

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE  
DOUTORADO EM ARTE CONTEMPORÂNEA

GLAUBER GONÇALVES DE ABREU

**MEDIADOR-CARTÓGRAFO DE UMA CENA MEDIADA:**  
teatralidade, performatividade e invenção em obras  
contemporâneas no eixo RJ-SP-DF

BRASÍLIA  
2021

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE  
DOUTORADO EM ARTE CONTEMPORÂNEA

GLAUBER GONÇALVES DE ABREU

**MEDIADOR-CARTÓGRAFO DE UMA CENA MEDIADA:**  
teatralidade, performatividade e invenção em obras contemporâneas  
no eixo RJ-SP-DF

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília, como requisito para obtenção do título de Doutor em Arte Contemporânea.

Linha de Pesquisa: Cultura e Saberes em Arte

Orientação: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Roberta Kumasaka Matsumoto

BRASÍLIA  
2021

## **BANCA EXAMINADORA**

---

Profa. Dra. Roberta Kumasaka Matsumoto (orientadora)

---

Prof. Dr. César Lignelli (UnB)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Elisabeth Silva Lopes (USP)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Rita Ferreira de Aquino (UFBA)

Ao meu pai (*in memoriam*)  
que nos deixou pouco antes da tese ficar pronta.

## AGRADECIMENTOS

À Roberta K. Matsumoto, orientadora desta pesquisa e de todas as outras que vieram antes, parceira de vida e de pensamento, samurai dos conceitos e da mediação, por me ensinar a inverter o olhar sobre a diferença, sobre a imagem e sobre os meus tropeços pelo mundo da cena.

À Beth Lopes, Rita Aquino e ao César Lignelli, membras e membro da banca examinadora, interlocutores generosos que aderiram ao trabalho e me incentivaram na reta final, que parecia inalcançável.

Às professoras e professores que fizeram do meu percurso pelas disciplinas um processo de muitas descobertas, deslocamentos, ousadias e muita filosofia da arte: Bia Medeiros, Karina Dias, Anna Moore, Miguel Gally, Virgínia Kastrup e Emerson Dionísio, muito obrigado! Vocês fizeram a diferença para o pesquisador e professor que me tornei hoje.

Às artistas e aos artistas que participaram da pesquisa, concederam entrevistas, abriram arquivos, compartilharam documentos e principalmente criaram as obras estudadas: Andréa Beltrão, Janaína Leite, Emanuel Aragão, Enrique Diaz, Micheli Santini e Gleide Firmino.

À minha família, que acompanha cada detalhe do percurso desta tese desde 2016: as mudanças de casa, de cidade, de emprego, de carro, de peso, de humor, de foco, de saúde. Sem eles seria muito difícil estar aqui: minha mãe, Magda; minha avó, Madalena; meus irmãos, Brawlio e Sylvia Dimittria. A meu pai, que em sua última ligação me encorajou a escrever.

Aos amigos companheiros de grupo de pesquisa: Rodrigo Fischer, Gil Roberto, Bidô Galvão, Adriana Lodi, Fabiana Marroni. Aos companheiros de Aisthesis: Giselle Rodrigues, Kenia Dias, Jonathan Andrade, Vera Mantero, Luis Meneguetti e especialmente a Francis Wilker, grande interlocutor e incentivador do trabalho — vocês fizeram a diferença para o artista que me tornei hoje. E ao Carlos

Fernando, que cozinhou e esquentou as compressas durante a recuperação da hérnia de disco que ainda me acompanha. A tantos outros que acreditaram na minha capacidade e investiram algumas horas de suas próprias vidas debatendo, corrigindo, consolando e fazendo comida. Muito obrigado!

Às minhas colegas e estudantes do Instituto Federal Fluminense pelas trocas e pelas oportunidades de aprender dando aula — em especial à Raquel Fernandes, que como coordenadora compreendeu desde o início a demanda imensa que é uma pesquisa de doutorado.

Ao Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal, que viabilizou minha permanência na cidade do Rio de Janeiro para cursar como aluno especial a disciplina *Estudos Avançados em Processos Cognitivos II*, ministrada pela professora Virgínia Kastrup no Programa de Pós-Graduação em Psicologia da UFRJ.

À CAPES pela bolsa concedida nos dois primeiros anos de curso, fundamentais para minha permanência no Programa.

“O que é grave  
É que sabemos  
Que para além da ordem  
Deste mundo  
Existe uma outra”.

ANTONIN ARTAUD,  
*Pour en finir avec le jugement de dieu*

## RESUMO

Esta pesquisa consiste na investigação de um mediador-cartógrafo acerca das pistas produzidas por obras que agenciam a noção de mediação na própria cena, fazendo referência a obras de arte e a outros estudos teóricos e ressaltando a performatividade e a teatralidade do próprio processo criativo. São obras criadas no contexto geográfico do eixo RJ-SP-DF entre 2004 e 2019, as quais reunimos sob o termo **cena mediada**. O objetivo da pesquisa é ressaltar a mediação como prática inventiva alinhada à cartografia e capaz de aprender com a própria cena a pensar e a compor. A cartografia configura-se como um método desviante do modelo da representação e estabelece uma política cognitiva no agenciamento das pistas, dos documentos e dos autores. A produção filosófica de DELEUZE e GUATTARI, em especial a noção de Corpo sem Órgãos, além de fomentar a própria definição da cartografia como método, contribuiu na discussão de determinados aspectos da teoria teatral que foram mobilizados em torno da ideia de teatralidade e performatividade. Além da revisão bibliográfica, foram cartografados documentos produzidos pelas obras — incluindo o registro filmado das peças na íntegra, fragmentos dos processos criativos, textos dramáticos, críticas publicadas sobre elas e um perfil no aplicativo Instagram. Foram realizadas, ainda, cinco entrevistas-conversas com atores e atrizes criadores das obras estudadas, revelando seu engajamento em processos criativos de natureza profundamente cartográfica e apontando possibilidades inventivas para práticas docentes ligadas à cena.

**Palavras-chave:** Mediação. Cartografia. Teatralidade. Performatividade. Invenção. Ideia. Palavra.



## ABSTRACT

This study is led by a mediator-cartographer investigating trails of plays which assemble the practice of artistic mediation within the scene itself. Such plays are characterized by mentioning other art works, quoting theoretical material not necessarily written to be performed and revealing how performative and theatrical processes are themselves. They happen to be created between 2004 and 2019 in a geographical context which includes the so-called RJ-SP-DF axis, and have been designated under the term **mediated scene**. We aim at describing mediation as an inventive practice familiar to cartography and open to learn from theatre itself how to think and compose. Cartography is a deviant method if compared to representational models. It establishes its own cognitive politics through the assemblage of trails, documents and authors. DELEUZE and GUATTARI contribute to describe cartography as a method and also to approach specific aspects concerning the idea of theatricality and performativity in the field of theatrical theory. Body without Organs is a key notion for such operation. Apart from literature review, we have studied documents produced by those plays – including full versions captured in video, fragments from the working room, copies of the text, reviews and one Instagram account. We have also video-recorded five interviews-conversations with the actors, revealing their commitment to deeply cartographic process and suggesting inventive possibilities to teaching practices in theatre schools.

**Key words:** Artistic mediation. Cartography. Theatricality. Performativity. Invention. Idea. Speech.

## SUMÁRIO

<b><u>INTRODUÇÃO .....</u></b>	<b><u>11</u></b>
<b><u>NOTAS PARA LER ANTES OU DEPOIS .....</u></b>	<b><u>15</u></b>
<b><u>ENSAIO.HAMLET E GAIVOTA – TEMA PARA O CONTO CURTO, UM DÍPTICO CÊNICO.....</u></b>	<b><u>45</u></b>
<b><u>HAMLET – PROCESSO DE REVELAÇÃO, PEÇA-CONVERSA.....</u></b>	<b><u>76</u></b>
<b><u>ANTÍGONA, SENTAR E CONTAR ESSA HISTÓRIA .....</u></b>	<b><u>93</u></b>
<b><u>STABAT MATER, O QUE PODE O CORPO REPRESENTAR?.....</u></b>	<b><u>106</u></b>
<b><u>FESTA DE INAGURAÇÃO, DESTRUA ESSA OBRA .....</u></b>	<b><u>121</u></b>
<b><u>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</u></b>	<b><u>130</u></b>
<b><u>REFERÊNCIAS .....</u></b>	<b><u>136</u></b>
<b><u>ANEXO I – FICHAS TÉCNICAS DAS OBRAS ESTUDADAS.....</u></b>	<b><u>142</u></b>

## INTRODUÇÃO

A mediação no contexto das artes vivas é um campo de pesquisa que me acompanha desde o mestrado. Àquela altura, a dissertação — que hoje é um livro<sup>1</sup> — apresentava a mediação em seus diversos desdobramentos pedagógicos, vinculados principalmente a um contexto escolar com ênfase na Educação Básica.

Nesta pesquisa de doutorado, apresento a mediação como prática artística e de pensamento crítico, ressaltando seu caráter de invenção a partir do estudo de obras criadas no eixo RJ-SP-DF entre 2004 e 2019. Muitas vezes chamadas de peças-palestra, palestras-performance, peças-mediação, são obras que se compõem no engendramento da mediação de outras obras de arte (em sua maioria, textos clássicos da tradição do teatro produzido pelo Ocidente) ou de um tema, e também de sua própria mediação, ressaltando as qualidades performativas do processo do qual emergiram. Nesta perspectiva é que surge a expressão *cena mediada*, uma cena que já carrega, em si, sua própria mediação e que, como veremos, não se propõe a configurar um gênero. Nosso problema é cartografar essa camada performativa que a prática da mediação assume ao ganhar a cena.

A cartografia é o método que produz a pesquisa. Em sua dimensão processual, aporta a essa situação uma aprendizagem sobre o próprio pesquisar e, portanto, o alinhamento conceitual do trabalho é cartografia, a abordagem dos documentos é cartografia, as entrevistas são cartografia, o tropeço diante de cada obra é cartografia. Ela participa da minha formação como pesquisador — e como mediador e professor de teatro, uma vez que não me parece possível compreender essas denominações como aspectos isolados (não é cumulativo; não há identidades primárias). Não é simples dividir o trabalho do cartógrafo em etapas, ou dizer onde começa.

---

<sup>1</sup> O livro, intitulado *Experiência e Mediação de Espetáculos* e lançado em 2018 pela Editora Horizonte, é uma versão revisada da dissertação *Experiência e Mediação em Teatro: abandonar-se para não abandonar*, defendida em janeiro de 2015 junto ao Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília, sob orientação da professora Dr<sup>a</sup>. Roberta Kumasaka Matsumoto.

Minhas leituras acerca da cartografia como método começaram no grupo de pesquisa *Imagens e(m) Cena: variações sobre cinema e teatro*<sup>2</sup> e nas disciplinas de *Estudo Dirigido e Práticas de Ensino*, sob orientação da professora Roberta K. Matsumoto, nas quais pudemos observar também os desdobramentos pedagógicos da abordagem cartográfica e da invenção como atitude de pesquisa. O interesse na cartografia inscreveu ainda minha participação como aluno especial na disciplina *Estudos Avançados em Processos Cognitivos II*, ministrada na UFRJ pela professora Virgínia Kastrup, referência no tema juntamente com Suely Rolnik. Nela, os estudos sobre emoção, atenção e aprendizagem, bem como o aprofundamento nas leituras das obras *O Que é a Filosofia?*, dos filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari, e *A Lógica da Sensação*, de Deleuze sem Guattari, delinearão com mais precisão o contorno da cartografia no campo da pesquisa e da cena.

O vínculo deste trabalho com a literatura de Deleuze e Guattari se desenhou ao mesmo tempo como um ponto de atração ao qual nunca se chega e um ponto de adensamento de algo que faz movimento análogo ao conceito: “conceitos filosóficos são totalidades fragmentárias que não se ajustam umas às outras, já que suas bordas não coincidem. Eles nascem de lances de dados, não compõem um quebra-cabeça” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 45); algo que faz a gestão da política cognitiva da tese e que carrega vestígios das disciplinas cursadas durante a pesquisa. Cito: as aulas de *Seminário Avançado* com a professora Bia Medeiros, em que debatemos longamente o livro *O circuito dos afetos*, de Vladimir Safatle, propondo um percurso filosófico pela noção de sujeito e fim do indivíduo; ou as aulas de *Literatura e Filosofia* com a professora Anna Moore, nas quais pudemos investigar a fundo a *Ética* de Spinoza, fazendo uma crítica ao tratado geométrico de 1649 por meio do diálogo com autores contemporâneos dedicados ao estudo dessa obra, inclusive os próprios Safatle e Deleuze; ou ainda as aulas de *Filosofia da Arte* com o professor Miguel Gally que, no formato de seminários, trouxe ao debate a *Crítica da Razão Pura*, do filósofo alemão (ou prussiano) Immanuel Kant,

---

<sup>2</sup> Grupo de pesquisa vinculado ao Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, coordenado pelas professoras Roberta K. Matsumoto e Luciana Hartmann, o qual estuda as possíveis relações, influências e intercâmbios entre o teatro e o cinema no que tange à utilização dos dispositivos audiovisuais como instrumentos de pesquisa em artes cênicas (metodologia de pesquisa em artes cênicas) e a composição de obras audiovisuais a partir do registro de espetáculos teatrais (memória, permanência, efemeridade e processo criativo).

e a tese da morte da arte defendida pelo crítico estadunidense Arthur Danto. É importante e necessário — é uma necessidade — referenciar as professoras, os professores e outro termo plural ainda a ser inventado porque a lógica da Gramática da Língua Portuguesa não deixou esse termo existir (a reforma da Gramática é uma luta política). É importante e necessário, é urgente citá-las, citá-los, citá----.

A tese não está organizada em capítulos, mas em blocos de notas intitulados a partir das obras que compõem a pesquisa. Parto do meu encontro como espectador e dos tropeços que essas obras foram gerando em minha existência como pesquisador, professor e artista da cena. Todavia, outras vozes se fizeram necessárias para compor o discurso das notas; vozes que me permitissem trazer ao debate também o processo de criação e recepção desses trabalhos, ressaltando que a discussão das artes na contemporaneidade está para além do contexto de produção, da técnica ou da forma. Entrevistas-conversas foram realizadas no âmbito da pesquisa, assim como a arqueologia dos diversos documentos (vestígios) da cena — como registro filmado das peças, críticas, palestras, bate-papos, desmontagens, etc.

As peças que aparecem na cartografia são: *Ensaio.Hamlet* (Rio de Janeiro, 2004), da Cia. dos Atores; *Gaivota – tema para um conto curto* (Rio de Janeiro, 2006), dirigida por Enrique Diaz; *Hamlet – Processo de Revelação* (Brasília, 2015), de Emanuel Aragão e do Coletivo Irmãos Guimarães; *Antígona* (Rio de Janeiro, 2016), de Andrea Beltrão e Amir Haddad; *Festa de Inauguração* (Brasília, 2019), do Teatro do Concreto; e *Stabat Mater* (São Paulo, 2019), de Janaína Leite. Cada obra suscita a discussão de sua própria cartografia e agencia discussões e elaborações teóricas específicas, ligadas especialmente às noções de invenção, teatralidade e performatividade. Tanto o processo de escrita quanto o de produção de pistas se deram também de modo aleatório e não-linear por meio de notas avulsas e comentários sobre os textos lidos, as peças assistidas e os diversos documentos consultados.

Em *Notas para ler antes ou depois*, apresento a cartografia como abordagem metodológica da tese, ressaltando seus diversos aspectos convergentes para as especificidades da pesquisa acadêmica no campo das artes da cena e também os componentes que nos ajudaram a configurar a noção de cena mediada sem caracterizá-la como um gênero. Ao propor uma virada epistemológica em direção ao desejo, à ética e à micropolítica a partir da desestabilização dos estratos do

organismo, da individuação e da significância, a cartografia promove uma ruptura significativa do modelo da representação.

Em *Ensaio.Hamlet e Gaivota – tema para um conto curto, um díptico cênico*, situo as duas obras do título como precursoras dessa possível **cena mediada**, assumindo entre elas uma continuidade de investigação. Abro, assim, o campo de debate em torno das noções de performatividade e teatralidade, além de elaborações teóricas tais como cena-ícone, presença e conceito de ideia (DELEUZE, 1987).

Em *Hamlet – Processo de Revelação, peça-conversa*, conhecemos momentos pontuais do processo com ela. O processo de mediação — desde sua elaboração até a performance, que demanda necessariamente um conhecimento e um interesse pela subjetividade do outro — é, em si, cartográfico e inventivo, sem preocupação historiográfica.

Em *Antígona*, a discussão sobre a palavra em cena se desdobra em meio à apresentação da metodologia de entrevistas, da noção de precariedade e das possibilidades da criação do ator diante do abismo.

Em *Stabat Mater, o que pode o corpo representar?*, as operações de Janaína Leite em torno da presença da própria mãe em cena, da utilização de textos teóricos como material de composição artística e da realização de um experimento que flerta com a pornografia atualizam o debate acerca do campo da representação nas artes da cena. Apresento a ideia de um gradiente de representação a partir da discussão sobre a noção de Corpo sem Órgãos.

Em *Festa de Inauguração, destrua essa obra*, a noção de documento da cena é discutida em meio à mediação da obra criada pelo Teatro do Concreto em parceria com João Turchi.

## NOTAS PARA LER ANTES OU DEPOIS

Esta tese não representa um objeto, não representa uma pesquisa. Ela é o que é: um plano de consistência, ou vários planos, fazendo vibrar suas forças que encontram resistência em 45.994 vocábulos combinados conforme as normas do Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa e conforme algumas normas da Associação Brasileira de Normas Técnicas. Isso já diz muito sobre a tese, embora diga ainda muito pouco. Em decorrência de sua institucionalização, em algum futuro letrado, pode vir a se tornar documento, vestígio, pista, traço de um processo de pesquisa.

Tese e pesquisa não constituem instâncias independentes ou idênticas; elas não se somam. A tese produziu a pesquisa, assim como a pesquisa produziu a tese. Não é uma parte que se soma ao Todo transcendente para integrá-lo, como algo que falta — “Virando-se para o norte o padre diz: Desejo é falta (como não seria ele carente daquilo que deseja?)” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 15) —, mas uma força intensiva que o transforma continuamente, que é “construído o tempo inteiro pela diferença” (CULL, 2013, p. 148) tão processual quanto a tese.

\* \* \* \* \*

Este pesquisador não é um sujeito diante de nenhum objeto. Não interpreta um objeto — nem se interpreta como sujeito. Ao contrário, desarticula-se como sujeito no coletivo, que é sempre um gesto político e, portanto, reivindica para si o direito a uma política cognitiva (PASSOS; KASTRUP; ESCOSSIA, 2015, p. 202) — onde houver coletivo, haverá necessidade de política. A política revisa constantemente as hierarquias e as lógicas que as sustentam.

As decisões deste pesquisador acerca de vocabulário, termos, desarticulação dos temas, seleção de imagens, trato com os documentos — e também com os autores, termos, imagens e documentos que não entraram porque foram descartados ou porque nunca se institucionalizaram — constituem essa política. As decisões são políticas e alteram o “circuito de afetos” (SAFATLE, 2015, p. 14).

\* \* \* \* \*

Esta pesquisa é um processo: investigativo, experimental e pedagógico. O processo é um fractal de movimentos intensivos, adensamentos momentâneos, gestos de invenção, tempo dos ísquios em contato com a cadeira, ondas de energia elétrica, espera das letras, horas de documentos audiovisuais e entrevistas, olhos absortos em algum ponto da tela ou do espaço até o encontro com o termo. Para escutar é preciso atenção — a atenção precisa rastrear.

No campo da criação cênica, a aleatoriedade está sempre em perspectiva, assim como no decorrer da pesquisa. O processo é repetição e acaso, intenção e aleatoriedade. A pesquisa não evita o componente aleatório, não o isola — não é um processo de isolamento, mas de acolhimento. O ambiente não é simulado, é imersivo — pesquisa-intervenção. A pesquisa experimenta os fenômenos do teatro deste tempo, nas duas primeiras décadas do século XXI, no recorte geográfico que compreende os territórios urbanos do Rio de Janeiro (RJ), de São Paulo (SP) e Brasília (DF), ao mesmo tempo em que se dá conta de sua historicidade.

\* \* \* \* \*

A novidade é contextual, serve à informação; a invenção é uma atitude, instiga à experiência.

\* \* \* \* \*

Não produzimos a pesquisa para sintetizá-la em enunciados conclusivos sobre um objeto transcendente e fixo; a relação não é de causa, consequência e transcendência. “A síntese não produz nenhum objeto exterior a ela mesma, só produz produção” (LAPOUJADE, 2015, p. 150). O teatro não é fixo nem como composição nem como participação — compor e participar, depois de Augusto Boal e Lygia Clark, são práticas limítrofes e nômades. A prática da cena é um exercício de processualidade, assim como a pesquisa. A experiência da cena renova o caráter processual da vida em sua dimensão molecular. Praticar a cena é sempre renovar essa sensação: estamos aqui, estamos vivendo isso juntos, estamos vivos,



convivemos com nossos mortos, compartilhamos a curiosidade que sentimos acerca do mistério. Uma constatação coletiva, uma evidência que não tem como deixar a política ileso. É do plano da sensação; escapa à significação plena.

\* \* \* \* \*

O campo das artes da cena, em seu percurso de validação acadêmica, vem se constituindo em diálogo com as metodologias de diversos campos correlatos, como é o caso das ciências humanas de modo geral (sob a definição de pesquisa qualitativa), em especial nas áreas correlatas da educação (pesquisa-ação), da antropologia (etnografia), da linguística (análise de discurso), da psicologia (pesquisa-intervenção), etc.

As acepções quantitativa e qualitativa já não respondem mais às particularidades e aos desafios que a busca de um caminho metodológico para a pesquisa acadêmica nas artes da cena demanda. Mas então, como podemos pensar a pesquisa acadêmica nesse contexto? De que modo o rigor acadêmico pode se aproximar dos processos que se dão entre os corpos, a sala de ensaio e o encontro com o espectador e o espaço?

Velardi (2015, p. 98) se coloca diante dessa pergunta com uma outra: “mas de que maneira nós pensamos?”. É possível propor um percurso de pesquisa cujas forças atravessem nossas necessidades, nossos processos e procedimentos, nossas políticas de convivência, nossas abordagens ao espectador, nossas incertezas diante do caos da criação, da resistência — que muitas vezes é a própria subjetividade — dos materiais, do fracasso? Em última instância, encontramos, na pergunta de Velardi — “como pensamos?” —, um caminho que converge para o que Deleuze vai definir por ideia.

\* \* \* \* \*

É claro que a defesa de um percurso mais autônomo para a pesquisa acadêmica no campo das artes da cena opera uma desterritorialização. Que elementos da prática cênica podemos incorporar à pesquisa acadêmica?

\* \* \* \* \*

Não falamos em metodologia científica, mas em metodologia artística:

a filosofia tira *conceitos* (que não se confundem com ideias gerais ou abstratas), enquanto a ciência tira *prospectos* (proposições que não se confundem com juízos), e a arte tira *perceptos* e *afectos* (que também não se confundem com percepções ou sentimentos). Em cada caso, a linguagem é submetida a provas e usos incomparáveis. (DELEUZE; GUATTARI, 2010a, p. 33)

A filosofia persegue descrever a sensação, a ciência persegue medi-la e a arte persegue atualizá-la ou sugeri-la de modo veemente, no instante da experiência, do dentro e do fora que deixam de existir como fronteiras.

\* \* \* \* \*

A pesquisa está atenta ao seu próprio fazer-se, à sua capacidade intensiva de sugerir e resolver problemas. “Uma relação clara e assumida entre o transitório, o impermanente, o urgente, o imediato e a ancestralidade” (VELARDI, 2018, p. 52). Assim como a cena, a pesquisa se dá conforme uma lógica de processualidade — “Lógico não quer dizer racional” (LAPOUJADE, 2015, p. 13).

\* \* \* \* \*

A tese se escreve. O cartógrafo se pesquisa.

A cartografia, nesse caso, acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmanchamento de certos mundos – sua perda de sentido – e a formação de outros mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornaram-se obsoletos” (ROLNIK, 2011, p. 23).

Artaud, na epígrafe da tese, sobre a existência de outros mundos: “O que é grave é que sabemos que após a ordem desse mundo existe uma outra”.

\* \* \* \* \*

A invenção é o protesto do inconsciente, que tende a produzir “sequências da linha de montagem do desejo” (ROLNIK; GUATTARI, 1996, p. 12). Subjetividades dissidentes serão sempre políticas porque elas protestam contra a sequência da linha de montagem do desejo. Para inventar, o inconsciente precisa protestar — nas duas primeiras décadas do século XXI, acompanhamos uma onda de protestos nas recentes democracias latino-americanas e no Oriente Médio, o povo e a rua pleiteando novos valores para um novo século, inventando-o: “desinvestem-se as linhas de montagem, investem-se outras linhas; ou seja, inventam-se outros mundos” (ROLNIK; GUATTARI, 1996, p. 12).

\* \* \* \* \*

A mediação é uma prática inventiva. Inventar é compor com restos arqueológicos, “a invenção implica uma duração, um trabalho com restos, uma preparação que ocorre no avesso do plano das formas visíveis. Ela é uma prática de tateio, de experimentação, e é nessa experimentação que se dá o choque, mais ou menos inesperado, com a matéria” (KASTRUP, 2007, p. 27). A cena se consome no tempo. Seus restos são a memória (do corpo que atua, que opera a luz, que dirige, que assiste, que participa) e o documento (que estabiliza e fixa a cena) — é assim que a mediação pesquisa.

\* \* \* \* \*

Do latim *mediatio* ou *mediare*, “intervir, colocar-se entre duas partes”, ou *medius*, “meio”, cognato ao termo grego *mesos*. A mediação tem um corpo que habita e existe no meio. É nômade e cruza fronteiras, ou as desconhece. O rio pertence a que borda? Uma zona que se territorializa e desterritorializa na mesma intensidade, em velocidades aleatórias, motivadas pelo desejo daquele que ocupa essa zona num processo que, ao mesmo tempo, ocupa e funda. É a imagem do meio, a filosofia do entre, a ligação.

\* \* \* \* \*

A mediação é necessariamente processual, porque é dialógica. Produz a todo momento a parte e o Todo, o campo da subjetividade, o campo do Outro e o campo da política. O diálogo é um processo que transforma. A natureza dialógica da obra *Hamlet – Processo de Revelação* fez com que, ao final das apresentações no festival itinerante SESC Palco Giratório, a peça fosse completamente diferente daquela versão que estreou.

O criador Emanuel Aragão pontua isso em sua entrevista:

DOC\_VIDEO. Entrevista-conversa com o criador Emanuel Aragão/

Inserir coisas e a dramaturgia ir mudando em função do que eu ouvi ontem era também inevitável. Pra mim, isso era o natural; o estranho seria se fosse o contrário. Como que eu escuto um negócio ontem e não altero o que eu falo hoje? Não faz sentido. E não faz sentido mesmo. Não é que não faz sentido teórico, é que não tinha como. [...] Se não a gente está fazendo o que aqui? Isso era a base do trabalho em termos gerais, a gente tem que considerar o que está acontecendo. Então isso também se refere ao percurso do trabalho. Quando a gente compara e comparava o primeiro vídeo que a gente tinha da peça com onde ela chegou no final da história, depois do Palco Giratório, é assim, tem alguns pontos de contato, mas tem alguma coisa que não era mesmo a mesma peça; foram se alterando. Três anos depois e 99 sessões depois, não é a mesma peça.

\* \* \* \* \*

A cartografia como método visa acompanhar um processo, não representar um objeto — o que ressalta ainda mais sua relevância quando aplicada ao campo da cena, já que nossa criação é de natureza processual. A cartografia absorve a curiosidade investigativa do artista. E se, para Kastrup, o processo de cognição é um processo de pesquisa, de invenção, como o cartógrafo aprende a pesquisar?

Diferente do método da ciência moderna, a cartografia não visa isolar o objeto de suas articulações históricas nem de suas conexões com o mundo. Ao contrário, o objetivo da cartografia é justamente desenhar a rede de forças à qual o objeto ou fenômeno em questão se encontra conectado, dando conta de suas modulações e de seu movimento permanente. (BARROS; KASTRUP, 2015, p. 57)

O cartógrafo aprende a cada ida ao campo, a cada novo processo, e então atualiza constantemente suas práticas, seu modo de coletar e produzir as pistas, agenciá-las, experimentá-las, arquivá-las. O cartógrafo é um ser-devir em desamparo, inventa, confunde-se, retorna, reconhece os próprios rastros e também

dos que andam junto com ele — humanos, felinos, répteis, carros, motocicletas. Ele cultiva sua atenção, escuta, produz subjetividades, dados, textos e modos de compartilhamento.

\* \* \* \* \*

O Todo é processual; nos conhecemos pela diferença. A obra se produz continuamente, é uma subjetividade que conversa, aberta à conversa — assim como eu/nós, que estou/estamos diante dela. Há obras e pessoas engraçadas. Há obras e pessoas assustadoras. Há obras e pessoas magnéticas. Misteriosas. Sublimes. Incômodas. Como lidamos? A má formulação que separa sujeito/objeto desqualifica a natureza do encontro, que é múltipla. Há sempre Outrem — numa perspectiva política, de coletividade que se gesta — e Outrem está necessariamente fora de nós; produz uma outra subjetividade continuamente, assume outras forças e imprime outras resistências. O encontro com a obra é dessa natureza.

\* \* \* \* \*

A imagem do conceito de Outrem é elaborada pelo princípio do contraste. Inicialmente, Deleuze e Guattari (2010a) propõem uma figura humana que entra num mundo calmo e repousante reagindo ao que está fora de campo. Em seguida, inserem a redistribuição de componentes: figura e fundo, margens e centro, móvel e ponto de referência, transitivo e substancial, comprimento e profundidade. Outrem é a “expressão de um mundo possível num campo perceptivo, [...] condição sobre a qual se distribuem os componentes objeto e sujeito. [...] é a condição de toda percepção” posto que é a “condição sob a qual passamos de um mundo a outro” (DELEUZE; GUATTARI, 2010a, p. 26). Pressupõe encontro, colisão. Outrem é a afirmação do possível — posto que o real está no “eu”, campo de percepção reconhecido pelo eu. O fim do Outrem é o desaparecimento do possível.

\* \* \* \* \*

A cartografia como método surge na abordagem clínica ligada à psicanálise e à psicologia cognitiva, sendo descrita como pesquisa-intervenção. A “intervenção sempre se realiza por um mergulho na experiência que agencia sujeito e objeto, teoria e prática, num mesmo plano de produção ou de coemergência” (PASSOS; BARROS, 2015. p. 17), de modo que os estratos do organismo, da subjetivação e da significância são colocados em xeque. “A diretriz cartográfica se faz por pistas que orientam o percurso da pesquisa sempre considerando os efeitos do processo do pesquisar sobre o objeto da pesquisa, o pesquisador e seus resultados” (PASSOS; BARROS, 2015. p. 17). Como crítica ao modelo de representação, “a cartografia reverte o sentido tradicional de método sem abrir mão da orientação do percurso da pesquisa” (PASSOS; BARROS, 2015. p. 17) e tudo isso provoca uma revisão da nossa própria condição como sujeitos, como sujeitos de pesquisa.

\* \* \* \* \*

O Corpo sem Órgãos (CsO) é um agenciador incontornável da cartografia. No platô 28 de *Novembro de 1947 – Como Criar Para Si um Corpo sem Órgãos*, Deleuze e Guattari (1996) escrevem: “Consideremos os três grandes estratos relacionados a nós, quer dizer, aqueles que nos amarram mais diretamente: o organismo, a significância e a subjetivação” (p. 22). Estratos são condutas, atitudes; Deleuze e Guattari retornam à *Ética* de Spinoza em movimentos aleatórios e intensivos. Os estratos perseguem os depravados, os desviantes e os vagabundos, existências que desestabilizam o modo produtivo do capital como refugio inevitável do cansaço. O desejo entra em jogo no campo social. O CsO é um enfrentamento aos estratos:

“a desarticulação (ou as  $n$  articulações) como propriedade do plano de consistência, a experimentação como operação sobre este plano (nada de significativo, não interprete nunca!), o nomadismo como movimento (inclusive no mesmo lugar, ande, não pare de andar, viagem imóvel, dessubjetivação)” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 22).

O CsO libertou a cartografia dos estratos. Artaud lutou contra os estratos. O cartógrafo é nômade, desarticulado, e busca traçar seu método na experiência.

\* \* \* \* \*

O método cartográfico não é um método de criação artística, mas sua formulação abre um profícuo campo de diálogo com os processos da arte e, em especial, com os processos da cena. Sua formulação no Brasil tem profunda ligação com a clínica psicanalítica e com a produção de duas pesquisadoras latino-americanas que se dedicam ao tema pelo menos ao longo dos últimos 30 anos: Suely Rolnik e Virgínia Kastrup.

No livro *Micropolíticas: Cartografias do Desejo* (1996), escrito por Rolnik em parceria com Félix Guattari, a autora nos conta que tudo começou em 1982 quando ela convida Guattari para passear pelo Brasil: “Organizei uma movimentada agenda de atividades em cinco estados. Programei uma série de conferências, debates, mesas-redondas, entrevistas etc., que seriam gravadas para transformar-se, posteriormente, em livro” (ROLNIK; GUATTARI, 1996, p. 12). A apresentação do livro é, em si, a descrição da trajetória cartográfica a que Rolnik se propôs, em especial de sua relação com o tempo — que é muito mais espiral do que linear. A essa altura, Guattari já havia publicado com Deleuze *O Anti-Édipo* e *Mil Platôs*, obras em que a discussão acerca do CsO adquiriu enorme relevância.

A pesquisadora Virgínia Kastrup, cuja tese de doutorado foi defendida sob orientação de Rolnik na PUC-SP, conta detalhadamente o percurso da pesquisa cartográfica no Brasil na apresentação do livro *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade* (2015), obra que organizou juntamente com Eduardo Passos e Liliana da Escóssia, afirmando sua contribuição para o campo emergente:

Na Universidade Federal Fluminense e na Universidade Federal do Rio de Janeiro, o grupo de pesquisa *Cognição e Subjetividade* tomou o tema da cartografia como problema metodológico, surgido frente aos impasses experimentados no campo dos estudos da cognição. Em nosso percurso, partimos do problema formulado no projeto de pesquisa “A noção de subjetividade e a superação do modelo da representação” (CNPq, 95/96). Nesse momento, colocávamos em questão o pressuposto de que conhecer é representar ou reconhecer a realidade. Configurava-se para nós a importância do binômio cognição/criação, o que nos exigiu investigar com mais detalhe a dimensão temporal dos processos de produção de conhecimento. Chegamos à definição do conceito de cognição como criação, autopoiese (Humberto Maturana & Francisco Varela) ou enação (Francisco Varela). De acordo com tal perspectiva, os polos da relação cognoscente (sujeito e objeto) são efeitos, e não condição da atividade cognitiva. Com o alargamento do conceito de cognição e sua inseparabilidade da ideia de criação, a produção de conhecimento não encontra fundamentos num sujeito cognitivo prévio nem num suposto

mundo dado, mas configura, de maneira pragmática e recíproca, o si e o domínio cognitivo. (KASTRUP *in* PASSOS; KASTRUP; ESCOSSIA, 2015, p. 12-13)

A cartografia também é sobre a vontade de confrontar, pela fala ou não, a singularidade da própria experiência. Dessa forma, como método de pesquisa de campo no estudo da subjetividade, não é uma coincidência que encontre tanta ressonância no campo das artes da cena.

\* \* \* \* \*

Como uma metodologia da invenção, a cartografia não toma o mundo como informações a serem apreendidas, mas como produção.

\* \* \* \* \*

A cartografia não pressupõe a aplicação ou a testagem de um modelo, ao contrário, a abordagem cartográfica constitui uma mudança de atitude diante do conhecimento e do processo de aprendizagem. Ao optarmos pela pesquisa cartográfica, estamos optando também pela revisão de uma série de paradigmas sobre os quais estão postos os problemas da pesquisa, levando em conta inclusive as implicações sociais e políticas.

Além disso, por demonstrar uma abertura muito grande em seu desenvolvimento, pode-se sugerir, de modo equivocado, que não há rigor com o processo. Kastrup (*in* PASSOS; KASTRUP; ESCOSSIA, 2015), ao contrário, afirma que “a cartografia procura assegurar o rigor do método sem abrir mão da imprevisibilidade do processo de produção do conhecimento” (p. 43). Tanto a produção de dados — observar a escolha do termo **produção** ao invés de **coleta** — quanto a utilização dos instrumentos se dão de maneira rigorosa; o trabalho conceitual é rigoroso, demanda coerência, historicidade, engajamento político. “A cartografia reverte o sentido tradicional de método sem abrir mão da orientação do percurso da pesquisa” (PASSOS; BARROS, 2015, p. 17).

[...] o método da cartografia não é um conjunto de regras para ser aplicadas, nem um saber pronto para ser transmitido. Sendo assim, a aprendizagem da cartografia não é questão de aquisição de saber nem de



transmissão de informação. É preciso praticar a cartografia. A formação do cartógrafo não se fundamenta na experiência passada, mas encontra sua chave na experiência presente. Trata-se mais de um refinamento da percepção do que um apelo ao saber acumulado ou à memória. É, acima de tudo, uma questão de aprendizado da sensibilidade ao campo de forças. Trata-se enfim, de um cultivo da atenção concentrada e aberta à experiência de problematização. (PASSOS; KASTRUP; ESCOSSIA, 2015, p. 201)

\* \* \* \* \*

O cartógrafo não atua na representação e, portanto, a mediação não se dá em torno dela; tampouco é conduzida no sentido de explicitar o que aquela obra representa, ou explicar o que ela significa — falamos em experimentação ao invés de significância (“não interprete nunca!”). A mediação é mais sobre sensação do que sobre apreensão de formas. Sensação é força, o sorriso de Monalisa é força. Formas e forças são duas dimensões inseparáveis. Tendemos a buscar as formas ao invés das forças, já que essas últimas não existem soltas, elas estão acopladas nas formas. A resistência do material se dá pelas forças circulantes nele.

**O cartógrafo é um verdadeiro antropófago: vive de expropriar, se apropriar, devorar e desovar, transvalorado.** Está sempre buscando elementos/alimentos para compor suas cartografias. Este é o critério de suas escolhas: descobrir que matérias de expressão, misturadas a quais outras, que composições de linguagem favorecem a passagem das intensidades que percorrem seu corpo no encontro com os corpos que pretende entender. (ROLNIK, 2011, p. 65-66, grifo da autora)

Para Rolnik, o que define “o perfil do cartógrafo é exclusivamente um tipo de sensibilidade, que ele se propõe fazer prevalecer, na medida do possível, em seu trabalho” (ROLNIK, 2011, p. 65-66). Essa sensibilidade não é linear, não é induzida, não é cafetinada: ela se nota no engajamento da atenção do cartógrafo e se mistura com a própria vida. “Em outras palavras, o critério do cartógrafo é, fundamentalmente, o grau de abertura para a vida que cada um se permite a cada momento” (ROLNIK, 2011, p. 65-66).

\* \* \* \* \*

A performatividade é uma abertura do corpo à vida.

\* \* \* \* \*

O mediador tem a atenção do cartógrafo. Trata-se de um aspecto relevante da prática cartográfica e da formação do cartógrafo, já que não “busca algo definido, mas torna-se aberta ao encontro” (KASTRUP *in* PASSOS; KASTRUP; ESCOSSIA, 2015, p. 38); encontro com a obra, encontro com as pessoas entrevistadas, encontro com os documentos do processo de pesquisa. Na cartografia, a maneira de operar a atenção é revista e esse aspecto pode ser aprendido. “A atenção cartográfica — ao mesmo tempo flutuante, concentrada e aberta — é habitualmente inibida pela preponderância da atenção seletiva” (KASTRUP *in* PASSOS; KASTRUP; ESCOSSIA, 2015, p. 34).

O reconhecimento das intensidades que percorrem o corpo do cartógrafo favorece a atitude inventiva diante do contexto de criação e pesquisa. Seu ofício começa no tropeço em uma obra de arte; a cena carrega essa qualidade pelo engajamento do corpo no tempo-espço. “O cartógrafo é, nesse sentido, guiado pelas direções indicadas por qualidades inesperadas e pela virtualidade dos materiais” (KASTRUP *in* PASSOS; KASTRUP; ESCOSSIA, 2015, p. 49).

Em última instância, há nessa cartografia uma atenção que se fomenta na própria experiência da arte, de modo que encontrar uma obra ou mediá-la já são, em si, situações de aprendizagem da atenção. O cartógrafo precisa localizar pistas, signos de processualidade. “Signos são acolhidos numa atitude atencional de ativa receptividade. São especialmente interessantes quando expõem um problema e forçam a pensar” (KASTRUP *in* PASSOS; KASTRUP; ESCOSSIA, 2015, p. 39). É isso que vamos aprender também com as obras que integram esta pesquisa, já que oferecem isso na própria cena.

\* \* \* \* \*

Parte significativa dos treinamentos e práticas de criação de cena ao longo do século XX esteve associada a práticas atencionais, ou seja, a práticas de engajamento psicofísico que envolvem a consciência da respiração, da expressividade dos movimentos e da integração com os estímulos do ambiente,

dentre as quais podemos citar a *yoga* (desde Stanislavski), a meditação, as artes marciais, a eutonia, o contato-improvisação, etc.

A princípio, portanto, é possível deduzir que algo da teatralidade está no cultivo da atenção, ou de sua convergência. O corpo em cena luta pela atenção: pela sua própria, a daquele com quem divide a cena e a do público. Dessa luta emerge a misteriosa sensação de presença (— Hoje o público estava bom!); um cultivo refinado da atenção que se dá no momento exato da cena, que se estende desde seu processo, sobre algo coletivo sendo engendrado — entendendo o coletivo como uma convergência transitória. A presença é, portanto, a expressividade da atenção, da escuta e da imaginação.

\* \* \* \* \*

Chamo de **cena mediada** uma coleção, um catálogo, uma curadoria de seis obras agrupadas nesta tese, mas criadas, de modo aleatório e em processos distintos entre si, por artistas em contextos geográficos e de produção diferentes. A pesquisa constitui o estudo e a seleção dessas peças pela perspectiva da mediação e da cartografia. Digo “estudo” e “seleção” porque a entrada de cada trabalho na pesquisa se deu processualmente ao longo de sua própria feitura, não havendo um movimento de delimitação de obras a priori. Algumas, inclusive, estrearam com a pesquisa já iniciada.

\* \* \* \* \*

Inicialmente me indaguei se a hipótese seria em torno do lugar dos clássicos no teatro brasileiro contemporâneo — já que *Ensaio.Hamlet*, *Gaivota – tema para um conto curto*, *Hamlet – Processo de Revelação* e *Antígona* inevitavelmente levantam essa discussão. Mas logo abandonei esse princípio de hipótese porque *Stabat Mater* e *Festa de Inauguração* percorriam outros caminhos, inclusive em termos de processo de criação, e eram igualmente relevantes. A cena mediada não é a versão de um clássico.

Também me perguntei se o foco da pesquisa seria investigar o estatuto da palavra em cena — e um certo resgate de seu lugar no teatro contemporâneo, já

que o século XX verticalizou o campo da criação em torno das visualidades — ou do documento/arquivo como elemento de composição; mas também não era isso, ainda que essas duas instâncias fossem agenciadoras de muitas discussões no trabalho.

Foi quando entendi que estudar essas obras, na verdade, levava-me de volta à prática da mediação, tema da minha pesquisa de mestrado. E que, se no mestrado olhei para a mediação de espetáculos como prática pedagógica — a pedagogia ensina sobre a cena —, agora poderia tratá-la como elemento de composição (de dentro da cena) e estratégia de escrita; como dramaturgia e prática performativa — a cena ensina a pedagogia. Revelou-se, portanto, uma cena mediada.

\* \* \* \* \*

À exceção de *Ensaio.Hamlet*, todas as obras da cena mediada foram assistidas em viagem; eu viajei para assisti-las. Há, portanto, algo sobre o funcionamento da atenção do mediador-cartógrafo que se potencializa em estado de viagem, colocando em jogo suas quatro variedades — “rastreo, toque, pouso e reconhecimento atento” (KASTRUP *in* PASSOS; KASTRUP; ESCOSSIA, 2015, p. 40) — e provocando uma abertura para “expropriar, se apropriar, devorar e desovar” (ROLNIK, 2011, p. 65-66). O cartógrafo em viagem é como Goethe desembarcando sozinho em Roma: “para onde quer que eu vá encontro coisas conhecidas num mundo novo; é tudo como eu tinha imaginado e tudo novo” (GOETHE, 2016, p. 153).

**Nota de viagem 1:** *Ensaio.Hamlet*, criação da Cia. dos Atores, Rio de Janeiro, 2004. Assisti a esta obra no festival Cena Contemporânea, em 2005, ainda no início dos meus estudos em teatro. Foi o mesmo ano do *De Água e Sal*, outro trabalho muito marcante pra mim. Ambos me fizeram perceber/sentir movimentos aberrantes. A sensação que carrego do *Ensaio.Hamlet* é a de presenciar algo muito diferente de tudo o que eu conhecia e, ao mesmo tempo, apesar de não conhecer Hamlet a fundo, sentir-me muito fascinado pela teatralidade da aventura daqueles atores.

**Nota de viagem 2:** *Gaivota – tema para um conto curto*, criação de um coletivo autônomo de atores dirigidos por Enrique Diaz, Rio de Janeiro, 2006. Assisti à abertura de processo no SESC Copacabana, dentro da programação do Rio Cena Contemporânea, e a assisti novamente depois, já pronta, no Teatro Poeira.

**Nota de viagem 3:** *Hamlet – Processo de Revelação*, criação de Emanuel Aragão e do Coletivo Irmãos Guimarães, Brasília, 2015. Assisti à peça sozinho no CCBB Rio de Janeiro. Ir ao Rio era sempre a possibilidade de assistir a uma peça interessante.

**Nota de viagem 4:** *Festa de Inauguração*, criação do Teatro do Concreto e João Turchi, Brasília, 2019. Viajei de carro para assistir à temporada do espetáculo no SESC Pompéia. Tinha uma foto enorme na entrada do teatro; uma foto que integrou a exposição de Marina Abramovic anos atrás no mesmo espaço. Já tinha visto o ensaio aberto e os trabalhos anteriores do Concreto — havia algo diferente ali. No dia seguinte, dirigi de volta ao Rio para um festival de música na Marina da Glória. Foi a primeira vez que vi Duda Beat no palco.

**Nota de viagem 5:** *Antígona*, criação de Andréa Beltrão e Amir Haddad, Rio de Janeiro, 2016. Assisti à peça sozinho, no Teatro Oi Casagrande, onde anos atrás havia assistido a algo que não lembro. Precisava ver essa peça, que chegou até mim por meio de estudantes que leram Antígona em sala e viajaram ao Rio para ver a obra. Vi a foto das cartelas compondo a árvore genealógica, que é basicamente o cenário da peça. Saí do teatro com a impressão de que havia assistido à melhor aula de teatro grego da minha vida.

**Nota de viagem 6:** *Stabat Mater*, criação de Janaína Leite, São Paulo, 2019. Viajei a São Paulo para acompanhar a MITsp. No último final de semana do evento, as apresentações foram canceladas devido ao fechamento urgente dos teatros para fins de contenção do que viria a ser a primeira pandemia mundial do século. Na desmontagem conduzida pela pesquisadora Daniele

Ávila Small, no dia seguinte à apresentação, pude entender que caminhos me ajudariam a conduzir a finalização da pesquisa.

\* \* \* \* \*

As criações aqui tratadas não se colocam no lugar exclusivo de objeto de estudo, tampouco seus criadores, mas de referências. Cito uma obra ou uma entrevista como quem cita um livro ou um artigo acadêmico.

\* \* \* \* \*

A cena mediada não distingue a hierarquia entre os materiais de natureza mais artística (dramática? emotiva? depoente? fictícia?) e os materiais de natureza mais teórica (textos? documentos? arquivos?).

\* \* \* \* \*

Qualidades, procedimentos, princípios de uma cena mediada:

- experimenta modos de se relacionar com o espectador de forma a incluí-lo no andamento da própria obra, operando a reposição (de um pensamento, um raciocínio, uma ideia) e variados dispositivos didáticos (mesa, marreta, martelo, miniaturas, microfone, cartelas);
- revela e atualiza o processo de criação na própria cena por meio de documentos e arquivos, ou seja, performa o processo;
- emerge de processos investigativos e de pesquisa, e utiliza materiais teóricos como elemento de composição para a cena;
- transita com fluidez entre ator e personagem: atuação despojada, ou não-atuação/terceira coisa, ou devir do corpo ficcional para o corpo cotidiano e vice-versa, ou suspensão da noção clássica de personagem ao engajar a própria experiência de quem atua — de modo que a peça é sempre a confissão de um desejo, uma ideia, a denúncia de uma necessidade;

- converge as questões da obra para questões pessoais e do momento, ou seja, arte e vida se afetam mútua e deliberadamente, sem constrangimento;
- funde as escolhas de dramaturgia e encenação, de modo que ambas as práticas não se distinguem mais com tanto rigor; a dramaturgia deixa de se referenciar ao texto e ao drama assim como a encenação deixa de se referenciar ao campo visual e à noção de unidade ou olhar que organiza de fora.

\* \* \* \* \*

A cena mediada é aquele trabalho que só poderia ter sido feito ali, envolvido naquelas circunstâncias, inventando aqueles problemas, com aquelas pessoas, naquele dado espaço geográfico e de tempo. Ainda que quatro obras sejam monólogos, nenhuma delas foi criada sem colaborações — nunca é o trabalho de uma pessoa só: há muita vida investida em horas. A natureza coletiva do teatro se manifesta desde dentro do seu processo, mesmo que a cena perca o coro ou a contracena. Talvez por isso o modo de se relacionar com o público fique mais evidente; com um interlocutor direto, muitas vezes participativo — como na criação de uma cenografia aleatória em dispositivo que remonta aos procedimentos de Lygia Pape e Lygia Clark (incluir é uma decisão política) na obra *Festa de Inauguração*. Para fazer a obra é preciso quebrar, é preciso força e jeito; a cenografia é literalmente um canteiro de obras com poeira de gesso e estilhaço voando. A poeira não é invisível.

\* \* \* \* \*

A cena mediada é uma cena de palavra, a qual descreve a cena ou a personagem, verbaliza as rubricas, comenta, cita, confessa e depõe. Em essência, esses mediadores dizem o texto, eles dizem. E nesse caso, dizem o texto que escreveram, ou que improvisaram, ou que memorizaram. Em geral, desejam dizer aquele texto e o processo de acomodá-lo no corpo — que, para muitos, não passa de decorar e representar — passa exatamente por fugir da representação. É o que

aprendemos com a atriz Fernanda Torres (2014, s/p) ao ser abordada como alguém que deixaria de “fazer parte do mundo dos que só decoram” em decorrência de sua carreira como escritora: “A afirmação demonstra a falta de conhecimento do ofício do ator. Decorar não é um ato mecânico, é uma ciência. A ciência da consciência. A procura da voz. A mesma que busca o escritor”.

\* \* \* \* \*

São atrizes e atores que escrevem. Janaína realiza o processo criativo das palavras todo na mesa, escreve a letra antes de experimentar no palco. Emanuel Aragão precisa escrever traduções autorais dos solilóquios de Hamlet:

DOC\_VIDEO. Entrevista-conversa com o criador Emanuel Aragão/

O primeiro percurso pra isso que era fundamental foi que a gente retraduzisse os solilóquios, que eu escrevesse os solilóquios. Então eles estão aqui no meu computador; eles não estão em outro lugar. Eu decorei os solilóquios que eu mesmo traduzi. Isso era muito importante – que fosse um negócio que eu tinha escrito. Isso faz toda a diferença – parece piada, mas faz toda a diferença. Me dava uma certa liberdade para usar aquelas palavras, para dizer o que eu queria dizer. As palavras serviam para que eu dissesse alguma coisa e não que eu estivesse dizendo as palavras. Isso não é simples, no trabalho de ator é das coisas mais complicadas essa apropriação.

\* \* \* \* \*

O caráter mediador da palavra aporta à cena um desdobramento necessariamente político. A palavra que foi caçada de Artaud quando censuraram a transmissão de sua peça radiofônica *Pour en finir avec le jugement de dieu*. A palavra que foi caçada nos escritórios de censura do Rio de Janeiro e de Brasília. Dizer é um sintoma de liberdade.

\* \* \* \* \*

A cena mediada acontece no limite entre uma desconfiança e uma crença no encontro com aquele material que vai ser mediado. O problema do artista é sempre uma pergunta para a obra e para si mesmo, de modo que a sua inquietação é dividida com o espectador. Os artistas da cena mediada são, antes de tudo,



leitores, estudiosos, espectadores, cartógrafos da própria experiência no mundo — em especial no mundo da arte. Ao invés de apresentar a solução, os criadores apresentam o problema que os perseguiu e as múltiplas respostas que conseguiram dar a ele.

\* \* \* \* \*

A cena mediada se apresenta como processo de pesquisa antes de se dar ao público como uma unidade resolvida; apresenta-se na perspectiva do problema que ela mesma coloca em torno de uma obra, um texto teórico ou da história da arte. Constitui-se de intuições, obsessões e de muitas referências. Nesse aspecto, seu processo se aproxima muito do cartográfico e vice-versa. Muitas vezes essas referências são incorporadas à obra como assunto da cena — é o caso do artigo *Stabat Mater*, de Júlia Kristeva, que dá inclusive o título da peça: “a primeira versão que eu tinha de proposta era quase uma palestra sobre esse [texto]; era uma apropriação desse texto e uma série de imagens cênicas que eu tinha” (DOC\_VIDEO. Entrevista-conversa com a criadora Janaína Leite/), conta Janaína na entrevista.

Outras vezes, as referências fazem parte das narrativas do processo, sem menção explícita na obra. Andréa Beltrão cita na entrevista que concedeu para a pesquisa: livros que leu durante o processo de pesquisa; uma transmissão de rádio francesa com George Steiner, autor do livro *Antígonas*; um videoclipe de Bob Dylan para a música *Subterranean Homesick Blues*.

DOC\_VIDEO. Entrevista-conversa com a criadora Andréa Beltrão/

A gente começou a se aprofundar muito no tema. Eu li — nossa! —, eu li milhares de coisas muito interessantes, muitos livros. Teve um livro, eu considero que foi, assim, o meu grande, a minha grande linha condutora, que foi um livro do George Steiner chamado *Antígonas*; ele está até aqui. (*Andréa retira o livro da estante*). Esse livro aqui, olha, Glauber. Ele fala sobre mais ou menos 600 Antígonas que foram montadas, todas as versões de Antígona que você possa imaginar: em ópera, Antígona na África, Antígona na Índia, Antígonas francesas, as inglesas. É um tratado sobre todas elas.

DOC\_VIDEO. Entrevista-conversa com a criadora Andréa Beltrão/

É um clipe, que a música que ele está cantando... Ele não canta; ele fica de boca fechada. E ele tem várias cartelas assim, conforme vai

aparecendo a frase no playback, ele vai tirando uma cartela e você vai ouvindo e vai lendo, mas ele tá de boca fechada só fazendo assim. [...] Ah, eu vou imitar o Bob Dylan. Vou escrever 122 cartelas e quando eu for contar a história pro Amir, eu olho a cartela “Zeus”, aí eu me lembro, boto até uma cola atrás. Na primeira vez que eu fui fazer, na quarta cartela, todas caíram no chão. A história das cartelas ficou pairando ali pra gente como uma coisa que também era interessante.

Emanuel Aragão também descreve um longo processo de estudos sobre Hamlet, de modo que podemos configurar os estudos teóricos como um procedimento da cena mediada. No caso de *Hamlet – Processo de Revelação*, a dinâmica de estudos fez parte de um processo de descoberta da própria peça sobre como ser ensaiada.

DOC\_VIDEO. Entrevista-conversa com o criador Emanuel Aragão/

Esse centro dessa discussão sobre como ensaiar essa peça durou seis meses de ensaio; foram seis meses de processo. Nesses seis meses, a gente começou a ler. Ler tudo: ler o Hamlet, ler as versões do Hamlet, ler o que existia a partir do Hamlet, e comparar as traduções do Hamlet. A gente fez muito isso: comparar as 12 traduções que a gente tem, o original em inglês e as traduções. Que caminho a gente quer fazer? A gente não sabia. Não era claro. No processo de comparar as traduções, a gente se deparou com o texto original do “ser ou não ser” e entendeu que tinha ali uma coisa específica da tradução do “ser ou não ser” que a gente entendeu o “ser ou não ser” de outro jeito.

\* \* \* \* \*

Emanuel não gostava de ensaiar a peça; não faria sentido sem o espectador, seria uma “farsa”. Na sala de ensaio, sempre falta alguém: o espectador. Sua ausência é presente durante todo o processo criativo. Ensaiar é praticar essa ausência.

\* \* \* \* \*

Seiscentésima primeira Antígona: Andréa Beltrão, Rio de Janeiro, Brasil. Antígona abaixo dos trópicos. Antígona latina, sul-americana, lusófona. Antígona comentada. Antígona que só o encontro entre Andréa e Amir poderia produzir.

\* \* \* \* \*

Nos trópicos, o calor lubrifica os corpos e as ideias de uma sala de ensaio.

\* \* \* \* \*

É uma cena sobre o erro, sobre não saber. Faz parte de um momento da história em que conhecer os processos adquire conotações políticas: mostrar o processo é mostrar a capacidade de tomar decisões e necessariamente ter consciência sobre elas. Assim, a mediação não é apenas da obra, mas também das decisões do processo, dos problemas da sala de ensaio como um lugar de descoberta, de salto no vazio, de conflito. Há muito que a peça não sabe sobre si. Cada processo abre um espiral para o próximo, gera novos problemas, novas questões, novos embates. A sala de ensaio revela uma dinâmica fundamental dos processos da cena: a descoberta e a repetição.

DOC\_VIDEO. Entrevista-conversa com a criadora Andréa Beltrão/

ANDRÉA: Amir, hoje eu não errei.

AMIR: Mas tem que errar. Só quando você errar é que você vai se libertar.

ANDRÉA: Eu não quero errar. Eu bato o texto todo dia.

*(Andréa erra. Tem um branco no meio do Creonte, um branco absoluto. Chega a terceira pessoa e salva Andréa, comenta de improviso sobre o texto esquecido. Ela liga para Amir.)*

ANDRÉA: Amir, eu errei.

AMIR: Parabéns! Agora sim você está livre.

\* \* \* \* \*

Para Andréa Beltrão, quando a plateia percebe o erro em cena — já que na maioria das vezes tentamos escondê-lo —, ela se sente parte de uma troca singular: aquela noite é aquela noite, aquilo não vai se repetir, aquele erro só aquelas pessoas verão. O erro nos aproxima do instante.

\* \* \* \* \*

A cena mediada não é um manifesto estético nem a demarcação de um gênero. Teria Martin Esslin flertado com o equívoco ao definir o gênero **teatro do absurdo** à revelia dos criadores aos quais ele se vinculava? Não é um termo histórico — a não ser pela conexão com o teatro produzido no seu tempo, engajado em seu presente. É uma tentativa de nomear um recorte de pesquisa.

\* \* \* \* \*

Poderia ser um ensaio, mas é uma peça.

Poderia ser uma aula, mas é uma peça.

Poderia ser uma conversa, mas é uma peça.

Poderia ser uma palestra, mas é uma peça.

Poderia ser um jogo, mas é uma peça.

\* \* \* \* \*

As escolhas teóricas de uma pesquisa não implicam apenas um recorte temático, mas um posicionamento epistemológico que questiona o estado das coisas. O campo teórico é um território de disputa e, portanto, não se constitui a partir de uma neutralidade; mesmo o discurso objetivo ou científico assume seus pressupostos de validação. Desse modo, conforme sugeriu Virgínia Kastrup, o que comumente chamamos de revisão bibliográfica é, no fundo, a constituição de uma política cognitiva.

O conceito de política cognitiva busca evidenciar que o conhecer não se resume à adoção de um modelo teórico-metodológico, mas envolve uma posição em relação ao mundo e a si mesmo, uma atitude, um *ethos*. Assim, apontamos que o cognitivismo, e com ele os pressupostos do modelo da representação – a preexistência de um sujeito cognoscente e de um mundo dado que se dá a conhecer – não é apenas um problema teórico, mas um problema político. (PASSOS; KASTRUP; ESCOSSIA, 2015, p. 202)

A gestão da política cognitiva de uma pesquisa — desta pesquisa — não se constitui por meio da colagem de discursos de outros autores associados a uma tradição. Ao contrário, a bibliografia de uma tese é uma lista que faz referência aos encontros que produziram potência, com vozes diversas, alinhadas por um campo

epistemológico que altera combinações, hierarquias, estratégias, percursos, planos, forças, formas. O processo de encontro com outros autores consumiu boa parte do tempo da pesquisa. No caso deste trabalho, influenciou inclusive no modo de lidar com as pistas e definir o recorte.

\* \* \* \* \*

Uma política cognitiva não se faz apenas na escolha dos autores, ainda que essa escolha defina rumos importantes no percurso da pesquisa — por exemplo, o vínculo com o pensamento deleuziano transformou nosso modo de abordar o pensamento e o próprio pesquisar, bem como nosso modo de olhar para as obras e dialogar com a tradição de parte da teoria teatral.

Na perspectiva cartográfica, a política cognitiva propõe inclusive que as disciplinas delimitem seu campo de pesquisa e suscitem seus próprios instrumentos e dinâmicas — eliminando a hierarquia disciplinar na validação de um modelo (o realista); que operem em uma lógica distinta à binária que constitui a base do pensamento ocidental (razão/emoção, corpo/mente, sujeito/objeto, humano/natureza, causa/efeito); que coloquem em pauta as implicações sociais e também as implicações do desejo.

\* \* \* \* \*

O papel do pensamento de Gilles Deleuze na política cognitiva desta tese:

- 1- ele traçou um plano de imanência que criou contexto para a conceituação e a prática da cartografia, em especial a noção de Corpo sem Órgãos, elaborada em parceria com Félix Guattari;
- 2- ele produz seu pensamento como uma prática de mediação e encontra, na arte, um campo de diálogo aberto ao desejo, à invenção, à produção de subjetividade e à política;
- 3- seu pensamento nos ajuda a operar a imprecisão das noções de teatralidade (ou teatralidades) e performatividade (ou performatividades)

por meio do conceito de ideia, sendo a filosofia da performance um campo emergente dessa operação.

\* \* \* \* \*

Spinoza é um filósofo da Ética. Ele demonstra, segundo a ordem geométrica, que está preocupado com a aprendizagem da convivência pública e do convívio. Deleuze é notadamente um filósofo da Ética. A natureza coletiva do teatro — seja dentro da sala de ensaio, seja nos espaços públicos de realização — não permite que seja diferente: há negociação, há política — seja sobre os modos de fazer, sobre os modos e meios de produção, sobre os modos de gerir a hierarquia das decisões —, e também há negociação na hora de apresentar.

Se entendemos com o pesquisador argentino Jorge Dubatti que o teatro é uma prática de convívio, então entendemos o teatro como prática privilegiada de experimentação e debate público da Ética. Assim escreve Dubatti:

No teatro, vive-se com os outros: estabelecem-se vínculos compartilhados e vínculos vicários que multiplicam a afetação grupal. A grande diferença entre o teatro e a literatura é que não existe teatro “craniano”, “solipsista”, isto é, ele sempre exige o encontro com o outro e uma divisão do trabalho que não pode ser assumida somente pelo próprio sujeito, diferentemente do que sustenta Josette Féral quando propõe definir a teatralidade como “estrutura transcendental”. O convívio multiplica a atividade de dar e receber a partir do encontro, do diálogo e do mútuo estímulo e condicionamento, por isso está ligado ao acontecimento da companhia (do latim *cum panis*, companheiro, que compartilha o pão). (DUBATTI, 2016, p. 32)

\* \* \* \* \*

Na introdução do livro *Deleuze, os movimentos aberrantes*, Lapoujade apresenta a definição da filosofia de Deleuze como lógica irracional dos movimentos aberrantes. “É precisamente esse o problema: a que lógica os movimentos aberrantes obedecem? Problema que assombra Deleuze. É preciso, a cada vez, estabelecer a lógica desses movimentos” (LAPOUJADE, 2015, p. 11). Formula-se aqui um novo problema sobre o qual nos debruçamos: de que modo a arte participa no estabelecimento dessas lógicas?

Em seu devir mediador, Deleuze escolhe Artaud, Beckett, Bacon, Proust, Cassavetes. O que ele enxerga nas obras desses criadores? Onde estão seus

movimentos aberrantes? As obras que Deleuze escolhe estão sempre transitando no sem-fundo da criação. Ainda que diga se ocupar de conceitos — “A filosofia, mais rigorosamente, é a disciplina que consiste em criar conceitos (DELEUZE; GUATTARI, 2010a, p. 11) —, seu esforço conceitual faz mediação da arte, colocando-nos diante de questões que determinada obra suscita — como o caráter sintético da sensação nas pinturas de Francis Bacon ou o conceito de imagem-afecção nos filmes de John Cassavetes.

Seu modo de se colocar diante da obra não é a tentativa explicá-la ou classificá-la, nem sua decodificação ou recepção ideal. Ao invés de simplificar, Deleuze expõe camadas, vetores, portas de entrada e saída de um fractal, deixando a experiência possível com a obra ainda mais complexa, ativando a curiosidade e a disponibilidade para descobrir mais.

\* \* \* \* \*

A noção de Corpo sem Órgãos emerge de uma mediação. Mais especificamente da obra *Pour en finir avec le jugement de dieu* (1947), de Antonin Artaud. Deleuze e Guattari escolheram Artaud (ou tropeçaram nele) e, atualmente, o CsO agencia a elaboração da cartografia como método ao desarticular o organismo, a significância e a subjetivação.

\* \* \* \* \*

A busca pelo CsO, como prática e como limite, configura-se como uma revisão dos estratos que conformam nossos corpos em certos automatismos, da mesma forma que a artista Vera Mantero buscou, na obra *Os Serrenhos do Caldeirão: exercícios em antropologia ficcional*, criar um grande buraco em seu corpo — “um buraco tão grande que permitisse ver a parte detrás do palco” (DOC\_LINK. Vera Mantero em *Os Serrenhos do Caldeirão!*) — e se acoplou a um tronco oco para fazê-lo. A pesquisadora Danielle Small Ávila descreve a procura de Mantero, que desempenha seu programa de busca pelo buraco durante a leitura de uma carta escrita por Artaud:

Em um dos momentos mais bonitos do espetáculo, ela lê em voz alta uma carta de Antonin Artaud, escrita para Pierre Loeb em 1947, intitulada "O homem- árvore" na qual ele também fala de algo que se perdeu. Ela lê a carta inteira, sem pressa, segurando ao ombro o tronco de cortiça, oco por dentro, de modo que ao lado de seu rosto apareça o espaço vazio de dentro do tronco. Na projeção, imagens feitas do tronco por dentro encontram uma paisagem lunar. O tronco é também um arquivo da serra, que faz uma mediação da escuta da carta. A carta, por sua vez, faz uma mediação do tronco, como se as palavras de Artaud o animassem. (AVILA, 2019, p. 231).

\* \* \* \* \*

No solo *O que podemos dizer do Pierre* (2011), a artista portuguesa Vera Mantero improvisa o áudio original em francês de uma palestra de Deleuze. A teoria é material não apenas à cena de palavra, mas também ao corpo que dança. É uma operação que ressalta o caráter material do documento, a sobreposição como procedimento de composição e a qualidade musical da palavra. Vera escreve sobre a obra em seu site<sup>3</sup>:

Em 2006 e no âmbito das comemorações do Dia Mundial da Dança apresentei no Porto, no Balleteatro, uma pequena improvisação ao som da voz de Gilles Deleuze dando uma aula sobre Espinoza e o seu conceito dos três tipos de conhecimento possíveis ao ser humano (o discurso em causa centra-se no 1º tipo de conhecimento, e mais básico, aquele em que quase todos se movimentam...). Manipulei as temporalidades do discurso de Deleuze, mas apenas minimamente, porque este já possui temporalidades muito particulares. E baseei o meu movimento na insistência e no grounding, um corpo que pressiona e empurra espaços e vai todo em direcção ao chão. Esta proposta apresenta-se na linha de vários outros trabalhos que tenho feito, em que proponho multiplicidades que põem em interacção filosofia e intuição, verbal e não-verbal, racional e irracional.

\* \* \* \* \*

A dessubjetivação é a condição do abandono na mediação; a condição que faz a conversão da atenção do cartógrafo, tirando-o de seu “mundo interpretado e administrado, [...] mundo em que cada um é cada um e no qual a percepção das coisas já está predeterminada por sua utilidade” (LARROSA, 2013, p. 106). Para Deleuze, o princípio de identidade é o pressuposto da representação (LAPOUJADE, 2015, pág. 50) — e o “corpo pleno não representa absolutamente

---

<sup>3</sup> Disponível em <https://www.orumodofumo.com/pt/em-circulacao/o-que-podemos-dizer-1>. Acesso em 7 de novembro de 2020.



nada” (DELEUZE; GUATTARI, 2010b, p. 118). O corpo em cena e, logo, a pedagogia do corpo em cena, são campos privilegiados de experimentação do devir.

\* \* \* \* \*

Na conferência *A atriz como intérprete de si mesma*, Fernanda Montenegro afirma:

DOC\_LINK. Trecho da conferência *A atriz como intérprete de si mesma*/

É um milagre da criação mesmo em cima do teu corpo, da tua respiração. Porque o problema da nossa arte, e eu ousou chamar de arte, é que é em cima de você mesmo, é à custa da tua respiração. [...] A desgraça de nós, atores, é que é com a gente mesmo; é aqui mesmo, e a gente não se vê, a gente só se percebe.

Não se representa a respiração nunca. E, portanto, nessa perspectiva, nenhuma representação é conceitualmente possível quando a teatralidade se materializa no corpo orgânico; quando o devir passa pelos fluidos. Desde Artaud, a cena busca a radicalização dessa percepção.

\* \* \* \* \*

Na instalação *Respiração+*<sup>4</sup>, Adriano e Fernando Guimarães propõem aos atores experimentarem, de forma intermitente, um fluxo de fala com velocidade e a privação do oxigênio por períodos variados embaixo d’água. A sensação de falta

---

<sup>4</sup> Na performance RESPIRAÇÃO +, 2002-2013, há dois grandes aquários cheios de água, dispostos um ao lado do outro, sobre uma estrutura metálica de dois metros de altura. Entra o performer 1 com duas escadas. De posse de um cronômetro ligado a uma campainha, ele comanda o jogo a ser iniciado. Ao soar o primeiro toque, entram os performers 2 e 3. Ao segundo sinal, ambos mergulham, permanecendo submersos até a próxima marcação. A partir desse momento, a campainha regula o revezamento dos performers: ora um emerge, ora o outro. Quando emerso, o performer deve obrigatoriamente falar, com velocidade, um texto — as inúmeras definições do verbete respiração — enquanto o outro espera, sob as águas, a sua vez de emergir. Os intervalos da campainha tornam-se cada vez maiores, o que obriga os performers a permanecerem submersos por mais tempo, exigindo deles um grande esforço para sincronizar o comando do toque com a respiração e a fala. As regras estabelecidas devem ser mantidas até o limite do corpo.

de ar, que é uma necessidade extrema de ar, não permite representação. Ela é um caminho para o CsO. A ciência representa e isola o oxigênio. Não há como escapar da discussão acerca da representação e da teatralidade associada a ela como condição, já que, para Féral, o que representa é teatral e o que atualiza é performativo. O limite entre um aspecto e outro não parece ser sempre tão tangível. Experimente segurar o ar o máximo possível embaixo d'água.

\* \* \* \* \*

No Brasil, muito se fala que Deleuze não escreveu sobre teatro. Ora, mas é o próprio Deleuze quem afirma na conferência *O que é o ato de criação?*, realizada em 1987 para estudantes de cinema em Paris, que a filosofia “não é feita para refletir sobre outra coisa”, já que “ninguém precisa da filosofia para refletir”. Inclusive, a recente edição brasileira que reúne os ensaios *Um manifesto de menos* e *O esgotado* chama-se *Sobre o Teatro*, o que não deixa de ser uma contradição.

Deverão refletir sobre o cinema, por exemplo, os cineastas, ou os críticos de cinema, ou as pessoas que gostam de cinema — e o mesmo poderíamos dizer sobre o teatro. Portanto, não deveríamos esperar que Deleuze escrevesse sobre teatro, mas que inventasse, que criasse conceitos, participando a obra de um agenciamento que passa a assumir discursos múltiplos; fios de mediação que o teatro oferecesse no desenvolvimento de todo um novo conceito.

\* \* \* \* \*

Em quantas obras Deleuze trata de temas e práticas ligadas a Artaud? CsO aparece em três distintas, pelo menos: *O Anti-Édipo*, de 1972, e *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*, de 1980, com Guattari, e *Francis Bacon: Lógica da Sensação*, de 1981. Artaud, em realidade, influenciou bastante toda a corrente pós-estruturalista com sua obra e sua vida. Se Deleuze está em busca da lógica dos movimentos aberrantes, como afirma Lapoujade, fica evidente que ele olha para o teatro a partir de práticas que tensionaram limites, como o próprio Artaud, ou como Samuel Beckett e Carmelo Bene.

\* \* \* \* \*

Segundo a pesquisadora francesa Flore Garcin-Marrou (2011), Deleuze e Guattari não são conhecidos por manifestarem um interesse verdadeiro na arte teatral. Na tese em que investiga as relações entre teatro e filosofia, a autora ressalta a fala de Deleuze no programa televisivo *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*:

DOC\_LINK. *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*/

Acho que os encontros... quando vou ver uma exposição, estou à espreita, em busca de um quadro que me toque, de um quadro que me comova, quando vou ao cinema, não vou ao teatro, o teatro é longo demais, disciplinado demais, é demais. E não me parece uma arte... a não ser Bob Wilson e Carmelo Bene. Não acho que o teatro seja voltado para nossa época, exceto nesses casos extremos. Mas ficar quatro horas sentado em uma poltrona ruim, primeiro por motivos de saúde, isso liquida o teatro para mim. Uma exposição de pintura, ou o cinema... Sempre tenho a impressão que posso ter o encontro com uma ideia.

Para Deleuze, há um desajuste da arte do teatro com seu tempo. O que opera esse desajuste? Davini (2019, p. 127) defende que a “reinscrição no teatro e na cultura contemporânea é urgente hoje, não por uma questão de persistência nostálgica, mas pelos contornos estéticos, políticos e filosóficos que ela põe em evidência”. A cena mediada aponta caminhos para se reinscrever.

\* \* \* \* \*

Indaguei-me, sem rigor acadêmico, sobre o que verdadeiramente ameaçava Deleuze na experiência do teatro. Então imaginei, com Francis Wilker, Deleuze na plateia do Teatro Oficina assistindo às *Bacantes*, experimentando o espaço-corredor-janela de Lina Bo Bardi e sendo despido como Caetano Veloso<sup>5</sup>. O que haveria de escrever depois?

\* \* \* \* \*

---

<sup>5</sup> Durante a apresentação do espetáculo *Bacantes* no Rio de Janeiro, em 1996, o cantor e compositor Caetano Veloso foi despido na plateia pelo elenco da peça, e o episódio repercutiu em diversos veículos da imprensa.

O recente campo de estudos denominado **filosofia da performance** resulta do esforço em fazer o pensamento deleuziano dialogar com a prática da cena. A filosofia da performance não é exatamente uma categoria ligada a temas ou gêneros, mas um campo de ideia que agencia sua dimensão política e sua aprendizagem técnica, bem como sua capacidade de gerar e inspirar processos de criação.

In the first instance, it might be understood as an expression of what we might call 'a philosophical turn' in the international field of theatre and performance research: an intensification of its long-standing interest in and engagement with philosophy, as a source of diverse concepts, plural methods and multiple ontologies that can be productively explored in relation to performance<sup>6</sup>. (CULL, 2013, p. 2)

★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

A hipótese deste trabalho é que a mediação como prática artística não se produz exclusivamente no campo pedagógico, mas também no pensamento dos interlocutores de nossa política cognitiva e principalmente na criação das obras aqui estudadas. A mediação é invenção, é um processo criativo engendrado pelo desejo e pela necessidade do encontro com a obra e da duração desse encontro. Emerge de um sem-fundo no exato instante em que o espectador tropeça e se fomenta como experiência, como processo de transformação movido pelo risco. A mediação pressupõe um encontro com o Outro, não se elabora ou se produz como um monólogo; está sempre aberta à conversa, exercitando a escuta, a atenção e expandindo o grau de abertura para a vida.

---

<sup>6</sup> “Em primeira instância, [a filosofia da performance] pode ser entendida como uma expressão daquilo que poderíamos chamar de ‘virada filosófica’ no campo internacional das pesquisas em teatro e performance: uma intensificação do seu engajamento e do seu interesse de longa data na filosofia, como fonte de conceitos diversos, métodos plurais e ontologias múltiplas que podem ser exploradas de forma eficiente no que diz respeito à performance”. (Tradução minha).

## **ENSAIO.HAMLET E GAIVOTA – TEMA PARA O CONTO CURTO, UM DÍPTICO CÊNICO**

Sugiro aplicarmos a lógica do díptico ao campo da cena para entendermos as obras *Ensaio.Hamlet* (2004) e *Gaivota – tema para um conto curto* (2006), as quais figuram na tese por inaugurarem uma certa ancestralidade dessa possível cena mediada no Brasil:

- 1) já que não entregam a peça, mas um ensaio — ensaio como gênero sobre a própria peça e ensaio como processo de criação;
- 2) já que engajam a subjetividade dos atores em tudo aquilo que desvia para a vida, gerando uma reescrita do texto — atores que escrevem — e um novo modo de se relacionar com a obra e sua história dentro do teatro, análogo ao modo do mediador-cartógrafo;
- 3) já que estão numa transição em que a camada mediadora não é tão explícita, preservando uma teatralidade muito construída. Observação: este item 3 deve ser problematizado: *o que configura uma teatralidade muito construída?* O coro, a ocupação do espaço, os recursos de cena, a pesquisa de personagem, o tratamento dado aos vestígios?;
- 4) já que investigam modos de atuação que passam pela palavra e que, segundo Moretto (2009, p. 42), assumem três posturas corporais distintas: ficção (“para o alto, e estampa um sobrepeso”, quando assumem as personagens do texto original), construção (“para o chão, sempre quebrando a postura”, quando expõem os processos de criação das cenas) e vital (“mais relaxada e equilibrada no sentido frontal”, quando fazem os depoimentos pessoais”);
- 5) já que instigaram Silvia Fernandes, que assim escreve sobre a *Gaivota – tema para um conto curto*:

Mas, quando o espetáculo terminou, tive a certeza de ter visto algo antológico, uma experiência de *turning point* no teatro brasileiro, como foram, para mim, *Macunaíma*, de Antunes Filho, *Trate-me Leão*, do Asdrúbal Trouxe o Trombone, *Eletra com Creta*, de Gerald Thomas e *O Livro de Jó*, do Teatro da Vertigem. Talvez por isso, tenha ficado com a impressão de haver, na montagem, algo além da abertura de estruturas dramáticas e de representação, pois isso já estava no *Ensaio.Hamlet* e até em *A bao a qu*. (FERNANDES in FERNANDES; RAMOS, 2007, p. 227)

\* \* \* \* \*

Um díptico é um objeto que apresenta duas superfícies articuladas ou não por uma dobradiça; fez-se muito presente na história da arte pictórica, especialmente na pintura. Por exemplo, *O Díptico de Wilton*, na National Gallery, em Londres. A articulação pela dobradiça sugere, ao mesmo tempo, uma continuidade e uma ruptura com a imagem, as quais expandem o campo dos sentidos. Há, também, uma experiência de tempo implícita no contato com o díptico, já que a continuidade de uma superfície na outra sugere duração, ao passo que a ruptura ou a independência das partes não deixa que nada falte a uma ou à outra. O díptico pertence à tradição das artes visuais. Na história do teatro, os festivais de tragédia grega realizavam operação análoga nas trilogias dos grandes concursos de tragédias — como a trilogia tebana, por meio da qual conhecemos o infortúnio dos descendentes do rei Laio, que está nas cartelas da *Antígona* que iremos também estudar.

DOC\_VIDEO. Entrevista-conversa com o criador Enrique Diaz/

GLAUBER: Você acha que é uma espécie de díptico? A *Gaivota* continuava interesse, pesquisas, intuições que vocês traziam do *Hamlet*?

ENRIQUE: Eu sempre comento, [...] queria que aparecesse alguém de pesquisa, de academia, pra gente fazer um filme desse branco e preto, porque tem muito material de ensaio dos dois; é uma conversa do próprio Chekhov com Shakespeare. Tem um diálogo evidente de um branco e preto, uma época e outra época, recortes, semelhança de processo muito grande. O *Hamlet* tem dejetos culturais nos objetos de muitas qualidades, talvez mais industriais, tem *Power Rangers*, e na *Gaivota* tem legume, terra, osso, madeira, pulsar de pesca. Aí, tem uma Rússia/Brasil rural presente ali. Tem uma conversa que acho interessantíssima, nem sei até onde ela vai, não tenho contorno desse diálogo, mas acho que é um diálogo evidente, não intencional como plataforma. [...] Fizemos uma coisa de um jeito, vamos experimentar esse jeito com uma outra coisa, um modo de se relacionar com a coisa e ver como acontece. Acho esse díptico totalmente presente, mesmo não intencional.

\* \* \* \* \*

Enrique Diaz foi entrevistado no dia 9 de dezembro de 2020, 17 anos após a estreia da primeira peça e 15 anos após a estreia da segunda. Sua fala está necessariamente atravessada pelo tempo e pelos desdobramentos que cada

trabalho gerou nesse intervalo. O que possibilita a configuração de um díptico entre *Ensaio.Hamlet* e *Gaivota – tema para um conto curto* é justamente esse lapso de tempo.

\* \* \* \* \*

Algumas referências pictóricas atravessam a tese. Defino essa operação como um recurso de mediação que desdobra o caráter sintético da imagem, desde que fora da lógica da representação. É a mesma operação que Artaud (2006, p. 31) realiza no ensaio *A encenação e a metafísica* com a pintura *As Filhas de Ló*. Que Deleuze (1981), no livro *Francis Bacon: Lógica da Sensação*, com a obra do pintor que dá título ao livro. Que Rainer Maria Rilke, no poema *O Leitor*, com a pintura *A Leitura*, de Édouard Manet. Que Jorge Larrosa (2013, p. 98), com o poema de Rilke no ensaio *Leitura e Metamorfose*. Que Flávio Desgranges (2003, p. 13-14), no livro *A Pedagogia do Espectador*, com a janela aberta ao Sena no Museu D’Orsay. E que Maria Beatriz de Medeiros (2005, p. 51), no livro *Aisthesis: Estética, Educação e Comunidades*, com as marinhas de William Turner.

\* \* \* \* \*

Para Artaud (2006, p. 35), a pintura *Ló e Suas Filhas* “é o que teatro deveria ser, se soubesse falar a língua que lhe pertence”. Trata-se de uma operação curiosa. Inicialmente nos ocupamos da preocupação artaudiana em descrever algo do teatro que lhe seja próprio, o “especificamente teatral” — que tudo indica estar manifesto na encenação e no que ela realiza no espaço, “e ainda é sorte quando não se atribui à palavra encenação a ideia de uma suntuosidade artística e exterior, que pertence exclusivamente às roupas, à iluminação e ao cenário” (ARTAUD, 2006, p. 40). A preocupação de Artaud, que flerta com uma certa crítica genética, oferece-nos pistas que remontam à discussão da teatralidade, seja como ideia, seja como conceito operatório na história do teatro.

Em seguida, nos colocamos diante de seu posicionamento acerca da grandeza poética da pintura, cuja “eficácia concreta sobre nós, provém do fato de serem metafísicas [as ideias contidas na pintura], e que sua profundidade espiritual

é inseparável da harmonia formal e exterior do quadro” (ARTAUD, 2006, p. 35). Neste momento, é como se Artaud assumisse seu lugar de mediador, um visitante a tropeçar pelos corredores do Louvre profundamente arrebatado pela pintura: “sente-se que ali está acontecendo algo grandioso, e os ouvidos, por assim dizer, emocionam-se ao mesmo tempo que os olhos” (ARTAUD, 2006, p. 35). Artaud segue o texto desdobrando suas preocupações formais e políticas acerca da pintura, mas não deixa de se aproximar da obra pelas sensações que só consegue descrever sem nomear:

- 1) uma brusca reunião de nuvens que o vento [...] tivesse levado a colocar seus relâmpagos em confronto (ARTAUD, 2006, p. 32).
- 2) seu caráter de sexualidade profunda, mas poética não lhe escapou, como não nos escapa (ARTAUD, 2006, p. 32).
- 3) Existe aliás no modo pelo qual o pintor descreve esse fogo alguma coisa de terrivelmente enérgico e perturbador, como um elemento ainda em ação e móvel numa expressão imobilizada (ARTAUD, 2006, p. 33).
- 4) “impressão de desastre” (ARTAUD, 2006, p. 34).

\* \* \* \* \*

Artaud atribui a Lucas van Leyden a autoria da pintura *Ló e Suas Filhas*, mas segundo as informações técnicas no site do Museu do Louvre, a obra permanece de autoria anônima. Há uma diagonal muito clara que divide a pintura num jogo de contrastes: luz e escuridão, água e fogo, calma e tormenta, céu e mar, cidade e natureza, esconder e revelar. Na história da arte, a diagonal é emoção. Produz necessariamente movimento na pintura, uma pintura no gerúndio: pura ação. Artaud sugere que a teatralidade pode ser percebida num jogo de contrastes de luz e sombra.

\* \* \* \* \*

Uma conversa por telefone com Raquel Fernandes, mestre em História da Arte, ela disse: — *No Renascimento, o pigmento azul raramente era utilizado devido a seu alto custo. O tubo de tinta é uma tecnologia recente, desenvolvida no*



*contexto da revolução industrial. A extração do azul era um processo em várias etapas e o azul mais nobre, da primeira extração, geralmente era utilizado para colorir os mantos de Maria. O vermelho era mais utilizado por ser mais fácil de obter. Portanto, provavelmente o quadro não foi feito por encomenda. Disse-me também que a parte escura clareia o suficiente, o que é uma demonstração de técnica, e a metafísica é a transcendência da técnica. Artaud (2006, p. 34) escreve: “Parece que o pintor conhecia alguns segredos relativos à harmonia linear e os meios de fazê-la atuar diretamente sobre o cérebro, como um reagente físico”.*

\* \* \* \* \*

Quando se intervém no espaço (como numa instalação) de maneira tal a criar esse duplo luz/sombra, produz-se ali teatralidade. “E isso permite a substituição da poesia da linguagem por uma poesia no espaço que se resolverá exatamente no domínio do que não pertence estritamente às palavras” (ARTAUD, 2006, p 37). Hector Zamorra, na Bienal de Veneza de 2009, faz isso com o dirigível, ou se aproxima disso. Há obras visuais carregadas de teatralidade. Isso fica evidente com a incorporação da iluminação elétrica no palco italiano, processo que, junto aos primeiros experimentos em direção com Meinengen, Stanislavski e os simbolistas europeus, praticamente fundou a arte da encenação, considerada por Artaud (2006, p. 45-46) uma linguagem no espaço e em movimento, cujo domínio pertence totalmente “as possibilidades de realização do teatro”.

\* \* \* \* \*

O processo de criação de uma obra não é apenas o acúmulo de procedimentos e resultados, mas um desdobramento de relações que implicam decisões de vida e decisões de trabalho. Cada relação faz surgir ou se consolidar um novo procedimento.

DOC\_VIDEO. Entrevista-conversa com o criador Enrique Diaz/

Esse espetáculo [*Ensaio.Hamlet*] conjuminou um tempo de companhia já bastante longo [...] e juntou com essa minha ida para Nova York com a Mariana [Lima], que também representava alguma escuta em relação ao Teatro da Vertigem, que ela tinha passado anos lá. [...] Nesse momento

ali, esse trabalho dos *Viewpoints*, a presença da Mariana, a ida para Nova York, o próprio Coletivo [Improviso], eles trouxeram uma espécie de ameaça positiva que revolveu um pouco o lodo ali; deu um susto bom, positivo. E a gente ganhou ali esses procedimentos todos de trabalho, técnicos, que nos ajudaram muito além dessas presenças que vieram de fora, de ir não pela psicologia, de ir não pela modalidade de Teatro que a gente conhecia majoritariamente, mas por uma performatividade mesmo e por uma escuta do que há, do que há mais do que de significado, ou de dramaturgia literária. [...] O que acontece com o corpo do ator? Como é essa comunicação direta com as pessoas que estão ali, o acontecimento da cena físico, concreto, naquele momento, a personalidade, o ator como função — o que é um ator? O que um ator faz? O que acontece com ele? O que ele intenciona, no sentido, o que ele articula e com o que ele se articula? Do que ele padece? Por que ele quer estar ali?

\* \* \* \* \*

A expressão “cena mediada” poderia dar lugar à expressão “cena ensaiada”, já que Diaz sugere, em nossa conversa, que a dramaturgia da obra se aproxima do ensaio como gênero — e por isso o nome *Ensaio.Hamlet*. A mediação seria, portanto, um ensaio autoral que demanda um profundo mergulho na obra. Ou o inverso: um ensaio acerca de determinada obra contém, em si, um caráter mediador.

\* \* \* \* \*

Em sua dissertação de mestrado, Roberto Carlos Moretto apresenta sua cartografia rigorosa da mesma cena das cartas de Bel Garcia, na qual inclui a narrativa da própria atriz sobre o processo de criação, obtida por meio de entrevista. Há uma sobreposição de discursos biográficos — o da entrevista e o da cena — que revelam procedimentos de criação dramatúrgica:

“De início, a atriz dá um depoimento sobre as instruções que recebeu em sala de ensaio; em um segundo momento, emite opiniões particulares sobre a cena e seu tema, fala, também, sobre a personagem, assumindo, a seguir, Ofélia e o texto de Shakespeare” (MORETTO, 2009, p. 18).

BEL GARCIA EM ENTREVISTA CONCEDIDA A MORETTO (2009, p. 16):

Numa das cenas da Ofélia eu não estava conseguindo fazer (foi pedido para fazer a adolescência de Ofélia). Achava a Ofélia chata, adolescente, eu tenho um filho adolescente. E então resolvi falar da dificuldade de falar dela, e de falar com ela. Peguei minhas cartas antigas de namorados e falei sobre isso.

TRECHO DO TEXTO DITO E ESCRITO POR BEL GARCIA, CITADO POR MORETTO (2009, p. 17):

Eu tenho muita dificuldade com a Ofélia, é sempre difícil, principalmente me dar conta desse lado adolescente dela. Eu acho que é uma dificuldade minha, uma dificuldade pessoal. É que eu detesto adolescente. Eu acho difícil lidar com adolescente. Enfim eu voltei pro texto para tentar entender. Entender porque que ela é assim, eu sou atriz, eu não posso me distanciar do texto assim, não posso ter nenhum tipo de preconceito. Eu voltei pro texto pra tentar entender porque que você é assim Ofélia?

DOC\_VIDEO. Entrevista-conversa com o criador Enrique Diaz/

Ela, na época, era uma das poucas que já era mãe na companhia. Ela foi mãe muito cedo; ela foi mãe inclusive quando a gente tinha estreado o *A Bao Qu*, que foi em 90. Quando foi pra São Paulo, ela não pôde ir porque ela estava grávida do primeiro filho dela. Então ela tem uma experiência de mãe bem presente que acontece, que se atualiza nessa cena. Porque ela está falando, ela vai reclamando dos adolescentes, ela está lidando com a Ofélia. Ela fala isso: *eu não sei lidar com esse personagem porque adolescente é um negócio que eu não consigo entender*, e dá uns exemplos. [...] Ela faz essa operação de falar de alguma coisa, na dificuldade de aproximar daquela alteridade, sendo que ela tem filhos, então é uma alteridade muito próxima na verdade, afetiva, próxima, familiar. E logo depois ela está começando a falar com adolescentes, ela fala na segunda pessoa. Primeiro ela fala de... ela fala dos adolescentes. Depois ela fala com adolescente, ela fala na segunda pessoa: *por que que você é assim?* E daqui a pouco ela fala como adolescente já mergulhada naquele mundo. Ela faz uma transposição quase antropológica do outro. Ela vê o outro como estranho, fala com ele, daqui a pouco ela é ele, e se utilizando desses elementos pessoais, que são essas cartas, que eram cartas dela mesma, de namorados dela mesma.

\* \* \* \* \*

- a) Uma cena da *Gaivota* – *tema para um conto curto*: a atriz Malu Galli conta o passado de Arkadina e atualiza as memórias de Arkadina como se fossem suas — trazendo uma textura de atuação muito natural e estilizada demais pra ser cotidiana.
- b) Outra cena da *Gaivota* – *tema para um conto curto*: Mariana Lima revisa sua trajetória na televisão e no teatro utilizando o procedimento da autocitação, ou retrospectiva biográfica, que também está presente em *Festa de Inauguração* com Gleide Firmino, e *Stabat Mater* com Janaína Leite. A citação é um procedimento de pesquisa artística e acadêmica.
- c) O registro audiovisual, nesse caso, adquire estatuto de documento e, portanto, aporta ao trabalho uma camada documental — ainda que esse não seja o foco.

- d) Miniaturas da *Gaivota*: o universo rural é suscitado em cena por meio de objetos miniaturescos — como vasos de plantas, aparelhos de som portáteis, xícaras de café, legumes, etc. O palco está praticamente vazio, ocupado apenas por corpos e miniaturas.

\* \* \* \* \*

Em determinado momento da pesquisa, questionei-me se o trabalho seria sobre o lugar dos clássicos no teatro hoje. Hoje, segundo ano da pandemia mundial. Há dois Hamlets, uma *Gaivota* e uma *Antígona*: uma tragédia grega, uma tragédia shakespeariana e um drama russo. Para Deleuze, o teatro está desajustado ao seu tempo, e é provável que o tratamento dado ao valor literário dos clássicos contribua para isso. Mas também há *Stabat Mater* e *Festa de Inauguração*, que vão por outro caminho, inclusive de composição.

\* \* \* \* \*

Para Silvia Fernandes (*in* FERNANDES; RAMOS, 2007, p. 227):

O que mais interessa é mostrar como o ator chega ao personagem a partir de si mesmo, e não como lança mão de uma série de procedimentos para chegar à conclusão de uma personagem específica, que o procede enquanto concepção e conformação dramática.

Para Luiz Fernando Ramos (*in* FERNANDES; RAMOS, 2007, p. 226), trata-se de uma transformação histórica:

é inadmissível que não haja um diálogo entre a pessoa do ator e o personagem, uma negociação que, no mais das vezes, se sobressai aos próprios aspectos funcionais de suas participações no drama e acaba indo para a cena como matéria prima do encenador.

\* \* \* \* \*

A pesquisadora Carolina Delduque propõe o termo dramaturgia “atoral”. O texto é material de diálogo, não um caminho para a unidade discursiva. Faz funcionar uma sobreposição da narrativa da obra e da narrativa dos atores:

O que resulta é a composição de um novo texto, que traz memórias dos atores, discute e questiona o teatro, e ao mesmo tempo, mantém o fio condutor da dramaturgia proposta por Tchekhov, em consonância com todas as inserções, e criações dos atores. As palavras cabem na boca dos atores, é muito prazeroso não só vê-los atuando, como ouvi-los. (DELDUQUE, 2018, p. 124)

\* \* \* \* \*

Ofélia não é mais uma personagem dada, mas uma ideia.

\* \* \* \* \*

A ideia, para Deleuze, é um ato de criação primordial; é o impulso que engendra toda ação surgida a partir de uma necessidade — “um criador só faz aquilo que tem absoluta necessidade” (DELEUZE, 1987, s/p). Criar é necessário. “Movido por necessidades concretas sempre novas, o potencial criador do homem surge na história como um fator de realização e constante transformação. Ele afeta o mundo físico, a própria condição humana e os contextos culturais” (OSTROWER, 1977, p. 10). Também para Spinoza, a necessidade mora no cerne da razão, concluindo, então, que a necessidade é capaz de aumentar a potência de agir.

O conceito de ideia faz com que vivenciemos a obra também como vestígio de um processo complexo, desestabilizando sua aura em torno da noção de unidade, de um objeto à espera de contemplação.

A ideia não é uma etapa hipotética e preliminar de algo que virá a ser; antes, pelo contrário, é o agenciamento do potencial das forças e das substâncias próprias a ela mesma, no qual não se separam forma e conteúdo, forças e formas. Toda ideia é princípio porque é impulso e é também ato porque se materializa em criação; é imaginação e ação, presente e prospecção.

Uma ideia, assim como aquele que tem a ideia, já está destinada a este ou àquele domínio. Trata-se ou de uma ideia em pintura, ou de uma ideia em romance, ou de uma ideia em filosofia, ou de uma ideia em ciência. E obviamente nunca é a mesma pessoa que pode ter todas elas. As ideias, devemos tratá-las como potenciais já empenhados nesse ou naquele modo de expressão, de sorte que eu não posso dizer que tenho uma ideia em geral. Em função das técnicas que conheço, posso ter uma ideia em tal ou tal domínio, uma ideia em cinema ou uma ideia em filosofia. (DELEUZE, 1987, s/p)

Ao enumerar os grandes campos de ideias — que Deleuze denomina “domínios” —, o autor está necessariamente diferenciando-os, de modo que as operações conceituais possíveis a partir da definição de ideia não podem conformar identidade, mas diferença. Uma ideia de romance não serve a uma pintura, ou vice-versa.

\* \* \* \* \*

A ideia é uma festa.

\* \* \* \* \*

A cena-ícone é uma pista interessante para desenvolver o conceito de ideia e os desdobramentos desse conceito ao pensar teatralidade e performatividade. Mesmo que não se tenha noção da peça como um todo, existe, na cena-ícone, um microuniverso, um acontecimento pleno nele mesmo. Diaz traz o termo “cena-ícone”:

DOC\_VIDEO. Entrevista-conversa com o criador Enrique Diaz/

Era uma cena que sempre voltava nos comentários, como um bom exemplo de uma articulação de planos dentro daquilo que a gente estava propondo e de uma eficiência mesmo na hora de acontecer aquilo.

A cena em questão é com a atriz Bel Garcia (1967-2015), na qual conhecemos seu dilema na composição da personagem Ofélia. Bel fala sozinha como quem busca se convencer de algo, tentando encontrar Ofélia em cartas de amor da adolescência. Há muita sobreposição, simultaneidade, descontinuidade. Bel coloca uma canção também da sua adolescência (*More Than Words*, da banda estadunidense *Extreme*), como quem tenta acessar a personagem por uma memória desenterrada dos escombros pela música, e fica claro o humor, a ironia e o olhar daquela atriz sobre a personagem. Neste momento, seu processo de composição produz uma diagonal que divide em dois, já que passamos a conhecer a personagem e a atriz — “sente-se que ali está acontecendo algo grandioso, e os

ouvidos, por assim dizer, emocionam-se ao mesmo tempo que os olhos” (ARTAUD, 2006, p. 35). Assim é a cena-ícone.

\* \* \* \* \*

Então me dei conta de que eu não sabia como chamar o que vou descrever: cena, momento — a cena como unidade sintética que se estrutura a partir de convergências, mesmo que momentâneas; a cena como a descrição/percepção/sensação daquele momento possível de observar em seu curso de acontecimento. Não restam dúvidas de que o teatro é uma experiência do tempo: tecnologia de captura do tempo.

A percepção do tempo não é necessariamente linear, mas a descrição da cena geralmente demanda uma investida cronológica: algo aconteceu depois de outro algo, ou simultaneamente a algo, a mim. O acontecimento é o princípio da ideia teatral e também da performance?

Ao pensar nessas duas cenas de *Ensaio.Hamlet* — que não são convergentes para a divisão de cenas do texto —, podemos sugerir que a teatralidade também se organiza por cenas, mas desde outra lógica: a cena como convergência momentânea e não como blocos de acontecimentos.

\* \* \* \* \*

Uma cena é uma emergência de presenças e ausências.

A teatralidade atualiza constantemente a sensação de perda.

O trágico está na fatalidade da falta, ou seja, na morte como a falta absoluta.

\* \* \* \* \*

O processo criativo empenha a ideia na resistência do material. Assim define Safatle:

Pois a diferença entre a ordem reificada presente na realidade social e a instauração formal que toda verdadeira obra de arte é capaz de produzir está no fato de apenas a obra de arte reconhecer a tensão entre os princípios formais e o material que ela procura submeter. Um objeto

estético não é apenas a realização de um plano construtivo que se apropria dos materiais à sua disposição. Ele é também desorganização de tal plano a partir da resistência dos materiais, a cena no interior da qual o plano construtivo encontra seu limite. Uma obra de arte totalmente construída, incapaz de levar ao paradoxismo a tensão entre forma e material, seria a monstruosidade da simples exemplificação de um estilo. Essa é uma maneira importante de lembrar que, na produção estética, o sujeito encontra o fracasso da objetivação de sua intenção primeira, condição constitutiva para a própria realização da obra de arte. (SAFATLE, 2015, p. 181)

\* \* \* \* \*

Uma ideia não configura um gênero.

\* \* \* \* \*

Proponho observarmos as definições de teatralidade e performatividade agenciando-as ao conceito de ideia. Que contribuições essa operação poderia aportar ao campo das teorias da cena? Em Artaud (2006), a discussão sobre teatralidade surge como uma investigação em torno daquilo que é teatral no teatro — trata-se de uma ideia em teatro; em outras palavras, de um potencial empenhado na especificidade de algo próprio à prática da cena.

A ideia de uma peça feita diretamente em cena, esbarrando nos obstáculos da realização e da cena, impõe a descoberta de uma linguagem ativa, ativa e anárquica, em que sejam abandonadas as delimitações habituais entre os sentimentos e as palavras. (ARTAUD, 2006, p. 40)

\* \* \* \* \*

O percurso do termo “teatralidade” no campo da teoria teatral encontra enorme convergência para o que se convencionou chamar de surgimento da encenação moderna, compreendido pelas criações cênicas do final do século XIX e início do século XX, as quais coincidem “com uma profunda transformação na busca pelo público de teatro e com a introdução na representação teatral de uma tomada de consciência histórica” (DORT, 1977, p. 97). Para Dort, nesse momento o “espectador é chamado a desfrutar menos a semelhança da peça com esta imagem que ele mesmo possui do que a distância que o separa desta obra e da



singularidade da mesma” (DORT, 1977, p. 98). Portanto, tanto o estatuto da representação quanto o da participação do público são convocados para o debate acerca do termo.

\* \* \* \* \*

Segundo Dort, a encenação faz a mediação do texto dramático. Ao mesmo tempo em que o autor atribui certa autonomia à teatralidade por meio da mediação da encenação, ele mantém o vínculo com o texto como origem. A questão é antiga: o século XX libertou o teatro do texto dramático, que tende a estabelecer uma dinâmica hierárquica de criação. O teatro pós-dramático é também pós-palavra?

\* \* \* \* \*

Conversa com Yuri Fidélis durante a quarentena: em Sófocles, os deuses podiam tudo — ao humano era fadado errar porque sentimos, deixamo-nos tomar por nossos afetos. Em Shakespeare, o homem pode tudo, descobriu tudo, inclusive a perspectiva, um ponto de vista que acomoda o olhar na representação, porque agimos. Em Beckett, o homem não pode mais nada, nem falar; resta pouco a dizer, esperar é tudo o que resta, porque falhamos. A colonização falhou nos direitos humanos, o meio ambiente falhou, a distribuição de riquezas falhou.

\* \* \* \* \*

Na teoria teatral contemporânea, a pesquisadora francesa Josette Féral recupera o termo “teatralidade” para desenvolver seu conceito de “teatro performativo”, que tenta dar conta de “algumas das características deste teatro e de sua evolução, posicionando-o em relação às práticas artísticas norte-americanas, mas também flamengas, britânicas, etc.” (FÉRAL, 2009, p. 198). Para a autora (2009, p. 197), “a noção de performatividade está no centro” do funcionamento deste teatro, sendo, portanto, necessária à sua denominação.

Se há uma arte que se beneficiou das aquisições da performance, é certamente o teatro, dado que ele adotou alguns dos elementos

fundadores que abalaram o gênero (transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo a uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos moldes das percepções próprias da tecnologia) (FÉRAL, 2009, p. 198).

É curioso que o teatral esteja associado à representação e à ilusão, ou mesmo à tradição do drama quando, no início do século XX, Artaud já se recusava a pensar o teatro como representação, propondo, ao invés disso, o teatral como “tudo aquilo que não obedece à expressão através do discurso, das palavras ou, se preferirmos, tudo que não está contido no diálogo” (ARTAUD, 2006, p. 35). É curioso também que, para definir teatralidade, Féral precise criar uma oposição à definição de performatividade num exercício teórico dicotômico que se orienta em direção à categorização de gêneros. O gradiente em jogo na sua definição é a distância do real.

O ato performativo se inscreveria assim contra a teatralidade que cria sistemas do sentido e que remete à memória. Lá onde a teatralidade está mais ligada ao drama, à estrutura narrativa, à ficção e à ilusão cênica que a distância do real, a performatividade (e o teatro performativo) insiste mais no aspecto lúdico do discurso sob suas múltiplas formas – (visuais ou verbais: as do performer, do texto, das imagens ou das coisas). (FÉRAL, 2009, p. 207)

\* \* \* \* \*

Classificados: procura-se definição de teatralidade e performatividade que estabeleça e discuta algumas características do teatro e sua evolução, posicionando-os em relação às práticas brasileiras ou latino-americanas.

\* \* \* \* \*

Para o pesquisador argentino Jorge Dubatti (2016, p. 44), a teatralidade “é anterior ao teatro e está presente em praticamente toda a vida humana: consiste na relação dos homens por meio de ópticas políticas ou políticas do olhar”. Ou seja, “o teatro é apenas um uso possível da teatralidade” (DUBATTI, 2016, p. 44). Tal definição, todavia, parece inconclusiva se a agenciamos à noção deleuziana de ideia, já que, sob este guarda-chuva terminológico, Dubatti abarca tantos gêneros:

a palavra “teatro” em seu sentido ancestral, permite pensar em um genérico mais amplo que o objeto da definição moderna e que inclui diversas manifestações, como a dança, a performance, o teatro de animação, o novo circo, a narração oral, o clown, o stand-up etc. Claro que tal ampliação, considerada historicamente, contrapõe-se à ideia contemporânea de “teatro expandido”, um termo que não deveria ser usado no sentido em que se usa. Falo em “ampliação” do termo, em “teatro-matriz”. (DUBATTI, 2016, p. 21)

O teatro como prática artística, para Dubatti, é experiência; escapa à semiótica como ciência da linguagem e se diferencia de outras formas de teatralidade por sua *poiesis* corporal, produtiva, *espectatorial* e convivial. Em outras palavras, não é possível pensar teoricamente o teatro pela síntese.

\* \* \* \* \*

Faz sentido que Dubatti, um teatrista latino-americano, veja, no convívio, o ponto de convergência de uma teatralidade anterior ao teatro. O corpo-festa dos atores do Teatro Oficina opera exatamente nesse híbrido — o hibridismo das criaturas gregas, entre animais e deuses —, como operam muitas de nossas ritualidades míticas ou místicas. A figura do folião-brincante-em-devir é um traço cultural relevante da ideia brasileira mesmo nas culturas mais tradicionais.

Todavia, há especificidades na expressão dessa ideia convivial que passa pelo embate com as formas. A teatralidade parece engendrar, nesse embate, parte da sua ideia. O que fazemos para conviver? Talvez o teatro — como prática — seja uma das respostas possíveis a essa pergunta essencial: sua essência convivial necessariamente coletiva torna o teatro como a arte que trata da ética e conseqüentemente da política. O convívio é festivo, mas também é exploratório. A escravidão é um sistema político. Não resolvemos o problema; a questão da teatralidade segue aberta.

\* \* \* \* \*

Na abordagem convivial, a experiência da teatralidade ultrapassa o encontro com a obra e o jogo compor/participar que se dá no espaço de duração da cena,

agenciando práticas mais complexas de convívio. É uma jornada do corpo desde o momento em que este sai de casa e que escapa ao previsto.

É o que Chico Pelúcio demonstra no filme *Flor, Minha Flor* ao entrevistar espectadores que aparecem em uma fotografia do espetáculo *Romeu e Julieta*, tirada 20 anos antes na apresentação de estreia na Praça do Papa, em Belo Horizonte, pela fotógrafa Magda Santiago. É um filme que atualiza os afetos mobilizados por um documento da cena, um arquivo, que dispara uma rede de memórias daquela obra, naquele dia, naquela paisagem, com aquela audiência.

A foto é clicada de dentro da cena, de modo que não a vemos somente pela perspectiva do público, mas o próprio público daquela apresentação pela perspectiva do elenco. Em uma das narrativas, a espectadora se emociona ao lembrar que foi ao teatro com o pai, com quem já não mora mais. Em seu depoimento, a companhia dele naquela experiência não pareceu menos relevante do que a luz do dia, ou a fábula da peça, ou a sonoridade do Galpão, ou a magia de Gabriel Villela, ou os múltiplos sentidos que a obra mobiliza. A experiência do convívio é complexa; é o corpo na duração de uma experiência.

\* \* \* \* \*

Até a pandemia da Covid-19, era preciso sair de casa para ir ao teatro. Sair de casa para qualquer atividade que não seja produtiva é um nomadismo. Pós-quarentena ainda não sabemos; enquanto a tese é escrita, os teatros seguem fechados há quase um ano. A tese existe nessa borda, nesse lapso estendido de tempo que afetou a prática do teatro, atualizou questões para o público e para os artistas. Como não afetar a pesquisa?

Toda a cultura convivial foi retirada: teatro, igreja, etc., porque o corpo é perigoso, contagioso. Há algo sobre o risco de contágio que então carrega o teatro desde suas ancestralidades; a entidade é uma espécie de contágio. Teatralidade como contágio. O tecnovívio protege o corpo em casa. Não se trata de uma suposta postura “passiva” do espectador, mas do risco de presença que ele deixou de correr.

\* \* \* \* \*

A performance é o momento na história da arte em que o corpo decide o que fazer (como agir? o que dizer? como se movimentar?). Ela é a própria ideia do corpo em cena. Como arte autônoma, a performance foi inicialmente incorporada pelas teorias das artes visuais. Não é simplesmente uma questão de autoria, mas de ideia. É o corpo que elabora e executa, com risco de perda, sua ação ou inação.

A discussão sobre performatividade, e mesmo teatro performativo, reposiciona as teorias da performance no campo da teoria teatral, que ainda atribui à criação do corpo — sob o gênero atuação? — uma submissão ao discurso de unidade convergente da encenação como gênero maior. Um corpo a serviço da impressão de unidade. Mesmo que saibamos que a frase da torrada de Malu Galli (“— Hamlet, meu filho, quer torrada?”) provoque um furo, uma hérnia nessa impressão, ou mesmo que a Ama de Teuda Bara, na montagem *Romeu e Julieta* (1992), tenha saído da obra e ganhado um solo no *Cirque du Soleil*.

Féral (2009) de fato realiza uma operação eficaz quando descreve a apropriação de princípios e fundamentos da *performance art* nos processos de criação teatral ao instituir seu teatro performativo. Todavia, não fica evidente a que se reporta o componente teatro na terminologia, ou em que se constitui esse componente de teatralidade além de seu vínculo com resquícios da história do drama e da encenação.

\* \* \* \* \*

De que modo a performance se difere da atuação se ambas acontecessem às custas de uma respiração para a qual não há representação possível?

- Pista 1: a atuação negocia com o coletivo.
- Pista 2: a performance desvia para a vida.
- Pista 3: a cena mediada desarticula essa oposição.

\* \* \* \* \*

Quando Deleuze e Guattari escrevem sobre o Corpo sem Órgãos, estão propondo pistas para uma possível filosofia da atuação, ou filosofia da performance. Se pensarmos em Artaud como esse artista inquieto e disposto a implodir os pilares que sustentavam a tradição cênica ocidental, veremos uma pista relevante ao campo de discussão acerca do corpo que atua.

- Pista 4: na cena mediada, o corpo que atua compõe com a direção de unidade; produz, nessa direção, uma fissura, um hiato, um espaço de fuga, que não a desmonta. É uma sobreposição.

\* \* \* \* \*

Ter uma ideia no teatro é provocar no espectador a sensação de que algo está suspenso. Falta algo. Não é da ordem factual; é da ordem das sensações, que vai sendo construída coletivamente ao longo de toda a peça. Muitos recursos técnicos ou tecnológicos podem construir essa sensação que a priori não manifesta seus sintomas. Uma obra clássica, por exemplo, apresenta o conflito, aposta no carisma dos personagens, na potência dos diálogos e, no momento em que estamos imersos, começa a puxar o tapete, instaurando a curiosidade pelo que virá a seguir; uma necessidade urgente que nem existia quando chegamos ao teatro. Quando o final fecha, dá de presente aquilo que falta; a catarse é pleno alívio (esse é o espectador romântico, do final feliz). Muitas obras, ao contrário, vão aumentando esse vazio ao longo da peça, jogando com a teatralidade e a presença, como em *Ensaio.Hamlet* e *Gaivota – tema para um conto curto*.

\* \* \* \* \*

O corpo é sempre atual. Incontornável nesse sentido. Os valores podem estar fincados em algum passado — remoto ou recente —, mas o corpo não acompanha o tempo dos valores. Está sempre à frente porque é presente. Os valores são elaborações do passado, aprendidos na experiência, no coletivo, passados de geração em geração, demoram para se processar, se organizar, se sistematizar; se enunciar; ao contrário do corpo, que é urgente, que responde às

demandas fisiológicas implacáveis, as quais influenciam inclusive na noção que temos acerca do tempo e na maneira com que o agenciamos.

Os valores absorvem as dinâmicas culturais e por isso são transitórios, modificam-se, modulam-se; o corpo é o Corpo sem Órgãos, que não se conforma a partir desses valores — que prendem o corpo ao passado. Os valores amparam, o corpo desempara. O corpo tímido, o corpo retraído, o corpo envergonhado: modulam a resistência das articulações, a flexibilidade, o autoconhecimento e conseqüentemente seu modo de se expressar — ou de expressar suas potências. Esse corpo não aceita o seu presente: que é principalmente desejo (afeto).

\* \* \* \* \*

O teatro não é universal. A dificuldade de definição da ópera chinesa (LIGIERO, 2012, p. 20) é a própria dificuldade de inscrever o pensamento chinês dentro da lógica de vida e escrita do Ocidente. Perseguir o conceito de teatro é um atalho para a Teoria; o cartógrafo não anda por atalhos.

\* \* \* \* \*

Por que é tão difícil atualizar o teatro? Se pensarmos, a ópera se fixou, o balé clássico se fixou, e ambos ainda geram interesse de mercado. A relação com os clássicos no teatro se dá de uma maneira completamente distinta. Ambas são abstratas: voltamos ao drama e sua vocação obsessiva em representar (fadada à datação).

\* \* \* \* \*

A teatralidade sugere uma expansão do presente a qualquer momento; um presente que materializa a sensação do tempo — e, logo, da pulsação da vida acontecendo sem espaço para dúvida. Não há dúvida existencial quando se dá essa experiência, ainda que ela não faça nada mais que desterritorializar, abrir buracos, abalar certezas.

\* \* \* \* \*

Aprendemos com Davini (2019, p. 131) que “Deleuze e Guattari não perguntam ‘o que é a linguagem’, mas ‘em que casos, onde, quando e como...’ ela funciona”. Talvez a pergunta não seja apenas o que é a teatralidade ou o que é a performatividade, mas em que casos, onde, quando e como elas funcionam. É um problema epistemológico.

\* \* \* \* \*

Desde o final do século XIX e ao longo de todo o século XX, convenciamos a equivaler a prática do teatro à da encenação como mediação — de um texto inicialmente, de uma ideia posteriormente. Em que casos, onde, quando e como funciona a ideia da encenação? A noção de espetacularidade muda conforme a tecnologia, e o espetáculo possui valor de mercado. Os reformadores do século XX lutavam contra o espetáculo ou contra a tecnologia que lhes servia de suporte?

\* \* \* \* \*

O drama é uma tecnologia desenvolvida para a representação do convívio, assim como a perspectiva, para a representação da paisagem. O drama mudou a maneira de nos relacionarmos com a imagem que temos de nós mesmos, assim como a perspectiva mudou a maneira de nos relacionarmos com a paisagem.

\* \* \* \* \*

A noção de presença é vertebral para o pensamento e a prática das artes cênicas, ou artes vivas. Compreendida como uma qualidade do corpo de quem atua — aquele intérprete tem presença! —, é tratada como habilidade técnica (que se desenvolve e se exercita), mas também como algo que não se pode exprimir em palavras, como a “luz vaporosa que flutuava ao longo da costa quando, na mais bela das tardes, navegávamos em direção a Palermo” (GOETHE apud BESSE,



2006, p. 52). De captura instável e fugidia, deixa qualquer possível enquadramento ou categorização em suspenso, inscrevendo-se também no campo do mistério.

\* \* \* \* \*

No poema *La Vigie*<sup>7</sup>, Michel Deguy propõe um percurso imagético e de sentidos por meio do qual é possível chegar, em diálogo com a geopoética, a uma noção de presença que interessa particularmente às artes vivas. Geopoética é a “reunião da beleza da Terra” (DEGUY, 2007, p. 125). “Outrora havia teogonias e fenômenos divinos: o carro de Poseidon abalava os seixos da praia. Agora, há fenomenologia: partido das coisas na consideração das palavras” (DEGUY, 2007, p. 127). A poesia — que é apego ao terrestre — faz ver uma certa manifestação de mundo, da beleza. E há, acima de tudo e sempre, em todas as épocas e gerações, o corpo, que manifesta o mundo em si mesmo e em suas produções, sendo ele mesmo puro mundo, vulcão e lava, vinho e embriaguez.

A *Vigia* pertence ao livro *Fragmento do cadastro*, no qual Deguy faz sua primeira “saída geopoética” (DEGUY, 2007, p. 125) em direção a uma enumeração — que não pode estar feita nem pode ser exaustiva (DEGUY, 2007, p. 127) — das fases da Terra, dos “aspectos, modos ou ênfases do terrestre” (um a cada vez) sobre os quais se projetam as preferências da paixão ao caráter terrestre da Terra (DEGUY, 2007, p. 125-126). Trata-se do poema que abre o livro no qual Deguy,

---

<sup>7</sup> LA VIGIE / Mais ici / Habitant des quatre saisons et des quatre parties du jour / Nomade au carrefour des vents / Quelle est la consigne ? / La vigie veille / Exhaussée sur le sol tatoué, / Et dans la frondaison de la nuit quand s’allument / Pas plus claires que les vers luisants du fourré / Les étoiles, / Elle fait profession de guet anachronique. // Quels signes ? / Ceux que nous fait le site au moment où le cœur nous dit : c’est ainsi / C’est bien ainsi. / Car l’émotion révèle l’aimable et l’aimable signale l’essentiel. // O hommes poseurs de clôtures / Quels sont les signes je ne sais : / Un arc de scintillements blonds à rase-horizon, / Est-ce le village le plus éloigné ? Est-ce la constellation la plus basse de la nuit ? / Mes cartes sont en blanc / Terra incognita // C’est moi le voyageur le vagabond des petits chemins / Le dehors est mon séjour car la maison féroce, la maison païenne / Est devenue l’extérieur. / Le soleil appelle à la pérégrination. / Le matin je sors avec les gestes du bouquet / Pour rassembler / L’assemblée des grands chardons violets et des feuilles huilés des pousses du tilleul argenté, / Essences disjointes dans le spectacle, / Afin que le feu de la relation brûle plus vif. / Ainsi quand les fleurs se réunissent dans le vase. // Car ce qui brille là sur la table du champ / – Le tremble, vigie frissonnante au premier souffle, / Qui escorte le vent et le retient encore du bout de ses ongles blancs ; / Et le talus des nuages plus loin que les îles de chaume / Et le chemin creux qui tend l’embuscade des mûriers et des menthes / (Oh comment y tomber, comment élire un poste propice) – / Les offrandes du socle / Elles n’ont d’abri que le faisceau du poème. // Alors ? / Errer comme l’instant sur la route / Puisant au jour interminable et fugitif, / Errer dans la nuit fortifiée. / Sur le visage, écrite en sel, la devise de vigilance.

como autor-*vigia* que é, “permanece alerta, preparado tanto para receber quanto para procurar, aberto ao mundo ao seu redor e à linguagem, com ele e até mesmo sem ele, apto a expressá-lo em imagens” (BISHOP, 1985, p. 85).

\* \* \* \* \*

Abertura ao mundo é a principal qualidade daquilo que Hans Ulrich Gumbrecht define como presença, reestabelecendo a “coisidade do mundo” como forma de reverter a “perda do mundo” que a vocação excessivamente hermenêutica do Ocidente provocou. “Refere-se a uma relação espacial com o mundo e seus objetos. Uma coisa presente deve ser tangível por mãos humanas – o que implica, inversamente, que pode ter impacto imediato em corpos humanos” (GUMBRECHT, 2010, p. 13). Sua definição é dialética e se dá em oposição ao que seria o sentido, ou seja, a ideia que temos das coisas em lugar das coisas propriamente ditas; o sentido atenua inevitavelmente o impacto e a violência das coisas sobre o nosso corpo e os nossos sentidos.

Para Gumbrecht, em seu esforço dualista, a presença faz do corpo (e não do pensamento) a autorreferência humana (2010, p. 106). Dessa forma, o corpo deixa de ser excêntrico ao mundo — que o pensamento interpreta e distancia — para fazer parte de uma cosmologia; o conhecimento se dá enquanto revelação e aparição. “O espaço – ou seja, a dimensão que se constitui ao redor dos corpos – deve ser a dimensão primordial em que se negociem a relação entre os diferentes seres humanos e a relação entre os seres humanos e as coisas do mundo” (GUMBRECHT, 2010, p 110).

Quando Deguy (2007, p. 128) cita o exemplo de Dante — “Dante não fala do paraíso senão com o sol e a luz terrestre. O paraíso é o paraíso da Terra; a perfeição é deste mundo. O sentido se dá pelos sentidos” —, é possível propor um alinhamento ao jogo de oposições de Gumbrecht — ou talvez uma superação de sua lógica binária (que é meramente didática). Não há sentido possível fora dos sentidos. Os sentidos são o corpo. O corpo materializa a presença em sua qualidade turva e vaporosa; no seu véu de mistério. A essência das coisas é o aparecimento delas quando o corpo é convocado a entrar no instante, naquele momento em que nenhuma distância é possível.

É preciso insistir sobre este valor do instante [...] A concentração no instante permite apreender nele, de maneira abrangente, o passado, o presente e o futuro. No seu valor supremo de presença, o instante é “de valor infinito, porque ele é o representante de toda uma eternidade”. Esta aptidão de concentrar numa intuição instantânea o movimento da metamorfose universal revela ao mesmo tempo a eterna presença do ser que “segue seu percurso através de todas as coisas”. (BESSE, 2006, p. 58)

O instante é o principal eixo de articulação para pensar a presença em sua dimensão cênica, de ofício, de habilidade e de obra de arte — assim como de mistério — a partir da geopoética. Associado ao tempo, como fragmento serve para pensar presença curiosamente por estar mais conectado com o que chamamos “espaço” — um mergulho na relação com as coisas do mundo, o mundramento singular, a aparição do caráter terrestre da Terra — do que com o tempo. É uma entrega ao “sentimento magnífico de presente”; presente como relação e não como noção — passado, presente e futuro não são o tempo, são noções sobre o tempo. A vida não é possível dentro do tempo que é elaboração mental; ela só é possível dentro do espaço. O tempo é inapreensível enquanto matéria. Todo o resto é luz e paisagem.

\* \* \* \* \*

Como aprendemos com Francis Wilker (2020) sua tese de doutorado, a experiência trágica na Grécia não existe fora da paisagem.

\* \* \* \* \*

No poema *A Vigia*<sup>8</sup> (DEGUY, 1960), o poeta começa demarcando o espaço como estratégia de convocação do instante — ou da ação possível diante do instante:

*Mas aqui  
Habitante das quatro estações e das quatro partes do dia  
Nômade da encruzilhada dos ventos  
Qual é a instrução?*

---

<sup>8</sup> Tradução minha.

*Mas aqui...* Aqui é o espaço; o espaço exato onde mora o instante, inegociável. O poeta não deriva para um lugar imaginado; ao contrário, tem urgência em se saber parte daquela cosmologia. Para tanto, indaga ao nômade, aquele que conhece as quatro estações, as quatro partes do dia, que espreita sem temor a encruzilhada dos quatro ventos, que desarticula a subjetivação. *Qual é a instrução?*

O sujeito de presença, o intérprete, partilha das condições do nômade a quem Deguy indaga. É nômade o corpo cênico que, ao atuar, desvia-se de sua órbita ordinária, do sedentarismo fixado de suas articulações e ressonâncias, desorienta-se como o poeta (que então pergunta). Em *A Gaivota*, elogio dramático ao impulso artístico profundamente conectado com seu tempo social, Anton Chekhov constrói uma dramaturgia cujas personagens agem na direção contrária às horas do relógio, indo do entardecer (Ato I), passando pelo dia feito, às doze horas (Ato II), chegando ao princípio da manhã numa mesa de café (Ato III), para então, no Ato IV, adentrar a *noite fortificada*. O fluxo desta dramaturgia é especialmente relevante à imagem do habitante das quatro partes do dia como aquele que conhece a instrução porque se configura na proposta de vivência feita ao corpo de quem atua na obra. Não falamos de personagem — que seria o movimento mais óbvio de deslocamento pautado na identidade —, mas do exercício da presença em si mesma, que não apenas contempla em cena os espaços propostos e os constrói na perspectiva da representação, mas atualiza esses espaços em seus próprios corpos. A presença, assim, seria a habilidade do nômade em saber sobre o aqui.

*A vigia vela  
Elevada sobre o solo tatuado,  
E na folhagem da noite quando se acendem  
Não tão claras quanto os vagalumes do silvedo  
As estrelas,  
Ela se vangloria como espreita anacrônica.*

A vigia é latência de permanência e prontidão; o estado essencial de quem está presente. O poeta parece induzir a vigia sobre a égide do tempo, já que acompanhamos sua entrada na noite. Mas ele nos engana: sua espreita é anacrônica, conectada de maneira muito mais profunda com a luz do que com a cronologia do dia. A ausência de luz é que nos diz sobre o instante enquanto os

vagalumes e as estrelas nos fazem lembrar que outrora houvera luz — a noção de noite é memória, como são as tatuagens todas que marcam o chão sobre o qual a vigia se eleva. “É preciso reaprender a olhar as coisas, no palco, e vê-las” (STANISLAVSKI, 2004, p. 110). Presença é espreita e urgência. Sua espreita é anacrônica como a do intérprete, porque ela não se conecta com aquilo que está por vir ou aparecer, mas com a constante vigilância do que não pode ser capturado. O porvir aparece como perspectiva — já que temos memória, já que a peça tem fim, já que a luz acaba.

*Quais sinais?  
Esses que nos faz o lugar no momento em que o coração nos diz: é assim  
É exatamente assim.  
Pois a emoção revela o amável e o amável sinaliza o essencial.*

E o poeta então retorna à dúvida inicial e de novo indaga ao nômade no afã de encontrar respostas sobre o momento em que a presença é puro mistério. Sua dúvida é também a do homem que não sabe o que fazer quando está diante da beleza do mundo? Ou, antes, como se saber diante da beleza do mundo? (ONFRAY, 2009). Procura os sinais que existem fora do corpo para depois voltar a ele. Apela à metáfora do coração para inserir a emoção e chegar no mais essencial, que é a escuta.

*Ó homens que chegam a conclusões  
Quais são os sinais eu não sei:  
Um arco de cintilações loiras no curto-horizonte,  
É a vila mais distante? É a constelação mais baixa da noite?  
Meus mapas estão em branco  
Terra incognita*

Finalmente fala o nômade: *meus mapas estão em branco*. Este é o intérprete e o cartógrafo. A cena é *Terra incognita* mesmo quando se sabe o que fazer do início ao fim, porque tudo deve se dar de novo e todos os dias na matéria incontornável do corpo. Assim como a poesia, é materialista (DEGUY, 2007, p. 128). As tentativas de controle são frágeis; a vigia não cessa. Há que se aprender a presença para além das ações e das respostas. O nômade fala como a esfinge; assume o mistério das mulheres que leem a sorte respondendo com novas perguntas. A fala do nômade é vaporosa. “O vapor é a primeira turvação do espaço. O vapor colorido, o véu de bruma, é o próprio corpo da cor que surge diante dos

nossos olhos” (BESSE, 2006, p. 56). Só há uma certeza quando ele fala: o arco de cintilações loiras. Se é uma cidade ou uma constelação, isso ele desconhece — possui mapas em branco.

*Sou eu o viajante vagabundo dos pequenos caminhos  
O fora é onde resido pois a casa feroz, a casa pagã  
Tornou-se o exterior.  
O sol convoca à peregrinação.*

Aparece, então, outro elemento de luz com ainda mais força de transformação: o sol. O sol convida a conhecer o mundo, a ir ao encontro do fora eterno — a Terra vista do céu. “A ideia é a de que é preciso sair para voltar trazendo um pouco daquilo que Blanchot chamava ‘o fora eterno’” (DEGUY, 2007, p. 125). Estar fora, colidir com o fora. Primeira aula de teatro: — Caminha pelo espaço! Aprender a presença passa por aprender a caminhar no espaço. A peregrinação é a caminhada. “Caminhar põe em prática, e da melhor maneira, a afirmação de Hofmannsthal: ‘O homem descobre no mundo apenas aquilo que já tem dentro de si; mas precisa do mundo para descobrir aquilo que tem dentro de si’” (LABBUCCI, 2013, p. 10). Presença é a ressonância contínua; o fluxo com o fora eterno.

*De manhã eu saio com os gestos do buquê  
Para reunir  
A assembleia dos grandes cardos violetas e das folhas oleosas dos brotos  
da tília prateada,  
Essências desarticuladas no espetáculo,  
A fim de que o fogo da relação queime com mais vigor.  
Como quando as flores se reúnem dentro do vaso.*

A presença é uma escuta expandida e uma reverberação no corpo de quem atua. Mas não se trata apenas de escutar. Presença também é a expressividade dessa escuta. Ela dá-se a ver. Então o viajante sai em direção oposta ao óbvio, procura o que se desarticula no espetáculo, para que o fogo da relação queime mais vivo. Essa resposta do fogo, a cor do fogo, a reação do fogo é quando o corpo manifesta a escuta e reverbera a presença dele. O fogo nunca é só o calor ou o consumo daquilo que trepida nas chamas; o fogo não é somente a vida que ele roubou; o fogo é a potência de sua expressão enquanto matéria.

*Porque esse que brilha sobre a mesa do campo  
– o álamo tremulante, vigia que percorre em calafrio ao primeiro sopro,*

*Que escolta o vento e o retém ainda na extremidade de suas unhas  
brancas;  
E o terreno das nuvens mais longe que as ilhas de palha  
E o caminho oco que tenciona a emboscada das amoreiras e das hortelãs  
(Oh como cair aí, como escolher um posto propício) –  
As oferendas do soclo  
Elas não têm outro abrigo que não a viga do poema.*

A presença é a entrega do corpo. O poema é o corpo e no corpo. Dá-se no corpo, mas também é o próprio corpo. Esse é o grande mistério das artes vivas e da ideia de presença que nos ajuda a elaborar a geopoética. Viga e poema dão-se ao mesmo tempo. Por que, depois de queimar as essências desarticuladas, existe agora o álamo? O calafrio é a resposta do corpo reverberando sua expressividade. E o poeta retoma sua angústia: como cair aí, onde o álamo tremula e escolta o vento?

*E então?  
Andar errante como o instante sobre a rota  
Sorvendo do dia interminável e fugidio,  
Andar errante na noite fortificada.*

Se a geopoética é a reunião da beleza da terra (DEGUY, 2007, p. 125), a presença é o momento em que o coração do corpo bate junto com o coração do mundo. Assim como o mundo, a presença resiste, porém, às tentativas de colocá-la em palavras. “A poesia permite, por certo, a aproximação mais sutil, mas a mais volátil igualmente” (ONFRAY, 2009, p. 101). É errante como o instante sobre a rota.

*No rosto, escrito com sal, o lema de vigilância.*

Do suor, só restou o sal. E o rosto. Corpo. — Caminha pelo espaço!

\* \* \* \* \*

O corpo é o indomável da filosofia e a materialidade da cena. Por sua inscrição na esfera mais ambivalente do conhecimento humano sobre a natureza e sobre sua própria humanidade, o corpo está sempre entre a ciência e o mistério. Ora é prisão, ora é fluxo, ora é liberdade. Um homem não é capaz de tudo, mas um corpo é — de quase tudo. “O corpo humano pode mover e arranjar os corpos exteriores de muitas maneiras” (SPINOZA, 2013, p. 66).

Para Safatle, não existe revolução política fora do corpo. Hilda Hilst escreveu que não importa para onde partam os trens, não nos movemos de nós mesmos. O corpo, portanto, carrega, arrasta, luta. O corpo é ímã, atrai, fricciona, gera calor. Corpo é afeto. A tradição racionalista confinou o corpo ao papel de suporte e embalagem da mente e deu a ele pouca autoridade. O pensamento de Spinoza, de certo modo, desarticula essa tradição. Sua lógica geométrica é binária, mas não finalista — assim, o corpo ganha mais autonomia.

\* \* \* \* \*

A atuação é uma prática do corpo em negociação constante com seus próprios limites — tanto a atuação quanto a performance estão compreendidas nessa noção, desde uma perspectiva em que o aspecto político da performance não configura uma outra disciplina ou gênero. Quando Spinoza pergunta o que pode um corpo, não se dá conta de que poderiam contribuir, em possíveis desdobramentos desta resposta, alguns atores e algumas atrizes, ou pelo menos atores e atrizes formados no contexto do século XX.

Os desvios é que nos ensinam sobre como as coisas podem ser diferentes: o artista opta geralmente por esse caminho, do desvio. Sua imaginação — que problematiza, em constante devir, o plano que assumimos como realidade, ou normalidade — associada à sua prática dialoga com a resistência dos materiais concretos de sua criação. A resistência tem a ver com limite: até onde posso soprar um balão? Até onde a resistência do plástico que o constitui conseguir suportar; então, forçar a resistência é sempre fracassar e o que se aprende no processo de fracasso.

A tendência é que a repetição ensine sobre o suceder — soprar novamente o ar dentro de outro balão. Praticar a arte tem a ver com experimentar esses limites. Quanto nos ensina a contorcionista sobre articulações? Ou a performer sobre dor? Ou a bailarina sobre giro? Quanto nos ensina a atriz sobre dizer com os olhos? Por onde vem tudo isso? O que a posição de ser visto provoca? — porque essa dúvida já não temos: o ator quer ser visto, e às vezes ouvido.

\* \* \* \* \*



O corpo como ideia é um exercício de descrição e discussão a respeito das práticas da cena nas quais ele possui uma verticalidade e uma relevância como lugar de acontecimento da obra. Nelas, não há a mediação de um instrumento na criação artística — como na música, na pintura ou mesmo na literatura. O corpo é criador e suporte da obra, seja ela um personagem, uma caricatura, um narrador, um bailarino, um acrobata, etc., e como suporte não permite captura; sua expressão é sempre em tempo real. O corpo como primeiro palco: “o corpo em performance é abordado como o primeiro palco, o lugar de interseção entre as dimensões visual e acústica da cena, e a voz, como um entre/lugar” (DAVINI, 2019, p. 27). Como ter uma ideia em tempo real e imaginá-la no próprio corpo para criar?

\* \* \* \* \*

Para Safatle (2015, p. 21), “é impossível descorporificar o social”:

Se não é possível pensar a instauração política sem apelar às metáforas corporais é porque, na verdade, constituir vínculos políticos é indissociável da capacidade de ser afetado, de ser sensivelmente afetado, de entrar em um regime sensível de aisthesis. As metáforas do corpo político não descrevem apenas uma procura de coesão social orgânica. Elas também indicam a natureza do regime de afecção que sustenta adesões sociais. (SAFATLE, 2015, p. 19)

Em outras palavras, Safatle está afirmando que a política se dá primeiramente no corpo — assim como a cena —, haja vista sua capacidade de ser afetado em uma dimensão que escorre pelo social. Para o autor, as transformações políticas alteram não somente o circuito dos bens e das riquezas, mas também o circuito dos afetos.

Medo e desamparo são afetos, sendo o medo o afeto político central de uma sociedade pautada pelo risco iminente de violência ao indivíduo e desamparo; o afeto político central de uma sociedade pautada pela emancipação e, conseqüentemente, pelo fim do indivíduo como categoria. Safatle apresenta a tese de que o fim desta categoria é necessário para a transformação política, posto que a noção de indivíduo está construída sobre a lógica da predicação e da propriedade — estrato da subjetivação.

Spinoza também aborda o conceito de indivíduo e seu papel na transformação de um “modo de vida”, como esclarece Balibar (1998, p. 126):

Como vimos, para Spinoza o conceito de indivíduo é absolutamente central, mas tem diversos sentidos. O indivíduo não é nem criado por Deus de acordo com um modelo eterno nem entregue pela natureza como numa espécie de estado bruto. O indivíduo é uma construção. Esta construção é fruto de um esforço (*conatus*) do próprio indivíduo, dentro de determinadas condições de seu modo de vida. E o “modo de vida” não é nada além de um dado regime de comunicação (afetivo, econômico ou intelectual) com outros indivíduos.

A tensão entre o indivíduo — com suas ações e paixões — e a convulsão social aparece na perspectiva que Balibar lança sobre o pensamento de Spinoza. Inscrever-se como indivíduo é ser dono de um predicado que o identifica. Novamente, para Safatle (2015) isso gera um “estado contínuo de conflitos de interesses concorrenciais” (p. 22). O autor avança:

(...) pensar sujeitos a partir de sua predicabilidade é pensá-los a partir de relações de posse, um pouco como indivíduos essencialmente definidos como “quem tem propriedade em sua própria pessoa”. Um predicado é algo que possuo, que é expressão do que faz parte das condições que estabelecem o campo da minha propriedade. Por isso, ao definir a predicação como modo privilegiado de reconhecimento, eleva-se a posse a um modo naturalizado de relação. (SAFATLE, 2015, p. 23)

A predicabilidade — “que aparece então como expressão máxima da autonomia e da autenticidade dos indivíduos” (SAFATLE, 2015, p. 23) — e a posse são dois dos pilares das formas hegemônicas de vida no capitalismo. O medo como afeto, por sua vez, produz uma cultura emergencial da segurança que visa defender tudo aquilo que se possui e não se pode perder; é a lógica da permanência, da manutenção e do acúmulo, sob a qual não há transformação política possível.

\* \* \* \* \*

O corpo arquiva práticas, cenas, deslocamentos, ancestralidades, lugares para posicionar objetos de cena, para esperar a luz ou a hora de entrar em cena, para acreditar em dentro e fora de cena. O corpo não é sujeito, o corpo não é objeto, o corpo nunca é neutro, o corpo testa seus limites. O corpo é a obra e a

vida: “Eu não concebo nenhuma obra separada da vida. Eu não gosto da criação separada. Eu não concebo tampouco o espírito como separado de si próprio” (ARTAUD, 2008, p. 207).

\* \* \* \* \*

Para Artaud, o teatro já não cabia fora da vida há cem anos atrás. Não concebia nenhuma obra separada. Será que Artaud intuía o surgimento de um novo gênero, a performance? Ou será que Artaud via teatro na vida?

\* \* \* \* \*

A vida é real. A vida é real? A cena é real. A cena é real?

A vida não suspende a pertinência da cena.

A vida suspende a pertinência da cena?

A cena não suspende a pertinência da vida?

A cena suspende a pertinência da vida?

O real é a radicalização do real?

Ou o real é aquilo que está sempre na eminência de fugir do controle?

A atriz teve um branco e esqueceu o texto.

A performer decidiu seguir em frente na muralha.

O fora de controle não se ajusta à impressão de unidade da cena.

## HAMLET – PROCESSO DE REVELAÇÃO, PEÇA-CONVERSA

*Hamlet – Processo de Revelação* começou no carro, na cidade do Rio de Janeiro. O marco de início da história da peça raramente é reconhecível no momento em que ele se dá.

DOC\_VIDEO. Entrevista-conversa com o criador Emanuel Aragão/

O Adriano foi me ver fazendo uma peça como ator, que é uma coisa que eu nunca fazia. Ele foi ver um dia. A gente voltando pra casa, ele falou: *cara, você é ator? Eu não sabia disso. Que parada é essa? É, sei lá, eu não sou bem ator, mas eu sou ator assim e tal. Então, eu tenho uma ideia de fazer um Hamlet, mas é um Hamlet meio explicando Hamlet.*

\* \* \* \* \*

Outro começo: talvez antes, quando começaram a se encontrar de fato na sala de ensaio para a criação do espetáculo *Nada*. Emanuel relata que descobriram o interesse comum em “dispositivos de performance para experimentar coisas”.

\* \* \* \* \*

A sala de ensaio é um laboratório na acepção mais pedagógica possível da palavra. Um território transitório que se modifica a cada nova combinação, a cada gira no circuito dos afetos. Um espaço de exposição, calor e escuta. Um vazio aberto ao salto. Um precipício. Laboratório deriva do latim medieval *laboratorium*, em que *torium* é o sufixo que indica lugar (preferencialmente um lugar para se desenvolver uma atividade específica) e *labora* (*laborare*, trabalhar, cultivar) indica a atividade praticada ali: lugar de trabalho, de cultivo. Na sala de ensaio, o erro é uma estratégia cartográfica.

\* \* \* \* \*

Lista de outros começos possíveis para *Hamlet – Processo de Revelação*:

1. Quando Emanuel e Adriano se conheceram.
2. Quando decidiram trabalhar juntos pela primeira vez na criação de uma obra anterior a essa. Uma decisão se dá quando a verdade do mundo se apropria do desejo.
3. Quando de fato trabalharam juntos na mesma sala de ensaio e puderam se afetar mutuamente, deixar algo com o Outro e levar algo do Outro consigo.
4. Quando o financiamento da montagem foi aprovado em edital.
5. Quando leram ou assistiram ao Hamlet pela primeira vez, ou pela segunda, ou quando se deram conta de quanto mistério ainda havia em Hamlet.
6. Quando estreou em oito de janeiro de 2016 no Rio de Janeiro.

\* \* \* \* \*

O texto da obra *Festa de Inauguração* também debate a noção de começo na criação de um projeto artístico, afinal, intuição e técnica são aspectos que se desenvolvem numa duração. A criação de uma obra é um processo de agenciamento do tempo.

DOC\_TEXTO. Trecho do texto de João Turchi/

GLEIDE: É que essa obra, na verdade, começou em 2003, o ano em que a gente se conheceu.  
[...]

ADILSON: Como essa obra que começou em 2011, quando uma infiltração no teto do congresso revelou as frases deixadas pelos operários.

MICHELI: Não, ela começou antes em 1959, quando as frases foram escritas.

\* \* \* \* \*

Um dos movimentos iniciais do *Hamlet – Processo de Revelação* passa pela descoberta do outro, por aquilo que Adriano Guimarães não sabia que Emanuel

sabia fazer: “Eu não sabia que você era ator”. E essa ignorância gerou a obra. A pesquisa se faz em diversas ignorâncias como essa.

\* \* \* \* \*

Em *Hamlet – Processo de Revelação*, a palavra está numa operação absolutamente dialógica: o ator espera a plateia, conversa, cumprimenta as pessoas, conta narrativas pessoais, discorre sobre o texto de Shakespeare, sobre as diversas leituras que esse texto produziu no Ocidente, esforça-se em ser compreendido.

Em cena, Emanuel avisa ao público: “Essa peça foi pensada para ser uma conversa. Isso quer dizer que vocês podem falar”. Na entrevista, Emanuel Aragão utiliza o termo “peça-conversa” como uma possível descrição para o trabalho e também “peça-mediação” a partir de uma crítica de Daniele Ávila Small.

DOC\_VIDEO. Entrevista-conversa com o criador Emanuel Aragão/

Depois a gente [Emanuel e Adriano Guimarães] sentou pra conversar e eu entendi que era uma espécie de “peça-palestra”, vamos dizer assim, ou “peça-conversa”, sei lá; tem muitos nomes pra isso. Ou uma “peça-mediação”, como depois a gente passou a pensar. Um meio do caminho entre um troço — uma obra — e as pessoas.

Há um roteiro mais ou menos ensaiado, que varia muito em função do que o público fala ou não fala, ou pelo que acha que o outro está pensando. Luz da plateia fica acesa porque preciso ver o rosto de vocês. Ele comenta reações da plateia — ou seja, sinaliza que escuta. A peça já durou 3 horas e já durou uma hora e meia. Há um exercício de profunda escuta na conversa, já que o andamento da obra depende de incorporar o que vem do outro, o que não está previsto.

\* \* \* \* \*

Conversar é estar aberto ao outro, como Eleonora Fabião que se senta com suas cadeiras e conversa sobre qualquer assunto:

A mulher que, no Centro do Rio de Janeiro, colocou frente a frente duas cadeiras de sua cozinha, descalçou os sapatos, sentou-se, escreveu num cartaz a frase “converso sobre qualquer assunto” (ou “converso sobre

saudade”, “converso sobre política”, “converso sobre amor”), exibiu-o. E, por sucessivas manhãs, conversou com diversas pessoas sobre assuntos diversos. (FABIÃO, 2008, p. 239)

\* \* \* \* \*

Emanuel escuta com atenção, problematiza, argumenta sobre a proposta do trabalho, pega a palavra, devolve. Há técnica nessa escuta — escuta de palhaço, de cartógrafo, de atrizes e atores. Saber ouvir a multidão. Teatro é arte de multidão. Alegria de artista é casa cheia. O mediador-cartógrafo também se engaja com interesse na discussão, faz curvas delicadas a partir da interação com o público, mobiliza outras lógicas, recolhe e armazena conversas de outras sessões. Ou seja, a dramaturgia opera em contínuo movimento, a cada apresentação existe a possibilidade de uma versão diferente porque a peça já passou pela conversa anterior, já ouviu. Um exercício de memória e recolhimento de pistas, que borra as fronteiras da arte e da vida.

\* \* \* \* \*

Em 2012, na conferência que realizou para o projeto *Nada Expandido – Encontros*<sup>9</sup>, idealizado por Adriano e Fernando Guimarães e Ismael Moticelli para o CCBB Brasília, Eleonora Fabião foi perguntada sobre a responsabilidade que assume com quem se senta diante dela na cadeira e assim respondeu: — A mesma que a pessoa assume comigo.

\* \* \* \* \*

O artista não porta a verdade; ele não ensina nada. O artista propõe um problema. Assim como o espectador não vem buscando a verdade. A cena é um

---

<sup>9</sup> O projeto *Nada Expandido – Encontros* foi uma iniciativa do Coletivo Irmãos Guimarães, realizada no ano de 2012 pelo Centro Cultural Banco do Brasil Brasília. Consistiu numa série de diálogos cujo objetivo era promover o intercâmbio de artistas e/ou pesquisadores, locais e nacionais, para discussões sobre literatura, dança, cinema, teatro, filosofia, artes visuais e performance.

espaço para compartilhar ideias sobre as quais você não tem certeza, que estão inacabadas.

\* \* \* \* \*

No título da crítica que escreveu para o festival Cena Contemporânea, a pesquisadora e crítica Daniele Ávila Small chamou *Hamlet – Processo de Revelação* de “peça-mediação”, terminologia que se configurou como uma pista importante na definição da pesquisa em torno da cena mediada. “Não se trata de uma encenação da peça de Shakespeare, mas de uma apresentação comentada de sua trama e de uma hipótese sobre suas questões dramáticas” (ÁVILA, 2016, s/p).

É uma operação análoga à que a autora descreve em sua tese sobre o espetáculo *A invenção do Nordeste*, do Grupo Carmin, de Natal:

*A invenção do Nordeste* é um gesto artístico que se costura na trajetória da investigação de Durval Muniz, tornando-se uma espécie de duplo do livro, uma dobra que multiplica o seu alcance, que faz espalhar essa pesquisa entre um público diverso, entre espectadores que não têm o hábito de ler publicações de teses de doutoramento. (ÁVILA, 2019, p. 167)

Em outro texto, Ávila utiliza o termo **ator-mediador** ao comentar a atuação de Scott Shepard na obra *Hamlet*, do The Wooster Group:

Ele funciona como um ator-mediador que, como o próprio Hamlet, faz uma orquestração da ação à sua volta, propondo intervenções na narrativa, como cortes e interrupções, e espelhando comandos da direção, que aparecem como resquícios do processo criativo” (ÁVILA, 2020).

Esse ator-mediador não enuncia e explica apenas; ele pesquisa e compartilha, atua. Não está a serviço do discurso da encenação, mas faz a sua própria curva diante da obra.

\* \* \* \* \*

Ao longo do processo de estudo dos documentos dessa cartografia, em especial das críticas e reportagens jornalísticas, a tentativa de definir um gênero proporciona uma variedade de termos: conferência performática, leitura



performática, palestra-performance, fala não-acadêmica, fala-procedimento, peça-palestra, aula-performance-espetáculo, peça-mediação. A necessidade de configurar o gênero por meio de novas terminologias indica que estamos diante de trabalhos que nos levam a esticar certos limites das definições vigentes, o que acaba demonstrando certa imprecisão teórica e colocando em xeque as noções de teatralidade e performatividade. São obras que realizam movimentos aberrantes.

\* \* \* \* \*

DOC\_CRÍTICA. *Antígona*: Luis Carlos Mertens para o Estado de São Paulo/:

Mais que uma encenação, no sentido usual, é uma aula magna de teatro, de tragédia grega, por uma atriz que, sozinha no palco, se revela em plena posse do domínio de suas ferramentas.

DOC\_CRÍTICA. *Hamlet – Processo de Revelação*: Romulo Zanotto para o *Medium*/:

Mas há muito pouco ou quase nada de teatro ali. Tudo daquela conversa cênica poderia ser apreendido numa leitura, numa conversa, num TED, num curso de teatro, talvez. Nada é inerente à linguagem teatral ali.

DOC\_CRÍTICA. *Hamlet – Processo de Revelação*: Wellington Andrade para a *Cult*/:

Assim é que da relação de ambivalência que há entre tentativa e execução vive essa aula-performance-espetáculo, disposta mais a delinear a boa quantidade de virtualidades implícitas na obra-prima que é o Hamlet shakespeariano do que propriamente a desempenhar algumas das realidades sobre as quais ela é construída.

\* \* \* \* \*

O projeto Complexo Sul, realizado de 2 a 17 de novembro de 2020 através da plataforma Symppla/Zoom, configurou um marco para a discussão teórica no Brasil acerca da palestra-performance como gênero em ascensão. Na palestra-performance, a própria cena interessa; o momento do convívio. Como afirma Ávila na palestra de abertura do evento, o procedimento é atuar os processos de conhecer; não é só conteúdo que está em questão.

A cena mediada se aproxima da ideia de palestra-performance porque tematiza um caminho de composição que é verbal. O verbo não conduz necessariamente à literalidade, pelo contrário, tem a ver com experiência. Se

analisarmos o relato que Florence de Mèredieu (2011) nos traz da mítica conferência de Artaud no Vieux Colombier, veremos que o conteúdo de sua fala não é maior ou mais apreensível que os efeitos de sua presença: “Todos ficarão estupefatos com essa aparição”.

O formato de peça radiofônica reforça o interesse de Artaud na prática da voz e da palavra. Essa obra é uma conferência. “Artaud realizou conferências ao longo de toda a vida, na Sorbonne, no México e em Bruxelas” (MÈREDIEU, 2011, p. 899). Existe uma centralidade da voz como potência discursiva e expressiva; tem uma ideia ali que ele está tentando trazer, uma crença muito grande que a fala, a conferência como formato, pode afetar o outro — uma conferência que foi censurada.

Por que esse título de “Conferência”? E o que é uma conferência senão um pequeno teatro de um homem só, uma espécie de one man show em que o protagonista se transforma em homem orquestra, assumindo sozinho todas as tarefas comumente devidas a uma plêiade de indivíduos especializados. [...] Artaud encontra-se aí na situação que prefere, a de uma confrontação direta, e a nu, com um público. Face a face. (MÈREDIEU, 2011, p. 899)

\* \* \* \* \*

Emanuel performa sua própria teatralidade e o trânsito que ele faz para o personagem é, na verdade, um exercício de estado e de palavra.

\* \* \* \* \*

Como Hamlet, Emanuel fala muito. Ao invés de fazer, ele fala. Em Hamlet, Zumthor comprova sua tese: dizer é fazer. Pergunta-problema: por que o Hamlet não faz o que deveria fazer? Emanuel assume tanto o Hamlet que entra em seu dilema existencial; talvez a melhor maneira de se aproximar do Hamlet seja essa.

DOC\_CRÍTICA. *Hamlet Processo de Revelação*: Romulo Zanotto para o *Medium*:

Da mesma forma que Hamlet, Aragão parece se arrastar por três mil novecentas e noventa e seis linhas, para em apenas quatro fazer o que tem de ser feito: encenar Hamlet.

\* \* \* \* \*

*Hamlet – Processo de Revelação* começa com a narrativa da morte do pai de Emanuel Aragão. Em termos de dramaturgia, é assim que ele se aproxima de Hamlet no começo da peça. O início de Hamlet é o fantasma: o fantasma do pai dispara todo o drama. Algo que não é deste plano desencadeia uma série de acontecimentos.

\* \* \* \* \*

Como mediador, Emanuel Aragão escolhe, como ângulo de ataque dessa criação, o medo da morte. A obra tem uma história — a própria história — que é única, posto que foi produzida pelas escolhas e interações que o processo produziu. Agencia intuições, percepções abstratas, memórias remotas, posicionamentos políticos e encontros na sala de ensaio. O agenciamento é um nome para “as conexões não-hierárquicas das diferenças (uma outra imagem para as relações parte-todo)” (CULL, 2013, p. 148) — o todo como processo, que é construído o tempo inteiro pela diferença.

\* \* \* \* \*

Imagem-síntese: ao longo de boa parte da cena, vemos, como único elemento cenográfico, uma pilha de tijolos com uma luz baixa ao fundo. Emanuel segue de pé, dizendo seu texto num figurino camiseta-calça jeans. A cenografia como moldura, ainda que abstrata. Em determinado momento do espetáculo, ele compartilha com o público que tiveram o desafio de materializar a ira do Hamlet marretando uma pilha de tijolos até a exaustão — programa de performance: “O performer não improvisa uma ideia: ele cria um programa e programa-se para realizá-lo” (FABIÃO, 2008, p. 237).

A operação realizada pela montagem nesse momento é interessante. O ator se engaja na realização de um programa de performance que o leva à exaustão. Todavia, a imagem-síntese é uma solução que revela, ao mesmo tempo, o desejo

de buscar o teatral dentro da cena-texto ou, no mínimo, o entendimento da teatralidade como algo que precisa ultrapassar a descrição do episódio.

DOC\_VIDEO. Entrevista-conversa com o criador Emanuel Aragão/

A gente fez a peça com tijolo e sem tijolo. A gente tinha duas versões da peça; aqui no Rio a gente ia ter os tijolos. [...] A ideia dos tijolos era experimentar esse descontrole, que por definição é impossível de se experimentar como ator. Como é que se experimenta o descontrole? Eu posso experimentar a dor da perda do pai — a gente criou dispositivo pra isso, que era eu voltar ao velório do meu pai, lá no comecinho da peça. Consegui experimentar o medo, o assombro, a mania, essa excitação quando chega a companhia de teatro. Consegui experimentar muitas coisas, mas o descontrole era muito difícil de experimentar.

\* \* \* \* \*

Aula de Direção Teatral: criar uma imagem-síntese.

\* \* \* \* \*

Emanuel Começa, então, a contar passagens específicas da ação pelo viés dos afetos e das sensações. Descreve, narra o que Hamlet poderia ter sentido em cada situação e provavelmente projeta também as verdades da própria experiência para responder junto com Hamlet a essa pergunta: como você se sente? Utiliza o tempo presente na narrativa. Tudo é atual. E Emanuel inventa sensações: com o detalhe dos dedos do Hamlet congelando de frio, o pai jogando o bebê para o alto (mesmo que improvável para uma família real renascentista na Dinamarca), o pescoço quente da mãe, o cheiro do suor de Cláudio no lençol.

\* \* \* \* \*

É da ordem da sensação. Aquelas que se repetem, nós conseguimos catalogar. Aquelas que ouvimos o outro contar também. É reveladora a diversidade de sensações quando ouvimos o outro. Não é da ordem do sentimento, da emoção apenas. A sensação não separa a vianda da sua emoção. A sensação é uma experiência de verdade — como a verdade da fé, da dor, do prazer, do alívio, do gosto. Por que você está aliviado? Não sei, mas uma sensação pesada que eu não

conseguia distinguir simplesmente desapareceu. Isso é o alívio, que encontra analogias em outras sensorialidades: como um mergulho em dia quente. Sentir-se parte de uma multidão é sensação, a sensação que nos une no acontecimento de um espetáculo de teatro. Movimentos que desintegram e reintegram; um jogo de atenções da ordem das sensações, haja vista que a mesma peça pode despertar sensações diferentes. A divergência não é um movimento de afastamento, mas de pertencimento. Quem não diverge concorda ou ignora. O incômodo da divergência faz possível o pensamento — a convergência não se questiona, ela segue um fluxo espontâneo de repetições e adaptações.

\* \* \* \* \*

Uma imagem-síntese não é uma cena-ícone, ainda que ambas reúnam capacidades de sintetizar a experiência dos sentidos. Em *Ensaio.Hamlet*, há uma imagem-síntese: a morte de Ofélia. Não se trata de reescrever o texto, mas de responder a ele. Estabelece uma lógica que é da própria obra, que está além do autor; escapa de sua intenção. Dá-se pela ebulição e calor da sala de ensaio. O que era um bifão da personagem Gertrude se transforma numa cena azul ambientada com elementos sonoros e visuais que adquirem qualidades movediças ao longo da cena. A cena mediada também é uma cena de sensações.

\* \* \* \* \*

Em *Francis Bacon: A Lógica da Sensação*, por exemplo, o autor estuda a obra do pintor irlandês que dá título ao livro para pensar a pintura e o conceito de sensação. Deleuze constrói um léxico próprio para materializar seu pensamento e se aproximar do texto por meio das palavras que ele escolhe e, do modo com que as ilustra ou as define, parece uma maneira interessante de abordar o material.

Em linhas gerais, Deleuze desenvolve o conceito de sensação (quando Bacon encontra Cézanne), apresentando quatro hipóteses para explicar o que chama de “unidade material sintética de uma sensação” (1981, p. 45) e introduz, como vimos, a noção de Corpo sem Órgãos (quando Bacon encontra Artaud), sugerindo que há uma dimensão de presença que ultrapassa o corpo vivido (o

organismo de órgãos fixos e organizados), e que a pintura, ao extrair diretamente as presenças sob a representação, torna-se histeria “porque faz ver a presença” (DELEUZE, 1981, p. 58).

Segundo Deleuze (1981, p. 20), a Figura é um dos “três elementos pictóricos de Bacon”, dentre os quais se encontram também as grandes superfícies planas (ou estrutura material) e o contorno (ou área redonda). Ou seja, Bacon, como criador, debruça-se sobre esses elementos por meio de certos procedimentos específicos para pintar. Deleuze, por sua vez, nomeia e desenvolve cada um desses procedimentos na perspectiva de pensar a pintura e acaba por agenciar diversos outros conceitos e noções. Sugere, por exemplo, que ao fazer o isolamento da Figura, Bacon consegue “conjurar o caráter *figurativo, ilustrativo, narrativo* que a Figura necessariamente teria” (DELEUZE, 1981, p. 12). Trata-se de um procedimento que altera o status da Figura no que concerne à representação, provocando sua retirada em sentido oposto à figuração — condição que o autor indica ser necessária para o alcance da sensação.

O corpo, por sua vez, vai ser descrito como carne ou vianda. Diz Deleuze: “A vianda é a zona comum do homem e do bicho, sua zona de indiscernibilidade, é o ‘fato’, o próprio estado em que o pintor se identifica com os objetos de seu horror ou de sua compaixão” (DELEUZE, 1981, p. 31). É na dimensão da vianda que Deleuze localiza a sensação. O “corpo é a Figura, ou melhor, o material da Figura” (DELEUZE, 1981, p. 28) e, logo, a Figura é também vianda — o que a afasta, inclusive, do caminho figurativo da pintura e a aproxima da zona comum do homem e do bicho. Segundo o autor,

Cézanne deu a essa via da Figura um nome simples: sensação. A Figura é a forma sensível referida à sensação; ela age imediatamente sobre o sistema nervoso, que é carne, enquanto a Forma abstrata se dirige ao cérebro e por intermédio do cérebro, mais próximo do osso (DELEUZE, 1981, p. 42).

O que passa pelo cérebro (como a pintura figurativa ou a pintura abstrata) não age diretamente sobre o sistema nervoso, não tem acesso à sensação, não produz a Figura, pois permanece no mesmo nível (DELEUZE, 1981, p. 44). Sensação e corpo, portanto, estariam no mesmo campo — assim como Figura e sensação.

A sensação é o contrário do fácil e do lugar comum, do clichê, mas também do sensacional, do espontâneo etc. A sensação tem um lado voltado para o sujeito (o sistema nervoso, o movimento vital, o 'instinto', o 'temperamento', [...] e um lado voltado para o objeto (o 'fato', o lugar, o acontecimento) (DELEUZE, 1981, p. 42).

[...]

Cada sensação está em diversos níveis, em diferentes ordens ou em vários domínios. De modo que não há sensações de diferentes ordens, mas diferentes ordens de uma mesma sensação. [...] Toda sensação, e toda Figura, já é sensação acumulada, coagulada, como em uma figura de calcário. Daí o caráter irredutivelmente sintético da sensação (DELEUZE, 1981, p. 44-45).

[...]

A sensação não é qualitativa nem quantitativa; ela possui apenas uma realidade intensiva que nela não determina mais dados representativos, mas variações alotrópicas. A sensação é vibração (DELEUZE, 1981, p. 51).

\* \* \* \* \*

Deleuze se pergunta: “de onde vem esse caráter sintético pelo qual cada sensação material possui vários níveis, várias ordens ou domínios”? (DELEUZE, 1981, p. 45) e apresenta, então, quatro hipóteses para o seu problema.

A primeira hipótese sugere que a unidade material sintética de uma sensação estaria “no objeto representado, na coisa figurada” (DELEUZE, 1981, p. 45). Deleuze demonstra que tal hipótese é teoricamente impossível uma vez que “a Figura se opõe à figuração” (DELEUZE, 1981, p. 45) e que é “o mesmo corpo que dá e recebe a sensação, que é tanto objeto quanto sujeito” (DELEUZE, 1981, p. 42). Exemplifica com a fórmula: “Quis pintar o grito, mais que o horror” (DELEUZE, 1981, p. 42), numa perspectiva em que “neutralizado, o horror é multiplicado, pois é consequência do grito, e não o contrário” (DELEUZE, 1981, p. 45).

Chama atenção, logo em seguida, que o autor associe palavras como “cena” e “dramáticas” à narrativa e figuração, ponto ao qual voltaremos mais adiante. Seu raciocínio nos permite pensar que a narrativa ou o drama insistiriam em representar o horror, enquanto a pintura já teria conseguido renunciar a ele ou “à figuração primária” (DELEUZE, 1981, p. 45). “A violência do representado (o sensacional, o clichê) opõe-se à violência da sensação, que se identifica com sua ação direta sobre o sistema nervoso” (DELEUZE, 1981, p. 46).

Já a segunda hipótese, também a ser rejeitada, “confundiria os níveis de sensação, ou seja, as valências da sensação com uma ambivalência do

sentimento” (DELEUZE, 1981, p. 46). Deleuze afirma que não há sentimentos em Bacon, apenas afetos, ou seja, sensações e instintos (DELEUZE, 1981, p. 47) — sensações que preenchem “a carne em determinado momento de sua descida, de sua contração ou de sua dilatação” (DELEUZE, 1981, p. 47).

A terceira hipótese, por sua vez, sugere que os “níveis de sensação seriam como paradas ou instantâneos de movimento que recomporiam o movimento sinteticamente em sua continuidade, velocidade e violência” (DELEUZE, 1981, p. 47). E segue: “não é o movimento que explica os níveis de sensação; são os níveis de sensação que explicam o movimento” (DELEUZE, 1981, p. 47). Por fim, a quarta hipótese defende que

os níveis de sensação seriam domínios sensíveis remetendo aos diferentes órgãos dos sentidos; mas cada nível teria uma maneira de remeter aos outros, independentemente do objeto comum representado. Entre uma cor, um gosto, um toque, um odor, um barulho, um peso, haveria uma comunicação existencial que constituiria o momento “pático” (não representativo) da sensação (DELEUZE, 1981, p. 49, grifo do autor).

Essa hipótese leva Deleuze a concluir que, para “fazer ver uma espécie de unidade original dos sentidos” (DELEUZE, 1981, p. 49), é necessário que “a sensação desse ou daquele domínio seja diretamente capturada por uma potência vital que transborda todos os domínios e os atravessa. Essa potência é o Ritmo, mais profundo que a visão, que a audição etc.” (DELEUZE, 1981, p. 49-50). O Ritmo parece agenciar uma certa lógica dos sentidos: “é a relação do ritmo com a sensação que coloca em cada sensação os níveis ou os domínios pelos quais ela passa” (DELEUZE, 1981, p. 50).

\* \* \* \* \*

A relação entre teatro e mentira está na tradição de Hamlet. O teatro não deixa dúvidas: Cláudio pede que as luzes sejam ligadas, já que o escuro da cena revelou mais do que o conveniente. Amir Haddad não suporta a ideia do teatro como mentira. Teatro se faz com os tijolos da verdade; no corpo não cabe mentira. A estética não determina a representação. Emanuel conta que há mais de mil linhas dedicadas ao teatro, quase um quarto da peça. Cláudio censura a peça: manda parar. Ele não consegue ver a verdade da arte sem se constranger com a própria



verdade. Cláudio é o homem do poder, o censor. Como a teatralidade pode estar na ficção?

\* \* \* \* \*

Como considerar uma obra que se modifica? — parece que isso não gera a estabilidade que uma tese demanda, como uma pintura, uma escultura, ou um espetáculo de dança moderna ou balé clássico.

\* \* \* \* \*

Três excertos sobre o medo:

DOC\_VIDEO. Entrevista-conversa com o criador Emanuel Aragão/

A gente definiu esse primeiro afeto, que era o medo. Mas aí a gente falou que teria que pesquisar quais são os afetos do Hamlet. O que ele experimenta no percurso dessa peça? E aí virou uma pesquisa de afetos. O que é engraçado, porque hoje em dia virou o meu material de trabalho. Depois do Hamlet, eu passei a estudar psicanálise e neurociência afetiva, que é uma área da neurociência que pesquisa os afetos; como é que os afetos acontecem na gente.

[...]

A gente pensou assim: então tá, então vai ser uma peça que pesquisa os afetos. Então eu vou ser essa espécie de sujeito meio mártir, meio... Sei lá, performer e tal, que vai se colocar em situação de tentar experimentar os afetos que a gente encontrar no Hamlet. Cara, que legal! Aí me animei muito com essa ideia de me arrebentar a cada vez fazendo esse negócio.

[...]

A gente tentava imaginar dispositivos para acessar isso. Aí a gente pensou em performance, o que seriam esses dispositivos de performance, mas ao mesmo tempo o que a gente queria tentar fazer era uma pesquisa do nível atorial, assim: como é que você, com o ator, num trabalho de narração e reconstrução, tenta se aproximar do medo, dessa espécie de mania.

\* \* \* \* \*

DOC\_CRÍTICA. *Hamlet – Processo de Revelação*: Wellington Andrade para a *Cult!*:

O ponto de maior interesse exercido pelo trabalho que os Irmãos Guimarães desenvolveram em parceria com Emanuel Aragão é a exposição do mecanismo da ausência de Hamlet para nós, espectadores, mecanismo esse de grande complexidade simbólica, já que ao longo de toda a experiência somos impelidos em direção a um personagem cujo poder de atração é proporcional à força de sua ausência em cena.

[...]

Sozinho em cena, o intérprete procura reconstruir a narrativa do príncipe da Dinamarca, dirigindo-se diretamente ao público, com quem conversa sobre os elementos dramáticos da própria peça, sobre alguns dos pontos teóricos que tentam analisá-la e/ou interpretá-la e ainda sobre suas questões pessoais como indivíduo em relação à fábula e à forma estética que a sustenta.

[...]

Despretensão, humildade e modéstia parecem ser, assim, as marcas desse exercício de aprendizagem mútua que se dá entre intérprete e espectador.

\* \* \* \* \*

DOC\_CRÍTICA. *Hamlet – Processo de Revelação*: Danielle Small Ávila para a *Documental*:

Não se trata de uma encenação da peça de Shakespeare, mas de uma apresentação comentada de sua trama e de uma hipótese sobre suas questões dramáticas.

[...]

Nos solos do protagonista, o ator começa falando sobre o que vai fazer, situando na trama aquele trecho que vai dizer, e desliza delicadamente para uma “atuação propriamente dita” (expressão que uso aqui na pressa, na falta de outra e com muitas ressalvas, por isso entre aspas). Sem dúvida, ele está atuando o tempo inteiro, mesmo que esteja fazendo a si mesmo, lançando mão de uma série de truques de atuar como se não estivesse atuando, mas nesses momentos ele passa a “fazer o Hamlet”, embora dando a perceber, apenas sub-repticiamente, que continua apresentando uma hipótese sobre a peça.

[...]

O ator, que também assina a dramaturgia, não faz personagens, nem cenas, com exceção de alguns solilóquios do protagonista. Nem é proposta da peça passar por todas as cenas. Muita coisa fica de fora, sem perdas. Ofélia não é uma questão, Fortimbrás não é sequer mencionado. O foco é o Hamlet, as questões existenciais que comandam a trama e a razão do postergar-se da ação. Algumas imagens, como a descrição da violência do mar nas falésias de Elsinor, têm um papel mais potente na construção de uma contextualização do enredo do que teria uma exposição minuciosa da narrativa com todas as suas subtramas.

\* \* \* \* \*

DOC\_CRÍTICA. *Hamlet – Processo de Revelação*: Valmir Santos para o *Folha de São Paulo*:

Um monólogo a partir de "Hamlet" guarda algum nexo quando se sabe que o protagonista opera dramaturgicamente como plateia de si.

[...]

Assim como no insight do príncipe ao representar uma peça para capturar a consciência do rei "assassino de seu pai e casado com sua mãe", o Coletivo Irmãos Guimarães e o ator Emanuel Aragão, ambos de Brasília, chamam o público a dissecar a tragédia.

[...]

Há um quê de apuração de verdade já no subtítulo de "*Hamlet - Processo de Revelação*". Uma camada expositiva pinça contradições do texto.

[...]

Como a de que a máxima "ser ou não ser" figura no terceiro ato e a cena da caveira, no quinto, contrariando o gesto que comumente os associa. É inquietante a tradução e apropriação dessas linhas pelo narrador adorável em seu desassossego e sagacidade.

[...]

Aragão aporta o luto pessoal pela morte do pai e cria paralelismo com a condição de Hamlet. Desconfiamos do excerto autobiográfico na abertura, mas ele se justifica.

[...]

O único efeito visual vem do pó levantado pelas marretadas no morro de tijolos. Um rompante desse Hamlet de aspectos sombrios e melancólicos não aparentes, mas que calam fundo.

\* \* \* \* \*

DOC\_CRÍTICA. *Hamlet – Processo de Revelação*: Beth Néspoli para o *Teatro Jornal*:

Não nesse solo no qual Aragão transita entre narrativa e representação, ora assumindo o papel de Hamlet, ora compartilhando sua experiência pessoal de enfrentamento da obra shakespeariana.

[...]

Em *Hamlet – processo de revelação*, Aragão dirige-se diretamente à plateia, poucos minutos depois de iniciada a sessão, para convidar o espectador a falar e participar com perguntas sempre que tiver vontade. Em seguida, adverte que para tornar pleno o diálogo, a sala não será escurecida, quebrando a convenção ainda esperada, em especial na presença do chamado palco italiano.

[...]

Não que a abertura ao diálogo seja apenas um truque. Ao contrário, com domínio de seu métier e evidente capacidade de escuta, Aragão acolhe a voz do espectador e não o deixa sem resposta – ao menos foi o que se deu nas duas sessões acompanhadas pela crítica.

[...]

Tal adensamento se deve em grande parte à segunda linha de força que é o paralelo traçado entre dois sujeitos em busca de autonomia: Hamlet e Aragão. Ambos têm uma tarefa árdua a ser enfrentada e, ambos, em vez de seguir pelos caminhos já abertos por gerações precedentes, se lançam num embate que os desvia delas.

[...]

O trio de criadores mantém não exatamente oculta, mas subjacente a construção da similaridade de angústias entre ator e personagem, algo que merece ser sublinhado numa encenação que aparentemente revela seus procedimentos.

[...]

No cerne da construção dramática está o compartilhamento do processo de investigação da peça, em especial sobre o famoso monólogo – e sua desconstrução em cena é sem dúvida um dos bons momentos do espetáculo, daqueles acontecimentos teatrais que restam na memória.

[...]

Sozinho em cena, Aragão alcança intensa empatia com o espectador a quem se dirige quando contextualiza a obra e descreve ações e estados emocionais do protagonista. Ele ainda mescla à trama, em outro tom, narrativas pessoais, como a morte de seu pai, ou colhidas no Oriente, com viés existencial.

\* \* \* \* \*

DOC\_CRÍTICA. *Hamlet – Processo de Revelação*: Romulo Zanotto para a *Medium*:

Há o despojamento, a ausência de sacralizações — do palco, do ator, de Shakespeare, do teatro — e das convenções cênicas (aquele acordo tácito e implícito que existe entre o espectador e a cena, que faz com que seja possível se emocionar e se iludir com o que se vê).

## ANTÍGONA, SENTAR E CONTAR ESSA HISTÓRIA

Em *Antígona*, a atriz Andréa Beltrão escuta um desejo. Há uma longa linha de estudos da psicanálise que se interessa por *Antígona* como campo de debate do desejo, mas não seguiremos essa linha. Há, também, como a própria atriz menciona em sua entrevista, uma coincidência entre o momento político do Brasil diante da manobra política que culminou no impeachment da presidenta Dilma Roussef, mas também não é esse o caminho que escolhemos. *Antígona* é uma voz feminina de resistência que não recua diante da acusação do Estado. *Antígona* é um encontro da atriz Andréa Beltrão com essa voz, com o diretor Amir Haddad e com sua amiga, a atriz Fernanda Torres.

DOC\_VIDEO. Entrevista-conversa com a criadora Andréa Beltrão/

FERNANDA: Qual é o texto que você mais gosta na vida?

ANDRÉA: *Antígona*.

FERNANDA: Então vai, faz *Antígona*.

ANDRÉA: Não. *Antígona* tem, sei lá, 17 personagens. Como que eu vou fazer isso sozinha?

FERNANDA: Ah, dá teu jeito. Faz. Com quem você gostaria de trabalhar?

ANDRÉA: Com o Amir.

DOC\_VIDEO. Entrevista-conversa com a criadora Andréa Beltrão/

AMIR: Por que você quer montar esse texto?

ANDRÉA: Não sei. Porque eu gosto, porque eu adoro.

AMIR: Que bom que você gosta, mas isso não é uma resposta. (*Andréa experimenta o primeiro abismo.*) Você tem que ter um motivo pra montar isso, tem que ter um sentido pra você. Então a gente vai começar a se encontrar para descobrir qual é o sentido de falar esse texto agora.

ANDRÉA: Não tem um motivo muito claro que vibre rapidamente porque estamos fazendo isso.

AMIR: Andréa, a peça está pronta, a peça de Sófocles está pronta, ela já é a história contada em teatro. Então vamos fazer o seguinte: vamos lá pra trás, vamos contar o mito, vamos falar sobre a história dos avós, dos tataravós da *Antígona*. Vamos conversar, vamos descobrir de onde veio essa garota. Por que essa garota fez isso?

\* \* \* \* \*

Não tive acesso ao vídeo da obra filmada por questões de direitos autorais. O texto contém trechos na íntegra da versão original da tragédia traduzida por Millôr Fernandes, os quais não podem ser veiculados fora da ocasião de apresentação ao vivo. Outra parte do texto foi criada por Andréa e o diretor Amir Haddad na sala de ensaio — outra parte que não é a tragédia em si, mas a cena mediada.

Todavia, a peça possui uma conta ativa na rede Instagram, que passa a funcionar como uma plataforma de continuidade pós-evento. A conta publica trechos da peça, bate-papos, bastidores, ações de *marketing* (inclusive de outros trabalhos realizados pela equipe de criação da obra), cenas de saída do teatro com depoimentos de espectadores. A conta do Instagram é documento. Permite interação, atualização, estende a experiência com a peça para o tempo do presente, que já assimila as redes sociais como prática de vida (essa frase vai datar esse texto, cogitei retirar).

\* \* \* \* \*

No dia 15 de julho de 2019, foi publicado, no Instagram da peça, um vídeo em que a atriz Eva Wilma, durante bate-papo ao final da apresentação, diz, a pedido de Andréa Beltrão, o prólogo de *Ato Sem Perdão*, versão de *Antígona* que apresentou em 1969. Aos 85 anos, Eva Wilma se lembra do texto e mantém fragmentos daquela obra vivos em seu corpo. O corpo de quem atua é cena e arquivo.

\* \* \* \* \*

Amir Haddad dirige *Antígona* e foi ideia dele contar o mito, “uma ideia absolutamente genial” para Andréa. Assim, o que nos conduz pela obra é conflito do texto trágico, mas também a narrativa do mito, a aventura da atriz naquele trabalho, seu encontro com aquele texto, aquela ancestralidade — que não é

ancestralidade do mundo, mas de seu ofício como atriz — e principalmente seu esforço em trazer, pra perto de si e do público, aquelas palavras.

\* \* \* \* \*

DOC\_INSTRAGRAM. Andréa Beltrão conversa com uma plateia de estudantes, em postagem publicada no dia 22 de julho de 2019/

Um texto desse você tem que ler com o lápis na mão, anotando tudo, porque ele está te vendo, o Sófocles está vendo. As coisas que ele coloca aqui são as coisas que a gente está vivendo. Tudo o que ele diz: os irmãos, o ódio, a matança, as pessoas que se acham acima do bem e do mal, os juízes, os donos da verdade, os poderosos implacáveis. *Eu faço. Eu não erro. Eu tenho a lei.* O que a gente está assistindo no mundo hoje? Uma ascensão desse tipo pensamento, que é uma tristeza. Eu fico muito emocionada, muito feliz; hoje, especialmente na hora da Antígona, eu chorei muito — normalmente eu nem choro assim — porque eu olhava pra vocês tão jovens aqui e eu pensava: cada um de vocês é uma Antígona hoje. É alguém que pode dizer *Não, eu digo não pra você.* [...] Mas esse texto fala ainda da força da juventude. *Não, assim não.*

\* \* \* \* \*

Para Amir Haddad, o ator está sempre com o pé na beira do abismo. Administra possibilidades afetivas, racionalidade, nunca perde a consciência, mas acessa o inconsciente — o que convoca a intuição a um papel muito relevante. A atuação dialoga todo o tempo com o eterno movimento cósmico que o teatro restaura; não fixa formas. O humano não ocupa o centro do universo (a ferida narcísica de Copérnico) e, no momento da cena, somos apenas poeira cósmica. Contingente de humanidade que são os atores, que estão vivos, lembrando-se disso a cada respiração.

\* \* \* \* \*

Andréa Beltrão acredita que para criar é preciso não-saber:

DOC\_VIDEO. Entrevista-conversa com a criadora Andréa Beltrão

Eu pesquisei muito. Eu adoro estudar, eu adoro, no trabalho, quando ele me puxa para os livros, para as coisas que eu não sei. Eu acho essa uma das melhores partes do trabalho: descobrir um livro escondido não sei onde, num sebo, ou um que acabou de ser lançado e que tem a ver. E quando eu vou fuçando assim, eu gosto que várias coisas se misturem:

coisas de agora, coisas de mil anos atrás. É muito bom, porque eu não procuro um saber definitivo sobre as coisas, não acredito muito nisso porque: primeiro que eu não sei mesmo muita coisa, mas eu acho que quando você entrega, se entrega nesse lugar, as janelas ficam abertas, tudo pode chegar pra você. Qualquer conhecimento pode chegar e você não precisa dominar aquele conhecimento. Você pode receber aquele conhecimento, não entender, duvidar, sei lá... receber e ficar com ele, e talvez um dia você até entenda.

O não-saber provoca desamparo, desarticula a subjetivação. Para Safatle, apenas o desamparo é capaz de criar “condições para a emergência de sujeitos políticos” (SAFATLE, 2015, p. 24), já que o desamparo como afeto despossui os indivíduos dos predicados que os identificam como indivíduos. “Um corpo político produzido pelo desamparo é um corpo em contínua desposseção e desidentificação de suas determinações” (SAFATLE, 2015, p. 21). E segue: “sujeitos confrontados com uma modalidade antipredicativa de reconhecimento e levados a se afetarem pela indiferença que circula nas zonas de indiscernibilidade são sujeitos continuamente despossuídos de sua determinação e, por isso, desamparados” (SAFATLE, 2015, p. 21). O cartógrafo está em desamparo, assim como Artaud, assim como Andréa, assim como o corpo em cena.

\* \* \* \* \*

A artista e pesquisadora Giselle Rodrigues (2020, p. 108) também entende o não-saber como uma dinâmica favorável à criação:

*O não saber* então, se transforma num *fazer sem querer saber*, numa atitude distraída como para desprender-se da preocupação com o que pudesse surgir e da busca pela forma. *Fazer sem querer saber*, também parecia suscitar o prazer de fazer, excitava a intuição, despertava a brincadeira, o lúdico, o denso, a crise e também a necessidade de aceitação daquilo não culminar em nada. Aspectos que, como vimos, parecem desencadear desistências das expectativas de atender uma vontade pensada, uma programação instantaneamente elaborada, e a assimilação da sensação de frustração como algo absolutamente constitutivo do processo. (grifo da autora)

\* \* \* \* \*



O sujeito como constituição coletiva encontra-se no Outro, alegra-se com o Outro. Para Amir Haddad, não há crescimento individual fora do coletivo; o teatro é uma prática coletiva que põe em relação a inconsistência do Outro.

\* \* \* \* \*

Chamo de dispositivos pedagógicos os diversos recursos de cena para provocar interação direta com o espectador, ou para auxiliá-lo em seu percurso pela obra no momento de sua realização ao vivo, já que a cena mediada troca com o público: mesa, marreta, martelo, miniaturas, microfone, cartelas.

\* \* \* \* \*

O corpo que atua pratica o verbo estar em toda a sua grandeza.

(Andréa Beltrão)

\* \* \* \* \*

*Antígona* flerta com o precário. Andrea escolhe o precário: “Quero sentar e contar uma história, não quero uma parede que cai”. O precário é pequeno, o precário cultiva o pormenor. É curioso que a teatralidade seja associada ao exagero e a cena mediada se interesse pelo teatro possível na precariedade. A mesma precariedade do corpo que padece de doença, falência de órgãos, oportunismo viral. A precariedade da cena assume o corpo que atua como mobilizador de afetos.

DOC\_CRÍTICA. *Antígona*: Valmir Santos para o jornal Folha de São Paulo/:

No fundo do palco, cartazes perfilados representam alguns deuses e a linhagem de mortais que cumpriram destinos trágicos. Esse despojado varal genealógico é revelador do quão a estratégia do precário pode, ela também, trair poéticas.

O precário para Andréa Beltrão:

DOC\_VIDEO. Entrevista-conversa com a criadora Andréa Beltrão/

Nessa busca de contar essa história, o precário pra gente tinha que estar. Porque era uma atriz contando uma história de 17 pessoas; uma história imensa, uma coisa trágica. Então, se a gente não abraçasse esse misterioso precário da nossa condição ali, como contador de história, não ia dar certo. Não adiantava tentar espetacularizar uma coisa que era simples.

Eleonora Fabião (2011, p. 65) assim pensa o precário na performance:

Performers são poetas que investigam, criam e disseminam precários: a precariedade do sentido (que deixa de ser pré-estabelecido e fixado para ser condicional, mutante, performativo), a precariedade do capital (cuja supremacia é desbancada e a pobreza exposta), a precariedade do corpo (que, longe de ser percebida como deficiência, é atualizada como potência) e a precariedade da arte (que se volta para o ato e para o corpo). Performers valorizam a precariedade num contexto econômico que a compreende como ausência de valor, num contexto moral que a condena como debilidade e deficiência, num contexto psicossocial que a associa exclusivamente com tristezas e penúrias. Um contexto cultural que perversamente determina que a precariedade – e não a ditadura do capital, o fechado do sentido ou o corpo colonizado – é o justo oposto da vida.

Grotowski operou na redução, canalizando sua investigação para a produção do movimento como categoria de sentido, assim como toda a linhagem do que se configurou, na teoria teatral, como teatro físico, antropologia teatral, etc. Mas a precariedade da cena mediada não é a mesma do teatro físico; talvez uma leitura latino-americana dessa poética. A colonização instaurou, na abundância do território verde, uma lógica de exploração que instituiu a precariedade como modo de sobrevivência. Beckett também retirou muita coisa: retirou o corpo da cena, retirou a voz do corpo, retirou a literalidade das palavras, retirou a fábula, retirou o nome pessoal das personagens. Mas ainda não é sobre o precário de Beckett; seu precário é milimétrico: *Respiração*, obra de 1969, deve durar 35 segundos.

\* \* \* \* \*

A palavra é presença, não é letra. Parte da produção teórica no teatro opera o equívoco da origem: atribui à palavra o estatuto de letra e à letra o estatuto de origem da cena. O artista e pesquisador da voz César Lignelli (2011, p. 257) esclarece:

Para evidenciar suas diferenças, a proposta é começar com a distinção entre letra e palavra. Essa parte do entendimento de 'palavra' como

palavra proferida, e a palavra escrita como 'letra' (DAVINI, 2007:9). Nessa perspectiva, a palavra se encontra diretamente ligada à performatividade da língua, diferenciando-se da letra, que, por sua vez, é compreendida como símbolo gráfico que representa a palavra. [...] Quando escrevemos, é comum pensarmos, analisarmos, ponderarmos e relermos antes de mostrar a escrita a alguém. A palavra muitas vezes também é pensada, analisada, ponderada e até ensaiada no caso dos atores e dos que proferem discursos públicos, como os políticos, religiosos, pedagogos. No entanto, no cotidiano, ela vem ao público em um processo analítico muito mais rápido, por vezes, quase instantaneamente.

\* \* \* \* \*

Mesmo que Artaud já tenha problematizado a visão literária predominante no teatro ocidental, a relação com o texto dramático é o que marca as diversas rupturas com a prática teatral ao longo do século XX e início do XXI. A tradução do *Teatro Pós-Dramático* só foi lançada no Brasil em 1999 e segue despertando leituras, divergências, contradições, como um reposicionamento do lugar do texto dramático na teoria teatral.

\* \* \* \* \*

A cena mediada oferece, como seu saber, um modo de compartilhar processos inventivos. Sua contribuição ao método cartográfico passa por entender que o cartógrafo também performa suas invenções. Seu corpo está engajado para além das notas.

\* \* \* \* \*

A palavra é som, música, sobreposição de imagens. Carrega a possibilidade de enunciar questões e ressaltar ideias que podem não estar finalizadas, permitindo espaço para que o espectador as complete.

\* \* \* \* \*

Para Bernard Dort, a encenação é a mediadora da palavra. E então surge o espetáculo como mediador da palavra: é a encenação. O que ela, portanto, já

demonstra, é que a palavra não carrega em si toda essa objetividade; o valor literário do texto passou a não ser o mais importante. Há diversos momentos de afirmação do discurso da encenação ao longo do último século: a remontagem de *A Gaivota* (1898), pelo Teatro de Arte de Moscou; *O Rei da Vela* (1967), pelo Teatro Oficina; *Doroteia* (1995), por Hugo Rodas e Adriano e Fernando Guimarães.

\* \* \* \* \*

Durante a quarentena motivada pela pandemia mundial do ano de 2020, o artista Rabih Mroué apresentou uma conferência não-acadêmica na programação do Complexo Sul 2020. Na oportunidade, perguntei a Radih o papel da palavra como componente de criação. Para o argelino, o uso da palavra é essencial. O artista ressalta a importância da palavra em um tempo saturado de imagens — de pixels por milésimos de segundo — e sua capacidade de criar narrativas mais complexas.

Também para Silvia Davini, a palavra carrega sentidos complexos, possíveis em múltiplas direções. Davini (2019, p. 98) compreende a noção de palavra em sua definição de voz:

Defino a voz como uma produção corporal e a palavra como uma intervenção incorpórea, ambas em variação contínua e, portanto, resistentes às estratégias sociais de poder. Não diferencio a palavra e o canto na performance, por considerar que ambos se sustentam na produção de voz em alta intensidade.

Ouvimos a palavra, mas também a sentimos. Na língua italiana, o verbo *ouvir* (*sentire*) tem a mesma raiz dos verbos *sentir*, *ir em direção a*, *viajar*. Rabih Mroué chega a dizer que busca essa linguagem porque é mais fácil compor com palavras do que com elementos visuais. Para Radih, a relação com a palavra não é de interpretação, mas de imaginação. Isso é o inverso do lugar em que a palavra muitas vezes é posta.

\* \* \* \* \*

Artaud, como artista da cena, deixou documentos. A maior parte são textos teóricos, desenhos e autorretratos. No registro em áudio de *Pour en finir le jugement*

*de dieu*, documento disponível para acesso na plataforma Youtube, temos acesso a uma textura de Antonin Artaud em cena e podemos perceber, pela produção de voz, algumas das questões que ele está investigando. No documento, Artaud performa uma ideia.

\* \* \* \* \*

A voz precisa ser vista e ouvida como arquivo e resistência. Se a voz é uma produção política, como pensar na sua redução ou cassação? Qual é, para Deleuze, a voz da revolução numa perspectiva política? Ou a revolução não comporta palavras? A voz é uma presença pulsional que incita a buscar a voz do Outro. Que respondam a minha demanda, a minha dor, o meu horror; sou impulsionado a buscar a voz que não existe. A voz localiza o sujeito em relação ao desejo do outro: a pergunta de Freud é “O que queres?”. A voz é uma singularidade radical, uma resposta singular frente ao real: ouvir, ser ouvido e se fazer ouvir. A voz é uma potência de criação.

\* \* \* \* \*

A narração é um recurso de composição dramatúrgica baseado na palavra que se atualiza constantemente ao longo da história do teatro e mesmo antes dela: dos povos originários dos diversos territórios, passando pelos mensageiros das tragédias ao personagem épico em Brecht. A narração não é nenhuma novidade no teatro. Todavia, na cena mediada, há narradores que também são mediadores. O que agrega essa diferença?

\* \* \* \* \*

Além da noção de personagem e de seu devir contadora de histórias, Andréa assimila uma “terceira criatura” que se aproxima bastante da criatura da mediação que habita o entre, “a condição do terceiro espaço” (MATSUMOTO & CORADESQUI, 2016, p. 64):

Chegou uma hora que a atriz começou a andar muito rápido na frente da contadora de histórias. Porque o Amir falava pra mim: você tem que ter uma terceira criatura [...] uma terceira personagem que vai estar em cena o tempo todo e que é você com a sua opinião a respeito do que você está falando. É a sua opinião a respeito do que o Creonte está falando, a Antígona está falando; a sua opinião a respeito do que a narradora está contando, porque a qualquer momento a sua opinião precisa parecer e você nem vai saber que hora é essa. A gente não pode marcar isso num espetáculo [...] Isso tem que estar livre porque senão vira mais um pedacinho de espetáculo.

\* \* \* \* \*

O narrador precisa contar; é assim que ele participa da vida política de seu povo, de sua memória, de sua ancestralidade.

\* \* \* \* \*

Qualquer discussão que tem alcance coletivo tem também implicações políticas. O desvio da palavra praticada na cena ao longo do século XX foi muito mais um posicionamento político que estético.

\* \* \* \* \*

A palavra também materializa o processo de pesquisa fora da cena nas entrevistas, que foram realizadas durante a etapa final, como resposta a uma necessidade de trazer para dentro da argumentação outras narrativas sobre o processo de criação das obras pesquisadas, ou seja, de produzir um dado que ampliasse a multiplicidade de vozes do trabalho, constituindo novos interlocutores e novas referências, e que fosse, ao mesmo tempo, documento das cenas estudadas e da pesquisa. Cada entrevista constituiu um encontro, um exercício de provocação e escuta em que era preciso ouvir atentamente e de forma engajada no fluxo da conversa, escrever apontamentos que funcionariam como pistas para voltar a elementos pontuais e acompanhar as notas prévias que orientavam a conversa. Essas notas foram organizadas ou não em formato de roteiro, conforme o desejo do entrevistado e das entrevistadas, elaboradas em situações de

encontros com os diversos documentos da cena: link para versão filmada dos espetáculos, rede social das peças e artistas, críticas, debates filmados, etc.

A abordagem das entrevistas faz referência ao que a pesquisadora Neves (2012) define como “entrevistas-conversas”. São entrevistas não-estruturadas, não diretivas, que são conforme a descrição a seguir:

As entrevistas não seguiram perguntas prévias e “fechadas”, mas a partir de proposições de temas a serem discutidos, com o intuito de deixar o entrevistado o mais livre possível para “revelar” dados inusitados, sem imposições. Além disso, havia um conhecimento sobre a obra do artista a ser entrevistado para que a entrevista funcionasse como detonadora de questões relativas ao percurso, que só o artista poderia narrar, e também como um dispositivo acionado pelo crítico (entrevistador), capaz de traçar relações entre as obras, processos, linguagens e tempos de criação. (NEVES, 2012, p. 547)

Filmadas ou gravadas em áudio, as entrevistas pressupõem, ainda, sua realização em espaços que permitam o visionamento conjunto (criador e entrevistador) do material contido no tomo citado anteriormente de modo que, à medida em que se comentam as imagens e os documentos que compõem esse tomo, reativam-se as memórias e trazem-se à tona questões relativas ao processo criativo das obras estudadas. Todavia, como a fase final da pesquisa coincidiu com a pandemia da Covid-19, as entrevistas foram realizadas virtualmente pela plataforma Zoom e gravadas sem corte em mídia audiovisual. Desse modo, a noção de audiovisual como documento nesta tese é um procedimento de criação das obras estudadas e ao mesmo tempo um instrumento de pesquisa para a produção de dados por meio de entrevistas filmadas. A cena ensina a pesquisa. Também veremos mais adiante que as obras estudadas estão inseridas em processos de criação que são também processos de pesquisa artística, de modo que a cena pode apontar diversas pistas sobre os desdobramentos acadêmicos e pedagógicos mobilizados a partir dela.

\* \* \* \* \*

Entrevistas-conversas integram a perspectiva relacional da crítica de processo (SALLES; CARDOSO, 2007), segundo a qual índices do processo de criação são retomados e organizados para dar acesso ao percurso das obras analisadas, muitas vezes caótico e ancorado em abismos conceituais. A

pesquisadora Cecília Salles demonstra que o processo é rastreio, como no estágio rastreado da atenção do cartógrafo. Nesse tipo de pesquisa — e provavelmente nas pesquisas das artes da cena de modo geral —, não faz sentido omitir os participantes ou mantê-los anônimos como numa coleta de dados objetiva.

Da mesma maneira que nas peças, a narrativa se dá como experiência; há um engajamento da subjetividade que é o próprio assunto da pesquisa. Como procedimento de criação, as narrativas da experiência do artista em cena disparam grande parte do material a ser compartilhado com o público — sensações, memórias, documentos, desafios pessoais — e, mais uma vez, a cena ensina a pesquisa. Nas entrevistas, é possível observar que o desejo de criação da obra — ou a necessidade, se quisermos chegar em Deleuze — propõe um engajamento muito forte de quem atua, questionando a noção de unidade atribuída à direção. O material que está em cena seria completamente outro se não fossem aqueles atores, a peça não existiria como ela existe com outros atores — a peça talvez não fosse nem desejada; nunca chegasse a ser uma necessidade.

\* \* \* \* \*

Realizamos cinco entrevistas-conversas com duração aproximada de sessenta minutos cada uma. Foram entrevistadas as atrizes Janaína Leite (28/09/2020), Andréa Beltrão (21/10/2020), Micheli Santini e Gleide Firmino (26/01/2021), o ator Emanuel Aragão (28/11/2020) e o ator e diretor Enrique Diaz (09/12/2020). Uma vez feitas as entrevistas, o desafio agora é voltar a elas, ouvi-las depois do momento potente do encontro e entender de que modo conversam com a hipótese da pesquisa.

A entrevista também incorpora a noção de fluxo, não volta para ressignificar referências, esquece o que acabou de falar, é uma fala-pensamento. Conversas orientadas no sentido de obter informações privilegiadas que comprovassem uma tese. Não tinha essa relação operacional, utilitária com as perguntas. A conversa não visa obter respostas, mas conhecer narrativas de processo.

\* \* \* \* \*



DOC\_CRÍTICA. *Antígona*: Luis Carlos Mertens para o Estado de São Paulo/:

Cumprimenta, sorri e a informalidade está nesse clima, no moletom neutro que Andrea usa, no tênis. Ela adverte que a porta vai ficar aberta e que cada um deve se sentir livre para sair, na hora que quiser.

\* \* \* \* \*

DOC\_CRÍTICA. *Antígona*: Fernando Pivotto para o Aplauso Brasil/:

Assim, antes mesmo do terceiro sinal Beltrão instaura a dinâmica do espetáculo: trata-se de uma tragédia sem a solenidade e a pompa comumente associados ao gênero, mas sim despojada e focando essencialmente na palavra e no trabalho de atriz.

***Antígona*** também se coloca como um meio e não um fim – é um fluxo de consciência, não a conclusão de nada, uma reverberação do estado atual do mundo (e do estado trágico contínuo dos homens) e não o apontamento de uma solução ou a oferta de uma catarse.

## STABAT MATER, O QUE PODE O CORPO REPRESENTAR?

Desambiguação:

- *Stabat Mater*, expressão em latim que significa “estava a mãe”, ou “a mãe permaneceu”, em referência à Virgem Maria.

DOC\_CRÍTICA. *Stabat Mater*. Heloisa Sousa para o *Faroffa Crítica*:

“Estava a mãe”, essa é a tradução do latim para a frase título da obra e, também se refere à duas orações cristãs, onde a Virgem Maria se mantém presente e sensível ao nascimento e a crucificação de Jesus Cristo. É a partir da figura da Virgem Maria que Janaína Leite esmiúça várias outras figuras femininas e tensiona o corpo da mulher, a morte e o sexo. Tudo isso atravessado por uma problematização do lugar da maternidade como prática, muitas vezes, imposta e opressora. A performance do gênero feminino e sua construção identitária perpassa inúmeras figuras por vezes inalcançáveis, por vezes redutora, entre a imaculada mãe, a jovem indefesa estuprada, a criança cujas vestes devem ser vigiadas, a filha a ser protegida, a puta a ser fodida, entre outras possibilidades de objetificação que retiram o direito expressivo do corpo da mulher sobre si mesma e a condiciona em papéis sociais exigidos pelo cis-tema.

- *Stabat Mater*, texto de Júlia Kristeva.

DOC\_CRÍTICA. *Stabat Mater*. Heloisa Sousa para o *Faroffa Crítica*:

Afetada pelas pesquisas da escritora Julia Kristeva, com seu conceito de *abjeção* e a publicação do ensaio *Stabat Mater*, Janaína Leite é atravessada por outras referências estéticas e filosóficas para criar uma obra consistente, extremamente complexa e com uma elaboração imagético-discursiva que se constrói e se desconstrói em cena com a mesma “naturalidade” com a qual ela expõe intimidades e violências pessoais que reverberam diretamente no público.

- *Stabat Mater*, criação de Janaína Leite (São Paulo, 2019) em que ela desvia da representar ao: 1) realizar, em cena, uma conferência que é sobre o tema da peça e sobre sua própria criação; 2) inserir a mãe, de corpo presente, dentro da cena (sua mãe não tem formação de atriz); 3) participar de uma cena de pornografia explícita dirigida pela própria mãe e contracenando com um ator pornô profissional convidado.

DOC\_CRÍTICA. *Stabat Mater*. Heloisa Sousa para o *Faroffa Crítica*:

Com essas pessoas em cena, a artista joga com suas figuras de filha, mãe e atriz, esgarça as vulnerabilidades de todos os corpos presentes e ataca nossos imaginários produzindo outras imagens. Isso porque em “Stabat Mater” a imaginação não se faz tão necessária, pois Janaína Leite desobedece às margens do real e da teatralidade, construindo e oferecendo ao público pesadelos, desejos e desafios como sinaliza em sua dramaturgia. Nesse sentido, ela surpreende o espectador e o faz se reconectar consigo enquanto rasga a si mesma no palco.

\* \* \* \* \*

DOC\_VIDEO. Entrevista-conversa com a criadora Janaína Leite/

Faz parte da própria estrutura dramática essa forma de vínculo: ela está pensada numa relação de enunciação onde você precisa ter um interlocutor. Ela não é uma coisa para falar assim, recitando pro céu: você tem que falar para as pessoas. O que ancora esse texto é a relação com a plateia, é uma reposição de um raciocínio; uma reposição de um pensamento. Estou reatualizando uma ideia na frente das pessoas muito mais do que interpretando um texto que tem uma pausa num lugar certo, que tem uma entonação. Tem uma reposição da ideia e isso tem a ver com esse entre; um texto que acontece no entre eu e a plateia. A maioria dos textos tem essa característica. É um texto completamente endereçado ao espectador. Não funciona como um solo; você liga a luz e o ator está ali, num jogo ficcional separado. Você está completamente localizado, completamente aterrado em relação à plateia.

\* \* \* \* \*

A representação não cabe no Corpo sem Órgãos. Tampouco a significação. A abordagem das particularidades da cartografia como método na tese, bem como sua aproximação ao campo da pesquisa nas artes da cena, começa pelo agenciamento da noção de Corpo sem Órgãos (CsO), que é uma pista que emerge da produção artística de Antonin Artaud, criador que questionou as práticas e teorias vigentes do teatro de seu tempo, provocando uma ressonância que atravessou todo o século XX e se mantém atual ainda hoje, já transcorridas duas décadas do século XXI. O termo “corpo sem órgãos” é um verso, uma frase retirada dos trechos finais da transmissão radiofônica de Antonin Artaud para a Rádio Francesa intitulada *Para dar fim no Juízo de Deus*. Artaud diz o corpo sem órgãos,

não é exclusivamente escrito como a maioria dos documentos da sua produção que chegou até nosso tempo<sup>10</sup>, é dito.

DOC\_LINK. Artaud performa *Pour en finir avec le jugement de dieu*<sup>11</sup>

Il faut se décider à le mettre à nu pour lui gratter cet animacule que le démange mortellement,

dieu,  
et avec dieu  
ses organes.

Car liez-moi si vou voulez,  
mais il n'y a rien de plus inutile qu'un organe.

Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes, alors vous l'aurez délivré de tous ses automatismes et rendu à sa véritable liberté.

\* \* \* \* \*

Zé Celso assim abre a montagem do Teatro Oficina:

DOC\_LINK. Zé Celso no prólogo de *Para dar um fim no juízo de deus*

Dia dois de fevereiro, 1948. Antonin Artaud depois de nove anos no hospício de Rodez sai com o fim da primeira guerra mundial e traz pra humanidade uma cápsula contendo toda a sua sabedoria, adquirida com o seu corpo, com o sofrimento do seu corpo, com a tortura do seu corpo, com as drogas que conheceu, com as que desconheceu, que seria depois transformado por Deleuze e Guattari no *Anti-Édipo*, essa obra que estourou as clínicas de psicanálise em todo o mundo e que fez dele o grande curandeiro do século XXI. No dia dois de fevereiro, essa obra, com toda a sua sabedoria, seria transmitida pela Rádio Nacional Francesa, foi proibida, mas hoje ela chegou, ela está aqui.

Para Zé Celso, a obra é algo que chega; não é algo que exista a priori, chega e permanece (“ela está aqui”). O áudio de 1947 sintetiza a luta de Artaud com a vida e com língua ou, em última instância, com seu desafio de produzir seu corpo desviante, sua subjetividade, em que vida e obra não separam. Após o prólogo de

---

<sup>10</sup> Conforme nota de rodapé do artigo *O rascunho é a obra: o caso dos cadernos*, da pesquisadora Ana Kiffer, em “1998, a obra de Artaud estava disponível na Collection Blanche - Gallimard em 28 volumes, com edição de Paule Thévenin. Tal edição sofreu nova revisão efetuada por Evelyne Grossman em 2004, na Collection Quarto da Gallimard, com inserção de textos até então inéditos” (2018, pp. 97-98).

<sup>11</sup> “É preciso escolher desnudá-lo para raspar dele esse animáculo que coça mortalmente, / deus / e com deus / seus órgãos. / Pois me amarrem se quiserem, / mas não há nada mais inútil que um órgão. / Quando vocês conseguirem produzir um corpo sem órgãos, aí sim vocês o terão libertado de todos os seus automatismos e entregue a sua verdadeira liberdade”. (Tradução minha).

Zé Celso, o coro puxa um samba em homenagem à popular Festa de Yemanjá, realizada no dia dois de fevereiro de cada ano. Artaud então nasce no seio de Yemanjá e já anuncia:

DOC\_LINK. *Para dar um fim no juízo de deus!*

Quem sou eu? / De onde venho? / Sou Antonin Artaud / e basta que eu o diga / Como só eu o sei dizer / e imediatamente / hão de ver meu corpo / atual, / voar em pedaços / e se juntar / sob dez mil aspectos / diversos. / Um novo corpo / no qual nunca mais / poderão me esquecer.

\* \* \* \* \*

A experiência de Artaud para Zé Celso e o elenco do Oficina, por exemplo, é a verdade dos fluidos, do excremento, da bioquímica. A verdade absoluta dos fluidos corporais, da pressão arterial, da dosagem de hormônio, da velocidade de reprodução e regeneração das células, do equilíbrio dos elementos químicos: oxigênio, carbono, cálcio e magnésio, nitrogênio, hidrogênio, potássio e toda a tabela periódica. Indicadores das práticas das ciências e das percepções acerca do corpo. Roderick Himeros ejacula ao vivo todas as noites. Pascoal da Conceição é aplaudido em cena pela defecação coreografada.

\* \* \* \* \*

A ideia de presença radical implica necessariamente uma outra qualidade de presença que não seria radical. Isso é possível na prática ou mesmo filosoficamente? Esse problema sugere a existência de um gradiente de representação em que a morte é o último grau de variação. A artista e pesquisadora Beth Lopes cita o episódio da automutilação do artista Rudolf Schvartzkogler, “que morreu em decorrência de ter cortado o próprio pênis” (LOPES, 2010, p. 139), como um caso extremo na história da arte, inaugurando a arte abjeta. Ao que tudo indica, experiências-limite não expandem apenas os limites de técnica, mas a própria concepção de arte de um tempo, um povo, um contexto político.

Podemos citar outros artistas, em especial ligados à *body art*, como bem pontua Lopes, transitando por esse gradiente de representação: Orlan e suas intervenções cirúrgicas, Chris Burden e o tiro no próprio braço, o Grupo Empreza e

o vômito de letras. Ou alguns casos no teatro, como os próprios Roderick e Pascoal na montagem do Oficina para o *Juízo de Deus*.

\* \* \* \* \*

Em *Stabat Mater*, a artista Janaína Leite investiga algumas variações desse gradiente, guardando como limite justamente a experiência da morte, que entra no espetáculo juntamente com a leitura do papel que o corpo e a virgindade da mulher ocupam na dramaturgia dos filmes de terror da cultura pop.

\* \* \* \* \*

Se as injeções de prudência integram a experimentação do CsO, Deleuze e Guattari se afirmam definitivamente espinosianos: é preciso despertar os afetos alegres para aumentar a potência de agir.

\* \* \* \* \*

Eleonora Fabião, em sua prática artística e em sua prática teórica, indisciplinadas e autorreferentes, é uma pesquisadora atenta aos detalhes, ao pormenor — assim como o escritor português Rui Nunes:

DOC\_LINK. Trechos da entrevista do escritor no documentário *Mensageiro Diferido*, selecionados por Vera Mantero para um processo de residência artística<sup>12/</sup>

e essa desprotecção do real está no pormenor, está nesse lado quase microscópico, mais do que na grande paisagem. a paisagem acolhe, organiza, dá-nos uma casa, ao passo que o pormenor não nos dá nada. [...] só dá-nos o outro. quanto mais vamos ao pormenor, de certo modo mais nos aproximamos do outro mas o outro continua absolutamente outro, é uma alteridade que não se reduz. ao passo que a paisagem não, a pessoa sente-se acolhida, está ali no meio da paisagem, sente-se bem, faz parte... integra-se... agora, no pormenor você não se integra. o pormenor rejeita-o continuamente. e é essa rejeição do pormenor que me fascina.

---

<sup>12</sup> Em janeiro de 2017, participei, com o coletivo Aisthesis, de uma residência artística em Lisboa com a artista portuguesa Vera Mantero. Vera me ensinou muito sobre cartografar desde 2015, quando a trouxemos para uma oficina de dez dias dentro do mesmo coletivo. Participar de seus processos de estudo da criação revelou sua abordagem cartográfica dentro e fora da cena.

\* \* \* \* \*

O caminho de investigação que a artista Janaína Leite escolhe para transitar entre as diversas intensidades desse gradiente de representação durante o processo de criação é dopar-se: administrar um medicamento que provoca sonolência e observar seus efeitos, cartografar sua reação. Essa radicalidade não é assumida ao longo das apresentações, já que comprometeria o andamento da obra — o que nos leva a sugerir que a teatralidade tem um andamento também, algo que não está tão aberto à deriva porque precisa evoluir (como num desfile de escola de samba).

\* \* \* \* \*

Deslocar o ator pornô do papel. Um não-saber que escancara o lugar da atuação e da representação na pornografia.

DOC\_VIDEO. Entrevista-conversa com a criadora Janaína Leite/

Tinha muito uma ideia de programa performativo, no sentido de “vai ser o que acontecer”. Toda a ideia de fracasso, toda a ideia de impossibilidade, de não ter coragem de fazer, não poder fazer, não acontecer, tudo isso, de alguma maneira, estava dentro do horizonte de possibilidade do trabalho — tanto que as coisas foram se dando muito aos poucos. E obviamente que poderíamos fazer uma análise de tudo via o que foi a nossa idealização em relação a isso, o que foi o susto dele diante de alguma coisa que vinha quebrar a lógica de 20 anos de experiência dele no pornô.

\* \* \* \* \*

A estética do performativo nos remete ao Dionísio mais primitivo, não ao impulso de Téspis. A presença da performance é a presença cruel, dos fluidos, do fluxo irreversível, a materialização mais íntima do tempo. Mariana Abramovic ensina seu método: pede para que bebam água e a sintam percorrer a corrente sanguínea — uma prática de atenção, sensação e imaginação que não deixa dúvida sobre a ação do tempo.

A materialidade da presença se dá na atenção — entendida como um tipo de observação e repetição conscientemente praticada da percepção em relação ao próprio corpo. Um conhecimento construído por tentativa, risco e fracasso/sucesso que produz memória. A memória da presença se dá nesse território instável: do corpo primitivo (que não se sujeita à explicação) e do corpo contemporâneo (que se explica para amenizar sua sujeição). Esse último é o corpo produzido pelo fim das utopias, que conhece a história e se defende dela numa perspectiva de futuro melhor. O primeiro é o corpo das utopias fundadoras, da sobrevivência.

A presença reconhece e expressa um corpo em constante mutação, que acredita tanto no músculo quanto na consciência. Consciência que não é sempre pensamento, mas também imaginação. A embriaguez do corpo das bacantes é sua força ambígua e de igual poder de decisão para a festa e para a violência. Ele não precisa decidir entre uma e outra, segue seu fluxo vital de continuidade, de fluência, de experiência (o movimento é uma produção desse corpo).

\* \* \* \* \*

No século XXI, a representação é política. Na apresentação da obra *Eu não sou bonita* para o público da MITsp, conforme nos relata a revista Teatrojornal<sup>13</sup>, manifestantes subiram ao palco “segurando cartolinas em que se liam frases contra o ‘especismo’”, já que a cena dependia da presença de um cavalo real. Em Conflans-Sainte-Honorine, na França, no dia 16 de outubro de 2020, o professor Samuel Paty<sup>14</sup> foi decapitado por fundamentalistas islâmicos ao escolher mediar uma charge de Maomé em sua sala de aula.

\* \* \* \* \*

Artaud começa a conferência do julgamento dizendo que soube de algo (“J’ai appris hier”, do verbo *apprendre*, que em francês significa saber e aprender); é um discurso da experiência. O sujeito da experiência sempre sabe de algo porque

---

<sup>13</sup> Disponível em <https://teatrojornal.com.br/2014/03/ativistas-interrompem-performance-de-angelica-liddell-por-cavalo-em-cena/> . Acesso em 7 de novembro de 2020.

<sup>14</sup> Disponível em <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2020/10/17/quem-era-samuel-paty-o-professor-decapitado-na-franca-ao-ensinar-a-liberdade-de-expressao.ghtml> . Acesso em 7 de novembro de 2020.



a experiência é necessariamente uma invenção, uma transformação — e toda transformação implica em uma nova aprendizagem: a experiência do imigrante o transforma porque o ensina a deixar e a falar outra língua; a experiência do refugiado o transforma porque o ensina a fugir e a falar outra língua; ambos se dão conta de que já não são mais os mesmos quando despertam com calor numa outra terra em que o sol tem outro nome. A experiência é uma aventura de desamparo. Artaud fala porque precisa compartilhar aquela experiência que o desampara e o transforma; reconhece que segue continuamente em devir.

A vida de Artaud o levou a um estiramento sustentado dos limites do próprio corpo. Seu diagnóstico como paciente psiquiátrico e suas constantes internações e terapias de choque já foram objeto de estudo de filósofos e pesquisadores de campos distintos do conhecimento, em especial das ciências da saúde (incluindo a clínica psiquiátrica e psicanalítica). Sua experiência de dor é um aprendizado sobre o desgaste e a impotência, sobre órgãos que deixam de fazer sentido e que imploram por um corpo sem eles.

A noção de CsO como a conhecemos desenvolve-se no plano de imanência de Deleuze e Guattari ao longo de diversas obras como um gesto que reafirma sua curiosidade e a atitude mediadora de seu pensamento diante da arte. “Ao Corpo sem Órgãos não se chega, não se pode chegar, nunca se acaba de chegar a ele, é um limite” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 9).

\* \* \* \* \*

Lapoujade (2015, p. 19) completa: “Como o corpo sem órgãos pode ser, ao mesmo tempo, uma experimentação inevitável e um limite inacessível”? O corpo sem órgãos é uma invenção do corpo da cena (Artaud é um corpo da cena, um pesquisador performativo do teatro; Artaud pesquisa performando, a escrita dele performa). Por esse motivo, encontra convergência com o campo de experimentação da cena — e seus processos, suas práticas, seus arranjos, seus materiais, suas políticas, suas resistências, seus deslocamentos, suas necessidades.

\* \* \* \* \*

Fichamento do CsO (DELEUZE; GUATTARI, 1996, grifo meu) para fins didáticos ou como abordar o CsO junto aos estudantes de graduação:

O CsO, portanto, é “uma prática, um conjunto de práticas” [...] Segundo Deleuze e Guattari (1996): **1. É um limite.** “É sobre ele que dormimos, velamos, que lutamos, lutamos e somos vencidos, que procuramos nosso lugar, que descobrimos nossas felicidades inauditas e nossas quedas fabulosas, que penetramos e somos penetrados, que amamos”. (p. 10) **2. É o que resta quando tudo foi retirado, um programa.** “E o que se retira é justamente o fantasma, o conjunto de significâncias e subjetivações”. [...] “há uma diferença essencial entre a interpretação psicanalítica do fantasma e a experimentação psicanalítica do programa” – que é motor de experimentação. (p. 12) **3. Algo povoa o CsO, algo se passa sobre o CsO e algo bloqueia** (ponto paranoico). “Um CsO é feito de tal maneira que ele só pode ser ocupado, povoado por intensidades. Somente as intensidades passam e circulam”. [...] O CsO faz passar intensidades, ele as produz e as distribui num *spatium* ele mesmo intensivo, não extenso”. (p. 13) **4. “O CsO é o campo de imanência do desejo, o plano de consistência própria do desejo”** (p. 15).

\* \* \* \* \*

Como limite, o Corpo sem Órgãos tensiona um ponto de distanciamento em relação à fenomenologia que, segundo Deleuze em *A Lógica da Sensação*, invoca somente o corpo vivido, mas “o corpo vivido é ainda pouco em relação a uma Potência mais profunda e quase insuportável” (1981, p. 51). A fenomenologia não entende o inconsciente: “Onde a psicanálise diz: Pare, reencontre o seu eu, seria preciso dizer: vamos mais longe, não encontramos ainda nosso CsO, não desfizemos ainda suficientemente nosso eu” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 11). Para Lapoujade (2015, p. 14), como “lógico implacável, Deleuze é indiferente à descrição do vivido (do mais originário ao mais ordinário). Por isso nele não se encontra nenhum exemplo tirado da vida comum”. Falaremos mais sobre as relações entre o pensamento deleuziano e a lógica no Capítulo 2.

Já em *O Anti-Édipo* (2010b, p. 34), Deleuze e Guattari compartilham uma definição que agencia a imagem do ovo e citam o próprio Artaud para agregar a ela o componente da emoção:

O corpo sem órgãos é um ovo: atravessado por eixos e limiares, latitudes, longitudes e geodésicas, é atravessado por gradientes que marcam os devires e as passagens, as destinações daquele que aí se desenvolve. Nada aqui é representativo, tudo é vida e vivido: a emoção vivida dos seios não se assemelha aos seios, não os representa, tal como uma zona

predestinada do ovo não se assemelha ao órgão que será induzido nela; apenas faixas de intensidade, potenciais, limiares e gradientes. Experiência dilacerante, demasiado emocionante, pela qual o esquizo é aquele que mais se aproxima da matéria, de um centro intenso e vivo da matéria: “emoção situada fora do ponto particular em que o espírito a busca.... emoção que dá ao espírito o som sublevador da matéria, para onde toda a alma escorre e arde”.

A imagem do ovo sugere o abandono do pensamento orgânico para o intensivo — não há órgãos, mas intensidades — bem como do modelo representativo para o campo da experiência.

O corpo sem órgãos se define, portanto, como um órgão indeterminado, enquanto o organismo se define como órgãos determinados [...] O corpo sem órgãos não se define pela ausência de órgãos, não se define apenas pela existência de um órgão indeterminado; ele se define, enfim, pela *presença temporária e provisória* dos órgãos determinados. [...] Se opte menos aos órgãos do que à organização dos órgãos que se chama organismo. (DELEUZE, 1981, p. 54, grifo do autor)

Trata-se de criar um corpo sem órgãos ali onde as intensidades passem e façam com que não haja mais nem eu nem o outro, isto não em nome de uma generalidade mais alta, de uma maior extensão, mas em virtude de singularidades que não podem mais ser consideradas pessoais, intensidades que não se pode mais chamar de extensivas. O campo de imanência não é interior ao eu, mas também não vem de um eu exterior ou de um não-eu. Ele é antes como o Fora absoluto que não conhece mais os Eu, porque o interior e o exterior fazem igualmente parte da imanência na qual eles se fundiram. (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p. 18)

\* \* \* \* \*

DOC\_CRÍTICA. *Stabat Mater*. Danielle Small Ávila para a *Questão de Crítica*:

Entendo esse processo como um enfrentamento de si por meio da criação da linguagem cênica, da oralidade e da materialização das narrativas e dos questionamentos. Mas o embate da atriz consigo mesma precisa passar fundamentalmente pelo corpo para que a parresía tenha uma performatividade, isto é, para que realize uma ação sobre quem fala, que de algum modo altere o estatuto do que está em jogo, mesmo que em camadas sutis.

\* \* \* \* \*

DOC\_CRÍTICA. *Stabat Mater*. Amilton de Azevedo para a *Medium*/:

A obra intercala uma densa e imbricada narrativa a momentos de uma perturbadora performatividade. Deste modo, a artista mostra uma notável habilidade de costurar uma profunda pesquisa conceitual e histórica à radicalidade de experimentações cênicas.

[...]

A operação de trazer esta não-atriz para a cena é disparadora de diversas camadas do espetáculo. Completa o elenco um ator pornô, sempre mascarado. Será a partir deste triângulo que se desenvolverá a palestra performativa que organiza a encenação.

[...]

Na troca de mensagens por WhatsApp que surge em uma projeção, ao tentar entender como se daria a cena de sexo, o ator pornô pergunta se será de verdade: Leite diz que será importante para ele entender o que é verdade para ela.

[...]

Dentre as tantas questões e provocações suscitadas por *Stabat Mater*, se apresenta este jogo entre o real e a verdade, experiência e representação, risco e efeito. Leite manipula tais elementos com extrema habilidade: em diversos momentos da encenação, revela seus procedimentos, explicitando o que há por trás de certas escolhas no deslocamento e rearranjo das peças que está movendo neste palco-tabuleiro. Não se trata de legendar a própria obra; muito pelo contrário. No diálogo franco acerca de suas escolhas, Leite potencializa a eficácia estética delas.

[...]

O que emerge é a refinada e radical elaboração formal que vincula memórias, dados biográficos e pulsões individuais vivenciadas e percebidas pela artista ao questionamento acerca da representação do feminino maternal na sociedade ocidental. Leite enfrenta suas sombras, mas o faz compreendendo sua pesquisa enquanto potência artística e não terapêutica.

[...]

Assim, sua palestra performativa ganha os tons perturbadores do pesadelo como pulsões legítimas de vida, ainda que terríveis.

[...]

Como que um ato de assenhramento, redimensiona-se a relação entre sexo e poder. Explorada em amplitudes diversas, não perde de vista o caráter perturbador de atos profundamente violentos e reprováveis, mas abre possibilidades no campo das tomadas de decisão.

\* \* \* \* \*

DOC\_CRÍTICA. *Stabat Mater*. Leandro Nunes para o *Estado de São Paulo*:

Com a minha mãe, ocorre um jogo de identificação, pelos elementos em comum, e de repulsa.” O mesmo se dá com a presença do ator pornô Loupan. “Foi um processo difícil, desde encontrar o profissional até que eles entendessem o queríamos fazer. Os dois são formas de **profanar a cena**. Acredito que juntar maternidade com desejo ainda seja tabu”, defende Janaina.

\* \* \* \* \*

DOC\_CRÍTICA. *Stabat Mater*. Paulo Bio Toledo para o *Folha de São Paulo*:

Janaína Leite mergulha nas tendências contemporâneas do teatro que trabalham no limite entre o real e a representação, e que buscam estreitar a distância entre artista e obra.

[...]

Expõe memórias doloridas e consegue reativar a potência de procedimentos já reconhecíveis – e repetitivos – do teatro contemporâneo.

[...]

Se por um lado há força neste autoexame radical, também há reiteração do hiperindividualismo contemporâneo.

\* \* \* \* \*

DOC\_CRÍTICA. *Stabat Mater*. Luciana Romagnolli para o *Horizonte da Cena*:

“Stabat Mater” sustenta a instabilidade. A estranheza familiar de deparar-se com as próprias sombras, enfrentar o estranho de si e deixar-se desconhecer. Movimento análogo é realizado pela artista em cena em relação ao teatro, às noções de ficção e real. Já não cabe essa dicotomia quando a apreensão do mundo se faz com as ficções e fixações subjetivas com as quais damos sentido ao que nos passa.

[...]

Assim, é possível estranhar o teatro e escapar de enquadramentos habituais: documental, real, ficção etc. Toda composição com a materialidade dos corpos, dos tempos e espaços é teatralidade. Toda ação, sob o risco do corpo em presença, é performática. Toda elaboração de si é fabulação. Todos os corpos estão implicados.

[...]

Análise como procedimento formal e ético. Um teatro crítico que se expõe e se decompõe, se indaga, duvida, se esquadrinha e se toma como objeto de elaboração sobre si mesmo. Com um olhar cru sobre as coisas, como quem dissectiona um corpo estranho: o próprio.

[...]

A coragem de revisar os tabus sobre a sexualidade feminina e a queda das idealizações sobre a maternidade remonta à narrativa bíblica do nascimento de Cristo. Pela racionalidade discursiva de uma palestra-performance, descobre-se o véu sagrado que oculta um não dito sentido abusivo de não consentimento na concepção considerada a mais divina pelo cristianismo. A cultura do estupro encontra sua excusa santificada.

[...]

O corpo da mulher, a morte e o sexo, como dito, são tomados ao extremo na obra que esbarra apenas na impossibilidade da morte em si no palco. Todo o resto é reelaborado pela artista de diferentes formas, atravessando as paredes da moralidade e balançando fortemente o véu da teatralidade.

[...]

Na obra, o que vemos é literalmente o processo. O teatro é o percurso a ser apresentado. Somos aproximados do fluxo de pensamento e criação de Janaína, daquilo que a atormenta, dos trechos de sua vida e obra onde se questionava onde estava a sua mãe, das etapas criativas nas quais jogava seu corpo a fim de produzir novas tensões e curas, talvez. Em um flerte com o teatro documental e com os recursos épicos, Janaína constrói outra coisa. Ela observa a si e expõe. Quase como um ato terapêutico, mas mais próximo a uma problematização de si do que a superação. E por isso, a artista também reescreve a história do teatro documental e autobiográfico brasileiro.

\* \* \* \* \*

DOC\_CRÍTICA. *Stabat Mater*. Maria Eugênia de Menezes para o 36º Encontro com Espectadores do Teatro Jornal/:

Ele me fez pensar em algumas coisas que vocês propõem, em questões trazidas de maneira explícita e colocadas mesmo naquele formato de palestra que vocês assumem, especialmente interessante pelas pistas jogadas para que cada pessoa do público possa montar o próprio quebra-cabeça e fazer a sua leitura do que está sendo colocado ali.

[...]

Existem dois experimentos radicais nesse espetáculo que são: a presença da sua mãe em cena e a relação com a pornografia, da maneira que você coloca, trazendo a ideia de que se dará ali uma cena de sexo explícito com um ator pornográfico.

\* \* \* \* \*

DOC\_CRÍTICA. *Stabat Mater*. Janaína Leite para o 36º Encontro com Espectadores do Teatro Jornal/:

Tanto esse espetáculo quanto o *Conversas com meu pai* são processos muito longos e num cruzamento totalmente inseparável entre arte e vida. Então, o momento em que as ideias começam a ser gestadas e ao mesmo tempo maturadas no plano pessoal, como é que isso demanda respostas estéticas? É tudo muito cruzado, mas tem um momento muito significativo e que tem a ver com esse encontro com a Liddell. É que eu estava para estrear o *Conversas com meu pai* em abril de 2014 e, em março daquele ano, teve a MITsp. E eu estava com um bebê pequeno. Ele estava para fazer 1 ano e, portanto, não consegui assistir a muita coisa naquela edição, mas eu li na programação um nome de um espetáculo chamado *Eu não sou bonita*, e ele era da Angélica.

[...]

Ao mesmo tempo em que era bastante confessional, ela tinha ali uma entrada para o teatral, para o mítico, o simbólico, o lírico de uma maneira que eu nunca tinha visto nessa vertente do teatro documental. Então, essa maneira de juntar o documentário biográfico com o hiper teatral barroco, grotesco... Ela entra em cena com um bufão gótico, brincando com signos de contos de fada. Aquele cavalo branco e a princesa às avessas. Eu fiquei muito impressionada como linguagem, como forma e como tema.

[...]

Tinha muito uma ideia de programa performativo, no sentido de “vai ser o que acontecer”. Toda a ideia de fracasso, toda a ideia de impossibilidade, de não ter coragem de fazer, não poder fazer, não acontecer, tudo isso de alguma maneira estava dentro do horizonte de possibilidade do trabalho, tanto que as coisas foram se dando muito aos poucos.

[...]

E obviamente que poderíamos fazer uma análise de tudo via o que foi a nossa idealização em relação a isso, o que foi o susto dele diante de alguma coisa que vinha quebrar a lógica de 20 anos de experiência dele no pornô. Deslocar o ator pornô do papel dele é bem interessante, o que existia ali que deixou ele tão incomodado? Um não-saber que escancara o lugar da atuação na pornografia.

[...]

Nessa primeira etapa do texto, a versão 1 já vem com muita descrição de rubrica: já vem com essa mesa de palestra, com *pole dance*, já tem a figura de máscara, já tem a mãe apagadinha num canto. Já tem essa figura que vem se arrastando no chão, meio *O chamado* [filme de

suspense de 2002 dirigido pelo estadunidense Gore Verbinski]: eu pegava um brinco no chão e furava o peito. Já tinha também essa história da cena de sexo. Então, já tinham vários apontamentos desde a origem, derivados de minha cabeça, sem ensaiar. Não foi um texto que nasceu da sala de ensaio ou de *workshop*, como é o caso dos *Femininos abjetos*, que nascem totalmente da sala de ensaio.

[...]

Depois é um grande jogo de costura, de brincar a partir do material que surge. Eu nunca tinha escrito um material assim: escrever um texto inteiro já projetando uma certa curva cênica e depois ver como isso se daria na prática. A gente fez uma primeira leitura desse material e começou durante muito tempo a mexer na dramaturgia ainda sem fazer cena. Porque tinha muito esse caráter de palestra-performance.

[...]

É uma peça assim meio de tese, de construção de raciocínio.

[...]

Mas tudo foi muito orgânico, não é da ordem da montagem. A gente foi encontrando a partir do texto. Porque ele é muito verborrágico, tem uma dependência do contato com a plateia, o ato de conversar, de falar, de expor. E essas soluções de cena implicam encontrar plasticidade, um cenário que tivesse alguma coisa que apontasse para essa formalidade da palestra, mas que também criasse esse ambiente com as flores, uma toalha de mesa meio cafona.

[...]

Todos esses ajustes finos, desde uma edição final de vídeo até o desenho de luz, passando pela minha mãe na cena, teve muito a ver com essa rede de conversas e de criação.

\* \* \* \* \*

DOC\_CRÍTICA. *Stabat Mater*. Lara Duarte para o 36º Encontro com Espectadores do Teatro Jornal:

O *Stabat Mater* tem uma autora muito forte, que é a Janaina, e muito genial, meio cientista maluca. Tenho um pouco essa sensação, ao trabalhar com ela, meio como de um liquidificador que vai juntando muitas referências teóricas, biográficas e estéticas.

[...]

Bem no começo, teve um momento do roteiro em que a gente dividia a palestra em pescoço, cabeça e degola. E isso tem muito a ver com a estrutura do texto da Kristeva, que eu acho que a gente encontrou essa metáfora na linguagem, que era coluna da teoria e da dor. A gente construía essa dor-teoria através dessa cabeça, da razão, e ia descendo, vindo para a fala, para os líquidos todos da garganta não como a morte exatamente da mãe, mas do pensamento racional talvez ali numa medida.

\* \* \* \* \*

DOC\_CRÍTICA. *Stabat Mater*. Ramilla Souza para o 36º Encontro com Espectadores do Teatro Jornal:

*Stabat* é a prova que não é na presença do texto que está o nó da teatralidade: A gente trabalhou por nove meses nesse primeiro processo que era muito mental, que era muito nós três com um texto que virava outra versão e outra versão e outra versão.

[...]

Tem esse lugar que ela não admite exatamente para a gente que está lá atuando e ao mesmo tempo você percebe que ela gosta. É um lugar

fluido e ao mesmo tempo é muito legal dirigir porque é um lugar sem cacos, sem vício. Afinal, não é a atriz que está lá, é uma senhora.



## **FESTA DE INAGURAÇÃO, DESTRUA ESSA OBRA**

DOC\_TEXTO. Fragmento do texto de João Turchi que ficou de fora da versão que estreou/

Essa obra começou em 2011, quando o gesso do teto do congresso ruiu debaixo dele, foram descobertas frases deixadas pelos operários Um deles, José Silva Guerra, deixou sua assinatura Pra que um dia o encontrassem nas palavras que ele inventou Esse texto começou por isso com um desabamento Não existem fotos desse acidente, por isso só podemos imaginá-lo O teto do salão verde do Congresso ruiu, sem ninguém ali para assistir sua queda Assim como também estava sozinho José quando decidiu escrever esses pedidos, que ele mesmo em seguida cobriu, porque era essa sua função, construir e não escrever. Sua rebeldia foi saber que um dia tudo aquilo ia desabar. Essa foi a nossa hipótese. Tentamos, em vão, ir ao Congresso Esse texto é agora só uma imagem gravada novamente debaixo do gesso. Ele não mudou nada na história da cidade, do país ou desse prédio. Mas essa é a primeira imagem em que a gente acreditou. E a partir dela quisemos construir essa obra. Que não é sobre o congresso Não é sobre Brasília Não é sobre José Silva Guerra É sobre destruir, construir, permanecer e desaparecer

\* \* \* \* \*

Em *Festa de Inauguração*, a cena inicial muda o rumo do espetáculo ao expor o processo de transformação das paisagens consolidadas as quais habitamos — e, no caso da peça, na qual estamos inseridos naquele exato momento de início: o teatro mediando a teatralidade do mundo e da vida. É a palavra que inaugura e modifica o estatuto das coisas.

DOC\_TEXTO. Fragmento do texto de João Turchi/

Eu gostaria de inaugurar esse ponto de ônibus  
Eu quero inaugurar o seu ódio por peças interativas  
Eu quero inaugurar esse relógio que está dois minutos adiantado  
Eu quero inaugurar essa peça que atrasou alguns minutos  
Eu gostaria de inaugurar sua cara de tédio  
Eu quero inaugurar o poste de luz queimado  
Eu quero inaugurar sua cara de dúvida  
Eu quero inaugurar minha cara de dúvida

Eu quero inaugurar todas as vezes em que eu pensei em desistir

\* \* \* \* \*

*Festa de Inauguração* entra na caixa preta já duvidando daquele suporte, os espectadores recebem martelos na entrada da sala (dispositivos pedagógicos) — para revelar é preciso quebrar (como as frases encontradas no Congresso). É preciso quebrar o próprio teatro — ou simplesmente revelar vestígios daquele prédio em avançadas ruínas. As entradas-e-saídas dos atores pela mesma porta em que o público entra-e-sai sustentam essa dúvida ao longo do trabalho como um todo.

Há diversas propostas de variações de atitude do espectador na obra, inclusive o engajamento do corpo na experiência da obra de diferentes maneiras, por meio de deslocamentos especiais e jogos de composição (como a quebra e o rearranjo das peças de gesso, por exemplo).

A dramaturgia, por sua vez, faz dois movimentos que configuram uma dinâmica mediadora e híbrida: (1) o teatro tematiza o próprio teatro e referencia sua história; e (2) a palavra assume uma centralidade na experiência da obra (ou seja, esta é uma peça para se ouvir), aparecendo como produção de um corpo que argumenta, reivindica, contextualiza.

O modo de discurso do texto não endereça a criação de personagens fabulares, ao contrário, reforça a performatividade dos discursos (como na cena final de Gleide Firmino, ou na cena da palestrante Micheli Santini), atribuindo à palavra um caráter necessariamente político. Ressalto também o fato de o grupo ser brasileiro e se esforçar em colocar Brasília como eixo transversal do trabalho (flertando com procedimentos do teatro-documentário) numa dinâmica que configura o principal movimento da mediação: aproximar.

\* \* \* \* \*

A teatralidade está em pleno campo de disputa no teatro contemporâneo, e os modos de engajar e se relacionar com o espectador na realização da cena assumem um papel de enorme relevância nessa disputa. O deslocamento da função ou da atitude do espectador diante da obra parece deslocar, em algum grau,

a própria constituição da teatralidade. O processo não se dá sem a descoberta de como essa relação vai acontecer durante a apresentação da obra — a ordem dos acontecimentos altera essa relação, a duração de cada acontecimento ou cena, a presença da música, a configuração especial. Nenhuma dessas escolhas se submete a nenhum desses aspectos sem que tenha o encontro com o espectador em perspectiva.

O modo de engajar o público, ou até de se comunicar com ele, vai provocar debates sobre os limites da teatralidade necessariamente: mas isso então já não é mais teatro! Ou: que tipo de teatro é esse que trata o público dessa maneira? Obviamente que há nesse incômodo uma ideia do que seja o teatro por um tipo de relação específica que se estabelece com quem assiste e, logo, tudo o que foge a essa relação deixaria de ser teatro.

\* \* \* \* \*

O teatro, por sua materialidade e dimensão pública, ressalta o lugar do corpo como suporte, o que fica diluído no cinema, por exemplo (com algumas exceções que buscam se aproximar exatamente dessa ideia teatral). Mesmo em trabalhos inorgânicos, a materialidade do próprio espaço como coisa a ser percebida entra no lugar desse primeiro corpo. E o encontro convoca esse estado de primeiros corpos como nada na vida — então realmente é preciso falar sobre o encontro em sua dimensão íntima e pública. O testemunho de algo no coletivo gera uma cumplicidade.

\* \* \* \* \*

O problema que se coloca ao mediador-cartógrafo é: — *Como abordar uma obra?* Uma obra tem muitas portas de entrada e de saída: que portas abrir? Que portas se mantêm abertas? Essa decisão, que Desgranges chama de “ângulo de ataque”, não é exclusivamente funcional. Ela pode se tornar funcional ao ser ajustada para determinado público-alvo, como vimos na mediação em sua contextualização escolar. A palavra escolar poderia ser substituída por pedagógico,

mas seria um processo muito generalista: o pedagógico envolve aspectos que escapam ao processo formativo conduzido na instituição da escola.

Dessa forma, a decisão sobre as portas que serão abertas pelo mediador-cartógrafo, na maioria das vezes, são disparadas pela intuição naquele exato momento em que o corpo se desestabiliza diante do tropeço; em que a subjetivação se suspende, ou se questiona como diferença, na fração de segundos em que o equilíbrio luta contra a gravidade para se manter de pé e evitar o chão. Nem sempre dá tempo. A intuição é, portanto, velocidade, impulso, sinapse neuromuscular, memória, sensação e invenção.

\* \* \* \* \*

O documento é a possibilidade de voltar à obra. Voltar à cena. Voltar para estudar. Voltar para repetir. A repetição nos permite acessar recorrências, obsessões, desdobramentos do inconsciente, linhas de fuga. “A repetição ativa a atenção ao pequeno, ou aos detalhes despercebidos do corpo que inventa” (DIAS, 2020, p. 90). Reduzir a velocidade. O documento é uma lentidão, reduz a velocidade do tempo presente. Segundo Ávila (2020, s/p), “o arquivo acessa uma parte considerável do que foi o acontecimento teatral”.

Podemos citar como documentos da cena: o texto ou roteiro, as fotografias ou filmagens da peça, as críticas e matérias da imprensa, estudos acadêmicos, diários de bordo, entrevistas, desmontagens, perfis em redes sociais, depoimentos de espectadores — ou seja, toda a materialidade que gera memória e que se conserva, já que a cena em si não carrega essa capacidade. O documento adquire textura de fragmento, rastro, que compõe a obra — que deixa de ser um fim para ser um ponto de emergência do processo. Assim, na mediação cartografada de um espetáculo, os documentos da cena podem operar como pistas e signos.

A noção de documento reforça a ideia do teatro como uma experiência que está para além da obra, arte e vida. Os documentos funcionam como uma rede que expande os sentidos e as sensações da obra. Por exemplo, o programa é um campo de discurso — não é simplesmente uma demanda institucional. Muitas vezes o programa é o único espaço em que os criadores têm uma voz pessoal sobre a obra, sobre o processo. O documento representa o ato, mas é também ele performativo em sua materialidade (papel, pixel, onda, letra).

Para Eleonora Fabião (2011, p. 56), “o arquivo não é apenas uma fonte documental mas uma fonte de *experiência histórica e experimentação historiográfica*. O arquivo não é uma mera coleção de dados mas um produtor de efeitos e afetos; uma ponte para acessar o instante, arquivado. Assim, a pergunta da cena também é: — *como performar o arquivo?*, e não apenas: — *como performar o tema?* “Performar o arquivo é também ser confrontado com a força epistemológica e energética do fragmento” (FABIÃO, 2011, p. 56). A cena põe o arquivo em movimento e tanto o arquivo — como objeto e traço, extensão de uma ação que já aconteceu — quanto sua história ganham contexto.

\* \* \* \* \*

O fragmento é um pormenor. Também é importante dizer que os documentos da cena são vozes múltiplas, não apenas a representação dos processos. Quem armazenou, quem viu a peça, quem filmou, quem fotografou, quem escreveu: cada *quem* faz parte do documento. Por sua dimensão de convívio e grupalidade, o teatro agencia todos esses discursos para se constituir como documento.

\* \* \* \* \*

A tecnologia audiovisual permitiu uma revolução no campo do documento e do arquivo para as artes da cena. No artigo *O Fantasma do Teatro*, Daniele Ávila Small (2020, s/p) afirma:

Um registro de uma peça é algo que pertence, inevitavelmente, à cultura do teatro, sua história, sua documentação, sua esfera de conhecimento. O teatro é feito de muitas coisas que compõem a “biosfera” na qual os espetáculos vivem. Quanto mais contato com outros elementos multiplicadores, mais complexa, profunda e prazerosa pode ser a fruição de quem tem a chance de estar numa plateia.

O potencial pedagógico da mediação também se amplifica diante da tecnologia audiovisual. Novamente Ávila (2020, s/p):

Em sala de aula, o registro de uma encenação melhora consideravelmente o nível do debate com os alunos. Ver a gravação de uma peça é, de certo modo, como ler um texto de teatro: algo que proporciona um conhecimento

(parcial, que seja) do que pode ser um espetáculo, que abre ou movimenta as noções de encenação, atuação, dramaturgia.

\* \* \* \* \*

No teatro-documentário, o arquivo não é um procedimento apenas de estudo, mas também de composição. Na cena mediada, a operação não é documentarista; é cartográfica. É mais uma atitude que um gênero. Ou seja, o documento é pista, traço. Isso significa que faz parte da criação, mas não é o foco de investigação. O cartógrafo é um antropófago: comer o estrangeiro, comer o que veio antes — esse é o encontro da teatralidade do mundo contemporâneo com a teatralidade do mundo clássico.

\* \* \* \* \*

Performar o processo é problematizar a capacidade de tomar decisões e ter consciência sobre elas, ainda que impregnadas de aleatoriedades, acasos, desarticulações. A cena mediada faz parte de um momento da civilização em que conhecer os processos adquire uma conotação política.

A sociedade disciplinar de Foucault, feita de hospitais, asilos, prédios, quartéis e fábricas, não é mais a sociedade de hoje. Em seu lugar, há muito tempo, entrou uma outra sociedade, a saber, uma sociedade de academias de fitness, prédios de escritórios, bancos, aeroportos, shopping centers e laboratórios de genética. A sociedade do século XXI não é mais a sociedade disciplinar mas uma sociedade do desempenho. Também seus habitantes não se chamam mais “sujeitos de obediência”, mas sujeitos de desempenho e produção. São empresários de si mesmos. (HAN, 2017, p. 23)

É claro que na sociedade do desempenho conhecer o processo é uma atitude revolucionária. O documento/arquivo materializa e performa em cena os episódios/eventos do processo criativo.

\* \* \* \* \*

Não existe percepção neutra: uma caixa de som não é uma voz. A representação é justa, mas é sempre representação. Conto duas narrativas, uma real e uma fictícia:

- 1) Eu estudava ciências médicas, fazia teatro nas horas vagas. Àquela altura, tinha muitas; com o tempo, foram diminuindo vertiginosamente. Quanto mais importante minha vida se tornava, menos horas vagas eu tinha. Caí numa palestra: o tema era voz. Se perguntado hoje, não lembraria sequer uma palavra dita na ocasião. Todavia, minha memória segue cheia da sensação daquele dia, de ouvir aquela voz carregada de afeto, aquele corpo de cabelos avermelhados e longos produzindo ondas magnéticas e libidinais. Decidi, naquele dia, abandonar as ciências médicas e seguir aquela voz. Sem microfone.
- 2) Estávamos na praia, o anoitecer arroxando, o mar ficando prata e o olho humano já quase não conseguindo enxergar a distância — a ponto de se perguntar: está claro ou está escuro? Ainda vejo ou já não vejo mais? Quando a voz parou, houve um silêncio humano — porque o mundo ao redor continuava sonoro. Então nos juntamos ao redor do celular para ouvir a gravação: estava tudo lá, mas era outra coisa. O vídeo viralizou nas redes sociais e fez com que vários internautas tivessem vontade de estar ali, naquela praia. Todavia, as ondas sonoras produzidas pela ressonância das cordas na madeira não estariam mais sendo levadas pela ventania do mar.

\* \* \* \* \*

Falência dos modelos de análise; a crítica vai para o processo. A discussão sobre o processo é ética. O processo é memória em movimento. A discussão sobre documento aponta para o caráter processual da mediação.

\* \* \* \* \*

Para a mediação, a obra é, em si, o movimento aberrante de uma zona indiscernível (povoada pelos artistas e seus afetos, sua micropolítica); ela é traço de um processo e não objeto de uma estabilização. O texto dramático, nessa perspectiva, por exemplo, não se posiciona mais na discussão sobre origem da cena; isso não importa. Além de seu lugar como documento, o que entra em pauta é a ética que engendra os processos, as máquinas de desejo, planos de imanência, etc.

\* \* \* \* \*

A pesquisadora Cecília Salles descreve o processo criativo como a coleta sensível do artista. O arquivo é potência à espera da História: um traço, um vestígio, uma produção que em algum momento do tempo se configurou como extensão de uma ação (humana ou não), cujos desdobramentos e ressonâncias ainda hoje ecoam. Um rastro visível do que não está mais vivo, por meio do qual acessamos o vestígio e a perda. O arquivo, todavia, não é sobre o passado: é o presente que seleciona os arquivos e os descobre. Portanto, podemos olhar para o documento como processo — seja pelo espaço que ocupa diante da cena, seja pela constante atualização que ele está sujeito a sofrer conforme o momento político, econômico, social, artístico, etc.

\* \* \* \* \*

A fixação do instante não é uma questão para as artes da cena. Ao contrário, a negação dela é que é sua questão. Ao desenvolver seu pensamento a respeito do cinema na formação do sujeito moderno, na formação de sua percepção, o crítico Leo Charney (in CHARNEY; SCHWARTZ, 2004, p. 324) afirma: “Na presença imediata do instante, o que podemos fazer - a única coisa que podemos fazer - é senti-lo”. Pois é justamente no corpo de quem atua que sensação e cognição habitam o mesmo espaço. O corpo de quem atua é o ponto de convergência do catálogo de respostas racionais com a sensação corporal. No exato instante em que eles se tocam numa espécie de faísca, nesse instante está



a imaginação do ator. Fixar o instante não é o que perseguem os artistas da presença, mas compartilhá-lo.

\* \* \* \* \*

DOC\_CRÍTICA. *Festa de Inauguração*: Danielle Small Ávila para a Questão de Crítica/:

Assim, no contraste entre o público e o privado, o grande e o pequeno, *Festa de Inauguração* faz um exame dos modos narrativos das instituições e das estratégias de inscrição dos indivíduos. Diante de referências imponentes como o teatro grego e as ruínas de Pompeia, são as vozes e os corpos dos atores e das atrizes que dão o contraste da individualidade, da subjetividade e dos afetos em escala humana diante dos acontecimentos acachapantes de um mundo imenso e imprevisível.

\* \* \* \* \*

DOC\_CRÍTICA. *Festa de Inauguração*: Amilton de Azevedo para a Medium/:

O fóssil vivo instaura então uma atmosfera onde a forma pela qual olhamos para a História e o registro de seus atos será a todo momento passível de questionamento e crítica. Apresentam-se as grandes distâncias daquilo que foi construído, desconstruído e, essencialmente, destruído e os afetos proximais daqueles quatro performers que desejam inserir-se nestes processos.

[...]

“Festa de Inauguração” fragmenta-se em quadros cuja essência são os escombros e a vida que insiste em se revelar neles.

[...]

O grupo verticaliza, a partir deste estímulo, uma reflexão fragmentária e performativa que atravessa questões particulares e sociais acerca da memória do que se constrói — e o vislumbre da destruição como ato talvez inevitável à criação.

[...]

Sem conceber efetivamente personagens, os quatro performers em cena — Gleide Firmino, Micheli Santini, Adilson Diaz e Diego Borges — se relacionam diretamente com os espectadores praticamente em todos os momentos do espetáculo.

[...]

O Teatro do Concreto se referencia diversas vezes ao longo da encenação; se trata de um olhar daqueles performers sobre a própria trajetória, também como busca de compreender o que se transformou — neles e em suas ações, na cidade e em seus espaços.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se no mestrado o mediador era alguém externo à cena, nesta tese, o mediador-cartógrafo a ganha. A cena ensina sobre mediar. Entendo que as peças estudadas aqui emergem de processos profundamente cartográficos: abertos à vida, à aleatoriedade; atentos às pistas e vestígios; processos inventivos, posto que formulam o problema ao invés de solucioná-los; referenciados, muitas vezes autorreferenciados; em diálogo com a arte e sua história; desarticulados, antropofágicos, desamparados. Há, portanto, um aspecto performativo na mediação da cena que levou a hipótese para dentro dela — o que repercutiu inclusive na decisão de priorizar a participação de atrizes e atores nas entrevistas-conversas, mesmo que nas obras estudadas, como vimos, as escolhas de atuação, encenação e dramaturgia não constituam instâncias tão definidas.

A invenção não sistematiza um método; ela descobre como fazer, assim como Emanuel Aragão e Adriano Guimarães precisaram descobrir uma forma para ensaiar *Hamlet – Processo de Revelação*, ou Amir Haddad e Andréa Beltrão para contar o mito que sustenta *Antígona*. O processo é um agenciamento de forças e uma revelação de si mesmo, não apenas da obra que resulta ou emerge dele. Por isso ganha também a cena, é performado, compartilhando com o espectador questões íntimas da criação por meio de documentos, depoimentos e outras referências de arte e de leitura. Durante o processo, a percepção do tempo em passado, presente e futuro se dilui, porque o processo tem sua própria temporalidade, estabelece os próprios marcos. O processo geralmente projeta — existe, no mínimo, uma data — e produz seu próprio passado, cartografando pistas que passam a fazer sentido em si mesmas.

Se a cartografia é metodologia, a mediação é uma prática desenvolvida em ressonância com ela. O processo de mediação — desde sua elaboração até a performance, que demanda necessariamente um conhecimento e um interesse pela subjetividade do outro — é, em si, cartográfico e inventivo. A tese configura, assim, um percurso pela cartografia como abordagem metodológica, sua ontologia e seus instrumentos, demonstrando de que modo ela pode contribuir para as pesquisas das artes da cena. A virada epistemológica em direção ao desejo, à ética

e à micropolítica a partir da desestabilização das categorias de sujeito e objeto e dos regimes da representação.

Ainda que guardem semelhanças com a cartografia, os processos destas cenas mediadas não se generalizam em termos de tipos, formatos ou procedimentos. Mesmo o processo colaborativo, que aparece como referência mais explícita nos workshops de criação de *Ensaio.Hamlet* (Cia. de Atores) e *Gaivota – tema para um conto curto* (Enrique Diaz), não constitui uma plataforma de estabilização possível neste contexto. Entre a cena e a mesa como lugares, o trabalho acontece dentro, no interior, ou com interlocuções a partir de uma ideia. Janaína não improvisa para criar *Stabat Mater*; só vai à cena quando o texto está pronto, vai da mesa à cena, assim como Andréa Beltrão na criação de *Antígona*. Janaína, por sua vez, não leva à mesa um texto dramático, mas um ensaio teórico — e usa a mesa para escrever o próprio texto —, ao passo que Andréa parte da obra de Sófocles num trabalho de mesa completamente diferente do que comumente se descreve, cuja resultante também são enxertos de textos na tradução original de Millôr Fernandes.

De fato, as atrizes e os atores dessas cenas mediadas escrevem muito e memorizam muito também — teatralidade e memória estão necessariamente engajadas; o curso da cena depende da memória de quem atua. Nesse caso, o desejo de dizer extrapola o procedimento da memorização, sendo urgente também escrever. Emanuel Aragão se aproxima do Hamlet refazendo a tradução dos solilóquios — deseja que as palavras de Hamlet estejam ainda mais próximas das dele. Os workshops de improviso também geram textos autorais — mesmo que, por exemplo, em *Festa de Inauguração*, a decisão de aproveitar ou não esse material tenha voltado para a mão do dramaturgo João Turchi, conforme conversa com as atrizes Micheli Santini e Gleide Firmino. Não há personagens: o texto organiza as falas pelos nomes das próprias atrizes.

A própria noção de personagem já não interessa tanto, seja em seu aspecto literário, seja no aspecto de sua tradição psicológica. Aprendemos com Silvia Davini que a personagem é o que ela fala, e a cena mediada confirma essa hipótese: duplicar personagem, abolir personagem, coralizar personagem, são procedimentos de cena — ou recursos de encenação — que, em determinado momento do processo, passam a ocupar planos menos relevantes. O ato de fala é o agenciador da cena e a procura não é mais pela personagem como sujeito

amparado em seus predicativos; é uma procura pela voz e pela palavra. A voz política da palavra, a voz que revela segredos, que narra e compartilha experiências, que suscita imagens, que emociona; a voz que atravessa a história, que desarticula, dessubjetiva. A narrativa que desampara e se abre ao coletivo.

A pesquisa demonstrou que pensar o mediador-cartógrafo a partir de uma cena mediada é pensar também as transformações da prática da atuação na transição do século XX para o século XXI, e — por que não? — investigar as possibilidades expressivas do professor de teatro neste novo século, aprendendo a ocupar a sala de aula com o próprio corpo da cena. Para atuar, esse corpo em cena pensa, lê, escreve, repete, perde noites, relê, erra, se precariza, se arrisca, produz e recolhe vestígios, improvisa, decora, se lembra, bate texto, conversa, se emociona, se arrebatada, deseja, se coloca como agente histórico diante da História, se desampara, media, inventa.

Se o teatro performativo é a assimilação de práticas e procedimentos da performatividade na cena, e a performance, por sua vez, é a virada do olhar para o corpo sem o filtro da representação, a atuação se mostra um campo criativo relevante no agenciamento dessa busca teórica. Transita por esse hiato, esse entre, esse sem-fundo, em que se ocupam as investigações da filosofia da performance. Atuar é ter ideia. A atuação é uma ideia. Por assimilar a voz — mais especificamente a palavra, no caso das obras estudadas — e o movimento, se operarmos com as categorias de produção corporal propostas por Davini, a atuação é uma ideia capaz de produzir sentidos complexos.

Esse recorte da atuação nos possibilitaria operar uma variante na formulação teórica que resultou na dicotomia que opõe teatralidade e performatividade, agenciando, em lugar dela, uma espécie de sobreposição dessas duas noções. Teatralidade e performatividade, portanto, não seriam noções absolutas que configuram gêneros, mas forças, potenciais de invenção, ideias. E que vibrariam juntas, por exemplo, no corpo que atua, que vai à cena. A atuação, ainda, desvincula a ideia de teatralidade da representação e a diferencia da impressão de unidade que a prática da encenação lhe incorporou ao longo da teoria teatral no século XX.

Algo da teatralidade está no potencial de transformação das coisas, em como as coisas podem se transformar pela ocasião de um encontro. Até a pandemia, de forma presencial (corpo presente, esta era a especificidade do teatro

— o convívio, como propõe Dubatti) e depois da pandemia, remotamente (o convívio remoto — ou tecnovívio, como sugere o mesmo pesquisador). E, nesse aspecto, é pertinente mencionar, mesmo que de modo ligeiro, que as diversas investigações de artistas da cena, com formação e prática no teatro ou na performance há longas datas, criam um campo de experimentação favorável à atualização dos limites da noção de teatralidade. Tal atualização a desvincula ainda mais de premissas incorporadas ao longo do que poderíamos chamar de “século da encenação” — terminologia provavelmente mais apropriada do que “século do encenador”, já que sua hierarquia começa a ser questionada já em meados do século XX.

Na dimensão pedagógica, a cartografia de uma cena mediada nos permitiu pensar o exercício da docência em teatro também como instância agenciadora de teatralidade e performatividade. As pistas da cena mediada — engajamento da voz, da história, dos afetos, dos dispositivos pedagógicos e do modo de abordar o espectador, do modo de ocupar o espaço, de se ver em perspectiva com a tradição e com a vida — e as pistas das aulas de teatro são convergentes e favorecem a descoberta de percursos possíveis a partir do encontro com uma obra de arte que configure uma experiência da ordem da sensação e do pensamento.

As considerações da pesquisa impactaram profundamente minhas aulas como professor do curso de Licenciatura em Teatro do Instituto Federal Fluminense, cargo que assumi em meados do segundo ano de doutorado. Se na cartografia as fronteiras da pesquisa e da vida se diluem, esta pesquisa não se faz sem as minhas crescentes indagações como docente no ensino superior. Como pensar currículo e formação sem esbarrar no conceito de teatralidade, performatividade, ou de ideia? Não é apenas o que se ensina — mas “em que casos, onde, quando e como...”? Os problemas da teatralidade podem contribuir significativamente para uma pedagogia inventiva? De onde surgem esses problemas senão da própria prática da cena? Percorrer o caminho da docência é também percorrer o caminho da prática e da investigação: a cena ensina a pesquisa, a pesquisa ensina a cena, a sala de ensaio ensina a sala de aula, a sala de aula ensina a sala de ensaio.

A via de mão dupla dessa pesquisa é, portanto, desconstruir a ideia da sala de aula como um lugar de aprendizagem objetiva, sem afeto. Mas isso já aprendemos com Paulo Freire, Augusto Boal e Jacques Rancière. Acreditamos que

a cena mediada nos demonstra de que modo o conhecimento produzido pela própria cena pode ser incorporado aos processos pedagógicos, em especial no contexto em que atuo — de um curso de Licenciatura. Nos dá a ver as lógicas irracionais dos movimentos aberrantes que emergem da fronteira entre a pedagogia e a teatralidade, ou entre o corpo em docência e a teatralidade. E se, como vimos com Lapoujade (2015, p. 28), “Há, em Deleuze, todo tipo de gritos, gritos de cineastas, de escritores, de pintores”, há de ser possível ouvir também gritos de atrizes e atores.

Pergunto-me: que espaço de nossos cursos é dedicado à vivência coletiva em uma sala de ensaio? Quando digo *sala de ensaio* não digo *aulas práticas*, as quais mantêm muitas vezes as hierarquias e as lógicas de transmissão, de apreensão de conteúdo e técnica. Quero dizer com a expressão *sala de ensaio* o mergulho em espaços de hierarquias flutuantes, em processos que investiguem novas formas de encontrar e afetar o outro, de cartografar seus vestígios, de inventar os problemas, de lidar com a criação artística em pleno desamparo. Porque sabemos que quatrocentas horas são dedicadas aos Estágios Curriculares<sup>15</sup> de modo a garantir a vivência dos estudantes em sala de aula. Precisamos construir essa dinâmica no currículo. Um professor-pesquisador-artista frequenta a sala de ensaio.

Termino por ressaltar o recorte geográfico da pesquisa, o qual definimos no título como “eixo RJ-SP-DF”, já que as peças foram criadas nas capitais de cada um desses estados. A criação atribuída a determinado território geográfico, neste caso, tem mais a ver com as condições de produção das obras (financiamento, estreia e primeira temporada, etc.) do que a residência dos artistas propriamente dita. Nesse sentido, é notável no Brasil a alta concentração de instituições e recursos ligados ao sistema da arte nos estados do Rio de Janeiro e de São Paulo. Mesmo que a distribuição geográfica tenha sido ao acaso, ou seja, não tenha figurado como critério prévio na escolha das obras estudadas na pesquisa, a persistência desse eixo no recorte precisa ser mencionada, haja vista as diversas

---

<sup>15</sup> Atualmente, a distribuição da carga horária dos cursos de Formação Inicial para Professores da Educação Básica no Brasil, ou seja, dos cursos de Licenciatura, é regulamentada pelo Conselho Nacional de Educação, órgão colegiado ligado à estrutura do Ministério da Educação. A resolução vigente quando da defesa deste trabalho (Resolução CNE/CP Nº 2, de 20 de dezembro de 2019), assim como a anterior também o fazia, estipula uma carga horária obrigatória de 400 horas para o estágio supervisionado.

discrepâncias que ele gera. O Distrito Federal, nesse sentido, é um desvio curioso nesse eixo, já que sua distância geográfica das outras duas capitais dificulta o fluxo de obras e pessoas e, ao mesmo tempo, seu status de capital federal atrai muitas obras de relevância nacional — e, em menor escala, internacional.

A tese não está pronta; apenas foi entregue. Como uma peça, que apenas estreia. A diferença é que a tese vira documento, banco de dados, ainda que possa gerar novas leituras no futuro. A peça se constrói e destrói todos os dias como na exposição das estátuas de gesso em *Festa de Inauguração*: segue em processo durante a temporada.

## REFERÊNCIAS

### Bibliografia

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

\_\_\_\_\_. **Linguagem e Vida**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

AVILA, Daniele. Fantasma do Teatro. In **Questão de Crítica** – Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais. 25 de abril de 2020.

\_\_\_\_\_. **Historiografias de artista**: escritas da história no teatro documentário contemporâneo. 289 f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

BALIBAR, Étienne. **Spinoza and Politics**. New York, London: Verso, 1998.

BESSE, Jean-Marc. **Ver a terra**: seis ensaios sobre paisagem e geografia. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BISHOP, Michael. **The Contemporary Poetry of France**: Eight Studies. Amsterdam: Rodopi, 1985.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (org). **O cinema e a invenção da vida moderna**. Trad. Regina Thompson. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

CULL, Laura. **Theatres of Immanence**: Deleuze and the Ethics of Performance. London: Palgrave Macmillan, 2013.

DAVINI, Sílvia. **Cartografias da voz no teatro contemporâneo**. Brasília: UnB/PPG-CEN, 2019.

DEGUY, Michel. **Fragments du Cadastre**. Paris: Gallimard, 1960.

\_\_\_\_\_. **Reabertura após obras**. Campinas: Ed. Unicamp, 2007.

DELDUQUE, Carolina. **Tchekhov e o ator brasileiro**: do texto à cena. 220 f. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.

DELEUZE, Gilles. **Qu'est-ce que l'acte de création?**, palestra proferida no âmbito do "Mardi de la Fondation" da FEMIS - École nationale supérieure des métiers de l'image et du son em 17/03/1987.

\_\_\_\_\_. **Francis Bacon**: A Lógica da Sensação. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a Filosofia?** São Paulo: Editora 34, 2010a.

\_\_\_\_\_. **O Anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 2010b.

\_\_\_\_\_. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 3. São Paulo: Editora 34, 1996.

DESGRANGES, Flávio. **Pedagogia do espectador**. São Paulo: Hucitec, 2003.

DIAS, Kenia. **Obras em processo nas Artes Cênicas**: estudos dos diários de montagem da peça Nós do Grupo Galpão/MG e Prática Aisthesis/DF. 204 f. Tese



(Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2020.

DORT, Bernard. **O teatro e sua realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

DUBATTI, Jorge. **O Teatro dos Mortos**: Introdução a uma filosofia do teatro. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

FABIÃO, Eleonora. Performance e precariedade. In JUNIOR, A. W. de O. (ORG). **A performance ensaiada**: ensaios sobre performance contemporânea. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2011.

\_\_\_\_\_. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. In: **Revista Sala Preta**. São Paulo: PPGAC/USP, v. 8, n. 1, 2008. pp. 235-246.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. In: **Revista Sala Preta**. São Paulo: PPGAC/USP, v. 9, n. 1, 2009. pp. 197-210.

FERNANDES, Silvia; RAMOS, Luiz Fernando. Diálogo da Gaivota. In **Revista Sala Preta**. São Paulo: PPGAC/USP, v. 7, n. 1, 2007. pp. 225-228.

GARCIN-MARROU, Flore. **Gilles Deleuze, Félix Guattari, entre théâtre et philosophie**: pour un théâtre de l'avenir. Tese (Doutorado). Université Paris-Sorbonne, 2011.

GOETHE, J. W. **Viagem a Itália**: 1786-1788. Lisboa: Bertrand Editora, 2016.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de Presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. Petrópolis: Vozes, 2017.

KASTRUP, Virgínia. **A invenção de si e do mundo**: uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

KIFFER, Ana. O rascunho é a obra: o caso dos cadernos. In: **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 55, Brasília, set./dez. 2018. pp. 95-118.

LABBUCCI, Adriano. **Caminhar, uma revolução**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

LAPOUJADE, David. **Deleuze, os movimentos aberrantes**. São Paulo: n-1 edições, 2015.

LARROSA, Jorge. **Pedagogia Profana**: danças, piruetas e mascaradas. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

LIGIERO, Zeca. Outro Teatro: Arte e educação entre a tradição e as experiências performáticas. In **Revista Poiésis**, n 19, p. 15-28, Julho de 2012.

LIGNELLI, César. **Sons e Cenas**: apreensão e produção de sentido a partir da dimensão acústica. 350 f. Tese (Doutorado em Arte) – Universidade de Brasília, Brasília, 2020.

LOPES, Beth. A performance da memória. In **Revista Sala Preta**. São Paulo: PPGAC/USP, v. 10, n. 1, 2010. pp. 135-145.

MATSUMOTO, R.; CORADESQUI, G. Experiência e mediação teatral. In: HARTMANN, L.; VELOSO, G. (ORG). **O teatro e suas pedagogias**: práticas e reflexões. Brasília: Editora UnB, 2016

MEDEIROS, Maria Beatriz de. **Aisthesis**: estética, educação e comunidade. Chapecó: Argos, 2005.

MORETTO, Roberto Carlos. **Ensaio.Hamlet**: rupturas no gênero dramático e corpos em rede na cena de Enrique Diaz. 206 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

NEVES, G. A entrevista como estratégia metodológica para a crítica de processo. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO DE PESQUISADORES EM CRÍTICA GENÉTICA, X Edição, 2012. PUCRS. pp. 544-552.

ONFRAY, Michel. **Teoria da viagem**: poética da geografia. Porto Alegre: L&PM, 2009.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. Rio de Janeiro: Vozes, 1977.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (ORG). **Pistas do método da cartografia**: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2015.

RODRIGUES, Giselle. **Abordagens cênicas inventivas**: Prática Aisthesis. 199 f. Tese (Doutorado em Arte) – Universidade de Brasília, Brasília, 2020.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental**: Transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulinas; Editora da UFRGS, 2011.

ROLNIK, Suely; GUATTARI, Félix. **Micropolíticas**: Cartografias do Desejo. Petrópolis: Vozes, 1996.

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos**: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SALLES, Cecília; CARDOSO, Daniel R. Crítica de Processo: um estudo de caso. In: **Ciência e Cultura**. vol.59, nº.1, São Paulo, Jan./Mar. 2007.

SPINOZA. **Ética**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

TORRES, Fernanda. Artistas. **Folha de São Paulo**, São Paulo, ano 94, n. 31103, 30 de agosto de 2014, Coluna.

VELARDI, Marília. Pensando sobre pesquisa em artes da cena. In: **Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP** / organização: Charles Roberto Silva; Daina Felix; Danilo Silveira; Humberto Issao Sueyoshi; Marcello Amalfi; Sofia Boito; Umberto Cerasoli Jr; Victor de Seixas; – São Paulo: PPGAC-ECA/USP, 2015. v.3, n.1, 205 p.

VELARDI, Marília. In: **Revista Moringa** – Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 9, n. 1, jan/jun 2018, pp. 43-54.

WILKER, Francis. **Encenação-paisagem**: uma cena que reivindica o mundo a céu aberto. 260 f. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

## Documentos consultados

DOC\_CRÍTICA. **Antígona: Fernando Pivotto para o Aplauso Brasil**/. Disponível em <https://aplusobrasil.com.br/critica-antigona-uma-nao-tragedia/#:~:text=Ambicioso%2C%20Ant%C3%ADgona%20%C3%A9%20um%20espet%C3%A1culo,mais%20de%20dois%20mil%20anos>. Acesso em 7 de novembro de 2020.

DOC\_CRÍTICA. **Antígona: Luis Carlos Mertens para o Estado de São Paulo**/. Disponível em <https://cultura.estadao.com.br/noticias/teatro-e-danca,analise-espetaculo-de-andrea-beltrao-da-aula-magna-de-tragedia-e-teatro-por-quem-entende,70001653232>. Acesso em 7 de novembro de 2020.

DOC\_CRÍTICA. **Antígona: Valmir Santos para o jornal Folha de São Paulo**/. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/04/1874079-solo-de-andrea-beltrao-amortece-forca-reflexiva-de-antigona.shtml>. Acesso em 7 de novembro de 2020.

DOC\_CRÍTICA. **Festa de Inauguração: Amilton de Azevedo para a Medium**/. Disponível em <https://medium.com/@ruinaacesa/a-afirma%C3%A7%C3%A3o-do-escombros-e2ca420ef957> . Acesso em 8 de novembro de 2020.

DOC\_CRÍTICA. **Festa de Inauguração: Danielle Small Ávila para a Questão de Crítica**/. Disponível em <http://www.questaodecritica.com.br/2020/04/festa-de-inauguracao/> . Acesso em 8 de novembro de 2020.

DOC\_CRÍTICA. **Hamlet – Processo de Revelação: Beth Néspoli para o Teatro Jornal**/. Disponível em <https://teatrojornal.com.br/2017/03/dois-sujeitos-em-busca-de-autonomia/> Acesso em 28 de novembro de 2020.

DOC\_CRÍTICA. **Hamlet – Processo de Revelação: Danielle Small Ávila para a Documental**/. Disponível em <http://documentacena.com.br/2015/08/29/uma-pecamediacao-ou-hamlet-adora-o-teatro/> . Acesso em 7 de novembro de 2020.

DOC\_CRÍTICA. **Hamlet – Processo de Revelação: Romulo Zanotto para o Medium**/. Disponível em <https://medium.com/romulozanotto/hamlet-cr%C3%ADtica-f5447b664ef2> Acesso em 28 de novembro de 2020.

DOC\_CRÍTICA. **Hamlet – Processo de Revelação: Valmir Santos para o Folha de São Paulo**/. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/03/1865537-monologo-apura-hamlet-sem-sacrificar-sua-complexidade.shtml?mobile> Acesso em 28 de novembro de 2020.

DOC\_CRÍTICA. **Hamlet – Processo de Revelação: Wellington Andrade para a Cult**/. Disponível em <https://revistacult.uol.com.br/home/hamlet-sem-aura-e-sem-coroa/>. Acesso em 7 de novembro de 2020.

DOC\_CRÍTICA. **Stabat Mater: 36º Encontro com Espectadores do Teatro Jornal**/. Disponível em <https://teatrojornal.com.br/2020/09/stabat-mater-e-a-jornada-de-janaina-leite/> . Acesso em 7 de novembro de 2020.

DOC\_CRÍTICA. **Stabat Mater: Amilton de Azevedo para a Medium**/. Disponível em <https://medium.com/@ruinaacesa/a-m%C3%A3e-ainda-estar%C3%A1-l%C3%A1-ap%C3%B3s-uma-noite-sem-sonhos-3a6053ad72f3> . Acesso em 7 de novembro de 2020.

DOC\_CRÍTICA. **Stabat Mater: Danielle Small Ávila para a Questão de Crítica**. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2019/11/stabat-mater/> . Acesso em 7 de novembro de 2020.

DOC\_CRÍTICA. **Stabat Mater: Heloisa Sousa para o Faroffa Crítica**. Disponível em <http://www.farofacritica.com.br/criticas/leiamais/145>. Acesso em 7 de novembro de 2020.

DOC\_CRÍTICA. **Stabat Mater: Leandro Nunes para o Estado de São Paulo**/. Disponível em <https://cultura.estadao.com.br/noticias/teatro-e-danca,em-stabat-mater-janaina-leite-debate-a-heranca-da-virgem-maria-para-o-ocidente,70002920411>. Acesso em 7 de novembro de 2020.

DOC\_CRÍTICA. **Stabat Mater: Luciana Romagnolli para o Horizonte da Cena**/. Disponível em <https://www.horizontedacena.com/este-obsкуро-objeto-que-deseja/> Acesso em 7 de novembro de 2020.

DOC\_CRÍTICA. **Stabat Mater: Paulo Bio Toledo para a Folha de São Paulo**/. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/07/peca-tem-como-objeto-a-figura-materna-mas-mae-em-cena-e-coadjuvante.shtml> . Acesso em 7 de novembro de 2020.

DOC\_LINK. **A atriz como intérprete de si mesma**/. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=5oltEzCkKbo&t=2455s> . Acesso em 7 de novembro de 2020.

DOC\_LINK. **L'Abécédaire de Gilles Deleuze**/. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=D9s4ub2tjLA&list=PLiR8NgajHNPbaX2rBoA2z6iPGpU0IPIS2&index=3> . Acesso em 7 de novembro de 2020.

DOC\_LINK. **Ensaio.Hamlet**. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=EWbR1zqIAQI> . Acesso em 7 de novembro de 2020.

DOC\_LINK. **Festa de Inauguração**. Filmagem na íntegra do espetáculo, disponível em link de acesso restrito.

DOC\_LINK. **Hamlet – processo de revelação**. Disponível em <https://vimeo.com/209262417> . Acesso em 7 de novembro de 2020.

DOC\_LINK. **Gaivota – tema para um conto curto**. Disponível em <https://vimeo.com/417846201> . Acesso em 7 de novembro de 2020.

DOC\_LINK. **Mensageiro Diferido**/. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=pJciskT5mR8>. Acesso em 7 de novembro de 2020.

DOC\_LINK. **Pour en finir avec le jugement de dieu**/. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=EXy7lsGNZ5A> . Acesso em 7 de novembro de 2020.

DOC\_LINK. **Para dar um fim no juízo de deus**/. Filmagem na íntegra do espetáculo, disponível em link de acesso restrito.

DOC\_LINK. **Os Serrenhos do Caldeirão**/. Filmagem na íntegra do espetáculo, disponível em link protegido por senha na plataforma Vimeo.

DOC\_LINK. **Stabat Mater**. Filmagem na íntegra do espetáculo, disponível em link de acesso restrito.

DOC\_INSTRAGRAM. **Perfil do espetáculo *Antígona* na rede social Instagram.**  
Disponível em @antigonaapeca.

DOC\_VIDEO. **Entrevista-conversa com a criadora Andréa Beltrão/.**  
Documento em vídeo de acesso restrito, produzido e gravado pelo autor na plataforma Zoom, no dia

DOC\_VIDEO. **Entrevista-conversa com o criador Emanuel Aragão/.**  
Documento em vídeo de acesso restrito, produzido e gravado pelo autor na plataforma Zoom, no dia

DOC\_VIDEO. **Entrevista-conversa com o criador Enrique Diaz/.** Documento em vídeo de acesso restrito, produzido e gravado pelo autor na plataforma Zoom, no dia

DOC\_VIDEO. **Entrevista-conversa com a criadora Janáina Leite/.** Documento em vídeo de acesso restrito, produzido e gravado pelo autor na plataforma Zoom, no dia

DOC\_TEXTO. **Texto de João Turchi para o espetáculo *Festa de Inauguração*.**  
Documento em formato pdf de acesso restrito, não publicado.

## ANEXO I – FICHAS TÉCNICAS DAS OBRAS ESTUDADAS

### **Ensaio.Hamlet**

Estreia: 7 de abril de 2004, Rio de Janeiro (RJ), SESC Copacabana

Elenco: Bel Garcia, César Augusto, Felipe Rocha, Fernando Eiras, Malu Galli,  
Marcelo Olinto

Direção: Enrique Diaz

Direção (assistente): Daniela Fortes, Mariana Lima

Direção de cena: Márcia Machado

Cenografia: César Augusto, Marcos Chaves

Cenografia (assistente): Marcelo Nicolau

Adereço: Natália Lana, Patricia Muniz

Efeitos especiais: Fernando Sant'Anna

Figurino: Marcelo Olinto

Figurino (assistente): Patricia Muniz

Costureira Macedo Leal

Iluminação: Maneco Quinderé

Iluminação (assistente): Fernanda Esteves

Visagismo: Ricardo Moreno

Trilha sonora: Felipe Rocha, Lucas Marcier, Rodrigo Marçal

Direção corporal: Andrea Jabor

Coreografia: Andrea Jabor, Cristina Moura

Preparação corporal: Cristina Moura

Produção: AR Produções, Cia dos Atores, SESC Belenzinho

Produção executiva: Elisete Jeremias, Henrique Mariano

Produção (assistente): Marina Rodrigues / Ensaio.Hamlet

Contrarregra: Elisete Jeremias

Camareira: Clarissa Mastro

**Gaiivota - tema para um conto curto**

Estreia: 6 de Dezembro de 2006, Rio de Janeiro (RJ), Teatro Poeira

Autoria: Anton Tchekhov

Elenco: Bel Garcia, Emílio de Melo, Enrique Diaz, Felipe Rocha, Gilberto Gawronski, Malu Galli, Mariana Lima

Direção: Enrique Diaz

Direção (assistente): Daniela Fortes

Direção de cena: Marcos Lesqueves

Cenografia: Afonso Tostes

Cenografia (assistente): Aurora dos Campos

Figurino: Marcelo Olinto

Costureira: Macedo Leal

Iluminação: Maneco Quinderé

Iluminação (assistente): Ricardo Formiga

Trilha sonora: Estúdio APR X, Lucas Marcier, Rodrigo Marçal

Direção corporal: Cristina Moura

Preparação corporal: Dani Lima

Preparação vocal: Marília Passos

Direção de produção: Henrique Mariano

Produção: Centro de Empreendimento Artísticos Barca Ltda., Cia dos Atores, Emílio de Melo, Enrique Diaz, Mariana Lima

Produção executiva: Elisete Jeremias , Roberta Koyama, Rossine A. Freitas

Fotografia: Dalton Valério, Daniela Fortes, Paulo Lacerda, Sérgio Mesquita

Camareira: Karina Luz

## **Hamlet – Processo de Revelação**

Estreia: 28 de agosto de 2015, Brasília (DF), Teatro da Caixa

Dramaturgia e atuação: Emanuel Aragão

Direção: Adriano e Fernando Guimarães

Colaboração: Liliane Rovaris

Iluminação: Dalton Camargos e Sarah Salgado

Cenografia: Adriano e Fernando Guimarães e Ismael Monticelli

Figurino: Ismael Monticelli e Liliane Rovaris -

Projeto Gráfico, site e fotografia: Ismael Monticelli

Direção técnica: Josenildo de Sousa

Assistência: Eduardo Jaime

Produção e administração: Quintal Produções, Veronica Prates



## **Antígona**

Estreia: novembro de 2016, Rio de Janeiro (DF), Teatro Poeira

Autoria: Sófocles

Tradução: Millôr Fernandes

Elenco: Andréa Beltrão

Dramaturgia: Amir Haddad e Andrea Beltrão

Direção: Amir Haddad com Andrea Beltrão

Iluminação: Aurélio de Simoni

Figurino: Antônio Medeiros

Direção de movimento: Marina Salomon

Cenário e projeto gráfico: Fabio Arruda e Rodrigo Bleque

Trilha sonora: Alessandro Perssan

Desenho de som: Raul Teixeira

Operação de luz: Diego Diener

Camareira: Conceição Telles

Administração: Laura Gonsalves

Mídias sociais: Nicolle Meirelles

Produção executiva: Ricardo Rodrigues

Direção de produção: Carmen Mello

Produção: Boa Vida Produções

## **Stabat Mater**

Estreia: 21 de junho de 2019, São Paulo (SP), Centro Cultural São Paulo

Concepção, Direção e Dramaturgia: Janaina Leite

Performance: Janaina Leite, Amália Fontes Leite e Priapo

Participações Especiais: Priapo amador (Lucas Asseituno) e Priapo profissional (Loupan)

Dramaturgismo e Assistência de Direção: Lara Duarte e Ramilla Souza

Colaboração Dramatúrgica: Lillah Hallah

Assistência Geral: Luiza Moreira Salles

Direção de Arte, Cenário e Figurino: Melina Schleder

Iluminação: Paula Hemsí

Videoinstalação e Edição: Laíza Dantas

Sonoplastia e Operação de Som e Vídeo: Lana Scott

Operação de Luz: Maíra do Nascimento

Preparação Vocal: Flavia Maria

Preparação Cênica: Kenia Dias e Maria Amélia Farah

Concepção Audiovisual e Roteiro: Janaina Leite e Lillah Hallah

Direção de Fotografia: Wilssa Esser

Participação em Vídeo: Alex Ferraz, Hisak, Jota, Kaka Boy, Mike e Samuray Farias

Identidade Visual, Projeções e Mídias Sociais: Juliana Piesco

Assessoria de Imprensa: Frederico Paula – Nossa Senhora da Pauta

Fotos e Registro em Vídeo: André Cherri

Direção de Produção e Circulação: Carla Estefan

Gestão de Projeto: Metropolitana Gestão Cultural

## **Festa de Inauguração**

Estreia: 30 de maio de 2019, São Paulo (SP), SESC Pompeia

Elenco: Gleide Firmino, Micheli Santini, Adilson Diaz, Diego Borges

Direção: Francis Wilker

Dramaturgia e codireção: João Turchi

Assistente de direção: Diego Borges

Light design: Guilherme Bonfanti

Assistente de Iluminação: Higor Filipe

Estagiários de Iluminação: Diogo Sikins e Emanuela Maia

Cenografia e Figurinos: André Cortez

Assistente de Cenografia e figurinos: Marina Fontes

Direção musical: Diogo Vanelli

Projeções e registro audiovisual: Thiago Sabino e Fábio Rosemberg

Colaborações artísticas: Nei Cirqueira, Kenia Dias, Edson Beserra, José Regino e Giselle Rodrigues

Produção Executiva: Tatiana Carvalheda (Carvalheda Produções)

Produção Nacional: Júnior Cecon

Coordenação Administrativa Teatro do Concreto: Ivone Oliveira

Debates temáticos que alimentaram o processo criativo: Edson Farias (sociólogo), George Alex da Guia (arquiteto e urbanista), Íris Helena (artista visual), João Estevam de Argos (arqueólogo) e Thabata Lorena (cantora, compositora e MC).