



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS**

**CORPOÉTICO – SOBRE UMA ÉTICA DA CENA  
CONSTRUÍDA EM AFETOS**

Jordana Mascarenhas de Oliveira

Brasília  
2019

JORDANA MASCARENHAS DE OLIVEIRA

**CORPOÉTICO – SOBRE UMA ÉTICA DA CENA  
CONSTRUÍDA EM AFETOS**

Trabalho de conclusão de curso de Artes Cênicas,  
habilitação em licenciatura, do Departamento de Artes  
Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de  
Brasília.

Orientadora: Professora Doutora Alice Stefânia Curi.  
Revisor de texto: Lucas Sales Lyra

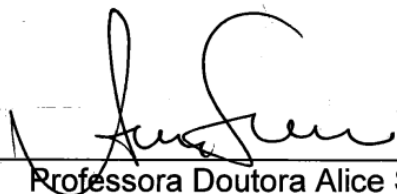
Brasília  
2019

**JORDANA MASCARENHAS DE OLIVEIRA**

**CORPOÉTICO –POR UMA ÉTICA DA CENA CONSTRUÍDA EM  
AFETOS**

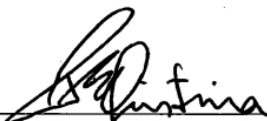
Trabalho de conclusão de curso, apresentado à UnB/Universidade de Brasília/Instituto de Artes/CEN, como requisito para obtenção do título de Licenciatura - Artes Cênicas, com nota final igual a SS, sob a orientação da Professora Doutora Alice Stefânia Curi.

Brasília, 02 de julho de 2019.



---

Professora Doutora Alice Stefânia Curi – IDA/ CEN/ UnB  
Orientadora



---

Professora Doutora Fabiana Marroni Della Giustina – IDA/ CEN/ UnB  
Examinadora



---

Professora Doutora Roberta Kumasaka Matsumoto – IDA/CEN/UNB  
Examinadora

## AGRADECIMENTOS

Pela beleza que é não caminhar sozinha, meus agradecimentos vão para todas as pessoas sem as quais eu não teria conseguido dar início nem prosseguimento a pesquisa que originou essa monografia. A quem divide comigo os caminhos do teatro e da vida, porque eles não se separam.

Agradeço a Alice Stefânia por embarcar nessas ondas, de cabeça e coração abertos, por ser organizadora de pensamentos e deixar fluir os processos, pela sagacidade e amizade.

Ao Similião Aurélio por dividir tanto, por ser amigo, solo fértil, criador genial, companheiro, por sonhar e construir junto toda essa vasta experiência.

A Luciana Matias pela delicadeza no olhar, por ser parceira, por opinar, discutir, debater, pensar junto, pelo amor, pelo afeto e passeios entre escritas.

Ao Lucas Lyra por acompanhar meus processos desde as Letras, por ter revisado essa monografia, por ser sempre muito disponível e solícito amigo.

Ao Yuri Fidelis por ser conector de sinapses das madrugadas.

Agradeço também aos meus grandes amigos que se abriram para fazer parte dessa festa: Alice Terra, Ana Carolina Matias, Ana Quintas, Bruna Martini, Brendo Sousa, Cristhian Cantarino, Diana Poranga, Diego Bressani, Duda Esteves, Elisa Carneiro, Emanuel Lavor, Helena Miranda, Gregório Benevides, Kamala Ramers, Kim Leão, João Victor Rocha, João Quinto, Luciana Matias, Luísa Bianchetti, Luísa Duprat (Tuti), Luísa L'Abbate, Leonardo Rodrigues, Nine Ribeiro, Maria Garcia, Matheus Dias, Pedro Mazzepas, Roustang Carrilho, Victória Carballar, Wily Oliveira, Yuri Fidelis. Se não fosse por eles não teria sido uma experiência tão incrível.

A Fabiana Marroni e Roberta Matsumoto por fazerem parte da banca, pelos olhares, pela riqueza de detalhes, a generosidade, pelas direções e delicadezas.

Meus imensos agradecimentos também às professoras do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, grandes mestras, incríveis mulheres fazedoras de arte e pensadoras em quem me espelho.

Aos meus pais Inês Maria Mascarenhas e Cláudio Oliveira, por serem base e chão.

Agradeço também as divindades superiores, as falanges espirituais de luz que me acompanham e a Fraternidade Txai.

## RESUMO

Esta pesquisa se detém sobre os dispositivos de criação, relatos e discussões teóricas no que diz respeito à elaboração e montagem do espetáculo *Inominável*, entre os anos 2015-2018. A pesquisa aborda a relação entre espectadoras e atrizes em processo de quase contracena dentro do processo de construção cênica e os desdobramentos dramaturgicos que advém desses processos de ação assistida quase equânime, dentro de um livre campo imaginário de criação, em que se abre espaço para que a espectadora crie junto com a atriz. Aproveita-se da estrutura de apresentação de uma atriz e uma espectadora em cena e de seu processo elaborativo de caráter imersivo para propor, a partir de Spinoza, uma ética da cena que se constrói junto da espectadora, cujo papel na construção da performance cênica é tanto ativo quanto receptivo. Desse modo, ensaia-se compreender o papel da atriz enquanto corpo que ocupa dois espaços, o espaço poético e o espaço ético.

**Palavras-chave:** Encontro. Afetos. Dramaturgia. Spinoza. Experiência. Memória.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Uma das vivências do processo	09
Figura 2 - A Cega	11
Figura 3 – A Astronauta	11
Figura 4 - A Caboclinha	12
Figura 5 – Cartas do Tarô	13
Figura 6 - A Caboclinha	14
Figura 7 – O Rei	16
Figura 8 - O menino que dança com as máquinas	17
Figura 9- Sem Face	17
Figura 10- O Charlatão	19
Figura 11- Luz Própria	19
Figura 12 - O Banheiro	19
Figura 13 – Lembrança	20
Figura 14 – O Corte	21
Figura 15 - Imagem Representativa dos Circuitos	24
Figura 16 - Esquema do Processo de Autoficção	34
Figura 17 – Caderno	35
Figura 18 - Mapa do Circuito	36
Figura 19 - Mapa do Circuito I	37
Figura 20 – Carta	39
Figura 21 – Carta I	39

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	08
<b>CAPÍTULO I – DO ENCONTRO À ÉTICA DOS AFETOS</b>	23
<b>CAPÍTULO II – TESSITURAS DRAMATÚRGICAS</b>	32
2.1 – Construções dramatúrgicas sob a perspectiva da atriz	32
2.1.1 - dramaturgia da atriz enquanto sujeito em auto-ficção	32
2.1.2 - tessitura dramatúrgica do espetáculo	35
2.1.3 - dramaturgia do encontro	37
2.1.4 - dramaturgia dos sentidos percebidos pela atriz	39
2.2 - Construções dramatúrgicas sob a perspectiva da espectadora	39
2.2.1 - dramaturgia da espectadora enquanto sujeito	39
2.2.2 - dramaturgia do encontro	40
2.2.3 - tessitura dramatúrgica/dramaturgia dos sentidos percebidos da espectadora	41
<b>CONCLUSÃO</b>	42
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	43
<b>ANEXOS</b>	45
<i>Anexo A: Cartas</i>	

## Introdução

Esta monografia visa discutir a relação entre a atriz<sup>1</sup> e a espectadora e investigar como esses processos propiciam o desdobramento de dramaturgias dentro do processo de construção e apresentação do espetáculo *Inominável*. O interesse em adentrar tais campos de pesquisa manifestou-se na criação do experimento, realizado pela *Companhia Dois Tempos*, no qual participei como atriz e diretora, dividindo criação e autoria com o ator e diretor Similião Aurélio. A primeira apresentação aberta ao público ocorreu em 2015. No ano seguinte, o projeto foi patrocinado pelo Fundo de Apoio à Cultura, que proporcionou mais uma temporada do espetáculo. Foi posteriormente selecionado para integrar a programação do 18º Festival Internacional de Teatro de Brasília Cena Contemporânea, em 2017 e a Mostra de Teatro do Fundão, em 2018.

A partir das observações realizadas, escrevi o artigo *O Trabalho do Ator dos Afetos à Criação*, em contexto de iniciação científica, orientado pela Professora Doutora Alice Stefânia Curi. O trabalho foi indicado ao prêmio de pesquisa destaque pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq, sendo agraciado com a menção honrosa em 2016 e revisto para publicação em 2018. Até a escrita do artigo, havia me aprofundado nos estudos sobre a composição e em como se estruturou a obra, mais especificamente no trabalho de criação das atrizes.

Depois, continuei a pesquisa, aprofundando-me nas questões dramaturgias e na relação entre atriz e espectadora, no que tange à tocabilidade da atriz e em algo que se aproxima ao conceito de “espectador emancipado”, de Rancière. Porém, para apoiar o desenvolvimento dessas reflexões, trarei resumidamente os processos de construção da obra a qual me refiro, a título de situar os caminhos do estudo até aqui, abordando as diferentes estruturas criadas em cada uma das apresentações. Pilares que foram sendo destrinchados, modificados e reinventados a cada temporada.

## Primeira temporada

A primeira experiência ocorreu de forma independente, sem patrocínio, a partir de uma vivência realizada em uma chácara localizada na cidade de Santo Antônio do Descoberto, no Distrito Federal. Éramos, ao todo, doze artistas. A escolha do número doze foi

---

<sup>1</sup> Opto nesta pesquisa por substituir os termos “ator” e “espectador” por “atriz” e “espectadora” quando me refiro a um sujeito independente de gênero. Esta substituição se dá no feminino referindo-se ao todo, por questões de representatividade.



proposital, devido a sua simbologia – doze meses do ano, doze cavaleiros na tábua de Artur, o dia dividido em dois períodos de doze horas, doze signos do Zodíaco estelar. As apresentações também aconteceriam apenas a noite, na lua cheia. A obra só poderia ser montada através das imersões. Essas escolhas foram éticas que regeram os afetos dos participantes do processo. Participaram da primeira temporada: Elisa Carneiro, Emanuel Lavor, Helena Miranda, Gregório Benevides, João Quinto, Jordana Mascarenhas, Luísa Duprat (Tuti), Nine Ribeiro, Pedro Mazzepas, Victória Carballar, Juliana Tavares (não participou das apresentações) e Zé Reis (saiu no meio do processo).

**Figura 1** - Uma vivência do processo



Foto: Nathália Azoubel, 2015. Artistas: Emanuel Lavor, Helena Miranda, João Quinto, Jordana Mascarenhas e Victória Carballar. Primeira Temporada.

A estrutura de apresentação seria de uma espectadora para cada atriz. Nas imersões, o grupo foi dividido em dois subgrupos de seis e, enquanto um grupo apresentava a cena, o outro assistia. O processo de criação das personagens-figura<sup>2</sup> iniciou-se a partir da construção

---

<sup>2</sup> A utilização do termo “personagem-figura” se dá devido ao termo “personagem” representar construções psicologicamente mais verticalizadas, englobando uma visão mais realista, não contemplando por inteiro o processo de construção desta pesquisa. Assim, trago o termo “figura” juntamente a ideia de personagem, mais associada à persona, do que a personagem propriamente dita, pois se trata de um contorno mais amplo e não tão

de acervos individuais que se caracterizaram pela reunião do que compõe o campo mítico da atriz de forma pessoal e transpessoal, por trazer tanto lembranças localizadas como também um fluxo imaginário da própria história e de memórias, acessadas nas vivências que aconteceram durante três imersões, de três dias cada uma.

Trabalhamos a partir de três ideias-motrizes: memória, vivência e experiência, que foram sendo tramadas, nos fluxos dos processos de criação e reflexão, relacionadas respectivamente aos campos mítico, poético e ético dos atores. Essas ideias-motrizes se comportam de modo não estanque, friccionando-se, interagindo e redimensionando-se no processo criativo da atriz/ator e no processo de recepção do público, em cada um dos três campos mencionados de cada sujeito, mobilizados no tempo, no espaço e no encontro. Tripés concebidos em agenciamentos, ideias que se misturam entre si, no sentido daquilo que conjuntamente se acessa.

Memória	Mítica	Tempo
Vivência	Poética	Espaço
Experiência	Ética	Encontro

Desta forma, adentramos em um território de afetos, da experiência, de uma criação de consciência da composição e resgate de mitologias pessoais, do campo imaginário de criação de dramaturgias, da busca da interioridade, ampliando estados de consciência, presentificação e acessos à fricção entre a realidade e ficção.<sup>3</sup>

O processo de criação, segundo Fayga Ostrower (1987, p. 10), ocorre no âmbito da intuição e, os processos podem ser expressos à medida em que ganham forma. A respeito do que afirma Ostrower, pode-se entender que a criação parte de um processo de deixar-se ser provocado e deixar-se ser afetado por uma percepção instintiva e um pressentimento de verdade que, a partir do contato com a própria experiência da atriz, leva ao processo de composição. Assim, as atrizes chegaram à criação das personagens-figura antes de existirem cenas. Surgiram: o passado, o homem que nunca dormiu, a astronauta, a placenta, o coioote, o silêncio, a caboclinha, a chave, o fauno, a cega, a borboleta, e as cadeiras. A pulsão de criação adveio de uma racionalidade intuitiva, de uma representação do eu na vida cotidiana. As personagens-figura são as próprias atrizes em situação de cena, em processo de autofuncionalização. Estas foram construídas a partir do acesso aos campos míticos, às memórias, aos afetos e da interação com o público.

---

verticalizado, vindo de um ponto de vista mais psicológico no qual dá espaço para que a atriz construa seu próprio espaço de ocupação para ser narrativa.

<sup>3</sup> Notas da autora no artigo “O Trabalho do Ator dos Afetos à Criação”, desenvolvido pela autora em contexto de iniciação científica.

**Figura 2 – A cega**



Foto: Nathália Azoubel, 2015. Artistas: João Quinto e Jordana Mascarenhas. Primeira Temporada.

**Figura 5 – A Astronauta**



Foto: Nathália Azoubel, 2015. Atrizes: Helena Miranda e Luísa Duprat (Tuti). Primeira Temporada.

**Figura 4 – A Caboclinha**

Foto: Nathália Azoubel, 2015. Atrizes: Elisa Carneiro e Victória Carballar. Primeira Temporada.

O primeiro contato com o público aconteceu neste mesmo espaço em que a obra foi desenvolvida. Ainda não se sabia como se daria a interação com as espectadoras ou como seria a organização da chegada delas. Essa organização começou a ser pensada a partir do primeiro contato, pois se havia elaborado um formato em que o público pudesse ter acesso ao máximo de cenas possível e que interagisse livremente entre os três circuitos de quatro cenas que havíamos pensado. Porém, perdemos o controle nesse primeiro momento, inclusive da estrutura de um para um. Chegou ao ponto de estarem dezoito pessoas na mesma cena com uma das atrizes. Percebemos que seria crucial para as apresentações do *Inominável* que a estrutura de um para um fosse mantida e que deveríamos pensar um formato para que essa estrutura não fosse alterada.

Outro elemento que precisou ser revisitado de um dia para o outro foi a organização do tempo, pois algumas cenas aconteciam em quarenta minutos, ou até mesmo uma hora, e outras duravam cinco minutos. Isso gerou muita demora e espera por parte das espectadoras. Nesse primeiro contexto de apresentações, a duração da obra era de quatro horas, somadas a duas horas de deslocamento do público que, na primeira apresentação, era deslocado fisicamente pelas atrizes, que saíam da chácara, buscavam o público em seus carros pessoais

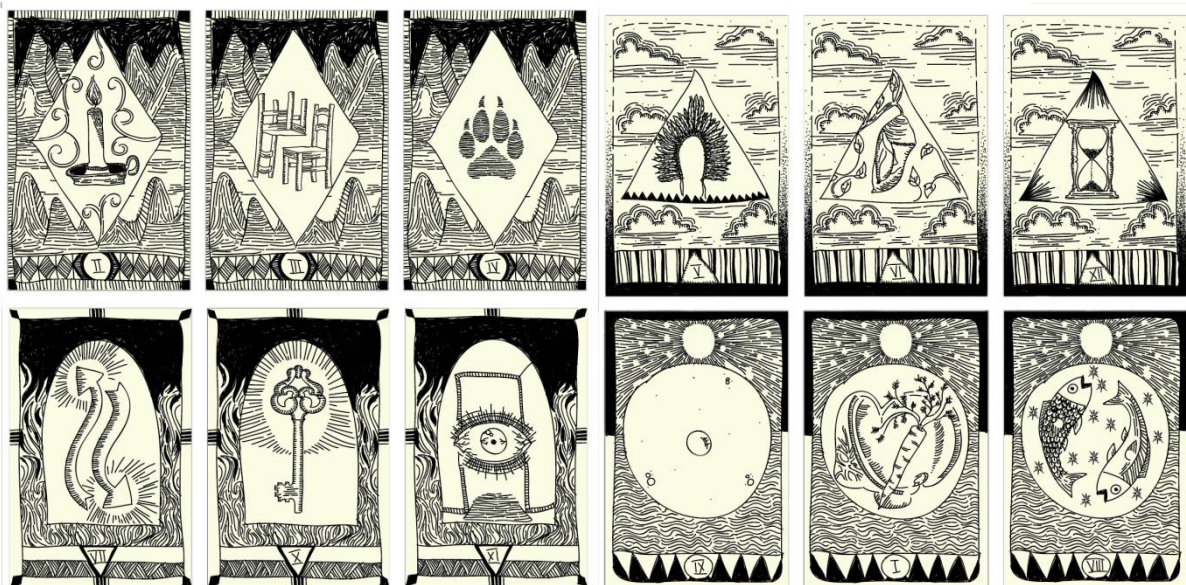
no Teatro Goldoni, localizado no Plano Piloto, retornavam para a chácara, se vestiam, apresentavam, e, após a apresentação, levavam o público novamente. A obra era para um público reduzido a doze pessoas.

As dramaturgias foram desenvolvidas previamente por meio do que se assemelha ao conceito de “programas”, trazido por Eleonora Fabião no artigo *Performance e Teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea* (2010, p. 322). “Uma espécie de pré-dramaturgia, pré-condição de ação cênica”. Como escrevi no artigo criado durante a iniciação científica, essa pré-dramaturgia, em contato com a dramaturgia desenvolvida junto ao encontro com a espectadora em cena, resultará na criação de uma terceira dramaturgia, um entre-lugar que constitui e singulariza o experimento.

Após a criação de todas as cenas, de todos esses pequenos nichos de história, foi possível observar uma tessitura do todo, perceber e criar fios que costurassem a dramaturgia de cada atriz em uma trama.

Criamos um deck reduzido de cartas assemelhado ao Tarô, personalizado para o espetáculo, ilustrado pela artista e designer Luísa Bianchetti. Se o Tarô de Marselha é sobre a jornada do bobo pelos arquétipos, o nosso Tarô foi sobre sonhos de uma personagem que nunca dormiu. Cada figura representava um sonho e uma carta, então cada espectadora retirava uma carta do deck antes do circuito. Cada carta representava uma cena do jogo e as dramaturgias também poderiam ser criadas pelo público através da conexão entre as cartas, as cenas e os circuitos. Posteriormente, no capítulo dois, adentrarei na explicação mais detalhada dos processos de construções dramaturgias e também na explicação das cartas e das cenas.

**Figura 5 - Cartas de Tarô**



Fonte: cartas do Tarô produzidas por Luisa Bianchetti para o espetáculo *Inominável*; uma ferramenta de composição dramaturgica que também foi útil para a criação das atrizes e performers.

Foi possível observar, a partir dos encontros dentro do processo como um todo, algumas dramaturgias possíveis:

- do encontro da atriz consigo, através de resgate/ acesso a suas mitologias pessoais e memórias.

- do processo de auto-ficção, no qual surgiram as personagens-figura, conceito que desenvolverei melhor no capítulo II.

- do encontro com o outra (espectadora).

- e tessituras dramáticas que surgiram nas interações entre as atrizes consigo, com o espaço, o tempo e o campo de vivências, memórias e experiências que culminaram no processo de auto ficção das mesmas e na criação das personagens-figura. Esses aspectos resultaram na costura dramática do *Inominável*, trazendo a perspectiva do todo. Também interações entre as espectadoras e as atrizes e entre as espectadoras com outras espectadoras, no momento do encontro, que geraria outra tessitura dramática que chamarei “tessitura dramática da espectadora” também no capítulo II, quando abordarmos as questões dramáticas do espetáculo.

A estrutura de um para um dentro desta obra permite à espectadora, não só a observação e contemplação da cena, mas a coloca dentro dela. Dessa forma, entendo a espectadora nessa experiência como interlocutora, pelo processo estar associado muito mais a uma forma de diálogo e interação do que de observação, de olhar, de ver sem participar. Mantenho o termo espectadora por já estar consolidado, porém vale ressaltar que, para os fins dessa pesquisa, considero que a espectadora vai muito além do processo de somente assistir.

**Figura 6-** A Caboclinha



Foto: Nathália Azoubel, 2015. Atriz: Victória Carballar. Primeira Temporada.

Sobre tais aspectos de interação entre espectadora e atriz trago a experiência vivenciada pelo espectador Felipe Rezende:

Acredito que essa estrutura um para um exige muito, de ambos os lados; ao coletivo primeiro porque o ator deve trabalhar com o imprevisto, já que, de certa forma, é ele quem conduz a dialética. O espectador também, porque não conhece as bases sobre as quais se dará a narrativa. É um delicioso jogo de saber coordenar a fala e a corporalidade diante do nulo, e quando dá certo é precioso. Nesse tipo de esquema de cena, a emancipação do espectador destitui a intocabilidade do ator, que, assim, precisa se reinventar para sustentar a cena. O espectador ganha patente de ator, pois passa da posição simples de um voyeur passivo à uma potência participativa. Em termos de estética é democrático, e em termos de política é mais ainda. Em um prisma mais profundo, isso é ainda potente, porque questiona a potência do simulacro do espetáculo e o seu regime de verdade. Nesse contexto, o espectador pode criar tanto quanto o ator, e, mais ou menos, prejudicar o enredo sobre o qual o último preparouse. Me faz lembrar por exemplo, do fato de uma das personagens, haver me perguntado se eu não sentia medo. Esse é o espaço no qual o ator perde o domínio da cena e transfere a inventividade, um próprio ethos, para o espectador.<sup>4</sup>

## Segunda temporada

A segunda temporada foi realizada com recursos do Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal – FAC/DF. A chácara que havíamos utilizado para realizar os experimentos foi vendida e fomos em busca de outro espaço. Alugamos uma chácara na cidade de Brazlândia, localizada também no DF, na qual foi possível dar continuidade ao processo. Participaram dessa experiência as atrizes: Diana Poranga, Elisa Carneiro, Helena Miranda, Nine Ribeiro, Jordana Mascarenhas, Victória Carballar e os atores Brendo Sousa, Emanuel Lavor, Gregório Benevides, João Quinto, Pedro Mazzepas e Wily Oliveira. Nessa temporada havia atrizes levando o público até as cenas, que também fizeram parte do processo. Compuseram essa equipe: Ana Quintas, Alice Terra, Bruna Martini, Kamala Ramers e Roustang Carrilho.

As cenas, o cenário e a criação de figuras se renovava a cada temporada. Essa temporada também se deu através de vivências imersivas dentro dessa chácara. As estruturas criadas no processo anterior (de ser uma composição realizada em imersão, de apresentações realizadas apenas na lua cheia, do formato uma para um) foram todas mantidas, porém, agora, com mais organização das questões relacionadas à apresentação. O espaço foi dividido em três circuitos – amarelo, rosa e azul – e foram criados mapas de cenas que eram entregues ao público no início das apresentações. Foi criado um circuito no qual cada espectadora assistia a quatro cenas de dez minutos cada e, a cada dez minutos, tocava-se um sino para a troca.

---

<sup>4</sup> Depoimento do espectador Felipe Rezende em agosto de 2016.

Nessa temporada, dispúnhamos de dois ônibus que levavam e traziam o público. Para aumentar o número de espectadoras, fazíamos duas sessões por dia. Desta forma, cada atriz se lançava em cena no mínimo oito vezes e, a cada cena, criava-se um novo jogo dramático. A partir da interação com cada espectadora, percebi que essa estrutura propiciava diferentes possibilidades dramáticas, pois cada espectadora assistia a apenas um circuito composto por apenas três ou quatro cenas.

Nessa temporada, surgiram como personagens-figura que diziam respeito a um universo fantástico. São elas: O Rei, A Bruxa, O Menino que Dança com Máquinas, O Guerreiro Cego, A Morte, Lilith, O Banheiro, Sem Face e O Telefone.

**Figura 7 - O Rei**



Foto: Diego Bressani, 2016. Ator: João Quinto. Segunda Temporada.





Foto: Diego Bressani, 2016. Atriz: Victória Carballar. Segunda Temporada.

**Foto 9 - A Sem Face**



Foto: Diego Bressani, 2016. Atriz: Jordana Mascarenhas. Segunda Temporada.

Vale ressaltar uma das cenas dessa Temporada, a cena do telefone. O diferencial dela é que foi realizada com a atriz a distância. A criação da cena pertenceu à atriz Nine Ribeiro, que se encontrava morando na cidade de Belém, mas que, apesar da distância, não queria deixar de fazer parte do processo, nem das apresentações. Assim, durante o processo criativo, ela participava através de mensagens gravadas e, nas apresentações, através do telefone. Instalamos um telefone no meio do mato e preparamos um ambiente bastante aconchegante para a espectadora. Quando ela chegava na cena, uma mensagem era enviada pela equipe para a atriz em Belém via aplicativo e ela ligava para o telefone, que tocava e era atendido pelo público.

### Terceira temporada

Na terceira temporada, a obra sofreu grandes mudanças, pois foi selecionada para programação do 18º Festival de Teatro de Brasília Cena Contemporânea e surgiu a necessidade de pensar o *Inominável* para ser apresentado em festivais. Fui em busca de um espaço urbano onde pudesse ser realizado e consegui, para esse objetivo, o Parque Olhos D'Água, localizado na quadra 213/4 da Asa Norte.

Foi a primeira experiência do projeto realizado de maneira não-imersiva. Só consegui que o parque fosse fechado para as apresentações, assim, os “ensaios” aconteciam abertamente. Não imersivo porque as criações não foram realizadas em espaço no qual dormiríamos os três dias. Devido a isso, tivemos um contratempo com os cenários que estávamos construindo. Eles foram vandalizados pelos frequentadores do parque. Criamos tudo em aproximadamente duas semanas, em escalas de “ensaios” em que cada um, no seu tempo, se dirigia até o espaço e elaborava sua cena. A estrutura de apresentação de um para um foi mantida. No dia da apresentação, chegamos mais cedo com muitos materiais que poderiam ser utilizados como cenário naquele dia. Também não sabíamos que tipo de público iríamos esperar, porque, até então, as pessoas mandavam e-mail para assistir as apresentações, logo, saberíamos sempre quem seriam as espectadoras. Dessa vez, como se tratava do público do festival, seríamos surpreendidas e surpreendidos com o público da fila.

Participaram dessa temporada as atrizes: Diana Poranga, Helena Miranda, Luísa L'Abbate, Nine Ribeiro, Victória Carballar e os atores: Brendo Sousa, João Quinto, João Victor Rocha, Matheus Dias, Wily Costa, Gregório Benevides e Pedro Maazzepas. Foi a primeira vez que fiquei fora do processo criativo e das apresentações enquanto atriz. Participei somente como diretora e produtora.

**Figura 10 - O Charlatão**



Foto: Victor Jesus, 2017. Ator: João Quinto. Terceira Temporada.

**Figura 11 - Luz Própria**



Foto: Bruno Meyer, 2017. Atriz: Diana Poranga. Terceira Temporada.

**Figura 12 - O Banheiro**



Figura 12- Rômulo Juracy, 2017. Ator: Matheus Dias. Terceira Temporada.

## Quarta Temporada

No ano seguinte (2018), fomos convidadas pela Mostra de Teatro do Fundão, que acontece na cidade do Riacho Fundo, localizada no Distrito Federal, para realizar mais uma apresentação da obra cênica, porém, desta vez, em local público e aberto. As apresentações ocorreriam no Monte das Orações. Voltamos com as imersões. No entanto, em um formato diferenciado, pois a imersão seria realizada em um lugar, mas o espetáculo aconteceria em outro. Logo, teríamos de deslocar o espetáculo para um lugar outro, para o qual ele não teria sido planejado. Desta forma, modificam-se as relações com o espaço.

Conseguiu-se adaptar as cenas aos espaços e todas ficaram bem acomodadas, porém, no dia da apresentação, caiu um temporal com muitos raios. O espetáculo foi interrompido na metade, pois a situação oferecia risco para as espectadoras e para nós.

Participaram desse processo as atrizes: Duda Esteves, Helena Miranda, Kim Leão, Luciana Matias, Luísa L'Abbate, Maria Garcia e os atores: Cristhian Cantarino, João Victor Rocha, Matheus Dias, Leonardo Rodrigues e Yuri Fidelis.

**Figura 13** - A Lembrança



Foto: Humberto Araújo, 2018. Atriz: Helena Miranda. Quarta Temporada.

**Figura 14 - O Corte**



Foto: Humberto Araújo, 2018. Atriz: Kim Leão. Quarta Temporada.

As quatro temporadas do espetáculo levam-me a entender que os encontros, o convívio e a relação de interação e aproximação entre espectadoras e atrizes é o que se mantêm nos processos, são os grandes diferenciais para este trabalho. Entre tudo o que se transforma, o que permanece é o encontro. Desta forma, interesse-me por esta pesquisa por que ela adentra e verticaliza esses territórios. Dialogo com Jorge Dubatti, que traz em seu livro *O Teatro dos Mortos* estudos muito aprofundados sobre questões relacionadas ao convívio, à *poiesis*, aos processos de expectativa, recepção e acontecimento. Para o autor, “no ‘entre’ teatral, a multiplicação convivial de artista e espectador gera um campo subjetivo que não marca a dominância do primeiro nem do segundo, e sim um estado parelho de benefício mútuo em um terceiro. Este se constitui na – e durante a – zona de experiência” (2016, p.33) e também com Rancière, Jacotot e Paulo Freire a respeito das questões pedagógicas de formação de atrizes e espectadores dentro da relação entre a atriz enquanto mestre-ignorante e a espectadora assistente, ideias que desenvolverei posteriormente no capítulo I.

Sobre esses encontros entre espectadoras e atrizes, de ação assistida quase equânime, é nessas fronteiras – nas quais o público assiste a atriz e atriz assiste o público, dentro de um

livre campo imaginário de criação de dramaturgias, em que se abre espaço para que a espectadora crie junto com a atriz – que se desenvolve essa pesquisa.

Para discutir esses aspectos, o trabalho está dividido em dois capítulos. No primeiro, intitulado *Do Encontro à Ética dos Afetos* abordarei a relação entre a atriz e espectadora, na obra cênica *Inominável*; no segundo, intitulado *Tessituras Dramatúrgicas*, trato de como se deram os desdobramentos dramatúrgicos na mesma obra.

## Capítulo I – Do Encontro à Ética dos Afetos

Para dar início aos pensamentos a respeito da relação e a interação entre atriz e espectadora na obra cênica *Inominável*, começo analisando um dos eixos em que essa troca está fundamentada, dentro do contexto de emancipação e tocabilidade – o encontro. Nicolas Bourriaud, em seu livro *Estética Relacional*, compreende as noções de estética do contato com o outro, da essência dos diálogos e potencialidades que emergem do convívio, das interações humanas e espaços vivenciados. Para Bourriaud, “Cada vez mais é a arte que promove o convívio e a interação humana. A arte é um estado de encontro fortuito” (2009, p. 27). Para pensar e levantar questões acerca desses encontros – que tornam possível o teatro como acontecimento a partir desse ponto de interação entre atriz e espectadora –, dialogo com Jorge Dubatti sobre o acontecimento teatral – desenvolvido pelo autor dentro das perspectivas da filosofia do teatro.

Segundo o autor, trata-se de “uma filosofia da práxis teatral. Daí resulta sua tripla necessidade: pensar as práticas e o pensamento teatral a seu respeito; confrontar as teorias disponíveis com as práticas e elaborar novas teorias disponíveis a partir das observações sobre as práticas.” (2016, p.17). Para Dubatti “Se a filosofia se preocupa com o conhecimento da totalidade do ser, a filosofia do teatro focaliza o conhecimento de um objeto específico, circunscrito, delimitado: O acontecimento teatral.” (2016, p. 25).

O autor considera que o “acontecimento teatral é constituído por outros três subacontecimentos: o convívio, a poiésis e a expectativa” (2016, p. 31). Partamos para a definição dos conceitos:

Chamo de convívio ou acontecimento convivial a reunião, de corpo presente, sem intermediação tecnológica, de artistas, técnicos e espectadores em uma encruzilhada territorial *cronotópica* (unidade de tempo e espaço), cotidiana (uma sala, a rua, um bar, uma casa etc, no tempo presente). O convívio, manifestação da cultura vivente, distingue o teatro do cinema, da televisão e do rádio, por exigir a presença aurática das pessoas. (2016, p. 31-32).

Chamo de *poiésis* o novo ente que produz e está no acontecimento a partir da ação corporal. O ente poético constitui aquela zona possível de teatralidade presente não apenas nela, que define o teatro como tal (e o diferencia de outras teatralidades não poéticas), na medida em que marca um salto ontológico. Configura tanto um acontecimento como um ente *outros* em relação à vida cotidiana. [...] A *poiésis* teatral caracteriza-se por sua natureza teatral efêmera [...]. A sua função primária não é comunicação, e sim a instauração ontológica: fazer um acontecimento e um objeto existirem no mundo. (2016, p. 35).

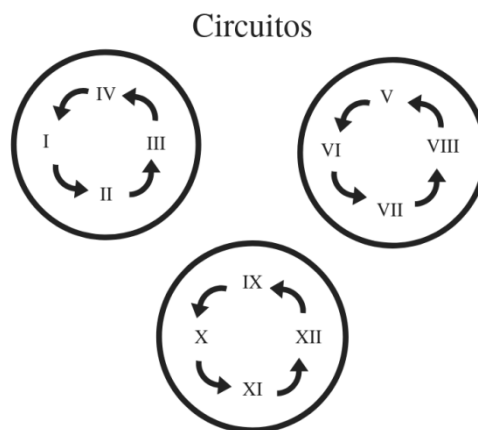
O teatro é um lugar para viver, segundo o conceito de convívio e cultura vivente, e a *poiésis* não apenas é olhada ou observada, mas vivida. A expectativa, portanto, deve ser considerada sinônimo de viver-com, perceber e deixar-se afetar, em todas as

esferas das capacidades humanas, pelo ente poético em convívio com os outros (artistas, técnicos, espectadores). (2016, p. 37).

No espetáculo *Inominável*, as atrizes dividem espaço cênico com espectadoras. O espaço é constituído por três circuitos, que são grupos de cenas, em que ocorrem três ou quatro cenas. O acontecimento teatral, portanto, é tecido a partir do encontro, da relação que se estabelece naquele momento em que atriz e espectadora ocupam espaços de criação. Antes de entrar no campo dos encontros e dos afetos, trago um esquema ilustrativo para tornar mais clara a explicação de como funcionavam os circuitos.

Dentro de cada circuito existiam quatro cenas, cada rodada de apresentação possuía a duração de dez minutos. Ao final desses dez minutos, tocava-se um sino, a cena era finalizada e a espectadora trocava de cena. Dessa forma, a espectadora que estava na cena 1 (um), passaria para a cena 2 (dois); a que estava na cena 2 (dois) passaria para a cena 3 (três), e assim sucessivamente. Essa estrutura foi a forma que encontramos para a melhor organização das apresentações. No decorrer dessa pesquisa, no capítulo II, apresentarei os mapas de alguns dos circuitos.

**Figura 15** - Imagens Representativas do Circuito



Fonte: Imagem desenvolvida por Jordana Mascarenhas para ilustrar a organização das cenas dentro do espaço.

Sendo assim, adentro no conceito de afeto abordado por Spinoza no que tange às potências do corpo de afetar e ser afetado, citadas por mim anteriormente para contexto de análise dessa obra no artigo *O Trabalho do Ator dos Afetos à criação*.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> “O Trabalho do Ator dos Afetos à Criação”, desenvolvido pela autora em contexto de iniciação científica, revisado para publicação.



Spinoza compreende que os afetos são “as afecções do corpo pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída” (2014, p.98). Por meio das afecções, a potência é aumentada ou diminuída. Ou seja, as afecções incidem sobre a potência de um corpo. São elas a *processualidade* do afeto agindo sobre um corpo, mobilizando-o ou desmobilizando-o. Os encontros propiciam afecções. As experiências vividas e os atravessamentos são uma condição propícia para a emergência dos afetos.

O autor aborda a unidade entre corpo e mente, ou alma, como uma totalidade afetiva. Para o filósofo, ambos agem como uma multiplicidade que compõe um todo.

Com isso, através da noção de *conatus*, Espinosa identifica essência e potência de existir, agir e pensar; definindo também a potência do modo como um certo poder de afetar e ser afetado. Enquanto a essência permanece a mesma, a potência varia negativa ou positivamente, pois é modulada pelas afecções das quais sofre o corpo no encontro com outros corpos e pela consciência destas afecções na mente, ou seja, pelas ideias que produz. O afeto seria então, simultaneamente, afecção e ideia desta afecção (MONTEIRO, p. 143).

A definição de *conatus*, para Spinoza, caracteriza-se pelo conjunto afeto-ação. Ferracini, em seu livro *Ensaio de Atuação*, traz a definição de Hardt, que traduz *conatus* como sendo “um esforço, o que nos dá uma noção de produção, experimentação, empenho de execução, comprometimento de práticas.” (2013, p. 119).

[O *conatus*] por outro lado, é a essência do ser a medida em que o ser é produtivo; é o motor que anima o ser como o mundo. Nesse sentido, *conatus*, é a continuação, em Spinoza, do legado do naturalismo da renascença: o ser é espontaneidade, pura atividade. Por outro lado, entretanto, o *conatus* é também pelas paixões da mente e do corpo. É essa rica síntese da espontaneidade e da afetividade que marca a continuidade entre o princípio ontológico do poder e o *conatus*. (2013, p. 119)

Desta forma, a experiência se dá através da ação em-si, do agir. Através da potência infinita que se manifesta no corpo que vai em direção ao encontro. Spinoza considera o corpo uma harmonia ilimitada da expressão divina, ou seja, um corpo que carrega potências do ilimitado, que está em constante movimento, equilibrando sua ação entre o finito e o infinito. Esse corpo traz consigo a ética da potência que só é conhecida através da experiência e das relações. Criar um corpo ético é criar um corpo não-moral, tomando nesse contexto o conceito de moral desenvolvido por Spinoza de um corpo que não julga. Sendo assim, um corpo ético é um corpo ativo, porque é presente; um corpo conectivo, que está em relação com o mundo. Somente um corpo conectivo é capaz de gerar encontros, de gerar experiência para si e para outros corpos. Segundo Spinoza:

A ideia de cada uma das maneiras pelas quais o corpo humano é afetado pelos corpos exteriores deve envolver a natureza do corpo humano e, ao mesmo tempo, a natureza do corpo exterior.

Com efeito, todas as maneiras pelas quais um corpo é afetado seguem-se da natureza do corpo afetado e, ao mesmo tempo, da natureza do corpo que o afeta. Portanto, a ideia de cada uma dessas maneiras envolverá necessariamente a natureza de ambos os corpos. Assim, a ideia de cada uma das maneiras pelas quais o corpo humano é afetado por um corpo exterior envolve a natureza do corpo humano e a do corpo exterior. (SPINOZA, *Ética II*, prop. XVI, Dem, p. 67)

Retomando os eixos supracitados, ainda na introdução desta monografia – memória, vivência e experiência, tramados no campo mítico, ético e poético das atrizes, das espectadoras –, entende-se a memória como *uma negociação entre o vivido e o imaginário, que é tributária da própria história da atriz e da espectadora*. Ambas as participantes trazem consigo suas próprias mitologias pessoais, cotidianas e culturais. O campo mítico é acessado, no espetáculo, através de um espaço de vivências. Nesse caso, a vivência é um constructo poético, um tempo-espaço construído capaz de ser fomentador de experiência, algo que acontece quando o corpo está ético, tocável, ou seja, um corpo espontâneo e ativo, aumentado em sua potência de ser e agir (para ficarmos com Spinoza, corpo *afetivo e conectivo*). Somente um corpo em estado ético pode ser atravessado de experiência, pois um corpo que não está poroso e não se abre para a vivência proposta afeta-se menos; tem menor aproveitamento tanto de criação como de fruição. Assim, considero a experiência algo que se passa ao corpo ético – *corpo que se coloca aberto nas vivências*.

Para que essa experiência possa ocorrer, é preciso que a atriz recuse aquilo que Ferracini chama de “território do dócil corpo cotidiano”. Segundo o autor, é a arte do corpo e o corpo-subjétil que se caracteriza pelo “movimento em fluxo espiralado de diferenciação da ação física” (2013, p. 16). “Esse corpo subjétil produz essas ‘ações físicas’ que nada mais são que territórios complexos e precisos (sempre em desterritorialização), cujo fluxo de produção se entende por – concomitantemente – gerar e afetar o próprio território que produz.” (2013) Mas, para isso, “ele precisa de preparação e da busca dessa síntese que o *conatus* de Spinoza propõe: deixar-se afetar e afetar: composição.” (2013, p. 120).

Para Eleonora Fabião:

O corpo cênico está cuidadosamente atento a si, ao outro, ao meio; é o corpo da sensorialidade aberta e conectiva. A atenção permite que o macro e o micro, grandezas que geralmente escapam na lida cotidiana, possam ser adentradas e exploradas. Essa operação psicofísica, ética e poética desconstrói hábitos. Atentar para a pressão e o peso das roupas que se veste, para o outro lado, para as sombras e reflexos, para o gosto da língua e o cheiro do ar [...]. A atenção é uma forma de conexão sensorial e perceptiva, uma via de expansão psicofísica sem dispersão, uma forma de conhecimento. (2010, p. 322).

A espectadora também precisa estar ética, isto é, estar aberta à experiência cênica. Caso contrário, a cena não acontece. A atriz Elisa Carneiro, uma das atrizes do espetáculo *Inominável*, fala sobre a experiência com o público. Para ela:

A cena perde o brilho se a pessoa chega completamente fechada ou analítica. Às vezes, as pessoas se abrem tanto para nós que elas parecem esquecer que nós somos pessoas também. Que daqui a pouco a gente vai tirar aquela roupa, aquela maquiagem, vai fumar um cigarro, sentar e conversar. Cada pessoa é um universo enorme. E que lugar é esse que o público se sente tão à vontade a ponto de esquecer todo o julgamento, os tabus, falar sobre tudo e se abrir tanto para um personagem? Isso é bonito demais. Nós só conseguimos isso a partir de uma estrutura semelhante a essa. Em cena, só tem você e a pessoa, não tem mais ninguém e ela sabe que não tem mais ninguém. É uma estrutura protegida. É algo muito especial, que só acontece naquele momento, naquele espaço. O ator precisa dar conta, naquele momento, de lidar com o universo daquela pessoa. Até quando a experiência é ruim, ela é especial, porque ela é única. Isso é teatro. Teatro é relação. Teatro é público.<sup>6</sup>

A experiência é uma condição humana e, através dela, é possível entender o processo criativo. Jorge Larrosa, em seu texto *Experiência e alteridade em educação*, aborda a experiência como algo que nos passa (2011). Nesse aspecto, a experiência é algo que se passa ao sujeito, enquanto ser. Porém, uma vez que existe uma multiplicidade de identidades e subjetividades de cada ser, é preciso que o processo criativo – entende-se aqui o encontro entre a atriz e a espectadora como processo criativo da espectadora, considerando que a espectadora nesse caso também cria – seja um equilíbrio entre o que me afeta interiormente em contato com estímulos recebidos exteriormente.

O tempo do afeto e também do afetar-se. A experiência, portanto, não produz ação mecânica automatizada, mas vivências que escapam ao mundo cotidiano da opinião e das *doxas*. A experiência dobra o fluxo da vida comum e, com o afeto, produz um nódulo, um aglomerado, um desvio potente de vida que mantém a potência da vida como um todo. (FERRACINI. 2013, p. 124).

A quebra da “quarta parede” – ou a inserção da espectadora dentro dela em relação mítica, imaginária e concreta, separando a estética palco-plateia – leva a cena a uma exacerbação das potências da teatralização, segundo Cohen. No caso do espetáculo, essa exacerbação se dá através do espaço alternativo e do rompimento com a estática palco-plateia (1998, p. 103). O autor completa que:

A fisicalização da cena (bosque, túnel, banheiro), a busca de sinalização concreta e não simbólica (no sentido peirceano), quase que numa teatralização ‘hipernaturalista’, muitas vezes amplifica por situações reais, de risco, fora do contexto de ‘representação’, colocam espectador e o próprio atuante, numa confrontação mítica, ritualística com a obra, descartando a mera observação estética e a segurança do distanciamento.

---

<sup>6</sup> Depoimento da atriz Elisa Carneiro no dia 16 de julho de 2016.

Nessa reterritorialização, o teatro do *enviroment*, justapondo ‘pedaços de realidade’ com metáforas sógnicas, persegue outras transposições (numa luta com paradoxo da representação) e propõe outras aproximações no limiar arte/vida. (1998, p. 103).

Para refletir acerca dessas tendências e desses percursos, percebi que estava lidando com uma ideia de espectadora que Jacques Rancière chama de Espectador Emancipado. Em seu livro *O Espectador Emancipado*, o autor diz que:

A emancipação, por sua vez, começa quando se questiona a posição entre o olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer, pertencem à estrutura da dominação e da sujeição. Começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições. O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas ou em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou. (2012, p.17).

Interesso-me também em pensar, dentro desse contexto de atuação, sobre a lógica da relação pedagógica de Joseph Jacotot, abordada por Rancière em seu livro. O autor aborda que

O papel atribuído ao mestre é o de eliminar a distância entre seu saber e a ignorância do ignorante. Suas lições e os exercícios que ele dá têm a finalidade de reduzir progressivamente o abismo que os separa. Infelizmente, ele só pode reduzir a distância com a condição de cria-la incessantemente. Para substituir a ignorância pelo saber, ele deve sempre dar um passo a frente e repor entre si e o aluno uma ignorância nova. A razão disso é simples. Na lógica pedagógica, o ignorante não é aquele que ignora o que o mestre sabe. É aquele que não sabe o que ignora, nem como saber. O mestre, por sua vez, não é apenas aquele tem o saber ignorado pelo ignorante. [...] Pois, na verdade, não há ignorante que já não saiba um monte de coisas, que não as tenha aprendido sozinho, olhando e ouvindo o que há ao seu redor, observando e repetindo [...]. O ignorante progride comparando o que descobre com o que já sabe. (RANCIÈRE. 2012, p.13-14).

A respeito dessa lógica, Rancière traz a perspectiva de Jacotot sobre o que é o “embrutecimento”, que acontece quando o mestre se coloca como detentor de todo o saber e transmissor do conhecimento considerando o receptor dos conteúdos uma tábula rasa que irá apenas receber do mestre o que lhe é passado e que depois precisará provar o que foi absorvido. Esse método leva ao embrutecimento, gera conhecimentos embrutecidos e não emancipa intelectualmente o receptor. Para Jacotot, todo ser humano possui conhecimentos inerentes a sua própria vivência, possui bagagem cultural e intelectual. A respeito desses aspectos estabeleço diálogo entre o autor e o filósofo e educador brasileiro Paulo Freire quando traz discussões sobre a Pedagogia da Autonomia. Segundo o autor

[...] ensinar não é transferir conhecimento, mas criar as possibilidades para a sua produção ou a sua construção. (1996, p.1).

Se, na experiência de minha formação, que deve ser permanente, começo por aceitar que o formador é o sujeito em relação a quem me considero o objeto, que ele é o sujeito que me forma e eu, o objeto por ele formado, me considero como um paciente que recebe os conhecimentos-conteúdos-acumulados pelo sujeito que sabe e que são a mim transferidos. Nesta forma de compreender e de viver o processo formador, eu, objeto agora, terei a possibilidade, amanhã, de me tornar o falso sujeito da “formação” do futuro objeto de meu ato formador. É preciso que, pelo contrário, desde os começos do processo, vá ficando cada vez mais claro que, embora diferentes entre si, quem forma se forma e re-forma ao for-mar e quem é formado forma-se e forma ao ser formado. É neste sentido que ensinar não é transferir conhecimentos, conteúdos nem formar é ação pela qual um sujeito criador dá forma, estilo ou alma a um corpo indeciso e acomodado. (1996, p.1).

Portanto, a igualdade entre os saberes não é um objetivo a ser alcançado, mas sim um meio para se aprender. Essa igualdade propicia emancipação intelectual. O “mestre-ignorante” é justamente um mediador da aprendizagem, esse facilitador entre o compartilhamento e multiplicação dos conhecimentos inerentes de cada sujeito. “Esse Trabalho poético de tradução está no cerne de toda aprendizagem. Está no cerne da prática emancipadora do mestre ignorante. O que ignora é a distância embrutecedora.” (2012, p. 15).

A essa prática de embrutecimento ele opunha a prática de emancipação intelectual. A emancipação intelectual é a comprovação da igualdade das inteligências. Essa não significa igual valor de todas as manifestações da inteligência, mas igualdade em si das inteligências em todas as suas manifestações. Não há dois tipos de inteligências separadas por um abismo. (2012, p.14).

Então, Rancière, retomando a discussão relativa mais diretamente ao teatro diz que:

O dramaturgo ou o diretor do espetáculo queria que os espectadores vissem isto e sentissem aquilo, que compreendessem tal coisa e que tirassem tal conclusão. É a lógica do pedagogo embrutecedor, a lógica da transmissão direta e fiel: há alguma coisa, um saber, uma capacidade, uma energia que está de um lado – num corpo ou numa mente – e deve passar para o outro. [...] O que o espectador *deve ver* é aquilo que o diretor *faz ver*. O que aquele deve sentir é a energia que este lhe comunica. A essa identidade de causa e efeito, que está no cerne da lógica embrutecedora, a emancipação opõe sua dissociação. É o sentido do paradoxo do mestre ignorante: o aluno aprende do mestre algo que o mestre não sabe. Aprende como efeito da habilidade que o obriga a buscar e comprova essa busca. Mas não aprende o saber do mestre. (2012, p.18).

Entendo que esse processo de emancipação da espectadora passa por um processo de tocabilidade da atriz. Penso que a atriz tocável, seria essa atriz disposta a atravessamentos provenientes dessa relação, desse “encaixe situado entre possibilidades *compossíveis* que *coincidem*.” (EUGÊNIO e FIADEIRO, p. 4). Tocabilidade no sentido ética, de estar receptiva e

aberta para o acontecimento. No *Inominável*, entendo a espectadora como emancipada até certo ponto, na perspectiva trazida por Rancière de que ela “observa, seleciona, compara e interpreta”.

Para Rancière, a espectadora preenche as lacunas de sentido (e isso caracteriza a emancipação), porém, no caso da obra a qual me refiro, propomos que a espectadora incida diretamente na criação dramaturgica e dê novos contornos à dramaturgia que está sendo tecida. Desta forma, a estrutura do espetáculo leva a espectadora a um processo de quase contracena com as atrizes. Quase contracena porque a atriz, no jogo que se instaura, pode possuir uma certa vantagem sobre a espectadora, em cena, devido ao que foi previamente programado. Entretanto, se analisarmos pela lógica pedagógica de Freire e Jacotot, há na espectadora a vantagem e a potência do não saber. Caracteriza-se pelo jogo do saber e do saber na contracena em que a atriz precisa se colocar como mestre-ignorante.

Se a atriz se coloca no lugar de detentora de todo o conhecimento da cena e não se abre à tocabilidade, isso pode atrapalhar a experiência do processo de expectativa proposto nessa obra. Por outro lado, ao colocar-se no lugar de emancipadora, no sentido de querer gerar ou causar a emancipação da espectadora, em vez de criar possibilidades para que esse processo aconteça, pode gerar justamente a não emancipação – por não se colocar como atriz mediadora dessa relação de encontro, mas como transmissora.

A emancipação da espectadora, nesse contexto, não pode ser gerada como um conceito, algo a ser empregado, porque não se trata simplesmente de colocar a espectadora em atividade dentro da cena. O que está em discussão, além da relação de atividade/passividade, é o lugar do invisível, do entre, dos encontros, da afetação, da performatividade e da tocabilidade da atriz, uma vez que esses hiatos e lacunas de sentido que são geradas durante esse processo de quase contracena ou mesmo de contracena, em dados momentos, propõem ou colocam a espectadora em um lugar de maior atividade crítica/afetiva. Para Dubatti:

No “entre” teatral, a multiplicação convivial de artista e espectador gera um campo subjetivo que não marca a dominância do primeiro nem do segundo, e sim um estado parêntico de benefício mútuo em um terceiro. Este se constitui na – e durante a – zona de experiência. (2016, p. 33)

João Fiadeiro e Fernanda Eugênio abordam questões semelhantes em um trecho selecionado da conferência-performance *Secalharidade*, localizado dentro do artigo *Secalharidade como Ética e como modo de Vida: O Projeto AND\_Lab’ e a Investigação das Práticas de Encontro e de Manuseamento Coletivo do Viver Juntos*, no qual trazem uma perspectiva sobre esses encontros gerados a partir dessas relações:

Isso só pode ser feito se revogarmos os escudos protetores seja do sujeito seja do objeto e se largarmos os contornos pré-definidos do eu e do outro. Isso só pode ser feito se não avançarmos de imediato com a vertigem do *desvendamento* ou com a tirania da espontaneidade, encontrando tempo, dentro do próprio tempo das coisas. Um tempo que já lá está, entre o estímulo e a resposta, mas que desperdiçamos na veracidade com que cedemos ao medo e recaímos no hábito, nas respostas prontas ou numa reação impulsiva qualquer, apenas para saciar o desespero de não saber. Isso só pode ser feito se abrirmos mão do protagonismo, transferindo-o para esse lugar precário, que se instala no meio caminho, no cruzamento das inclinações recíprocas: o acontecimento. (2012, p. 68).

Para Jean-Paul Sartre “o outro é, por princípio, aquele que me olha.” (1997, p. 315). Na relação com o outro (espectadora não passiva), atriz e espectadora saem de si para encontrar uma a outra, porque uma não é a outra, mas se identifica com a outra, numa relação existencial. Trata-se da coexistência e até interdependência, entre pessoas e/ou o ambiente. A criação, nesse contexto, transborda o controle, pois no momento da cena, esse se torna impossível devido à interação improvisacional.

Dentro desse contexto (do processo de contracena entre atriz e espectadora e no qual ambas estão na posição de assistir e de serem assistidas), penso na polissemia do verbo assistir, que traz tanto o significado de ver, de olhar, como também o significado de assistência. Logo, atrizes e espectadoras podem operar no campo da assistência em prol do acontecimento teatral, do acontecimento da cena, operar como serviço, como ação a partir do auxílio da outra. No processo de atuação, essa dupla noção do assistir desloca a espectadora que veio assistir para uma espectadora-assistente, porém os papéis de assistentes de cena pertencem a ambas. São papéis compartilhados.

## Capítulo II – Tessituras Dramatúrgicas

Neste capítulo abordarei questões relacionadas à construção dramatúrgica do espetáculo. Trata-se de questões acerca dessas várias construções possíveis que surgem a partir dos encontros, e que cito na introdução deste trabalho. Para fins de melhor análise dessas construções, divido, até o momento da escrita desta monografia, em dois campos de construção:

### **Primeiro Campo:**

Construções dramatúrgicas sob a perspectiva da atriz

- dramaturgia da atriz enquanto sujeito
- dramaturgia da atriz em auto-ficção
- tessitura dramatúrgica do espetáculo
- dramaturgia do encontro
- dramaturgia dos sentidos percebidos pela atriz

### **Segundo campo:**

Construções dramatúrgicas sob a perspectiva da espectadora

- dramaturgia da espectadora enquanto sujeito
- dramaturgia do encontro
- tessitura dramatúrgica/dramaturgia dos sentidos percebidos da espectadora

Ao utilizar esses termos, tento dar conta desses processos dramatúrgicos gerados dentro desta obra, que emergem dessas complexas interações da atriz, da espectadora e entre ambas nos campos de encontro e de afetos. Sigo explicando como se deu cada um dos processos de forma mais detalhada.

## **2.1 - Construção dramatúrgica sobre a perspectiva da atriz**

### **2.1.1 - Dramaturgia da atriz enquanto sujeito em autoficção**

No espetáculo, esses processos se dão desde o início da imersão. A cada atriz era dado um caderno no qual deveriam ser respondidas algumas perguntas. A partir disso, cada atriz escolheria um lugar no espaço, onde seria realizada sua cena.

Neste momento da construção dramatúrgica, a atriz entra em contato com o resgate de suas próprias mitologias, acessando seu campo mítico. A composição é realizada a partir do



encontro consigo mesma, com seus processos mnemônicos. Aqui surge uma dramaturgia intracorporal, porque se dá a partir de seus afetos, dentro do corpo memória. Segundo Spinoza

A mente imagina um corpo qualquer porque o corpo humano é afetado e arranjado pelos traços de um corpo exterior da mesma maneira pela qual ele foi afetado quando algumas de suas partes foram impelidas por esse mesmo corpo exterior. Mas (por hipótese), o corpo foi, naquela primeira vez, arranjado de tal maneira que a mente imaginou dois corpos ao mesmo tempo, e sempre que imaginar um deles imediatamente se recordará também do outro (SPINOZA, *Ética II*, prop. XVIII, Dem, p. 69).

Compreendemos, assim, claramente, o que é a memória. Não é, com efeito, senão uma certa concatenação de ideias, as quais envolvem a natureza das coisas exteriores ao corpo humano, e que faz, na mente, segundo a ordem e a concatenação das afecções do corpo humano (SPINOZA, *Ética II*, prop. XVIII, Esc, p. 69).

Esse processo de construção dramática não está dissociado ou separado do processo da atriz em autoficção, coloco junto nesse momento da pesquisa, pois até o momento me questiono se eles se misturam, se aglutinam ou se tratam do mesmo processo, pois ambos se passam no corpo de atriz, aonde são geradas as personagens-figura. Trago aqui reflexões realizadas anteriormente no artigo *O trabalho do Ator dos Afetos à criação* acerca desse momento do processo criativo em que a atriz enquanto sujeito se lança nesse espaço de investigação que é gatilho para a composição.

O processo de composição está calcado em um processo de autoficcionalização das atrizes em experiências de criação e recriação de suas próprias referências no campo de vivências, construído a partir dos afetos. Assim, a vivência também se relaciona ao campo da memória, ao mítico.

A memória é duração. [...] virtualiza um passado em um presente que sempre passa. No entanto, o passado virtual não se traduz por arquivos acumulados em formas de lembranças concretas, mas precipita-se em uma duração virtualizada que se incorpora independentemente de nossa vontade e gera uma espécie de memória ontológica ou ainda uma memória de duração corpórea. (FERRACINI, 2013, p. 121).

Tanto a mitologia pessoal quanto a universal é acessada pelas atrizes e pela espectadora, como veremos quando formos abordar os processos de construção dramática sob a perspectiva da recepção. O corpo ético é dotado de memória no que tange ao imaginário e à lembrança. Segundo Eleonora Fabião, a memória, a imaginação e a atualidade são entrelaçamentos que o corpo cênico investiga. Para a autora, o corpo investiga “ininterruptamente referências mnemônicas, imaginárias e perspectivas” (2010, p. 323).

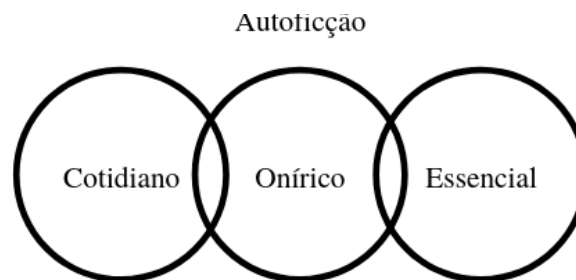
O que o corpo cênico explora, para além da dicotomia ingênua que contrapõe ficção e realidade, é a indissociabilidade entre essas três forças. Como o corpo cênico experimenta, imaginar implica memória, recordar implica imaginação e ambos os

movimentos se realizam na atualidade fenomenológica do fato cênico. Além disso, ator é criatura capaz de realizar insólitas operações psicofísicas como, por exemplo, transformar memória em atualidade, imaginação em atualidade, memória em imaginação, imaginação em memória, atualidade em imaginação, atualidade em memória. É sua alta vibratibilidade e sua fluidez que permitem essas operações psicofísicas. É sua inteligência psicofísica que abre dimensões para além da dicotomia ficção x realidade (2010, p. 323).

Desta forma, por mais que o imaginário não esteja estritamente ligado a um campo de memória, ele estará tramado nesse campo; por esse motivo, aciona lembranças localizadas como fluxo imaginário tributário da própria história do indivíduo e de um campo mítico acessado nas vivências, experiências, criação e recepção.

Para transformar esses processos mnemônicos das atrizes em autoficção, partiu-se de um esquema desenvolvido por Similião Aurélio, no terceiro dia de imersão, que eram três universos por onde passariam a construção das personagens-figura: o cotidiano, o onírico e o essencial.

**Figura 16** - Esquema do Processo de Autoficção

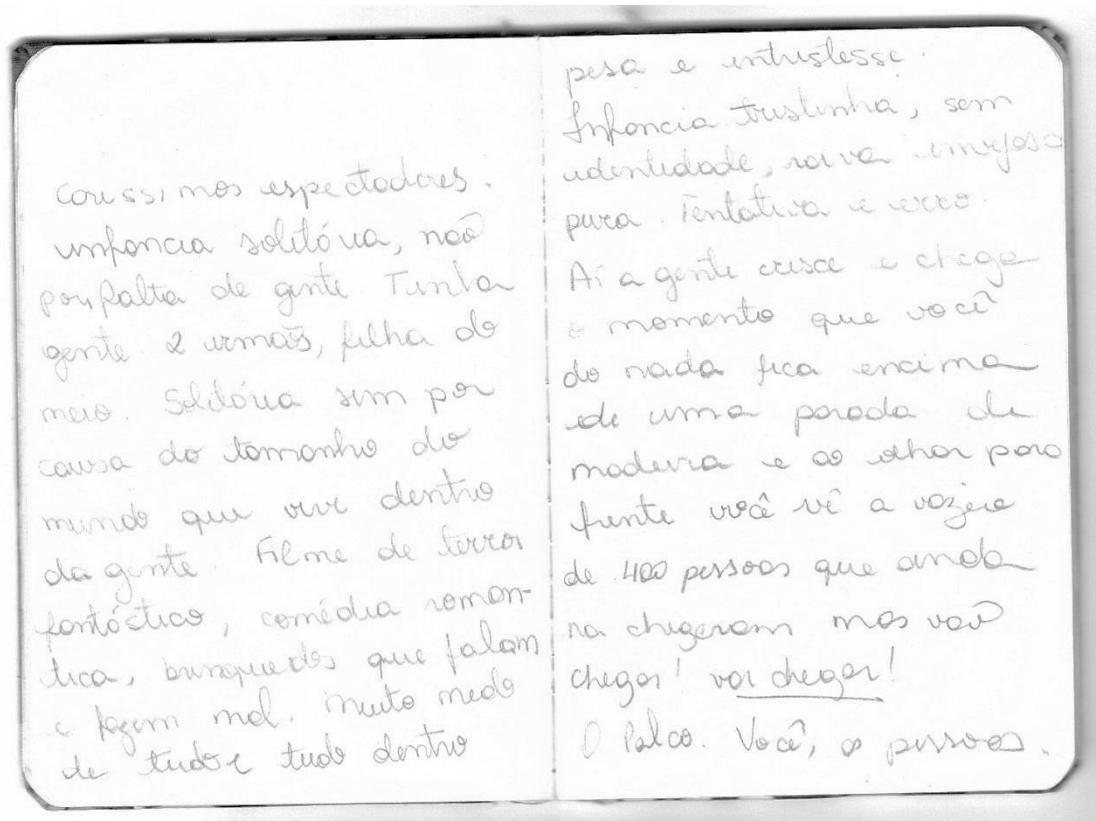


Fonte: Imagem desenvolvida por Jordana Mascarenhas para explicar o processo de autoficção.

Nesse esquema, o cotidiano está associado a questões práticas desse processo e da vida de uma forma geral: a parte social, o dia a dia, compromissos, produção. O onírico estaria associado ao lúdico, criação sonhos, apreciação, experiência e o essencial ao sujeito: pensamentos, reflexões e o tempo. Todos esses universos se misturariam dentro do processo criativo. Não era como um passo a passo a ser seguido, mas algo que norteasse a criação. Esse processo de autoficção levaria às personagens-figura. Sobre esse processo, trago registro do caderno de uma das atrizes, que trabalhava sobre a perspectiva do tempo em seu processo de autoficcionalização<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Caríssimos espectadores, infância solitária, não por falta de gente. Tinha gente: 2 irmãos, filha do meio. Solitária, sim, por causa do tamanho do mundo que vive dentro da gente. Filme de terror fantástico, comédia romântica, brinquedos que falam e fazem mal. Muito medo de tudo e tudo dentro pesa e entristece. Infância

Figura 17 - Caderno



Fonte: caderno de uma das atrizes no processo de memórias e autoficção.

Depois de criadas todas as personagens-figura, era possível começar a pensar como poderia ser feita a costura do todo, quais eram os pontos de ligação das histórias, os enredos, as autoficções, os processos. Nesse momento, chegamos à tessitura dramática do espetáculo, caracterizada justamente por esse tecido de muitas histórias geradas a partir desses primeiros encontros e afetos.

### 2.1.2 - Tessitura dramática do espetáculo

A tessitura dramática do espetáculo é o conjunto de cenas que, juntas, trazem a noção da constituição do todo. Trata-se de uma dramaturgia de costura que não direciona diretamente e encerra um sentido, mas localiza a espectadora para que não se perca. É um vetor condutor, que liga as histórias e dá contorno à obra sem, no entanto, retirar a abertura desejável para que a recepção seja emancipatória. No *Inominável*, cada cena é construída

---

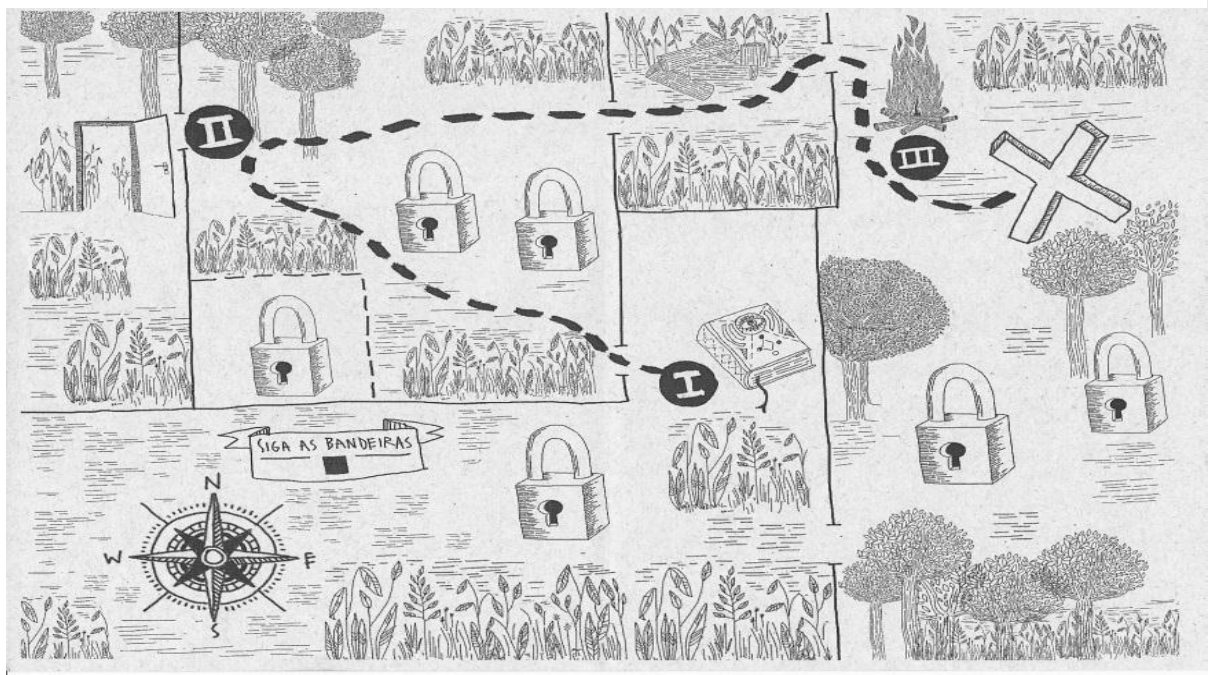
tristonha, sem identidade. Raiva invejosa. Pura tentativa e erro. Aí a gente cresce e chega o momento que você do nada fica em cima de uma parada de madeira e, ao olhar para a frente, você vê o vazio de 400 pessoas que ainda não chegaram mais vão chegar! Vão Chegar! O Palco. Você. As pessoas.

individualmente sem, necessariamente, ter qualquer ligação com a outra no momento da criação. Porém, para que sejam criadas conexões entre esses nichos, todos os doze são agrupados em uma trama maior.

A primeira costura dramática era inspirada em uma espécie de Tarô, que trazia sonhos de um personagem que nunca dormiu. Na segunda temporada, trabalhou-se com a ideia de um conto, cuja costura era feita pelos mapas de circuito e, dessa forma, as histórias e a dramaturgia do espetáculo era construída. Nessa parte do processo, coloquei-me muito mais como diretora do que como atriz, pois o olhar precisava ser sobre o todo – sobre como se friccionavam todas essas cenas e sobre como seria realizado esse tecido, além de como este poderia se relacionar com o público, tanto para comunicar, como para gerar poética.

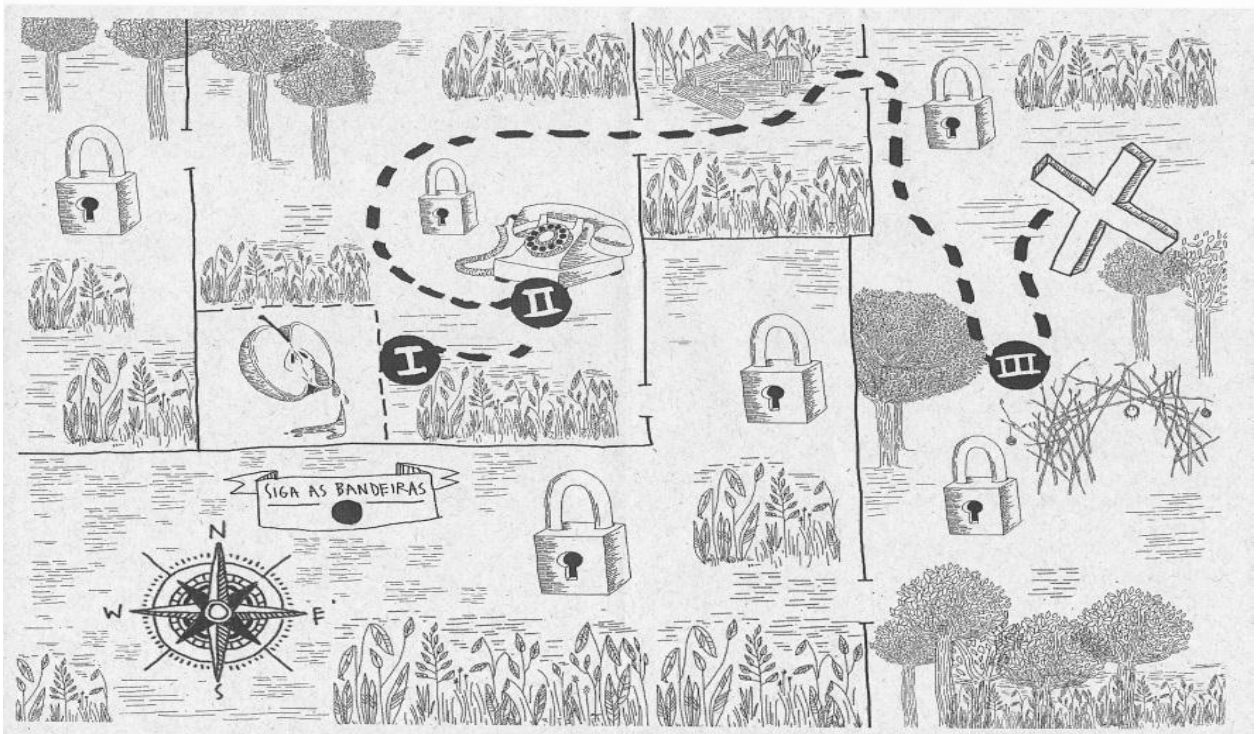
Cada carta do baralho de Tarô representava uma personagem-figura e também uma cena. Cada uma traz uma composição realizada pela artista plástica e designer Luísa Bianchetti, que participou da imersão durante dois dias, acompanhou o processo, assistiu as cenas e foi desenhando de acordo com o que sentia de cada experiência. As cartas junto com um texto de cada atriz sobre sua composição ou seu processo de composição das cenas estão no anexo “A” deste trabalho. A artista também produziu mapas com circuitos das cenas citados anteriormente na introdução deste trabalho.

**Figura 18** - Mapa do Circuito



Fonte: mapa desenhado por Luísa Bianchetti para a segunda temporada do espetáculo.

**Figura 19 - Mapa do Circuito I**



Fonte: mapa desenhado por Luísa Bianchetti para a segunda temporada do espetáculo.

### 2.1.3 - Dramaturgia do encontro

Em nosso experimento, a atriz e a espectadora entram no espaço cênico. São, ao todo, doze cenas que acontecem simultaneamente, mas a espectadora troca de cena a cada sinal. Ela é encaminhada à cena, onde está presente apenas uma atriz. Dessa forma, cria-se uma disposição um para um. A proposta era alcançar um resultado que valorizasse o encontro entre atriz e espectadora enquanto sujeitos; era fazer com que, além de ser assistido, o espetáculo fosse vivenciado e experienciado pelo público.

Nesse caso, a atriz e a espectadora lançam-se juntas ao jogo e à criação de dramaturgias, diferenciando-se apenas pelo fato de que a atriz parte de uma ideia pré-concebida, programada anteriormente. Partindo do conceito de programa trazido por Eleonora Fabião, que aborda o termo como “um tipo de ação metodicamente calculada, conceitualmente polida, que, em geral, exige uma extrema tenacidade para ser levada à cabo e que se aproxima do improvisacional exclusivamente na medida em que não será previamente ensaiada” (2008, p. 4).

Atriz e espectadora adentram juntas um território de construção dramaturgica, tramado no encontro, no qual são geradas essas dramaturgias de afeto, a partir desse processo de quase contracena, do convívio, gerador de poíesis. Esse é o momento do acontecimento teatral na obra.

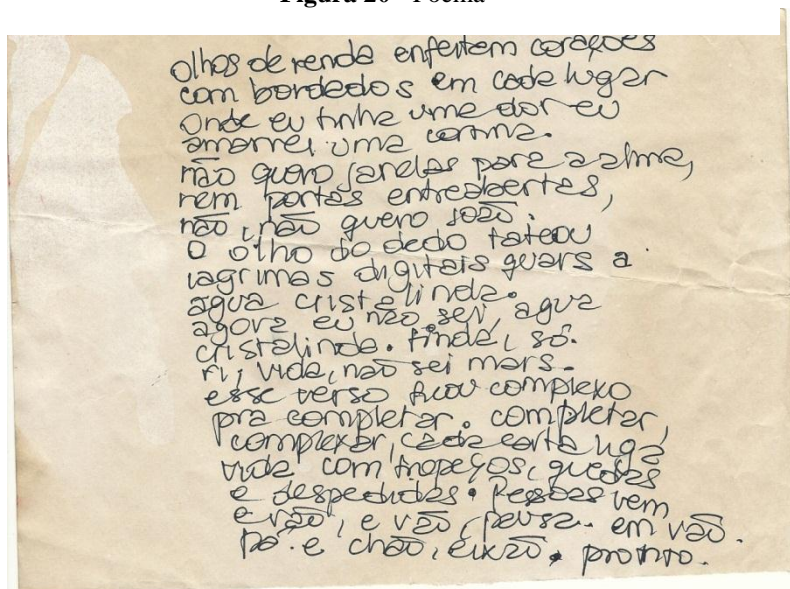
À luz dessa visão, trago o conceito de dramaturgia convivial abordado por Jorge Dubatti como uma dramaturgia do ator em convívio, em entrevista concedida à Luciana Eastwood Romagnolli e Mariana de Lima Muniz, publicada na revista *Urdimento*, na qual o autor explica que:

Aquelas dramaturgias que, seja pela liberdade que tem o ator para interagir com os espectadores ou pela imposição do convívio sobre o material da cena, produziriam um caso particular. Digamos que o ator deixa de ser uma simples tecnologia do diretor para transformar-se em um gerador de acontecimento convivial, que implica produção de dramaturgia. Nesse sentido, creio que a dramaturgia convivial é vivida todo o tempo, inclusive nos espetáculos em que o ator está determinado a cumprir com um determinado protocolo de representação do texto ou a cumprir com as instruções de um diretor, porque o convívio produz modificações. Se alguém medir a duração de uma obra em cada sessão, verá que nunca é a mesma. Por outro lado, há mudanças na ordem dramática não só pela dinâmica de convívio, mas também pela dinâmica de produção de *poiésis* – a *poiésis* produtiva, segundo a terminologia da Filosofia do Teatro. Nesse sentido, há de se distinguir dois tipos de dramaturgias conviviais. Um tipo seria aquela que é natural do acontecimento convivial e vai acontecer sempre, mesmo que o ator trabalhe com quarta parede e se isole do mundo, essa dramaturgia vai estar em funcionamento. Outro tipo são casos muito particulares de distintas poéticas que trabalham com o que podemos chamar de uma “dramaturgia do ator em convívio”, no qual o ator interage permanentemente ou aproveita os estímulos. (2014, p.253).

Sobre o conceito de *poiésis* o autor aborda que:

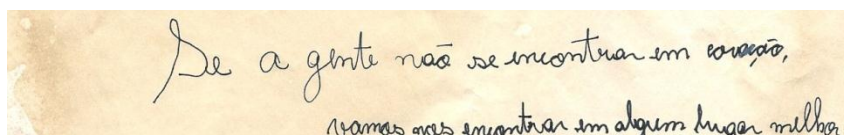
A *poiésis* teatral é temporariamente efêmera e, enquanto vivente, não pode ser capturada em suportes *in vitro* (literatura impressa, fotografia, gravações audiovisuais). Ligada ao cronotopo da vida cotidiana, possui uma dimensão de imprevisibilidade (não é possível saber a priori como e o que acontecerá) e *impredizibilidade* (não é possível dizê-lo a priori). As ações corporais do ator, em interação com o espaço-tempo cotidiano, produzem a *nova forma* - no sentido aristotélico – de um novo ente e ao mesmo tempo estão organizadas por ela: cada ente possui uma matéria. Essa nova forma ou *novo princípio* do ente absorve e transforma a matéria-forma cotidiana e impõe uma forma e uma matéria diversas. (2016, p.49).

Nesse contexto, é possível observar que não há um controle dentro dessa relação. A dramaturgia é constituída através desses espaços, desses entres e da relação entre atriz e a espectadora. Apresento pedaços de texto compostos dentro do contexto do acontecimento, no momento da cena em que atriz e espectadora compuseram juntas um poema.



Fonte: material produzido em cena entre atriz e espectadora.

Figura 21 - Carta I



Fonte: material produzido em cena entre atriz e espectadora.

<sup>8</sup>Por mais que sejam feitos registros em relação ao acontecimento, não é possível capturar, ou mensurar, por vezes até transmitir, o lugar do invisível, do indizível, dos entres que se dão no momento do encontro e dos afetos.

### 2.1.4 - Dramaturgia de Sentidos Percebidos da Atriz

A dramaturgia dos sentidos percebidos é gerada no encontro e volta para a atriz em forma de material para a cena. São os afetos e as afetações da atriz que, misturadas ao seu campo mítico, ético e poético, são utilizados na composição depois do encontro vivenciado. É uma espécie de dramaturgia de recepção da atriz.

## 2.2 - Construção dramática sobre a perspectiva da espectadora

### 2.2.1 - Dramaturgia da espectadora enquanto sujeito

<sup>8</sup> 1 - Olhos de renda enfeitam corações com bordados. Em cada lugar onde eu tinha uma dor eu amarrei uma cortina. Não quero janelas para a alma, nem portas entreabertas. Não, não quero João. O olho do dedo tateou lágrimas digitais quais a água cristalinda. Agora eu não sei água cristalinda. Finda, só. Eu não sei mais. Esse verso tão complexo pra completar. Completar, complexar, cada (?) vida com tropeços, quedas e despedidas. Pessoas vem e vão, e vão, pausa. Em vão. Pá e chão, eixão. Pronto.

2- Se a gente não se encontrar em coração, vamos nos encontrar em um lugar melhor.

A espectadora não passa pelo processo de autoficção como as atrizes, pois não constrói programas, nem personagens-figura. Ao menos não da mesma forma que atriz, pois esses processos se diferem, pois a atriz acessa suas memórias a fim de gerar uma autoficção. Porém, a espectadora, ainda que não engendre uma autoficção, possui suas memórias e seu campo mítico que entram em contato no momento do encontro com os processos gerados pela atriz. Ela não entra em cena como uma tábula rasa, chega dotada de suas vivências e suas subjetividades.

### 2.2.2 - Dramaturgia do encontro

A espectadora também é colocada *em situação* no momento do encontro, pois, assim como a atriz, traz seu lugar de fala e de troca dentro dessa construção dramática de encontros e afetos.

Há poéticas teatrais em que o trabalho *espectatorial* assume por inteiro o exercício consciente da distância ontológica: a quarta parede da caixa italiana; a metateatralidade do distanciamento brechtiano; o balé clássico. Contudo, há outras poéticas teatrais nas quais o acontecimento de expectativa pode dissolver-se parcial ou totalmente, pode ser provisoriamente interrompido e retomado ou, ainda, combinar-se com tarefas de atuação ou com técnicas dentro do jogo específico de cada poética teatral. Mas para que, em algum momento, todas essas variantes sejam possíveis, deve ser instalado o espaço *espectatorial* a partir da consciência da distância ontológica. Séculos de exercício e competência *espectatorial* no reconhecimento da *poiésis* permitem instalar esse espaço de acontecimento com pouquíssimos elementos. O espectador pode fugir de seu espaço e ser tomado pelo regime do convívio ou pela *poiésis*. (DUBATTI. 2016, p. 35)

A espectadora entra em contato com os programas de cada atriz com as personagens-figura e compõe a cena juntamente com elas, diferenciando-se, no entanto, por não ter uma construção pré-estabelecida. Aqui também se estabelece a lógica da espectadora assistente, abordada no final do capítulo I, que auxilia no sentido de dar assistência à cena. Cada espectadora participa de três ou quatro cenas que compõem um circuito – ilustrado na imagem 15 –, que é um grupo de cenas. Em cada uma dessas cenas é gerada uma dramaturgia diferente.

Sobre esse contexto, trago os conceitos de Jorge Dubatti a respeito da *poiésis* produtiva e *poiésis* *espectatorial*. Para o autor:

Há uma *poiésis* produtiva, correspondente à ação dos artistas, absolutamente indispensável em sua individualidade micropoética, e uma *poiésis* *espectatorial* ou *receptora*, não apenas ligada aos processos de *semiotização*. A multiplicação de ambas numa terceira que impede de diferenciá-las é a *poiésis* *convivial*, no espaço de acontecimento da reunião. Diferentemente da *poiésis* produtiva, a receptora não é individual, mas *transindividual*: o espectador é indispensável em seu papel genérico,



mas não como indivíduo em si; o indivíduo (ator) não pode faltar ao compromisso de cada espetáculo; os espectadores, ao contrário, se “repõem”, circulam. Para determinada *poiésis*, sempre faz falta “esse” artista em particular; o público, em compensação, é constituído por “qualquer” espectador, cada um dos quais dará sua contribuição, mas a partir da indispensável *poiésis* produtiva (2016, p.48).

A partir do que aborda Dubatti, assistir é algo para além de chegar e mirar uma proposta, algo preparado. É se lançar ao acaso, à cena, ao jogo, juntamente com a atriz e a personagem. É lançar-se ao encontro.

### **2.2.3 - Tessitura dramática/Dramaturgia dos sentidos percebidos da espectadora**

Ocorre depois do encontro com a cena, com a atriz e com a personagem-figura, mas também com outros elementos que geram experiência: o tempo, o espaço, o cenário etc. Faz parte do que a espectadora vivencia a partir de sua experiência. Depois de assistir às três cenas, a espectadora entra em contato com outras espectadoras que assistiram a outras cenas distintas e, então, essas dramaturgias vão se cruzando, pois nenhuma delas tem noção da totalidade da obra, uma vez que ninguém assiste ao espetáculo completo.

Dessa forma, nesses encontros que acontecem também entre as espectadoras, no momento da volta para casa, são geradas outras dramaturgias, que chamo de tessitura dramática da espectadora, ou dramaturgia dos sentidos percebidos. Considero aqui que tanto a tessitura dramática da espectadora como a dramaturgia dos sentidos percebidos algo que se constrói a partir da experiência da espectadora.

Apesar dessas terminologias serem apresentadas em forma de tópicos, não considero que exista uma separação entre esses processos, pois se dão em camadas e instâncias.

Não existe uma linearidade dos acontecimentos.

## Conclusão

Esta monografia teve o propósito de trazer reflexões, percepções e pensamentos acerca de processos de criação e composição a partir do campo de memórias, vivências e experiências de atrizes e espectadoras dentro da experimentação e construção da obra cênica *Inominável*, realizada em Brasília entre os anos de 2015-2018. Foram analisados os campos acessados pelas atrizes e pelas espectadoras, ambas enquanto sujeitos.

Nesta pesquisa, abordo a diferenciação na construção desses processos que passam pelo corpo da atriz e da espectadora *quando ambos estão éticos*. No caso das atrizes, esses processos levaram à autoficção e, depois, à criação do que chamo, nesta pesquisa, de personagens-figura. Abordo também as possíveis construções dramáticas geradas a partir do encontro e da relação entre atriz e espectadora no momento do acontecimento teatral.

Analisando os procedimentos e desdobramentos críticos, teóricos e reflexivos desta obra, entendo que ainda há muito o que ser estudado e revisto nos estudos do *Inominável* e em seus dispositivos de criação. Nesta monografia, pude organizar e desenvolver alguns desses estudos em que venho trabalhando. Entrarei, posteriormente, em outras discussões e diálogos com autores, explorando possíveis desdobramentos desta pesquisa – como, por exemplo, as discussões sobre o tecnovívio como gerador de poiésis, em virtude da cena do telefone, citada na introdução, na qual a atriz compôs e executou a cena a distância. Vejo nessa cena uma possibilidade de pesquisa cuja ideia pretendo desenvolver posteriormente como artigo.

Pretendo também levar os aprendizados adquiridos com essa experiência para outras criações que podem partir dessa estrutura dramática do espetáculo e de seus dispositivos de criação de obra-experiência desenvolvidos nesse trabalho. E ainda o que pode emergir dessas ideias, desses processos, dessas potencialidades do encontro.

## Referências Bibliográficas

BORRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins, 2009.

BUBATTI, Jorge. *O Teatro dos Mortos*, São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

DUBATTI, Jorge. Teatro como acontecimento convival: uma entrevista com Jorge Dubatti. nas dependências Centro Cultural de la Cooperación, Buenos Aires, Argentina, fev. 2014. *Urdimento*. v.2, n.23, p 251-261, dezembro 2014. Entrevista cedida a Entrevista concedida à Luciana Eastwood Romagnolli e Mariana de Lima Muniz.

DUBATTI, Jorge. Teatro como acontecimento convival: uma entrevista com Jorge Dubatti. nas dependências Centro Cultural de la Cooperación, Buenos Aires, Argentina, fev. 2014. *Urdimento*. v.2, n.23, p 251-261, dezembro 2014. Entrevista cedida a Entrevista concedida à Luciana Eastwood Romagnolli e Mariana de Lima Muniz.

COHEN, Renato, *Work in Progress na Cena Contemporânea*, São Paulo: Perspectiva, 1998.

FABIÃO, Eleonora. Corpo Cênico, Estado Cênico. *Revista Contrapontos*, v.10, n.3, p. 321 – 326, set/dez 2010.

FABIÃO, Eleonora. Performance e Teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. *Sala Preta*, v.8, p. 1- 19, 2008.

FERRACINI, Renato, *Ensaio de Atuação*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FIANDEIRO, João e EUGÊNIO, Fernanda. *Secalharidade como Ética e como modo de Vida: O Projeto AND\_Lab' e a Investigação das Práticas de Encontro e de Manuseamento Coletivo do Viver Juntos*. Urdimento, Excerto da Conferência-Performance Secalharidade. p.61- 69, novembro de 2012.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia: Saberes Necessários à Prática Educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

LARROSA, Jorge. Experiência e Alteridade em Educação. *Revista Reflexão e Ação*, Santa Cruz do Sul, v. 19, n.2, p. 04-27, junho./dez.2011.

MONTEIRO, Adriana Belmonte. *Nietzsche e Espinosa: fundamentos para uma terapêutica dos afeto*. Cadernos Espinosanos XXIV. p. 141-165.

OLIVEIRA, Jordana Mascarenhas. *O Trabalho do Ator dos Afetos à Criação*. Escrito em contexto de pesquisa de iniciação científica na UnB, sob orientação da Professora Doutora Alice Stefânia Curi. 2016.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e Processos de Criação*. Petrópolis, Vozes, 1987.

RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador Emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

SARTRE, Jean-Paul. *O Ser e o Nada*. 12ª ed. Petrópolis: Vozes, 1997.

SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. 2ª Ed. Belo Horizonte: Autentica, 2014.

## Anexo A

Neste anexo estão presentes as imagens das cartas de tarô, que costuram a dramaturgia da primeira temporada da obra cênica *Inominável*, juntamente com as descrições, relatos, sensações e percepções trazidas pelas atrizes. As cartas foram desenhadas pela artista plástica e designer Luísa Bianchetti, que participou de dois dias de imersão e assistiu as cenas para compor o material gráfico do espetáculo.



Elemento: água

Personagem-figura: A Placenta

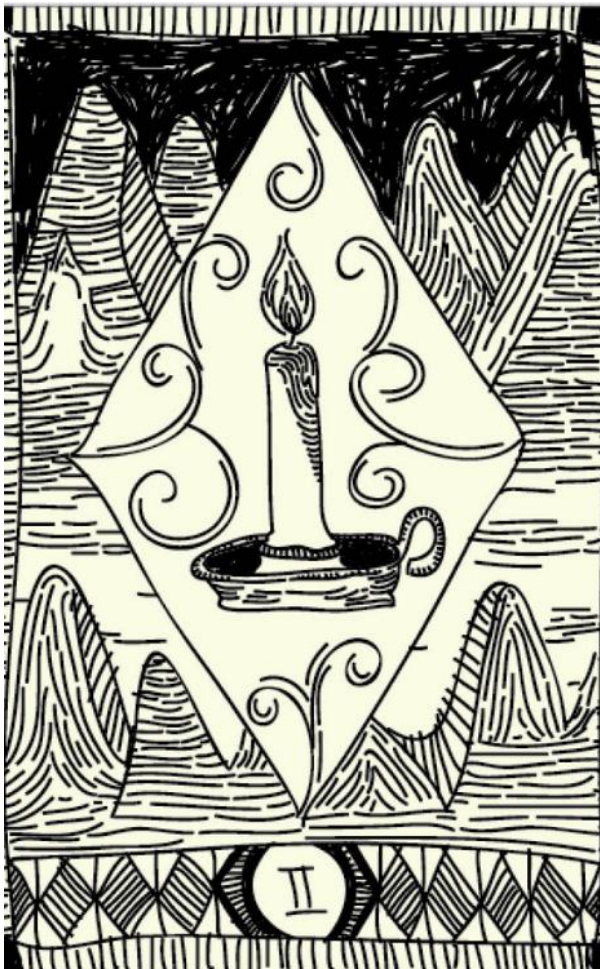
Local da Cena: Dentro da piscina em cima de um bote.

O menino espera um dia em que o céu se rasgue para que então ele descubra o que é o abraço de uma mãe. As estrelas são o topo da barriga, enquanto a lua brilhante é o umbigo que se liga ao rapaz como uma corda para brincar. Os morcegos se misturam com canções e gargalhadas, enquanto lágrimas fazem brotar da terra fértil, um gramado de DNA. A piscina de placenta, é o lugar que o menino mira, contanto os úmeros peixinhos e tartarugas que nadam como veias mansas, cheias de sangue que parecem ondas. Passaram-se poucos meses desde que o menino começou a existir. Ele ainda não sabe se chamará Artur ou Rebeca. Como é o mundo lá fora?

Veio de uma provocação de um lugar específico e quando vocês fizeram essa provocação a gente tinha muito pouco tempo para vislumbrar. Tudo que eu sentia é que esse lugar tinha que ser um ambiente fantástico. Na época eu estava tendo crises de ansiedade bem profundas e as coisas foram se alinhando com o momento que eu estava vivendo. Achei uma oportunidade para entrar numa zona desconhecida de mim mesmo. Eu estava buscando tudo que me trazia uma sensação de segurança porque a vida estava me deixando muito apavorado. Em meio a isso tive um profundo interesse em vasculhar o feminino. Enquanto símbolo e enquanto potência artística. Não que eu quisesse me travesti. Até porque o meu vínculo nessa época estava muito ligado à maternidade. Então, eu descobri que o lugar onde eu estava buscando aquele conforto era o útero da minha mãe.

Daí eu quis ficar com a piscina, e tudo foi se sintonizando. Nós tínhamos levado bastante comida para a imersão. Somente comidas boas, verduras... Eu peguei algumas cenouras e comecei a pensar que a piscina era a barriga da minha mãe, que a água era o líquido amniótico e que o céu era o topo dessa barriga. Por fim era como se a barriga da minha mãe fosse o próprio mundo, a própria mãe natureza. Cada pequena metáfora que segue dentro desse arquétipo, pode trazer infinitas suposições. Então eu recebia as pessoas, elas vinham me visitar na barriga da minha mãe e no meio da cena elas se davam conta disso. A gente se encontrava dentro dessa redoma mágica de proteção que é a potência criativa, né? Uma barriga crescendo e uma criatura se desenvolvendo. Nós ouvíamos músicas da infância, histórias das mães dessas pessoas. Era sempre emocionante e muito cheio de ternura. Realmente muito lindo.

Emanuel Lavor



Elemento: terra  
 Personagem-figura: A Cega  
 Local da Cena: O orquídeário

Eu nunca consegui desligar minha cabeça. Pensei sobre os medos. O maior deles: a cegueira. Em todo lugar onde eu tenho uma dor amarrei uma cortina. Daqui, as folhas, as árvores, as plantas em meio aos meus pequenos vícios que sustentam a existência. O que me é muito caro é dividir tudo isso. Escrevo do escuro de quem não enxerga nada a não ser o que existe por dentro de cada um. Não se pode medir o tempo por aqui. Sigo contando minhas histórias. Minha vó sempre disse para mim que quando a gente vê um gato preto e ele cruza nosso caminho é pior do que o canto da coruja. Eu mesma não acredito nisso. Você acredita?

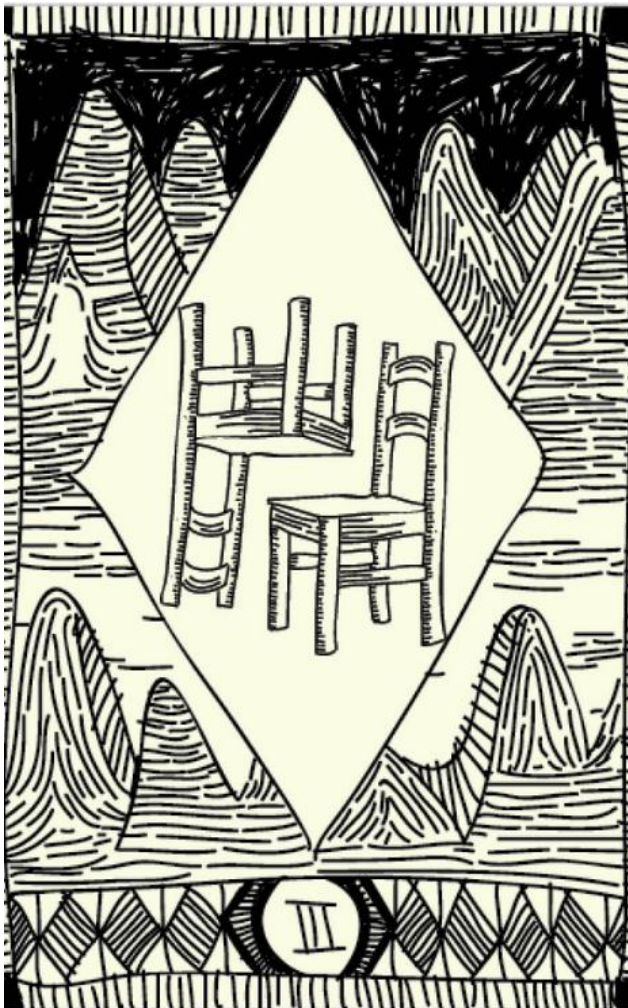
O sol me ensinou que as horas não são importantes. E a Maria... Era doída varrida. Não tinha jeito, não. Vaidosa toda vida. Tinha nos cabelos o universo...

Você sabe como é se sentir pedra?  
A mãe de Maria lhe furou os olhos.  
Os milhões de anos passam para  
gente como os nossos minutos. O  
sol deforma o espaço. Maria era  
eu. Nessa cena eu alternava. Uma  
hora era uma coisa, outra hora  
outra. As vezes a cega contava  
hisórias, as vezes escrevia poesias  
com quem ia fazer visita. As vezes  
contava sobre a quantidade de  
pessoas que passou por lá durante  
esses infinitos anos que ela não  
saiu daquele espaço por medo.

O que eu faço com o que ficou?  
Troco com você um segredo. Te  
conto o de alguém que passou por  
aqui e você me conta um seu. Mas  
eu não revelo o santo, hein! Antes  
de tudo começar eu lembro de ter  
sentido algo. Tudo é imperfeito e  
tem buraco. Alguns eu posso ver e  
outros não.

Quero falar mais, mas não quero  
atrapalhar ninguém. Descobri que  
eu tenho ouvidos e outros  
sentidos. A gente ainda tem que  
saber o que fazer com esse corpo.  
Com a matéria. Eu não quero! Não  
quero saber da textura, da  
densidade, da continuidade. Eu  
parei de ter consciencia de toda a  
amplitude e do modo como me  
apresento a mim. Vamos vender  
essa casa! Aonde ainda tem vida a  
casca se preserva.

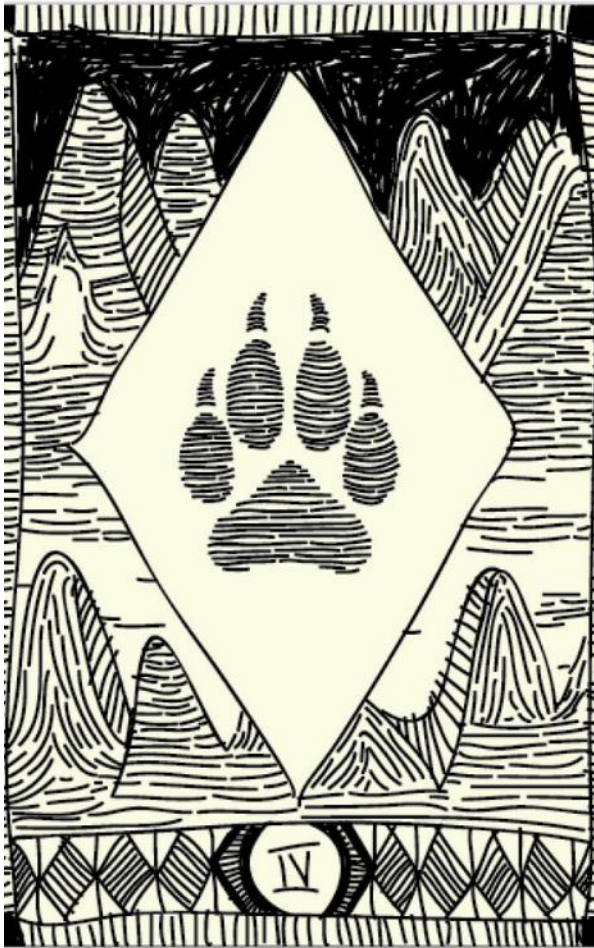
Jordana Mascarenhas



Elemento: ar  
Personagem-figura: Uma História  
dentro da Outra.  
Local da Cena: Um espaço vazio no  
meio do mato.

Essa cena é um silêncio.

Zé Reis

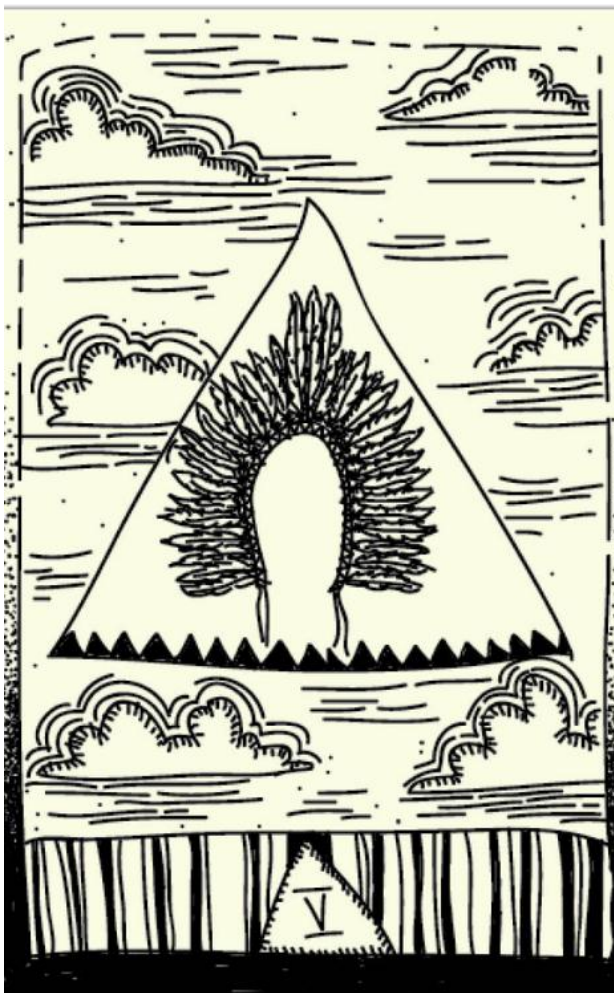


Elemento: terra  
 Personagem-figura: O Coiote  
 Local da Cena: Embaixo de uma árvore, onde dava para ver a lua cheia.

Cumprimentar com a mão esquerda, o apreço mútuo, para que o espírito possa dizer o que pensa. Trata-se de uma criatura admirável – TRÊS!: eu, você e a árvore.

Venha, você certamente estava indo para algum lugar, tinha um compromisso, mas acredite, teremos tempo para todos esses afazeres mais tarde...

Pedro Mazzepas



Elemento: ar  
 Personagem-figura: A Caboclinha  
 Local da Cena: A casinha que ficava entro do lago

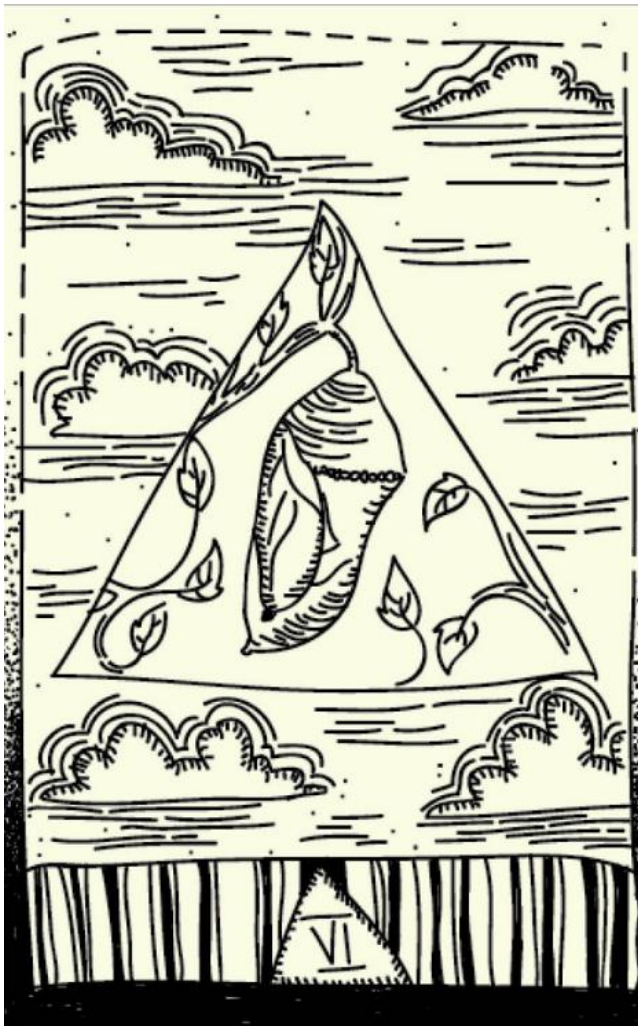
Eu fiz um mergulho mesmo dentro de mim e foram ressaltando algumas coisas fortes da minha história, da minha vivência, não só no teatro, mas na minha vida como um todo. Veio essa coisa da religião, das entidades, da incorporação, do médium que incorpora uma entidade e faz essa mediação para outra pessoa, para curar, enfim. Isso sempre foi muito presente na minha vida desde criança. Quando eu era criança eu fiz uma cirurgia espiritual no meu rim e eu melhorei do meu rim. E isso é muito doido e é muito forte para mim. Ficou na minha cabeça desde criança e eu resolvi trabalhar na vivência do Inominável.



E essa questão da cabocla é muito forte também, por conta da minha ancestralidade indígena. Poderia ter sido qualquer outra figura do universo mítico/espiritual da linha da umbanda ou do candonblé. Poderia ser uma preta velha, uma pomba-gira, algum orixá... Mas o que veio à tona foi a cabocla. Foi muito natural. E a cena era um atendimento, uma consulta. As pessoas falavam o que elas estavam sentindo, onde estava doendo e aí surgia um monte de interação diferente. Tinha gente que falava que estava doendo o joelho, tinha gente que falava que doía o amor, tinha gente que falava que doía o perdão, a lembrança... enfim.

Eu recebia o que as pessoas passavam para mim e surgia o grande jogo, a grande brincadeira que era: eu pegava qualquer erva, qualquer mato que tivesse ao meu redor. Saía do lugar de onde eu estava, procurava uma árvore qualquer e dizia que aquela árvore foi plantada para isso, para curar aquela dor de perdão que a pessoa estava precisando: "três folhas dessa árvore cura a dor de perdão". E ia criando e jogando com o que a pessoa estava me dando. Eu catava pedra, galho seco, coisinhas que eu achava no caminho e ia fazendo um patuá para a pessoa levar para casa.

Elisa Carneiro



Elemento: ar  
Personagem-figura: A Borboleta Local da Cena: Embaixo da árvore, onde tinha uma mesa de concreto.

Eu estava numa época que eu sentia um desejo muito forte de me mudar de Brasília e me programando para isso. Era um momento de muita transformação na vida. Eu comecei a me relacionar afetivamente com mulheres também. De repente veio essa imagem do casulo e dá borboleta. E eu não sei porque, mas o que acabou surgindo na verdade foi uma criança que dizia que tinha uma ação. Tinha umas ações bem soltas que mudavam com cada pessoa que eu encontrava. Essa coisa da criança era muito forte e também é uma coisa que me acompanha, essa energia dos erês.

Tinha uma ação que sempre se repetia, que era uma ação chave: eu falava para as pessoas que se elas conseguissem ficar um minuto sem respirar, iriam crescer asas nas costas dela e ela conseguiria voar. O macacão que eu vestia tinha muito a coisa do casulo. Eu já estava em um momento de muita transformação, mas eu sabia que coisas maiores iriam chegar, com essa partida de Brasília, com essa viagem e tal. Eu estava bem emotiva na época e as coisas giravam muito em torno disso.

A brincadeira era assim: a gente fechava o nariz e ficava sem respirar. Teve só uma vez que eu consegui, mas eu diminui o tempo. Eu também associo essa coisa do ficar sem respirar com a morte que é a transformação.

Com o Marcelo Nenevê, quando ele foi assistir, a gente entrou num fluxo de devaneios, de falar isso, mas de ir e vir desse estado de consciência e eu consegui atingir um estado com essa variação, subi em cima da mesa e comecei a falar várias coisas, muitas coisas que estavam vindo na minha cabeça e eu chorava e me emocionava, mas não lembro o que foi dito nos textos.

Luísa Duprat (Tuti)

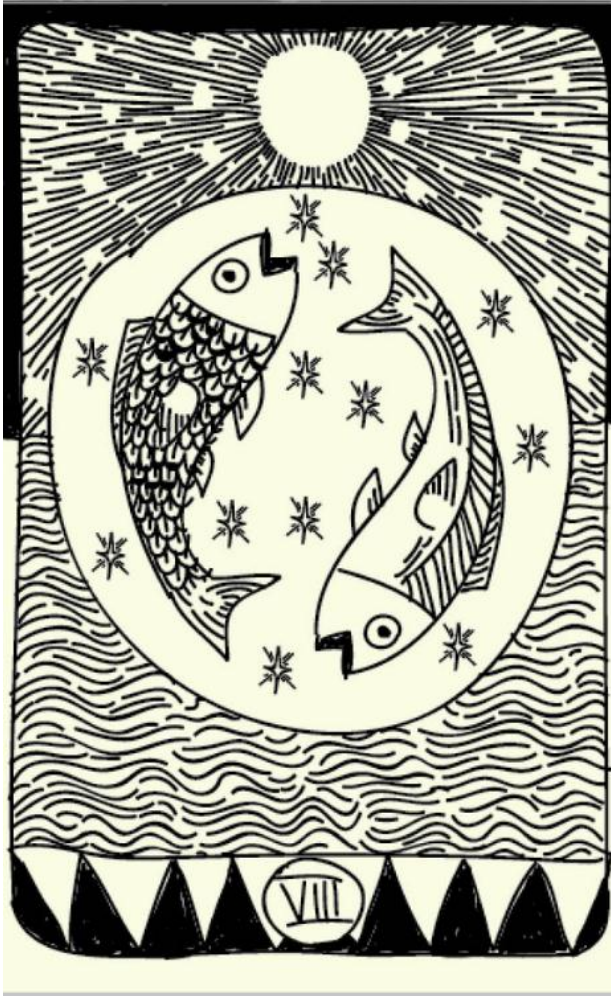


Elemento: fogo  
Personagem-figura: O Fauno  
Local da Cena: A personagem-figura levava e trazia as pessoas para as cenas.

“Quem ainda estiver acordado (ou vivo) até o fim de uma longa noite de Histórias, sem dúvida irá se tornar a pessoa mais sábia do mundo” – Que assim seja.

Essa personagem não fala. Solta sons e grunhidos.

Gregório Benevides



Elemento: água  
 Personagem-figura: A Astronauta  
 Local da Cena: Dentro do lago

Quais são seus sonhos? Seus medos? Onde fica a interseção? Todo dia, por pelo menos alguns minutos, eu sonho com a queda de um avião. Já criança, sonhava em ser astronauta, ou pelo menos extraterrestre, como vocação. Minha cena surgiu a partir do lugar, mas provavelmente a partir da minha inadequação aos lugares eliminados. Na minha cabeça eu provavelmente pensava mais em me afastar dos meus companheiros para não infectá-los do que propriamente sobre onde eu deveria estar. E estava ali, no lago, para onde ninguém mais se encaminhou. E por estar sentada na margem do lago, escrevendo e escrevendo e escrevendo, pensei que aquilo só faria sentido se eu mergulhasse na água.

Eu e todo o bioma de sapos, peixes, minhoquinhas, girinos e, deus sabe o quê mais. E para ocupar minha boca e o tempo em branco, levei meu trompete, que nunca mais foi o mesmo depois de banhado no lodo.

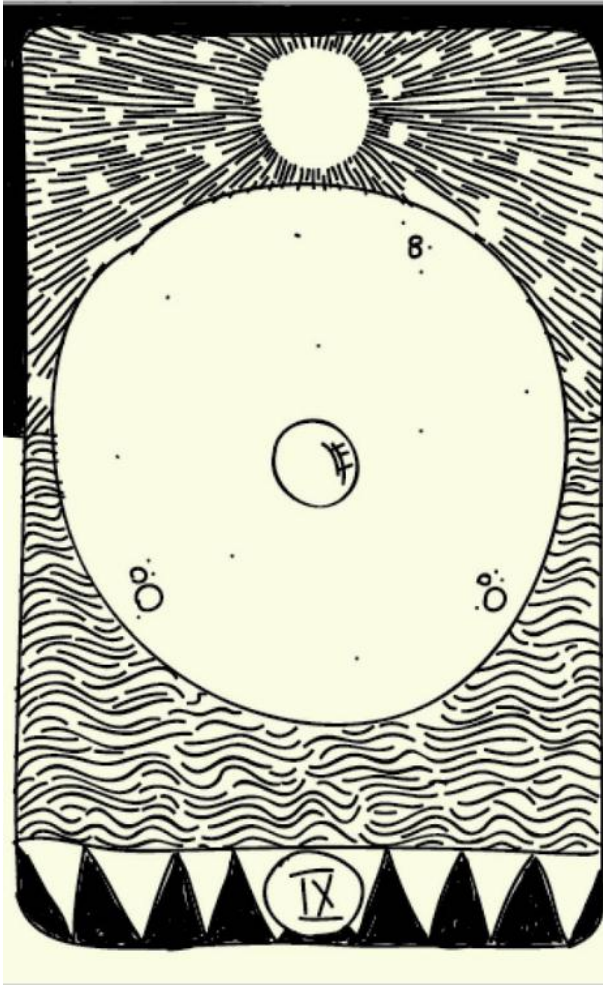
Então o que fazia sentido ali? Uma queda num lago, uma quase-música aquática, eu e os sapos. Durante todos os (vamos chamar assim) ensaios estive buscando qualquer lógica naquele roteiro, qualquer chance para borbulhar uma história, qualquer propósito para desviar minha atenção da água gelada e da micose que eu desenvolvia.

O acontecimento mais importante deste primeiro experimento em Inominável foi o encontro com o caseiro da chácara. Ele chegou enquanto eu recebia alguém, provavelmente bêbado e muito confuso com o contexto. Me pediu para que eu saísse da água, que era suja, que estava frio.

Perguntou o que diabos que eu estava fazendo ali.

Pois eu obviamente tinha vindo de outro planeta. Ou ao menos lá de cima. E o verdadeiro milagre ali era que eu não tinha morrido – e mais!, aquele lago de cinco metros quadrados estivera ali todo aquele tempo para abarcar minha queda. Eu e o Seu Antônio conversamos um tempão sobre as estrelas, as galáxias, sobre o formato da Terra lá de cima, sobre o que ele fazia cá embaixo e sobre como nada disso fazia o menor sentido. Ele me passou um pouco da embriaguez e eu lhe transmiti um pouco das minhas incertezas.

Dali em diante parei de me preocupar (muito) com o subtexto na minha cabeça, em vários momentos completos, estranhos entraram na água nojenta comigo em pleno inverno e compartilhamos minutos de silêncio profundo debaixo do cinturão da via láctea.

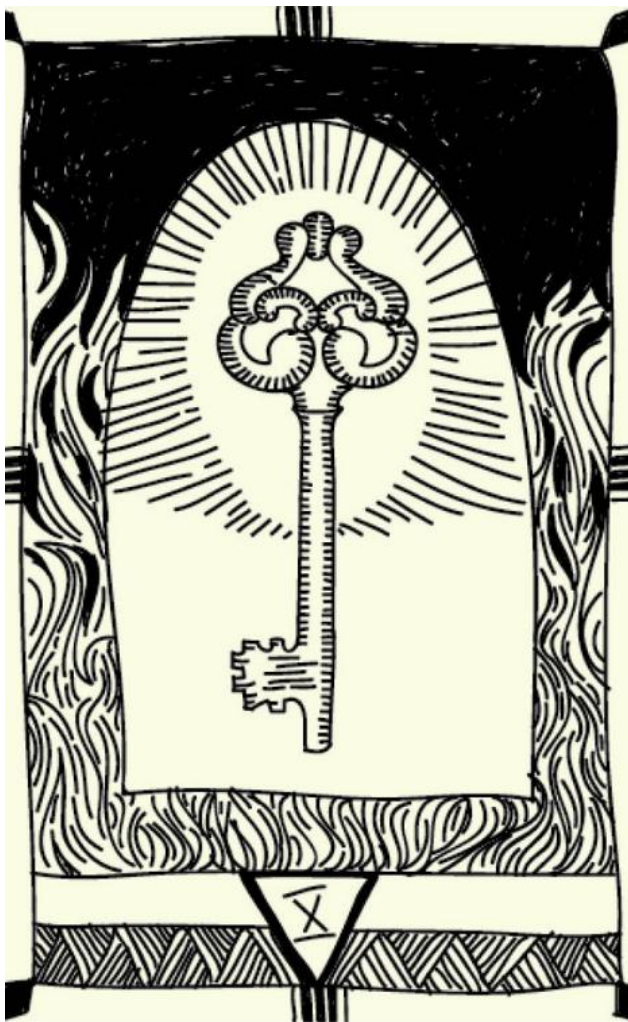


Elemento: água  
 Personagem-figura: A Celula  
 Local da Cena: Embaixo da árvore,  
 onde tiha uma mesa de concreto.

Sobre a cena: Indo contra o crescente movimento de amores virtuais e encontros e trocas movidas a tecnologia um garoto está a espera de alguém que mude sua vida. Consciente de que as pessoas nascem sozinhas e que assim serão eternamente ele segue se perguntando: que sentimento absurdo é esse? Como um simples olhar pode mexer tanto com meu corpo? O que é a paixão e ela pode nascer em um primeiro momento, com uma troca de olhares? Deveria ser mais fácil ter forças para mudar sua própria vida do que esperar que alguém faça isso para você.

Mas afinal amar é isso, essa coisa toda que nenhum de nós sabe explicar, e se souber é porque está fazendo da forma errada. Seu objetivo é sentir algo real, mesmo que seja a rejeição. Fazer o espectador esquecer problemas, medos e até mesmo que está em uma peça. Com um ambiente agradável e fala intimista a busca é sempre fazer aquele momento ser único. Abordando assuntos hora delicados hora engraçados e felizes a abertura, do espectador, para essa troca se torna possível ao longo da cena, possibilitando assim o sentimento, a conversa sincera, o prazer de estar ali naquele momento, só ali!

Juliana Tavares



Elemento: fogo  
Personagem-figura: A Chave  
Local da Cena: Em cima do Jeep

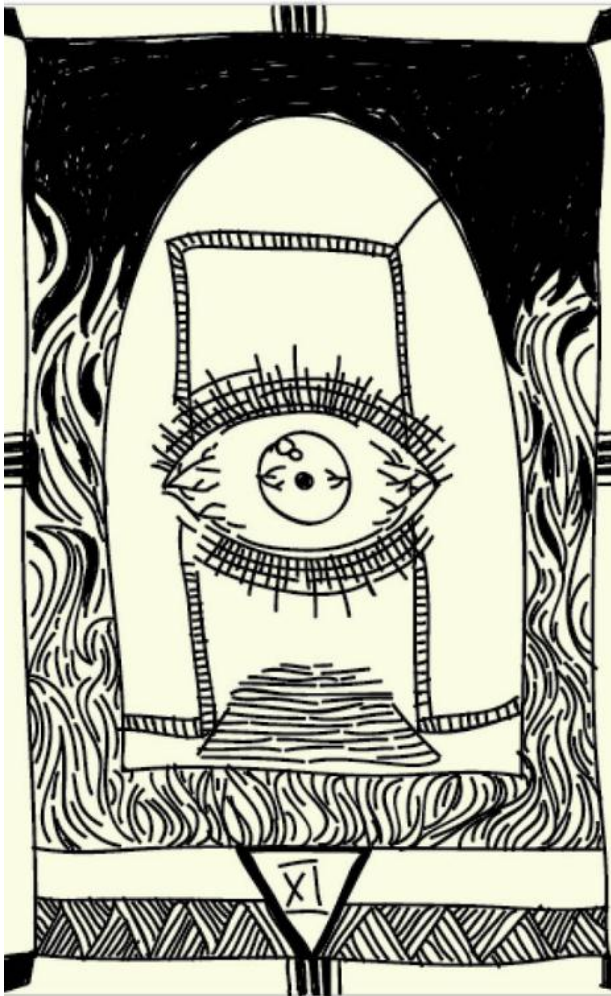
Tudo começou em um processo de imersão no grupo e em mim. Eu havia chegado depois dos primeiros encontros e era um estranho no ninho. Eu precisava de conforto e o que eu encontro é justamente o oposto, o autoenfrentamento. E na frente de uma roda xamânica, na qual todos tinham barro nos pés, todos viram a minha fragilidade e a incoerência das máscaras. Durante todo esse processo eu escrevia e escrevia e sonhava com tudo o que não pode ser real. A inquietação era constante e a inquietação de existir naquele grupo e a total liberdade de criação podia ser qualquer coisa. Eu podia ser qualquer coisa. A aura era mágica e aí eu me encontrei.

Me pediram para levar o tarô e tudo que eu consegui levar foi um livrinho com algumas ilustrações. Mas essa era a coisa. Fazer de qualquer coisa a preciosidade do encontro porque, no final das contas, não importa o que se tem em mãos, mas o quão a experiência te permite imergir. Me deram o teto de um carro, numa lua cheia e me deram barro para eu passar no corpo. Enquanto a minha espiritualidade falava alto comigo nos sonhos, eu queria ser velho e sábio, eu queria ter a alma grisalha e saber do futuro. Eu queria ajudar e queria que fosse naquele lugar com aqueles encontros. Essa era a exposição que precisei passar nessa reconexão com a minha avó benzedeira com meus pretos velhos e Exus. Quem abre os caminhos? E o que divide as paredes? Por onde que a gente passa? E qual a importância das maçanetas? É claro que eu precisei de chaves.

Dessas que não abrem mais nada e estão esquecidas nas gavetas. Mas é sobre isso, transformar qualquer coisa em preciosidade.

No teto daquele carro com os uivos ao redor eu jogava as chaves como os búzios do futuro e daquele metal inútil nós abriamos os caminhos, tentando entender que para abrir uma porta não precisa de força precisa de jeito.

João Quinto



Elemento: fogo  
 Personagem-figura: O Homem que  
 Nunca Dormiu  
 Local da Cena: Cozinha

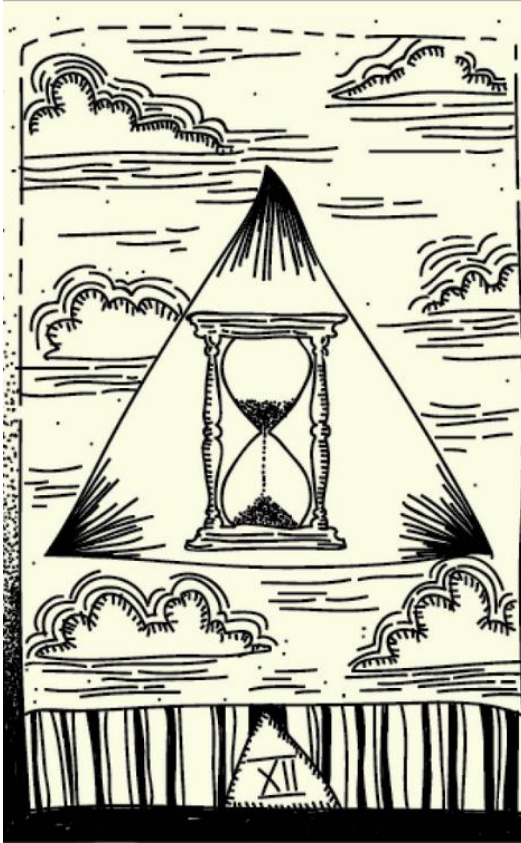
Tudo muito aberto, muito etéreo. Eu não entendia aonde isso levaria. A apresentação estava chegando e eu não conseguia entender nada. Até que teve um momento que o Similião me levou para um espaço, a gente ficou olhando para o céu e ele disse: você não precisa se preocupar com o que os outros vão pensar. A gente não faz teatro para as pessoas. A gente faz teatro para as estrelas. Quando eu entendi isso eu escolhi a cozinha. Sempre foi meu lugar preferido na vida e lá no Inominável eu cozinhava para todo mundo, fazia caldos. Era um jogo de um pra um e cada ator tinha um objetivo. Uma tinha que trocar segredos, o outro outra coisa.

E o meu era fazer a pessoa se questionar sobre o que era dormir, o que era acordar e o que era sonhar. De repente veio esse personagem que era muito mais do que isso. Parecia uma entidade que entrava na gente quando a gente entrava em cena. Essa coisa que eu criei junto com a Jordana e o Similião foi essa pessoa que não dorme. Ela nunca dormiu na vida. As vezes as pessoas perguntavam: Mas você não dorme? e eu respondia: não. E aí eu perguntava para as pessoas o que acontecia quando elas dormiam. Depois a gente conversava sobre o que era acordar. Algumas conversas eram bem profundas. Depois tudo foi mudando, as conversas foram gerando outros motes, outras histórias, tudo foi se modificando, outros objetivos foram surgindo.

Na primeira apresentação inclusive, acho que teve um erro no cálculo das pessoas e todas foram parar na minha cena.

Era mais a conversa, o toque, o encontro. Era o que fazia com que a gente tivesse um momento com uma pessoa que talvez a gente nunca pararia para conversar e dali sairia uma coisa bonita, ou uma coisa feia. Dependendo da pessoa coisa nenhuma também, mas ali sempre seria um lugar no espaço-tempo para que as pessoas pudessem se encontrar. Eu me senti fazendo teatro para as estrelas.

Victória Carballar



Elemento: ar  
Personagem-figura: O Passado  
Local da Cena: Uma clareira no meio do mato

Essa cena recuperava a infância. O brincar. recordações da inocência das pessoas. A pessoa chegava na cena e eu falava para ela trazer uma brincadeira que ela gostava quando era criança. A gente brincava e de repente eu sumia.

Nine Ribeiro