro, pois a cada dia me empenhava em compreender, junto aos/as estudantes, que a partir da expectativa criamos reflexões sobre narrativas históricas, o “agora” se constitui de memórias e prospecta futuros desejáveis.

A partir dessas discussões e, em meio ao que propus de dimensão convivial em sala de aula, me aprofundei em uma abordagem pedagógica ritualística. A cada aula conseguíamos navegar nas relações e diluir as fronteiras entre a vivência cotidiana e a interpretação, a tal ponto que os/as estudantes criavam estados alterados de corpo, de cena expandida; assim se instaurava um lugar de convívio potente, em que as relações se adensavam em experiências de afeto e da presença.

A pandemia rompeu bruscamente com os caminhos desta pesquisa de doutoramento, pois estava engajado cada vez mais nas relações entre pessoas e com o espaço, assim, me senti completamente perdido, pois de um dia para o outro os corpos dos/as estudantes e o espaço de aula se virtualizaram. Não tive tempo para negar a realidade que se impunha, tive que rapidamente me adaptar ao que chamaram de “atendimento remoto”, mas que perdurou por quase dois anos.

Um fator importante para que eu não parasse a produção artística formativa foi a percepção de que não somente nas artes cênicas a convivência foi extirpada, mas de toda a vida,

fomos quarentenados. Em poucos dias a abstinência de relações de convívio se fez presente, assim como você bem trata em seu artigo, “La experiencia del aislamiento social nos permite observar la relevancia de los convivios en nuestras existencias cotidianas [...]. Ya todos experimentamos un síndrome de abstinencia convivial” (DUBATTI, 2022, p. 14)¹⁵². Esta ausência de relações colocou em questão as artes da presença e convívio e, em ausência corporal, tivemos que descobrir outras maneiras de nos comunicarmos e produzir uma arte que não fosse um cinema degradado; começamos a experimentar como criar “tecnovívio” como você bem nomeia.

Esse forçado avanço não possibilitou que parássemos para discutir se o que estávamos fazendo era ou não artes da cena, precisávamos continuar a fazer pois todo o ecossistema das artes conviviais fora interrompido. A necessidade gerou a demanda, uma demanda atrelada à continuidade da vida de milhões de pessoas que sobrevivem desse ecossistema que pouco foi atendido pela atenção básica emergencial; esta que foi criada por um governo que declaradamente não é afeito à cultura e que, como ato simbólico, sumariamente extirpou o Ministério da Cultura logo que sua posse ocorreu.

Por sermos artistas, e notoriamente vivenciarmos o mundo a partir da estética e da poética, tratamos de gerar uma demanda criativa para fazer valer o tecnovivial. A fome e a criatividade caminharam praticamente juntas, semelhante ao que você relata que ocorreu na Argentina (DUBATTI, 2022, p. 16).

Passarei então para algumas questões levantadas por você (DUBATTI, 2022, p. 17-19) na diferença entre o convivial e o tecnovivial, e que eu pude vivenciar junto aos/às estudantes. A primeira delas foi vivenciar um intenso processo de nos alfabetizarmos à virtualidade, pois todos os parâmetros espaciais, corporais e temporais se tornaram outros. Ao invés de estarmos em um espaço compartilhado, compartilhávamos o espaço virtual que se configurava como uma rede que conectava os espaços individuais. A casa era o lugar compartilhado e passamos a conviver com as dinâmicas singulares de cada estudante.

Em relação à presença, percebemos que se não nos colocássemos em prontidão durante o encontro, nos distanciávamos da aula e muitas vezes de nós mesmos. Houve relatos de que algumas pessoas fechavam a câmera para se ausentarem de si e da relação com a turma, pois passavam por duros momentos em que estavam prostrados/as na cama. Para tanto,

¹⁵² A experiência do isolamento social nos permite observar a relevância do convívio em nosso cotidiano [...]. Todos nós já experimentamos uma síndrome de abstinência convivial (tradução nossa).

desenvolvemos mecanismos de expansão da relação corpo espaço em tentativa de redimensionar a presença, possibilitando estabelecer um vínculo com outra pessoa mesmo que remotamente.

Com esta abordagem corpórea espacial e o acesso a outra pessoa, passamos a experimentar a relação entre a ação e a expectativa. Enfrentamos muitas dificuldades devido à instabilidade da conexão de internet, pois se construíam dois tempos: a ação que é contínua e a expectativa entrecortada por travamentos, criando uma certa ruptura de vínculo. No entanto, com o tempo de experimentação em pandemia, a imaginação treinou-se para, quando o travamento ocorresse, a expectativa preenchesse a pausa; e assim percebemos que a imaginação no ambiente tecnovivial se tornou fundamental e alimentou a discussão sobre a coautoria do/a espectador/a.

Outro tópico importante que você levanta é sobre a gravação da cena; acreditávamos que essa possibilidade iria desenvolver grande transformação na ideia de que o gesto nasce e morre no presente e somente permanece no imaginário do/a espectador/a. A possibilidade de gravar poderia gerar a impressão de eternidade do acontecimento, deixando, portanto, seu status.

Fizemos tanto experimentações gravadas quanto ao vivo. Percebemos, enquanto espectadores/as, que desenvolvemos uma habilidade em nos relacionarmos diferentemente com o fazer gravado e o fazer ao vivo, pois existia a sensação de que ao vivo poderíamos interferir a qualquer momento, junto ao fato de que, se por acaso o/a espectador/a se distraísse, não seria possível retornar àquele momento; fator que gerou um corpo com presença mais elevada do que quando os experimentos eram gravados, além da sensação de temporalidade simultânea em espaços diversos.

Estes são alguns pontos que você problematiza, e registro aqui quais foram algumas de tantas percepções e experiências vividas nesses dois anos. No entanto, três outros pontos colocados em seu artigo foram sentidos de acordo com suas percepções: a política neoliberal se apropriando dessa situação emergencial para demissão em massa de docentes em várias instituições, uma vez que um/a docente poderia estar em uma sala com infinitas pessoas; a exclusão social das camadas mais pobres que não tiveram acesso ao trabalho de forma remota; a baixa qualidade dos equipamentos e da conexão foi um grande desafio e desânimo de muitos/as estudantes.

Estas três problemáticas não foram passíveis de serem ressignificadas, mas algumas ações solidárias foram possíveis: ir para casa de outra pessoa para ter aula; conseguir emprestar equipamentos; mudar todo o sistema avaliativo e de entrega de conteúdo.

Por fim, neste momento, já em retorno das aulas em presença compartilhada, em convívio, somos ainda povoados desses momentos de muita dificuldade e, ao mesmo tempo, de extrema inventividade a cada nova situação adversa que aparecia. Permanece o desejo de continuar com as experiências em tecnovívio, entretanto, com ações afirmativas que minimizem a exclusão, baixa qualidade de recursos e apropriação neoliberal do fazer.

A arte convivial foi redimensionada e, como você pontua: “Las relaciones entre convívio y tecnovivio em su matriz teatral (el teatro, todo lo que toca, lo transforma em teatro), pero el tecnovivio aún no se las há ingeniado para incluir la materialidad corporal y territorial en la matriz virtual.” (DUBATTI, 2022, p. 23)¹⁵³.

Ao/à leitor/a

A carta a Jorge Dubatti foi a última escrita nesta pesquisa. Ela estabelece o corte que a realidade da pandemia fez neste processo cartográfico. O mundo já não é como eu costumava perceber, sigo sem qualquer certeza, aguerrido ao que, em mim, se constitui enquanto educação, sigo como um corpo que é homenagem, depoimento e narrativa do que entendo ser o começo do século XXI. Muitas pessoas morreram, muitas pessoas da minha família morreram. Caê nasceu já faz dois anos, Nadja está neste momento no quarto, trancada, pois ele quer vir aqui brincar. Ela faz isso para que eu termine esta escrita. O limite entre a vida, a docência e a arte também é o limite de meu corpo que se mantém em pé somente com o essencial para esta conclusão. Pesquisei tanto o precário que me encontro nele, com ele e me constituo dele. As minhas jornadas de trabalho, e de meus/minhas parceiros/as, estão cada vez maiores, na mesma proporção em que o Brasil sofre por políticas desestruturantes tanto na educação, quanto na cultura e na arte, mas este não é o fim. Nós, artistas, temos a sabedoria de viver, há séculos, na medida do impossível, pois é no corpo que confiamos a potência de ser em extensão, sou produto da confiança desses/as artistas que existiram na medida do impossível, eles/as habitam meu corpo, me acompanham e me correspondo com vários/as deles/as. As últimas palavras deste texto são de livre associação, ficam os pensamentos que escorrem. Foi neste processo de doutoramento que, de fato, me tornei um educador. Após dezenove anos de docência, foi esta pesquisa que proporcionou que eu olhasse para o processo que venho desenvolvendo. Nesta pesquisa, percebi que faço tudo em conjunto, que sou um coletivo, e que

¹⁵³ As relações entre convívio e tecnovívio em sua matriz teatral (o teatro, tudo que toca, transforma em teatro), mas o tecnovívio ainda não conseguiu incluir a materialidade corporal e territorial na matriz virtual. (tradução nossa).

cartografar é o modo como vivo a pedagogia, uma pedagogia do afeto, do espaço, das memórias, do ritual, da singularidade, assim produzindo práticas de cuidado de si. Cada pessoa que passou pelas aulas é responsável pelo que entendo ser esta proposta pedagógica que se encontra em construção contínua. Finalizo a tese com tudo o que você pode ler, mas saiba, esta é somente uma parte da pesquisa, existe uma outra, enorme, que é a vida vivida no chão da escola. Sou escola. O fim não tem ponto final, é parte que compõe a continuidade

Até breve,

É.S.

Referências

ALVES, G. **Juventude e nova precariedade salarial no Brasil:** elementos da condição proletária no século XXI. In: ALVES, Giovanni e ESTANQUE, Elísio (orgs). Trabalho, juventude e precariedade: Brasil e Portugal. Bauru: Canal 6, 2012.

AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo e outros ensaios.** Chapecó: Argos, 2009.

ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo.** 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ARTAUD, A. **A perda de si.** Tradução de Ana Kiffer e Mariana Patrício Fernandes. Rio de Janeiro: Rocco (Marginália), 2017.

AURÉLIO, M. **Meditações.** Tradução de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2019.

AZEVEDO, S. M. D. **As vinte nove cartas:** Laban, uma gramática poética para atores. São Paulo: Perspectiva, 2020.

BACHELARD, G. **A água e os sonhos:** ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BACHELARD, G. **O ar e os sonhos:** ensaios sobre a imaginação do movimento. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BACHELARD, G. **A poética do espaço.** São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BACHELARD, G. **A intuição do instante.** Tradução de Antonio de Padua Danesi. 2. ed. Campinas: Versus, 2010.

BARROS, M. D. **Meu quintal é maior do que o mundo.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

BARROS, M. D. **Livro sobre nada.** São Paulo: Alfaguara, 2016.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política:** Ensaio sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. v.1.

BERGSON, H. **Matéria e memória:** ensaios sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

BEZERRA, J. E. **A physiologia de Epicuro:** aspectos gnosiológicos. Orientador: Markus Figueira da Silva. 2008. Dissertação (Mestrado em Metafísica) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2008.

BÉZIER, M.-M.; HUNSINGER, Y. **O bebê e a coordenação motora:** os gestos apropriados para lidar com a criança. São Paulo: Summus, 1994.

BÉZIER, M.-M.; PIET, S. **A coordenação motora**: aspecto mecânico da organização psicomotora do homem. Tradução de Angela Santos. 3. ed. São Paulo: Summus, 1992.

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Nova tradução na linguagem de hoje. São Paulo : Paulinas Editora, 2011.

BOAL, A. **Teatro do Oprimido**: e outras poéticas políticas. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BOGART, A.; LANDAU, T. **O livro dos viewpoints**: um guia prático para viewpoints e composição. Tradução de Sandra Mayer. São Paulo: Perspectiva, 2017.

BOSI, E. **O tempo vivo da memória**: ensaios de psicologia social. Cotia: Ateliê Editorial, 2013.

BRECHT, B. **Poemas 1913-1956**. Tradução de Paulo César de Souza. 7. ed. Rio de Janeiro: 34, 2016.

CABALLERO, I. D. **Cenários liminares**: teatralidades, performatividades e política. Tradução de Luis Alberto Alonso e Angela Reis. Uberlândia: EDUFU, 2011.

COELHO, E. P. **Pedagogia da correspondência**: Paulo Freire e a Educação por cartas. Brasília: Liber Livro, 2011.

COSTA, I. C. **Nem uma Lágrima**: teatro épico em perspectiva. São Paulo: Alameda, 2012.

DAWSEY, J. C. Victor Turner e antropologia da experiência. **Cadernos de Campo (São Paulo - 1991)**, [S. l.], v. 13, n. 13, p. 163-176, 2005. DOI: 10.11606/issn.2316-9133.v13i13p163-176. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50264>. Acesso em: 25 fev. 2022.

DELEUZE, G. **¿Que és un dispositivo?** In: Michel Foucault, filósofo. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. Barcelona: Gedisa, 1990.

DELEUZE, G. **Diferença e repetição**. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. São Paulo; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2018.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: 34, 1995. v. 1.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Aurélio Guerra Neto; Ana Lúcia de Oliveira, *et al.* ed. Rio de Janeiro: 34, 2008. v. 3.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Suely Rolnik. Rio de Janeiro: 34, 2008. v. 4.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é filosofia?** Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. 3. ed. São Paulo: 34, 2010.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. 2. ed. São Paulo: 34, 2011.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Kafka**: por uma literatura menor. Tradução de Cíntia Vieira da Silva. São Paulo: Autêntica, 2014.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira; Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. 2. ed. Rio de Janeiro: 34, 2019, v. 1.

DOSTOIÉVSKI, F. **Correspondências 1821-1881**. Tradução de Robertson Frizero. Porto Alegre: 8Inverso, 2014.

DUBATTI, J. **O teatro dos mortos**: introdução a uma filosofia do teatro. São Paulo: Sesc, 2016.

DUBATTI, J. Experiencia teatral, experiencia tecnovivial: ni identidad, ni campeonato, ni superación evolucionista, ni destrucción, ni vínculos simétricos. **Rebento**, São Paulo, v.1 n.12, p.255-269, Janeiro-Junho. 2021. Disponível em: <https://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/503>. Acesso em: 11 set. 2022.

DRUMMOND, C.D.A. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Ed. Aguilar, 1983.

EPICTETO. **Manual de Epicteto**: a arte de viver melhor. Tradução de Edlson Bini. São Paulo: Edipro, 2021.

EPICURO. **Cartas de Epicuro**: sobre a felicidade, sobre os fenômenos celestes, sobre a filosofia da natureza. Tradução de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2021.

FABIÃO, E. Corpo cênico, estado cênico. **Revista Contrapontos**, v. 10, n. 3, p. 321-326, 2010 Disponível em: <https://periodicos.univali.br/index.php/rc/article/view/2256>. Acesso em: 14 abr. 2022.

FISCHER-LICHTE, E.; BORJA, M. Realidade e ficção no teatro contemporâneo. **Sala Preta**, São Paulo, v.13, n.2, p.14-32, 15 dez. 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69073>. Acesso em: 14 abr. 2022.

FLUSSER, V. **Língua e Realidade**. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2004.

FOUCAULT, M. **O que é um autor?** Lisboa: Passagens, 1992.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade**: o uso dos prazeres. Tradução de Maria Thereza Costa Albuquerque. 7. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1994, v.2.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2000.

FOUCAULT, M. **A hermenêutica do sujeito**. Tradução de Márcio Alves Fonseca e Salma Tannus Muchail. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FOUCAULT, M. **Ditos e escritos**: repensar a política. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

FOUCAULT, M. **A coragem da verdade**: o governo de si e dos outros. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade**: a vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e José Augusto Guilhon. 22. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2012.

FOUCAULT, M. **Vigiar e Punir**. Petrópolis: Vozes, 2014.

FREIRE, P. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. 44. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.

GARCIA, R. L. **Cartas Londrinhas**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.

GODARD, H. **Gesto e percepção**. In: SOTER, Silvia; PEREIRA, Roberto (Org.) Lições de dança. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2002, p. 11-35.

GUATARRI, F. Para acabar con la massacre del corpo. **Fractal**, México, ano 17, v. 69, n.18, p. 59-68, Abril-Junio, 2013. Disponível em: <https://www.mxfractal.org/pdf/fractal69.pdf>. Acesso em: 14 abr. 2022.

GUATARRI, F.; ROLNIK, S. **Micropolítica**: cartografias do desejo. 12. ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

HAN, B.-C. **Sociedade do cansaço**. São Paulo: Vozes, 2015.

GROTOWSKI, J. Performer. Trad. de Patricia Furtado de Mendonça. **eRevista Performatus**, Inhumas, ano 3, n. 14, jul. 2015.

HISSA, C. E. V. **Entre notas**: compreensões de pesquisa. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

HOOKS, B. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática de liberdade. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

KANTOR, T. **Teatro da morte**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

KOHAN, W. O. **O mestre inventor**: relatos de um viajante educador. Tradução de Hélia Freitas. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

KONDER, L. **O que é dialética**. São Paulo: Brasiliense, 1997.

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

LABAN, R. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

LISPECTOR, C. **Correspondências**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

LISPECTOR, C. **Minhas queridas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

MBEMBE, A. **Necropolítica**. São Paulo: N-1 Edições, 2020.

MORENO, N. Agreste (Malva-Rosa). **Sala Preta**, [S. l.], v. 4, p. 97-104, 2004. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v4i0p97-104. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57140>. Acesso em: 17 abr. 2022.

NOVARRINA, V. **Carta aos atores e para Louis de Funes**. 3ª. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

PASSOS, E.; KARTRUP, V.; TEDESCO, S. **Pistas do método da cartografia**: a experiência da pesquisa e o plano comum. Porto Alegre: Sulina, 2016, v. 2.

PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. D. **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2015.

RAMOS, G. **Vidas secas**. Rio de Janeiro: Record, 2020.

RANCIÈRE, J. **O mestre ignorante**: cinco lições sobre a emancipação intelectual. Tradução de Lílían do Valle. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

ROLNIK, S. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2016.

ROSA, J. G. **Primeiras Estórias**. 16. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

SANTOS, B. D. S. **O fim do império cognitivo**: a afirmação das epistemologias do Sul. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

SANTOS, B. D. S. **O futuro começa agora**: da pandemia à utopia. São Paulo: Boitempo, 2021.

SARRAZAC, J.-P. **Poética do drama moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SÊNECA. **Sobre a brevidade da vida**. Tradução de Artur Costrino. Bauru: Edipro, 2020.

SPINOZA, B. D. **Ética**. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

SZONDI, P. **Teoria do Drama Moderno**: 1880-1950. 2ª. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

TAVARES, G. M. **Atlas do corpo e da imaginação**: teoria, fragmentos e imagens. Porto Alegre: Dublinense, 2021.

TELLES, N. L. D. S. **Cena contemporânea**: estudos de encenação e atuação [em Postedade]. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.

TIBURI, M.; ROCHA, T. **Diálogo**: dança. São Paulo: Sesc, 2012.

TOMPAKOW, R.; WEIL, P. **O corpo fala**: a linguagem silenciosa da comunicação não-verbal. 74. ed. Petrópolis: Vozes, 2015.

VILAR, G. **Experiencia estética e investigación artística**: aspectos cognitivos del arte contemporáneo. Ministerio de Economía y Competitividad FFI2012-32614. Disponível em: http://www.crew.esteticauab.org/gerardvilar/Publications_files/Vilar,%20G.%20-%20Arte%20contemporanea%CC%81neo%20y%20precariedad.pdf. Acesso em: 10 fev. 2020.

VILAR, G. **Precariedad, estética y política**. Almería: Círculo Rojo, 2017.

WELLS, D. W.-. **A terra inabitável**: uma história do futuro. Tradução de Cássio de Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ZAPATA, R. **Raíces e sementes**: mestres e caminhos do teatro na América Latina. Tradução de Léo Kildare Louback e Ana Carneiro. Jundiaí: Paco Editorial, 2017.

ŽIŽEK, S. **Acontecimento**: uma viagem filosófica através de um conceito. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.