



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UNB
INSTITUTO DE ARTES – IDA
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS – CEN

JULIA LUISA LEMOS DE SOUZA TEMPESTA

ILHA DE CÁRIES ÀS MOSCAS:
percursos da atuação entre ilhas, cacos, buracos, caminhos & encruzilhadas.

Brasília, DF

2021

Julia Luisa Lemos de Souza Tempesta

ILHA DE CÁRIES ÀS MOSCAS:

percursos da atuação entre ilhas, cacos, buracos, caminhos & encruzilhadas.

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

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Alice Stefânia Curi

Brasília, DF
2021

**ILHA DE CÁRIES ÀS MOSCAS:
percursos da atuação entre ilhas, cacos, buracos, caminhos & encruzilhadas.**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado para a obtenção do título de bacharela em
Interpretação Teatral do curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília.

Defendido e aprovado em 21 de Maio de 2021 com nota final igual a SS.

Autora: Julia Luisa Lemos de Souza Tempesta

Comissão Avaliadora:

Prof^a. Dr^a. Alice Stefânia Curi

ORIENTADORA

Prof^o. Dr^o. Alisson Araujo de Almeida

MEMBRO INTERNO

Prof^a. Dr^a. Giselle Rodrigues de Brito

MEMBRO INTERNO

Aos ventos!

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, às forças criadoras da natureza. À esquerda, agradeço aos guardiões das encruzilhadas, inspiração, proteção e força. Laroyê! À direita, agradeço àqueles que me ensinam diariamente a caminhar de pés descalços em terras desconhecidas. Optchá!

Agradeço aos meus avós Sandra, Otacílio, Nininha e Renato, meus pais Flávia e Renato e toda a minha família pela permissão à vida e pelos caminhos percorridos para que não me faltasse nada e hoje eu tenha a possibilidade e o privilégio de concluir um curso de Artes numa universidade pública.

Agradeço à Universidade de Brasília, ao Instituto de Artes, ao Departamento de Artes Cênicas, pelo ensino público de qualidade que resiste num período tão complexo de desmontes e todos os seus funcionários pelo apoio direto nas questões práticas institucionais e do dia a dia. Às professoras e professores do curso com os quais tive o prazer de cruzar os caminhos, em especial: Simone Reis – orientadora mágica de “Carascáries” e grande encontro na minha jornada artística, Márcia Duarte – diretora de “Isso não é real” e fonte inesgotável de energia e afeto, Hugo Rodas – figurinha muito presente na minha formação que se tornou um presente pra vida, Giselle Rodrigues – grande referência e inspiração de sensibilidade na criação, do olhar ao gesto, Roberta Matsumoto – gênio do pensamento e reflexões teóricas, dentre tantos outros a quem sou muito grata.

Agradeço à incrível orientadora por quem nutro profunda admiração, Alice Stefânia, por confiar, acolher e impulsionar minhas ideias e escolhas neste trabalho e por ser sempre uma inspiração. Agradeço à banca, Alisson e Giselle por aceitarem o convite de colaborar.

Agradeço às parcerias construídas pelos caminhos: amigos, amigas, colegas de cena, de turma, de grupo, de corrente, por deixarem rastros. Ana V, Bianca, Ana Luiza, Daniel, Similião, Rafa e Jordana por estarem por aqui seja ouvindo, falando, rindo ou chorando; Juliana, Carmen e Rosanna pela irmandade e axé de sempre; Gustavo, Jop, Mari e João pela companhia e troca nas manhãs de ensaio; Pâmela pela colaboração especial em Carascáries, e todos os demais; Às turmas e fichas técnicas da diplomação e de pandemonólogos pelas trocas de olhares; Ao grupo de pesquisa Poéticas do Corpo pelas discussões potentes.

Saúdo a Fraternidade Txai por ser pilar de fé, serviço e propósito. Saúdo a Oficina Circo Íntimo, onde tudo começou. Saúdo o Coletivo Columna, o Coletivo Truvação de Teatro e todos os seus integrantes, com os quais tenho a honra de caminhar e criar ao lado.

Saúdo, com saudades, o teatro. Saúdo a arte e tudo o que dela se desdobra.

SUMÁRIO

O QUE É ISSO? (<i>introduzindo</i>).....	8
ISSO NÃO É REAL.....	12
DESMASCARAS.....	15
FRONTEIRA.....	20
ILHA DE CÁRIES ÀS MOSCAS.....	25
ENCRUZILHADA.....	34
PAUSA.....	40
BOCALÍNGUADENTE.....	41
VENENO CRUEL.....	54
MAR.....	58
ABRE-CAMINHO (<i>concluindo</i>).....	59
REFERÊNCIAS.....	61

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Caco de Carascáries. (2020). Fonte: acervo pessoal.....	16
Figura 2 – Caco de Burrinha em Isso não é real. (2019). Foto de Thiago Sabino.....	16
Figura 3 – Composição de cacos de Carascáries. (2020). Fonte: acervo pessoal.....	18
Figura 4 – O presságio da morte de Aninha e Burrinha. (2019). Foto de Thiago Sabino.....	30
Figura 5 – Raíz Pivotante. Fonte: https://www.todamateria.com.br/tipos-de-raizes/	42
Figura 6 – Raíz Fasciculada. Fonte: https://www.todamateria.com.br/tipos-de-raizes/	42
Figura 7 – Bocalíngudente de Burrinha. (2019). Foto de Thiago Sabino.....	44
Figura 8 – A revolta de bocalíngudente. Fonte: acervo pessoal.....	48
Figura 9 – Bocalíngudente em Carascáries. (2020) Fonte: acervo pessoal.....	49

O QUE É ISSO? *(introduzindo)*

Isso é tudo o que é e está. Isso é o presente, o eixo que equilibra passado e futuro, o olhar entre a seriedade e ironia, o tragicômico, a fronteira entre a verdade e a mentira, a água que está na profundidade do oceano e nas ondas que tocam a praia, a linha tênue entre a crítica e a crença, a tintura cinza que mistura o consciente e o inconsciente, a infinidade de caminhos que há entre inícios e fins, a madrugada que transforma a noite em dia, o velho espelhado no novo, o encaixe do sagrado com o profano, a vida e a morte coexistindo, eu no mundo, os disfarces entre bem e mal, a beleza entrelaçada no grotesco, é o dedo que toca o céu enquanto o pé toca o chão e tudo é tudo e nada é nada ao mesmo tempo, criação, cruzamento de caminhos, é a encruzilhada.
[som de respiração profunda]

Isso é aqui, agora, o vazio cheio em que te introduzo nessa escrita – cheio porque é muito e vazio porque é disforme e fragmentado, isto é, início, meio e fim são fronteiras borradas, de onde não tenho a menor pretensão de sair, mas talvez, organizar. Esse vazio cheio não é uma linha de chegada ou de partida, ele é um estado de caminhada, estado que pulsa em mim desde que me entendo como corpo no mundo, e no encontro com a arte, ele ganha expressão criativa; as dualidades sempre foram meu inferno e meu paraíso. *[risada nervosa]* Da criança de ideias voláteis passando pela adolescente “sem personalidade”, chego na jovem adulta confusa que se propõe, enquanto atriz, a dinamizar essas dualidades no trabalho de atuação, buscando compreender e vivenciar os opostos que me atravessam não como definitividades ou mesmo equilíbrios, mas possibilidades, me aproximando assim de um trabalho de atuação, que, na minha visão, está conectado à complexidade da vida.

Gosto de pensar os processos como caminhadas. Podem ser longas, médias, curtas, podem ser rápidas ou lentas, podem ter um destino final como podem se encerrar em si, podem ser árduas, leves, cansativas, prazerosas, podem ser solitárias ou coletivas, enfim, entre várias outras possibilidades de analogia, vejo o processo (seja ele qual for, no contexto que for) como uma caminhada. Nesse sentido, este trabalho é uma caminhada em que a caminhante sou eu e quem mais desejar se aventurar, por isso, ele não se fixa em paradas, mas existe em passagens. Parto de uma perspectiva dual, e que pela angústia de assim ser, intento manejar artisticamente essas polaridades sem precisar optar por uma ou por outra, mas sim pela dissolução, ou mesmo a multiplicação desse aspecto. É uma caminhada provocada e formada por fragmentos de diferentes caminhos, abordados sem compromisso com a linearidade de tempo e espaço.

Para falar de uma caminhada dual, isto é, que parte da ideia que dois polos se sustentam porque coexistem em oposição, evoco diferentes pontos de vista, como; dicotomias, sobreposições, polaridades, paradoxos, contradições, ambivalências, duplos, conflitos,

encontros, escolhas, pluralidades, multiplicidades, rizomas, encruzilhadas, entres, limites. Topo, então, nessa caminhada, com fragmentos de “Isso não é real” – trabalho da disciplina Projeto em Interpretação Teatral do Bacharelado em Artes Cênicas (Interpretação Teatral da UnB/2019) em que participei como atriz, dramaturga e iluminadora, um processo ritualístico que adentra camadas profundas do ser humano nas poéticas de ilha, natureza, corpo, infância, coletividade e teatro.

“Isso não é real”¹ é uma livre adaptação do romance “O Senhor das Moscas” (1954) de William Golding para o teatro, e conta a história de doze crianças (de idades variadas) que se encontram perdidas numa ilha deserta. As crianças são desafiadas a se organizar socialmente sem nenhum adulto. No decorrer da narrativa, com a instalação da fome, sede, desesperança, o mito de que há um monstro na ilha, os bichos e o cansaço, vão emergindo pequenos conflitos de ideias e vontades entre as crianças; algumas querem fazer de tudo para ir embora e planejar formas de serem notadas e resgatadas, outras querem se divertir e pensar formas de sobreviver ali mesmo. Esses pequenos conflitos vão se acentuando e evocando disputas de poder, divergências éticas, dificuldade de resolução através do diálogo, até o momento em que o grupo é dividido em dois. A partir daí, todos os limites, regras e condutas de convivência estabelecidas socialmente são extrapolados até a morte de algumas das crianças e a violência, o caos, o medo, a morte e a guerra tomam conta da ilha. No fim, surge uma adulta perguntando o que está acontecendo e se está tudo bem.

A peça aborda diversos limiares morais e éticos na perspectiva da infância, o momento da vida onde estamos em formação de caráter, num espaço isolado do mundo tido como “real”, colocando em jogo a fronteira entre o sério e a brincadeira. Até que ponto a brincadeira é apenas brincadeira e até que ponto é coisa séria? Quais são os limites entre vida e morte? Até onde estamos perseguidos e onde começamos a perseguir? Onde a construção passa a se tornar destruição? O que é o bem e o que é o mal? O processo do espetáculo foi construído através de exercícios corporais, jogos de improvisação, práticas meditativas e exercícios de composição coletiva provocados pela diretora e professora Márcia Duarte. O teatro inteiro foi transformado em ilha, a plateia se dispunha em semi arena, porém as cenas aconteciam em todos os lugares do teatro, inclusive no mezanino. Dessa maneira, todos os elementos; luz, som, corpo e encenação compunham uma linguagem atmosférica e ritualística.

¹ Link para filmagem do espetáculo: <http://youtu.be/N0INsam3MAo>. Trechos da Burrinha: 10:45 a 13:03 / 14:20 a 15:04 / 15:45 a 20:20 / 25:50 a 31:00 / 45:50 a 47:47 / 1:16:43 a 1:18:35 / 1:20:20 a 1:24:20 (o áudio está bem ruim, difícil compreensão das falas)

Da ilha de 12 cruzo fortes tempestades em alto mar (e uma pandemia!) com fios de raio iluminando o caminho e chego à ilha de 1, topando com “Carascáries”², trabalho desenvolvido virtualmente na disciplina Pandemonólogos do Departamento de Artes Cênicas da UnB (2020), apresentado no Cometa Cenas e no Festival Santista de Teatro, que conversa com a ironia, imagem, solitude e tela. No espaço do quarto em isolamento, entre uma câmera, um armário e várias crises, nasce “Carascáries”: das caras, faces, formas de se comunicar e se apresentar para o mundo e das cáries, aquelas sujeiras escondidas que só aparecem quando começam a doer ou quando você – por acaso – resolve reparar. O trabalho é um solo performativo onde uma atriz abre seu armário e embarca numa viagem em que incorpora diversas figuras, passeando por diferentes situações entrelaçadas por símbolos, imagens, discursos, corporeidades e sonoridades produzidos através da relação corpo-objeto, num deslocamento de tempo e espaço, sem compromisso com uma narrativa linear. Se trata de fragmentos de algo que não tem começo nem fim, evocando imagens como a da serpente, a tentação, o proibido, o julgamento, a polícia, a grade, o cárcere, a liberdade, a escolha, as caras, as cáries, a religiosidade, o julgamento, a dor, o poder, a falta e a boca. Orientada pela professora e diretora Simone Reis, a estética e o discurso estão em relação direta, e a ironia e a descontração estão presentes em meio a situações dramáticas.

Me apresento inicialmente como Julia, uma multiartista não patrocinada que cansada de se sobrecarregar em projetos alheios decide se sobrecarregar no seu próprio trabalho e aos poucos essa identidade vai sendo borrada. Abro as portas do meu armário, minha bagunça, a imagem perfeita de sombras que dificilmente aparecem em coletivo. Ali no camarim, troco de roupa, de pele carregando o estigma da serpente, aquela que tenta, seduz ao erro, ao pecado. Então as cáries vêm à mostra, esse corpo-pecado ilhado que carrega gula, preguiça, avareza, luxúria, etc, as sujeiras escondidas na minha casa e as frases que ecoam nos ouvidos por um tempo. Brinco com a imagem da prisão, que permeou minha vivência nos últimos tempos, quando me encontro com uma figura de poder trazendo uma mensagem em forma de liturgia, onde convoco em subtexto os limiares da internet que engole, que julga e onde a graça e a desgraça andam em dualidade total. Por fim, há o bote da cobra, a boca se abre e quem é engolido dessa vez é quem está de fora, porque a serpente age quando você menos espera.

O propósito é cruzar esses fragmentos com fragmentos teóricos, entrelaçando estudos da performance, do teatro, do inconsciente e das filosofias rizomáticas para refletir sobre o exercício cênico da atuação como possibilidade de mergulho e esfarelamento das dualidades, a

² Link para filmagem: <http://youtu.be/rADYJ7mQshs>. Duração de 11:43 minutos, recomendo assistir antes de ler o trabalho para evitar que a discussão conduza o sentido da cena.

fim de complexificar a relação da arte consigo e com o mundo. Tendo em vista que a performatividade é em si um cruzamento, no livro “Estética do Performativo”, Érika Fischer-Lichte (2019, p. 110) traz a seguinte colocação: “Uma estética do performativo alicerçada no espectáculo terá, por isso, de desenvolver - e de introduzir no respectivo debate teórico - conceitos, categorias e parâmetros capazes de abarcar passagens indefinidas, ingerências equívocas e misturas explosivas.” Portanto, este debate teórico segue esta linha de pensamento.

Quantas possibilidades existem no infinito que há entre uma coisa e outra? De que formas o exercício individual da atuação desobrigada de dicotomias interfere na construção de outros paradigmas no que diz respeito ao coletivo? Por quais caminhos passam o visível e o invisível? Esta pesquisa é movida pela dúvida, pelo questionamento, pela crise e pela necessidade de compreender escolhas que vão para além do sim e do não. Por isso, não espero resolver problemas, mas, sim, fabular sobre algumas perguntas para que outras possam surgir, afinal, não existem respostas sem perguntas, porém, existem perguntas sem respostas.

Esta jornada se passa no tempo de uma madrugada. Escrevo sob os mistérios da noite no ponto mais escuro, aquele que antecede o alvorecer. Como ilustra Alice Stefânia Curi em uma das passagens de “Traços e devires de um corpo cênico”:

No entre do ventre. O ventre~oco, que é véspera da criação – para então ser ventre~oca, ventre~ovo, e em seguida voltar a ser ventre~oco. Lembrei que aí também a criação se dá no oco do entre. *Epermatozóvulo*: opostos se seduzem e se fundem em um vazio orgástico de perda e plenitude. Suspensão de controles, profusão de sentidos. Explosão no entre~oco. Big Bang. Criação. Preenchimento provisório. E o eterno remontar ao vazio. (CURI, 2013, p. 117)

Aqui, ao longo do meu escrito e da sua leitura, pode ser que o sol, no oposto do planeta, resolva aparecer traçando gradativamente fios luminosos na escuridão, ou pode ser que ele apenas se manifeste em reflexo e nossos olhos se acostumem a caminhar sob a luz do luar. Não há como prever. Tenha cuidado com os fantasmas, eles podem nos visitar a qualquer momento.

[trilha de suspense] [blackout]

ISSO NÃO É REAL?

É noite. Estamos numa floresta, onde em meio a árvores robustas e aromáticas, é possível tatear com os pés uma estrada velha marcada por uma trilha bem delineada, indicando outras passagens anteriores por aqui. A luz é pouca, não se pode enxergar com nitidez o que há em volta. Com os pés no chão, pergunto: Isso não é real?

[corta a cena] [som ambiente de elevador]

Num sentido amplo da palavra, do latim “realitas”, que significa “coisa”, pode-se dizer que real é tudo aquilo que existe. Sendo assim, é possível aferir que na perspectiva cênica, tudo aquilo que está posto é real, tendo em vista que está acontecendo e, portanto, existindo. Porém, para avançar a discussão nestes “issos”, escolho delinear aqui uma abordagem do **real** em paralelo com o **ficcional**, a fim de tensionar essa relação na cena, sendo real aquilo que está no campo da vida comum/cotidiana (ou seja, ligada a fatos ocorridos ou biográficos), e ficcional aquilo que está no campo do imaginário (ou inventado). É interessante observar como esses dois campos coexistem, por isso a escolha do termo “dualidade”, que diz respeito à correspondência, isto é, quando duas coisas distintas são recíprocas: real está para ficcional, assim como ficcional está para real. Um eixo duplo onde os elementos existem em relação, e por isso não são excludentes. Importante frisar que “real” e “ficcional” aqui não comportam necessariamente a relação verdade-mentira.

[volta para a cena]

Nessa estrada escura, caminhando um pouco, me vejo numa bifurcação entre o terreno do real e do ficcional. De um lado, surge a pergunta “Isso não é real?”, pressupondo que aquele caminho é real sim, então chego um pouco mais perto para averiguar melhor. Parece seguro. Começo a andar e por aqui vejo a sala de ensaio de “Isso não é real”, vejo o quarto onde criei “Carascáries”, vejo arquibancadas, parceiras e parceiros de cena, minha mãe, meu padrasto, minha irmã. Me questiono: aqui, no terreno do real, me vejo como atriz? A atriz está no campo do real ou do ficcional? Sendo assim, sugiro o termo atuação, em vez de interpretação ou representação para discutir este tópico.

Com base nas reflexões provocadas por Burnier, nas quais este defende a interpretação como uma espécie de tradução viva de um texto e a representação como a mobilização física/afetiva/energética que produz estados cênicos/personagens anteriores ao texto - isto é, na interpretação o texto é o centro da criação, já na representação, a atriz é o centro da criação -, Ferracini (2013, pág. 70) em “Ensaio de Atuação” sugere que “pensemos na atuação enquanto

processo em si – singularidade potente – cuja gênese pouco importa”, e assim defende a ideia de uma atuação que está nos espaços “entre” elementos de forma não hierárquica.

A atuação, nesse sentido, é sempre instável, sendo gerada por aquilo que gera, deixando-se afetar por aquilo que afeta ou, ainda, recriar-se por meio daquilo que cria. Na organicidade não existe relação de causa e efeito, uma vez que o efeito atua sobre a própria causa e vice-versa. A organicidade, enquanto força, é ativa e receptiva ao mesmo tempo e, por tratar-se de um paradoxo, é de quase impossível compreensão inteligível, sendo tangenciada através da percepção. E é justamente nesse paradoxo que a atuação age. Toda atuação é paradoxal. (FERRACINI, 2013, p. 73)

Creio que **real** faz parte dos termos que abarcam a atuação, tanto no sentido amplo, tendo em vista que estamos pensando nela como processo em si, quanto no sentido trazido para a discussão, o de uma realidade ligada a fatos biográficos. A atuação existe no presente porque existe alguém a materializando numa coisa, num “isso” real. Este alguém é uma atriz ou um ator. Atriz é a função, que precisa de uma pessoa para exercê-la, e toda pessoa carrega histórias, vivências, afetos, ideias, etc. Portanto, quando uma atriz atua, ela não é um corpo neutro agindo apenas em função de algo inventado ou projetado, naturalmente ela traz na ação uma carga, grande ou pequena, de realidade. Dessa forma, o processo (atuação) não está descolado da função (atriz), que não está descolada do “alguém” (uma pessoa real), que conseqüentemente não está descolado da ação, o que me leva a crer que a atriz está no campo do real. Porém, como mencionado por Ferracini (2013), toda atuação é paradoxal, sendo assim a atriz jamais será resumida à pessoa que exerce a função, mas todo o campo ficcional que está em relação a ela também. Fico com uma pulga atrás da orelha e quando percebo, estou no fim da bifurcação.

Olho para trás e dessa vez surge a pergunta “Isso é real?”, pressupondo que este outro caminho da bifurcação aparentemente não é real, então fico curiosa e decido voltar por ele. Sinto medo de dar um passo para provar e cair no abismo. Neste momento, recebo um empurrão. Piso no terreno do ficcional e caio em queda livre num abismo onde sou atravessada por diversas imagens; uma ilha, uma criança nerd de óculos de grau e aparelho “freio-de-burro”, um armário-boca, um dentista maluco, um E.T. apocalíptico, uma serpente, um monstro de ilha, uma praia, entre outras coisas, num grande furacão de elementos que aparecem tanto em “Isso não é real” quanto em “Carascáries”. *[som de gritos]* Lamento dizer, estamos perdidas. *[cri, cri, cri]*

Encaro estes elementos e quando percebo, estou olhando para as coisas de forma diferente. Esse armário se transforma num camburão, não consigo falar direito porque estou usando um aparelho, sinto vontade de pular na água da praia mas não quero me desarrumar (o que normalmente seria impossível), sinto desconforto com alguém mexendo na minha boca com uns cabides que parecem chegar à minha boca de outras maneiras e começo aos poucos a pisar na terra de novo, ainda no terreno **ficcional**. É tudo muito confuso, mas é real ao mesmo

tempo. Chegamos no fim e: surpresa! Voltamos à estaca zero. Estou andando em círculos. Então escolho um caminho aleatório e saio correndo para a frente sem medo do escuro. Chego ao fim da bifurcação novamente. Nesse sentido, a contradição presente neste trecho aponta para o entendimento de que mesmo numa visão dicotômica, estes caminhos ocupam um terreno paradoxal, e assim a ideia de bifurcação vai sendo dissolvida. Percebo que isso, a atuação, ~~não~~ é real, porque é e não é ao mesmo tempo.

[respiração profunda]

DESMASCARAS

Andando pela estrada da atuação, considerando que realidade e ficção são possibilidades coexistentes no trabalho de atriz, tropeço em fragmentos quebrados de espelho no chão. De cima, posso ver cacos e em cada um deles, enxergo uma face diferente. São caras, no sentido de face e no sentido de preciosas, pois cada uma delas reflete um pedaço do todo, ao mesmo tempo em que são frágeis pois quebram com facilidade. Além disso, podem se transformar conforme o ponto de vista. Vamos considerar esses fragmentos de caras como personas, que segundo C. G. Jung em “O eu e o inconsciente” (2008a, p. 32) são máscaras que apesar de aparentarem uma individualidade, são papéis criados nos quais falam a psique coletiva, uma espécie de perfil aparente representando um compromisso entre o indivíduo e a sociedade e que no fundo, “nada tem de real”. [*som de platéia assustada dizendo: óh!*]

Apesar de compreender que o sentido utilizado por Jung de “real” tem a ver com a legitimidade do inconsciente individual, (ou seja, algo que parte daí, do que seria considerado uma “essência” mais “verdadeira”), aqui neste contexto, tendo em vista o paralelo real/ficcional que foi traçado há alguns passos atrás, podemos questionar a ideia de que a persona nada tem de real. Tendo em vista que a persona se constrói a partir de um perfil, entendo que é coletiva pois parte de referenciais externos e retorna em reverberação externa, isto é, parte das e para as relações sociais, mas também individual porque quando expressada num corpo, entra em contato com aspectos do indivíduo em questão, como menciona o próprio autor ao comentar que mesmo de forma indireta, a “verdadeira” individualidade não deixa de estar presente.

Assim, apesar da consciência do ego identificar-se inicialmente com a persona – essa figura de compromisso que representamos diante da coletividade, o si-mesmo inconsciente não pode ser reprimido a ponto de extinguir-se. (JUNG, 2008a, p. 33)

Todas as pessoas, por vivermos em sociedade (mesmo quando temos momentos de solidão, nossa estrutura de vida é social), somos constituídas por fragmentos de personas, tais quais esses cacos de espelho no chão, que quando se juntam formam uma única imagem, tal qual o espelho inteiro. Essas personas que nos constituem são reais e ficcionais ao mesmo tempo, já que expressam projeções externas, porém com cargas reais no que tange ao sensível (emoções, impulsos, sentidos). São personas que, por serem parte, não são de todo “eu”, mas também não existem fora de mim, porque se assim estão, já não mais me dizem respeito, apesar de não deixarem de existir. Dito isso, o sentido aqui implicado ao real no que se refere ao trabalho de atuação mais tem a ver com as expressões da individualidade numa esfera biográfica do que com uma noção de existência ou verdade. Sendo assim, mesmo as personas que naturalmente constituem a personalidade da atriz como indivíduo, quando manifestadas no trabalho de atuação, agregam carga do **real** ao trabalho.

Observo os cacos quebrados no chão, me aproximo para enxergar melhor e consigo visualizar duas imagens:

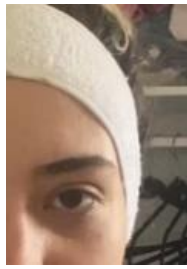


Figura 1



Figura 2

Elucidando o que quero dizer com cada palavra que irei mencionar: atriz – pessoa que está exercendo a função de atuar; persona – figura que aparece em cena; e personagem – indivíduo ficcional. No primeiro caco, aparece a persona inicial de “Carascáries”, que desafia a noção dicotômica de real e ficcional estabelecendo uma linha tênue nessa relação, pois a atriz assume o papel de atriz em cena, abarcando tanto uma de suas personas reais, quanto uma camada ficcional de uma persona atriz inventada. Diferente disso, na segunda imagem, que diz respeito a “Isso não é real” há um texto dramático pré-estabelecido, com uma personagem existente, esta que também pode carregar mais de uma persona. Ou seja, neste caso estamos lidando com as personas da atriz e as personas da personagem, supondo que a personagem, no caso Burrinha, é a composição “total”. Num contexto de construção canônica de personagem, esta não seria reduzida a uma persona, uma vez que estamos recriando a “ilusão” de uma pessoa real. O que se difere de “Carascáries”, pelo fato de as construções das personas partirem de uma perspectiva um pouco mais fluida.

Burrinha, a personagem que atuei em “Isso não é real”, é uma criança nerd que ganha esse apelido pelo aparelho “freio-de-burro” que usa. Ela, na trama, ocupa o lugar da inteligência, da racionalidade, aquela que sempre traz informações (às vezes até desnecessárias) para auxiliar a líder Rafa nas decisões a fim de sobreviverem e saírem da ilha, ao mesmo tempo que é um dos alívios cômicos do grupo justamente por ser “palestrinha” e sofrer bullying. No romance original, Burrinha é Porquinho e é um menino baixinho e gordinho, o oposto de mim, que sou uma mulher alta e magra. Opto por trabalhar com um objeto que remete ao bullying infantil: o aparelho dental conhecido como freio de burro. Continuo caminhando.

Aqui acontece a alquimia de Burrinha em Julia, porque se fosse outra atriz já não seria a mesma Burrinha. Se Burrinha fosse apenas uma figura além-mim seria a mesma em todas as atrizes que viessem a interpretá-la, inclusive durante o processo de construção do espetáculo experimentamos vivenciar diferentes personagens e em cada pessoa, soava de uma maneira.

Nem um mesmo casaco aparenta igual a depender da pessoa que o veste, quem dirá uma personagem.

Começamos o processo de criação do espetáculo, ninguém tinha personagem definido e fizemos diversas experimentações coletivas no contexto ilha. As personas crianças das atrizes e atores se manifestavam perdidas em uma ilha, observávamos como agimos, quais eram nossos impulsos, como nos comportávamos em coletivo, e que ações e características apareciam ali. Num segundo momento, iniciou-se um processo de experimentação com personagens já delineados, e neste momento entrei em crise por uma busca de um não-eu. Pensei: Agora sou Burrinha, não mais Julia. Preciso agir como Burrinha, pensar como Burrinha, andar como Burrinha, ser como Burrinha para ser real, para ser verdadeira. Então para ser mais real, tento ser menos real? Isso que eu estava experimentando antes de ter a personagem definida, não seria real? A Burrinha não-eu é tão distante que parece inalcançável. A Burrinha, que está no texto, só existe porque alguém escreveu e porque tem alguém entrando em contato. A Burrinha que está no espetáculo só existe porque alguém mobilizou aqueles afetos e alguém entrou em contato. A realidade existe em relação, e assim é com as personagens. Uma relação que não pressupõe sujeitos e objetos, mas coisas existindo e se relacionando, como comenta o trecho a seguir, extraído do texto “Secalharidade”, onde Fernanda Eugenio e João Fiadeiro tecem reflexões a respeito do modo “é” de viver:

Fixa os termos em relação como cindidos e complementares – o sujeito e o objecto – e ocupa-se em reproduzi-los ad nauseum em séries de oposições binárias, mutuamente exclusivas e ao mesmo tempo perversamente simbióticas: a única forma concebível de relação é, então, aquela em que o outro fica a ser mais outro e o eu, mais eu, a cada vez em que se defrontam. Desenha-se a certeza da existência como cisão, não como relação. Cisão entre sujeito e objecto, mas também entre verdade e ficção, forma e conteúdo, razão e emoção, pensamento e acção, corpo e mente, cientista e artista, artista e espectador, mestre e aprendiz, etc. (EUGENIO; FIADEIRO, 2019, p. 2)

Entendendo a existência através da relação e não da cisão, importa não hierarquizar a relação tendo em vista que não há sujeito ou objeto, mas sim experiência, pois quando trabalhamos com a noção de hierarquia relacional, estamos subjugando a relação à dependência, o que não é uma verdade necessária. Na relação atriz-personagem, por exemplo, quem seria sujeito e quem seria objeto? A atriz se utiliza da personagem ou a personagem se utiliza da atriz? Acho difícil dizer um ou outro, porque é uma relação funcional em alguma medida, sim, mas não de todo o modo e nem de uma só parte. Traçando um breve paralelo entre real/virtual, sendo um sobre algo atualizado e com forma e o outro sobre algo em suspensão/projeção, poderíamos dizer que quando a personagem não está em relação (seja com a atriz, a leitora ou a escritora) ela está suspensa em algum lugar, mas se torna real a partir do encontro.

Quando me vejo no encontro com uma personagem que é diferente de mim (afinal todas são, em maior ou menor medida) e me engajo na tentativa de um não-eu, nessa busca cruel por ser alguém fora e além de mim, vou me encontrando cada vez mais com outros eus, com outras personas que me habitam. A busca pelo não-eu me paralisa em muitos momentos. Burrinha é o elo da racionalidade na trama, aceita ser silenciada, sofre bullying e eu me perguntava “Como me afetar emocionalmente com as situações densas que acontecem na narrativa sem ter um reflexo agressivo e passional?” Porque se fosse apenas eu, Julia, naturalmente iria para algum tipo de melancolia, ou um sentimento engasgado, mas tentei ser algo totalmente diferente disso e sentia que paralisava em alguma medida. Fico num lugar em que não parece real porque não tem eu, não me reconheço, mas percebo que quanto mais de mim tem, mais perto da Burrinha eu chego, mesmo ela sendo uma criança muito diferente da que eu fui. Parece contraditório, mas penso que esta é a Burrinha. Ela não se apossa de mim, se relaciona comigo e nesse ponto ela se ancora.

Para acompanhar essa linha de raciocínio, é importante não reduzir a persona a atitudes pontuais. Por exemplo: como poderia uma pessoa que se considera tão generosa, por exemplo, ter uma atitude tão egoísta? Ou alguém que nunca leva desaforo para a casa ficar calado? Como se fôssemos obrigadas a seguir um padrão específico de comportamento para ter uma personalidade validada como pessoas reais, verdadeiras ou espontâneas. Ser generosa não impede de ser egoísta, ser vaidosa não impede de ser desleixada e inclusive é possível ser as duas coisas ao mesmo tempo, experimentando a vaidade no desleixo, ou o desleixo na vaidade. Ser algo diferente do que geralmente se é, também é um caminho de aproximação e reconhecimento de si. Penso que nós, seres humanos complexos e cheios de camadas somos um ponto de encontro de diversas personas, platôs³, onde as coisas são impermanentes e passageiras. *[som de vento passando e folhas arrastando pelo chão]*

Caminho mais um pouco e neste ponto, olho para os cacos de vidro espelhados no chão como um quebra-cabeças, e na medida em que vou me movendo, enxergo diferentes caras.

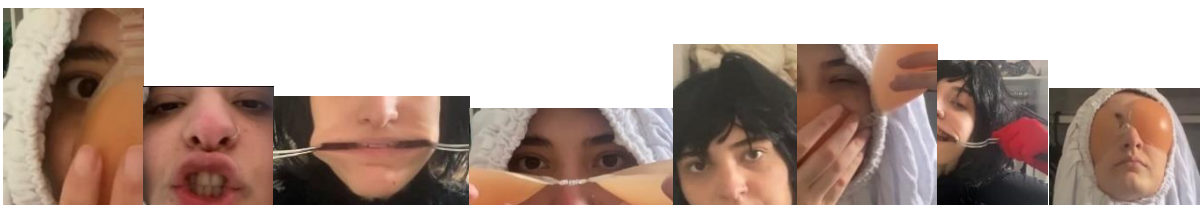


Figura 3

³ “Um platô não é nada além disso: um encontro entre devires, um entrecruzamento de linhas, de fluxos, ou uma percolação — fluxos que, ao se encontrarem, modificam seu movimento e sua estrutura” (MARTIN, Jean-Clet. Das abas do livro. In: DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Mil Platôs. 1996, p. 4)

Diferentemente da relação com Burrinha em “Isso não é real”, em Carascáries o que aparece são personas singulares, isto é, não existe uma construção de indivíduo que carrega em si um aglomerado de personas. É como se fossem caras-recortes dentro de um contexto, recortes estes que dialogam com camadas reais de fatos que dizem respeito à atriz em cena e com camadas imaginárias/inventivas.

O homem tem um corpo que pode manipular e instrumentalizar como tudo o resto. Porém, ao mesmo tempo, ele é esse corpo, é um corpo-sujeito. Ao sair de si próprio para representar uma personagem com «o material da sua própria existência», o actor remete expressamente para a duplicação inerente à distância de si. Segundo Plessner, a tensão entre o corpo fenoménico do intérprete e a sua representação de uma personagem confere ao espectáculo uma significação antropológica mais profunda e especial dignidade. (FISCHER-LICHTE, 2019, p. 178)

Neste ponto, não existe uma busca por um não-eu, mas quanto mais próxima daquilo que a princípio seria eu, mais perto de outros “eus”, chego. Caras, na cena, vem daquilo que é óbvio, revelado, a imagem, o que se vê, em contraponto com as cáries, que são escondidas e não se veem. Nesse jogo, as personas que aparecem estão o tempo inteiro vivenciando o interior e o exterior, buscando imagens que expressem coisas, mas não necessariamente são identidades. A cara é a da atriz, tem seus traços, porém, na relação com as formas provocadas pelas expressões faciais e com os objetos, vão aparecendo outras personas com impulsos, vozes, discursos e performances diferentes umas das outras. São personas transitórias, duplos de quem sou, ou penso ser. Poderia nomear as personas evocadas no trabalho, porém me soa como uma tentativa de defini-las ou identificá-las como “alguéns”, então prefiro tratá-las como caras, todas, cada uma em sua particularidade e abertas para o exercício de identificações. A persona aparece me questionando: quem sou eu? Como me identifico? Como as pessoas me identificam? O que é real nisso tudo e o que não é? No fundo, até que ponto isso importa? De que forma estou me mostrando para fora? E como isso pode ser menos categórico/definitivo e mais dual/conflituoso? O que existe entre o desmascarar e o mascarar-se? Penso que seria válido buscar um processo conjunto, no qual ao passo que tomo consciência da máscara, eu jogo com ela, não tento eliminá-la e nem me contento com o que ela me oferece. Não desmascaro, nem me mascaro. Percebo.

Guardo os cacos que vi neste meio de caminho, como uma espécie de doces numa estrada de João e Maria, e sigo andando com passos rápidos.

[som ambiente de ação]

FRONTEIRA

*Na linha do horizonte, tem um fundo cinza
 Para lá dessa linha, eu me lanço e vou
 Não aceito quando dizem que o fim é cinza
 Eu vejo o cinza como um início em cor*
 (Trecho da música Amor Cinza de Mateus Aleluia)

Correr, correr, correr e chegar na fronteira. Que maravilha, porque fronteira pressupõe algo adiante. A fronteira não é o fim, mas o entre. Ela separa e conecta ao mesmo tempo.

Na figura do Anel de Moebius, podemos perceber uma representação gráfica do “entre”, na torção do anel, que metaforiza a contaminação entre dentro e fora. Este “entre” é trânsito, e desdobra em fluxo e multiplicidade o vazio intersticial do encontro entre as duas faces. Nessas encruzilhadas se abrem, então, zonas de reconfigurações para além da realidade visível, mensurável, comprovável. (CURI, 2013, p. 122)

Somos perpassados por diversas dinâmicas fronteiriças, a começar pelo corpo. Primeiro, as fronteiras entre órgãos, ossos, músculos, depois a pele, fronteira móvel que delimita fisicamente e simbolicamente a relação sujeito-mundo. Além disso, existe também a fronteira das roupagens e através delas vamos dando formas específicas aos “entres”. O corpo é, também, imagem. Comunica através de sua forma estética, o que implica, na cena, conflitos entre aquilo que sou, que represento, que acho que represento, que quero ser, que pensam que sou, que eu penso que sou, que quero comunicar, que de fato comunico. São inúmeras dimensões do corpo na cena e cada uma delas veste uma roupagem. Em “Isso não é real”, a roupagem é de Burrinha, uma personagem nerd que é zoada pela galera por usar um aparelho dental “freio-de-burro”. Daí já são muitos códigos, como por exemplo o fato de ser uma mulher adulta vivendo o corpo de uma criança; essa roupagem comunica alguma coisa, assim como dá aciona algum sentido para quem está atuando. Vestir um vestido de gala traz uma sensação para o corpo, assim como vestir um uniforme de colégio com um “freio-de-burro” traz outra. Nesse sentido, ao longo da trama, a roupagem vai se tornando outra: desgastada, rasgada, os cabelos engrenhados. São roupagens que na dimensão do código comunicam por si só, mas existem outras dimensões. Já em “Carascáries”, existe uma brincadeira na própria estética do trabalho que é a sobreposição, ou seja, não saio de uma coisa para me transformar em outra numa mesma linha crescente. Sou várias coisas ao mesmo tempo, e dialogando com a imagem do armário que esconde e oferece um tanto de roupas, me “visto” de vários corpos. Quais as fronteiras entre uma personagem e outra? A roupa? E quando chega na pele? Que relações são estabelecidas?

Ainda nesta dimensão do corpo como imagem, em “Corpos de Passagem” a autora Denise de Sant’anna (2001, p. 69) pontua: “Há casos em que o corpo é considerado um registro tão fiel dos desejos pessoais quanto ele é infiel às condições que lhe são inatas e externas.”. Que relações perpassam fronteiras entre a “espontaneidade” do corpo e a “construção” dele? Se nos é tirado tudo o que temos, o que nos resta? Todas as grandes tragédias do mundo interferiram em pontos diversos do planeta, o que nos revela sobre as camadas invisíveis da vida, em que mesmo fisicamente distantes, somos perpassados por coisas semelhantes. O corpo humano é objeto de desejo e dominação de capital, sendo assim, entrar numa sala de ensaio e simplesmente vivenciar o corpo em suas necessidades e não nas necessidades exteriores é um movimento de subversão à programação imposta a ele. O corpo em cena não é só sujeito, nem só objeto. Ele transita, ouve, age. É o que Eleonora Fabião (2010) vem trazer no artigo “Corpo cênico, estado cênico”, sobre um corpo que existe em fluxo através da relação de potencialização do tempo e espaço, ou seja, ele aciona um estado extracotidiano para o trabalho. Mas de que formas esse corpo pode ser instalado? Potencializar tempo e espaço pressupõe a relação de velocidade, peso, atenção, presença, etc. Geralmente fazemos exercícios para ativar esse estado do corpo, seja alongando, aquecendo, meditando, como sugere Cassiano Quilici (2015, p. 48) “(...) tipos de treinamento e de exercício que não estão associados a uma construção cênica, mas a dispositivos que procuram instaurar estados intensificados de atenção e percepção, capazes de desencadear certa qualidade de comunicação e afeto.”

A expressão dos corpos é fortemente condicionada pelo meio e pela história, e com o avanço das tecnologias e dinâmicas sociais, “A febre da velocidade cria liberdades novas, mas fabrica agonias singulares.” (SANT’ANNA, 2001, p.14). Talvez uma das coisas que crie estas agonias seja a necessidade de padronizar e linearizar o tempo, pois, se não há mudança e não há fluidez, perde-se um tanto a humanidade. A música é fluida, composta de notas (inclusive a pausa), ritmos e cadências. Desconheço algo na natureza, vivo, que possua um fluxo padrão eterno. Até mesmo o rio que flui em uma direção é atravessado por pontes, pedras, paus, folhas, bichos, e chuva no caminho. A autora diz que (2001, p. 17) “a lentidão não precisa ser exclusivamente o oposto da velocidade. E nem deveria definir-se pelo que supostamente lhe falta.” Quantas coisas cabem na fração de um segundo? Quais os efeitos da câmera lenta no nosso corpo e no corpo de quem nos vê? Penso que a dilatação do tempo não é necessariamente dilatação de dinâmica. Uma mente em pausa não significa uma mente sem conteúdo, mas uma mente em processo de percepção de ideias. Assim é com o corpo, ainda que fizéssemos um recorte do corpo enquanto anatomia, composto por milhares de células, seria impossível dizer que um corpo vivo em pausa é um corpo destituído de informação, expressão e

movimento. Desse modo, é como uma dilatação da experiência do corpo. Se pudermos imaginar um fio elástico: Ao colocar os dedos nas pontas e puxar em direção oposta, esse fio se estica. O efeito da cena poderia ser o mesmo, imaginemos que em uma ponta há o passado, no centro do fio o presente (que se atualiza o tempo inteiro), tendo uma margem de passado do passado e futuro do futuro entre o centro e as pontas, e na ponta seguinte o futuro. Ao esticar a linha do tempo, estamos recolocando a temporalidade, de forma que o presente se atualiza em presente, ou seja, o corpo se coloca de maneira mais atenta e sensível no espaço, podendo então destacar e dialogar com camadas atemporais, e por isso, que tangem ao sensível. É como um corpo-lupa, ao se relacionar com o micro, é possível enxergar o macro. Por exemplo: O guarda-roupas é um objeto com o qual me relaciono todos os dias da minha vida, dentro da lógica temporal convencional. No cotidiano, ele nada mais é que um objeto que guarda minhas roupas para que eu possa vesti-las. No espaço da cena, o corpo presente e dilatado na condição de lupa, se relaciona com aquele objeto em seus detalhes, mistérios e camadas. O guarda-roupa deixa de se tornar apenas um guardador de roupas, mas se torna boca, esconderijo, camarim, máquina do tempo, acúmulo, etc. Não falo sobre uma ressignificação dos objetos no lugar de atribuir novas funções através de associação, mas sobre como o corpo, numa espécie de dilatação do tempo desenvolve uma relação sensível com o espaço, deslocando-o. Agora, o que causa o que? Eu dilato o tempo e por isso desenvolvo uma relação de sensibilidade com o espaço? Eu me coloco disponível e sensível no espaço e por isso dilato o tempo e desloco o espaço? Creio que são questões que se assemelham ao se perguntar o que vem primeiro, o ovo ou a galinha. Não se sabe a resposta, e tampouco importa saber. O ponto é: entendo que o corpo cênico é um corpo que dialoga com todas essas questões, simultaneamente.

Apesar dos exercícios de preparação corporal partirem de estímulos externos, os afetos têm ressonância interior. O que tem dentro do corpo? “Nada nele pode ser considerado belo. Nem feio. Um órgão, uma célula, uma veia, não sugerem civilidade, não parecem pertencer ao reino da cultura.” (SANT’ANNA, 2001, p. 67) O que sugere, então? Sobre o que é esse interior? Poder-se-ia dizer que é o corpo sem órgãos, por exemplo. O CsO é uma ideia articulada por Artaud com ressonância nos pensamentos de Deleuze e Guattari (1996, p. 21), nos quais estes colocam que ele é “a realidade glacial sobre o qual vão se formar estes aluviões, sedimentações, coagulação, dobramentos e assentamentos que compõem um organismo — e uma significação e um sujeito.” Isto é, o que há por trás do organismo como uma organização funcional de órgãos, células, etc. “Cada CsO é ele mesmo um platô, que comunica com os outros platôs sobre o plano de consistência. É um componente de passagem.” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 20). Por ser uma realidade glacial, entende-se que é impraticável.

No mesmo período em que eu estava no processo de “Isso não é real”, participava prática “Aisthesis” conduzida pela professora Giselle Rodrigues, em que havia o exercício “para nada”, que consiste em nos colocarmos no espaço cênico livremente sem nenhum comando a princípio. Ali vivenciamos intensamente a autonomia no próprio processo, estamos o tempo todo lidando com inúmeros estímulos e nenhuma direção imposta. É um espaço onde o caminho se desenha por si e estamos expostos às nossas próprias fragilidades. Uma vez discutimos ao fim do encontro sobre como romper, no livre exercício cênico, os próprios padrões uma vez identificados, como adentrar em outras lógicas de pensamento, impulso e ação. Uma coisa que me ocorre nesse sentido é que a nossa individualidade é carregada de muitas lógicas de ação, de pensamento, e afetação e ir rearticulando essa estrutura é algo que ultrapassa os limites de uma prática de 4 horas semanais, é até risório se cobrar romper com todo um sistema de organização ou conseguir escapar totalmente desse sistema por 4 horas. O que é possível, na minha opinião, é fazer pequenas rupturas nessas estruturas, conscientemente ou não, conforme sugerem os autores:

É seguindo uma relação metódica com os estratos que se consegue liberar as linhas de fuga, fazer passar e fugir os fluxos conjugados, desprender intensidades contínuas para um CsO. Conectar, conjugar, continuar: todo um “diagrama” contra os programas ainda significantes e subjetivos. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 23 e 24)

Os “lugares” que visitamos durante a prática passam por muitas camadas; a sensação, a dinâmica corporal, vocal, impulso, olhar, pensamento, disponibilidade, sentimento, relação... diversos aspectos, sejam arbitrários ou não. O fato é que estamos sempre em trânsito, então como pensar que romper padrões é se tornar oposto ao que se é? O que se é? Vale adotar aqui a noção de “estar” em vez de “ser”, pois “estar” é “ser” em trânsito. Sob essa ótica, o corpo em cena não “é”, ou seja, não apenas cria identidades, mas ele “está”, então vivencia estados. Importa ressaltar que, nessa busca, é preciso desvencilhar a ideia de o corpo cotidiano da ideia de uma lógica automática, afinal é na vida cotidiana que descobrimos muitos de nossos afetos. Ou seja, não falo sobre dividir o corpo entre corpo cênico x corpo cotidiano ou CsO x corpo estratificado, mas sobre como podemos, no espaço da cena, friccionar estas dimensões do que compreendemos sobre corpo.

Além da dimensão tempo-espaço no corpo cênico, falando sobre noção de escuta, Tatiana Motta Lima (2012, p. 4) traz à tona o vício numa escuta “objetivante”, ou seja, que mantém/constrói um espaço exterior que deverá ser rapidamente lido pelos atores, e ao qual eles devem estar atentos e com o qual devem estar sintonizados para que possam produzir uma resposta condizente.” Essa noção de escuta está associada ao organismo com o qual o CsO pretende romper, uma vez que está pautada num imediatismo reflexivo e organizado a partir de

uma apreensão funcional. Dessa forma, estamos estratificando algo que, em essência, vem para subverter o funcionamento padrão das relações. Então a autora propõe uma escuta que se pauta em

ver o que nos interpela, o que nos chama, o que nos visita, seja atentar para os resíduos, e não resistir a isso e aí continuar trabalhando. É como estar atento não ao exterior, mas ao eco do fora. Um corpo-eco não daquilo que estamos fazendo, mas daquilo que se faz – e ressoa em nós – enquanto estamos fazendo – ou pensamos fazer – outra coisa. (LIMA, 2012, p. 7)

Essa é uma escuta além, atenta ao que está fora do aqui-agora da presença “hiper-atenta”, pronta e que, tal qual na vida cotidiana, não abre espaço para o vazio, para o silêncio⁴, para resistir aos impulsos automáticos, que por vezes nada tem a ver com o que estamos querendo expressar, mas sim com o que achamos que devemos. Um fora que não está no palpável da fronteira, está no horizonte.

Há momentos em que o caminho do corpo cênico em criação é gastar, disparar uma metralhadora até que se esgotem as ações. Falar, fazer, ser excessivo, para então abrir espaço para o vazio, de onde emergem intensidades outras e mais espontâneas, vivenciando assim as potências que há em cada um deles, no caos e no silêncio, e como eles podem coexistir. Um movimento caótico pode ser completamente vazio assim como o silêncio pode ser extremamente preenchido. Aqui há um cruzamento. Estar em fluxo é sobre deixar que os caminhos se delineiem conjuntamente a partir da vibração, dos estados e das intensidades do momento. “Uma resposta rápida, primeira, aos estímulos não significa necessariamente uma resposta livre.” (LIMA, 2012, p. 16), afinal a relação estímulo – resposta pressupõe uma hierarquia, quando estímulo e resposta são trocas. Por exemplo, o simples ato de respirar. Ao inspirar, você movimenta o fluxo de ar dentro e fora do corpo, e isso aciona uma troca de fluxos com o ambiente e com os outros corpos que ali estão.

Reparar no que se tem, fazer com o que se tem. E acolher o que emerge como acontecimento. Reencontrar, naquela matéria simples e cotidiana em relação à qual aprendemos a nos insensibilizar – a matéria da “secalharidade” – reencontrar aí, nesse comparecer recíproco, toda uma multiplicidade de vias contingentes para abrir uma brecha. Uma brecha para a re-existência. (FIADEIRO; EUGENIO, 2019, p. 67)

As fronteiras são visíveis, porém borradas. Andar na linha quer dizer sobrepor seus limites e fazer dela mesma, lugar. Multiplicar as linhas e vivenciá-las em suas potências.

[andando por cima do paralelepípedo. música de palhaço]

⁴ “Não há também qualquer fala recalçada. Pelo contrário. O silêncio de François baseia-se na resistência do artista em manipular o material de trabalho sob pena de retirar dele toda opacidade.” (LIMA, 2012, p. 15)

ILHA DE CÁRIES ÀS MOSCAS

[voz de google tradutor]

¡Hola, sean bienvenidos a mi isla de caries! Hello, welcome to my caries island! Olá, bem vindos à minha ilha de cáries! Salut, bienvenue sur mon île de la caries! É uma ilha diferente, tem quatro paredes, uma janela, uma porta, e eu. *[pose para a foto]* Que bom que você chegou, é ruim estar sozinha. Na verdade... Não. Eu gosto muito de estar sozinha. Inclusive, se você quiser se retirar...Ops. Não. Pode ficar. Há um tempo atrás eu estava numa outra ilha, mas era muito maior do que essa. Também caí lá de paraquedas, tal qual você aqui. Era uma ilha de ferro, que tinha planta. Tinha palmeira, balanço, pedra, arquibancada, luz colorida e... gente! Muito mais gente! Tinha toque, abraço, suor, saliva, empurrão, contato-improvisação, e várias outras coisas. Lá eu dividia a cena com mais onze pessoas, aqui eu divido com três: “me, myself & I”. Vou chamá-la de Ilha das Moscas, afinal hoje ela está “às moscas”, enquanto essa se chama Ilha de Cáries. Uma acontece no teatro, enquanto a outra acontece na tela. O que será que esperavam as pessoas ao adentrar cada uma dessas ilhas? *[suspense no ar]*

Quando uma pessoa se propõe a assistir a uma cena, um espetáculo, uma performance, seja presencialmente ou virtualmente, ela vai com alguma intenção, mesmo que só a descubra no momento. Por exemplo: se, mesmo sem saber, eu vou a uma apresentação querendo rir e ao chegar lá me deparo com algo que não me faz rir, percebo que o que eu estava buscando não era aquilo, ao passo que se me faz rir, saio com a sensação de realização. O fato é que independentemente de como e porquê, há uma intenção implícita no ato de participar como público (e como artista) de uma apresentação artística. Sendo assim, o público está atuando diretamente na manutenção da cena através de suas reações. A relação público-palco, apesar de muitas vezes parecer separada e dicotômica, é extremamente fluida, mesmo nas condições mais formais, pois o fato de dividir um mesmo espaço estabelece naturalmente um ambiente de contágio, assim como nos rituais, por exemplo. Na Ilha das Moscas o palco era o teatro inteiro, aconteciam cenas em todas as partes, com maior foco nas laterais e frente da caixa preta, tendo em vista que a plateia estava disposta em semi-arena, mas havia o jogo de som e luz, em que algumas cenas eram captadas apenas nesses aspectos. Se mantinha no espaço uma formação relativamente formal afinal havia arquibancadas, o que delimita em alguma instância o espaço “do público”, porém este espaço estava imerso na Ilha das Moscas, deslocando a espectadora e o espectador para o universo da cena. Pode-se dizer que é uma tentativa de colocar o público no jogo, fazendo com que ele se sinta parte do mesmo espaço-tempo, numa relação horizontal de presença. Isso acontece? Acredito que em partes. De fato, o público é inserido no mesmo

contexto espacial e temporal, mas de alguma maneira pela forma como a cena corre, estabelece-se uma relação em que aparentemente a cena pode invadir o espectador, mas o espectador não pode invadir a cena, mesmo que essa não seja a verdade. O espectador sempre pode invadir a cena, mesmo que ele não tenha permissão para isso. Pode porque existe possibilidade, direta ou indiretamente. Caminhando na toada das discussões aqui propostas, em que as dualidades dão espaço para relações mais complexas se estabelecerem, é fundamental analisar a criação de condições similares de jogo entre público e palco/espectador e performer na tentativa de horizontalizar a relação. Apesar de não falar diretamente desse contexto, o trecho a seguir ilustra essa tentativa de relação:

Em suma, entende-se por ética o estabelecimento de relações nas quais, no lugar da dominação, se exercem composições entre os seres; estas não são nem adequações harmoniosas entre diferenças, nem fusões totalitárias fadadas a tornar todos os seres similares. Trata-se de estabelecer uma composição na qual os seres envolvidos se mantêm singulares, diferentes, do começo ao fim da relação: a composição entre eles realça tais diferenças sem, contudo, degradar qualquer uma delas em proveito de outras. (SANT'ANNA, 2001, p. 95)

Na Ilha de Cárias, essa ética se altera por se tratar de uma transmissão por tela. A relação tempo-espaço no trabalho de tela se dá em muitas dimensões, e para falar em tempo-espaço é preciso falar de **presença**. Falando sobre performance, tecnologia e presença, Ana Bernstein (2017, p. 408) coloca que “A presença, concebida como um “estar diante de”, “em face de” algo ou alguém que é Outro, implica sempre pluralidade e alteridade e se dá na dinâmica entre produção e performance e recepção da presença: ela se configura, portanto, como coopresença.” E ainda que “A ontologia da performance é, portanto paradoxalmente predicada tanto na presença quanto na ausência. E é precisamente por essa razão que a performance não pode jamais realizar a promessa da presença.” (BERNSTEIN, 2017, p. 404). Se pensarmos o eixo presença-ausência sem necessariamente uma relação de exclusão, podemos perceber de que forma as próprias ausências da presença física podem produzir afetos e efeitos na performance. Não há como dizer que a presença virtual substitui a presença física, porém não é porque não substitui que deixa de existir em sua potencialidade própria, há quem se identifique com uma ou com outra, com ambas ou nenhuma, o fato é que reduzir a presença a uma de suas dimensões – a física, é renegar toda a complexidade das noções de presença, corpo, tempo, espaço e fluxo adquiridas através do esmiuçar das discussões e reflexões do teatro atuais.

Apesar de não ser uma discussão nova, muito se vem debatendo a respeito da presença no teatro e na performance no contexto atual de pandemia decorrente da covid-19, isto é: a dimensão da presença aparece como fator fundamental para a compreensão das definições de teatro e as apresentações on-line. Aqui não me interessa debruçar sobre essa discussão, então vou considerar o que acontece na Ilha de Moscas como um espetáculo teatral e o que acontece

na Ilha de Cáries como uma performance teatral, não apenas pelo caráter físico/tecnológico, mas por inúmeras outras questões que perpassam a construção dos trabalhos.

Entendendo que a presença cênica se dá em diversas dimensões, não apenas a física, mas também a imagética, corpórea, vocal, vibrátil⁵, “Não se trata mais da tecnologia colocar em questão a presença viva do ator, mas sim de amplificá-la, tensioná-la e de possibilitar outras formas de atuação.” (BERNSTEIN, 2017, p. 410), mesmo porque a presença também pode ser “entendida como uma espécie de vigor sutil que emana do corpo em cena, e que se relaciona também com uma abertura do corpo cênico para o aqui~agora.” (CURI, 2013, p. 29). Nesse sentido, a presença se multiplica, ganha outras faces, abordagens, relações e camadas. Na Ilha de Cáries ela aparece, por exemplo, desde o momento em que a atriz-performer se coloca em estado cênico de criação pela improvisação e experimentação, até o momento em que uma espectadora/o entra em contato com o trabalho.

Vamos trabalhar com a ideia da presença em três atos, tendo como princípio o que Bernstein coloca como estar “diante de”:

I – O da criação. A atriz diante dos sons ao redor, do espaço, da câmera, das imagens da tela dos colegas de turma trabalhando, de todos os objetos, móveis e das intensidades ali presentes;

II – O da gravação. A atriz diante da câmera, do espaço, do som mecânico, dos objetos específicos de cena e dos sons ao redor;

III – O da partilha. A espectadora/o diante das imagens produzidas pela atriz.

Nos dois primeiros atos o corpo da atriz está presente, tal qual numa sala de ensaio, interagindo com outros corpos – sejam eles inanimados ou animados (através do som, por exemplo). Durante as várias filmagens processuais de “Carascáries” (e mesmo as finais), optei por jogar com os acidentes, ou seja, não interromper as filmagens caso algo fora do planejado acontecesse. Em todas (óbvio!) aconteceu e eu busquei integrá-los à cena. Acredito que o acidente só se dá no presente, e por não estar ali, neste momento o público não tem poder de interferência direta na cena. Já no terceiro ato é quando ele atua e é a artista que não tem mais interferência (nesse caso de performance mediada). Agora a presença física é unicamente da espectadora/o e a presença da artista se dá por meio de outras dimensões (imagem, som, vibração), sendo que as intensidades mobilizadas pela artista em conjunto com os elementos da cena não se perdem na mediação, mas ganham novos desdobramentos. A atuação no cinema, por exemplo, não deixa de mobilizar afetos e intensidades por não acontecer numa relação de presença física entre espectadora/o e atriz. Além da diferença entre a cena mediada e a cena ao

⁵ “O adjetivo “vibrátil” nomeia não apenas essa condição de combinarmos e cambiarmos densidades permanentemente, mas também um tremular contínuo.” (FABIÃO, 2010, p. 322)

vivo, existe o formato da mediação: a cena gravada transmitida ao vivo e a cena disponibilizada para a espectadora/o de forma que ela tenha a possibilidade de controlar o tempo. Nesse caso, há a possibilidade de acelerar, voltar, pausar, enfim, é uma experiência que produz mais uma dimensão temporal. A relação com o tempo se torna ainda mais complexa, uma vez que existe o tempo da artista, o tempo da performance, o tempo da espectadora/o e os diversos tempos que existem nos entres desses tempos. Poder-se-ia dizer que, neste caso, a espectadora/o está como sujeito e a obra como objeto, uma vez que existe uma relação hierárquica de manipulação? Não pretendo responder essa pergunta, mas, se por um lado a espectadora pode, em alguma dimensão, controlar a própria experiência, por outro ela não pode interferir na condução de uma obra “finalizada”, como seria uma possibilidade caso ela estivesse acontecendo no momento presente. Aí talvez esteja o nó: não há quem decida, há o que é. Ao contrário da Ilha de Cárias, na Ilha das Moscas, quando uma espectadora/o tosse, faz barulhos, sorri, chora, bate palma, vaia, se levanta, fala, se mexe, boceja, etc, ela interfere diretamente no andamento do trabalho, temporal, espacial e vibracional.

Bernstein (2017) comenta sobre as ideias de imediação e hipermediação, sendo que uma tenta desaparecer com a mediação e a outra tenta potencializá-la, investigando capacidades sensoriais outras. Já Fischer-Lichte (2019) traz as perspectivas de alguns críticos teatrais a respeito da presença física e os efeitos da proximidade dos corpos das artistas em relação às espectadoras/os, pressupondo que esta proximidade, quando acontece além do que seria “o ideal”, prejudica a ilusão. É como se a proximidade revelasse detalhes que destruíssem o universo mágico criado na cena. Sob esse ponto de vista, seria pertinente dizer que o efeito da imediação dialoga com a da ilusão, já que quanto menos do “mediador” da personagem, no caso o ator ou a atriz, aparece, mais imersa fica a espectadora/o. Na Ilha das Moscas, por exemplo, nós contracenávamos muito próximos ao público, performávamos crianças (o que, nitidamente não éramos) e creio que, se algo destruía a “ilusão” da plateia, não era isso. E ainda que seja, vale questionar: até que ponto é interessante que a espectadora/o se mantenha 100% iludida/o? E mais, isso é possível? Por exemplo, na cena mediada pela tela o contato físico é impossível. Isso garante a ilusão? E de que ilusão estamos falando? Aquela que tem a ver com a distância que se estabelece entre o real e o ficcional da persona em cena? E quando até mesmo esta fronteira é borrada, como por exemplo na Ilha de Cárias? E acontece também na Ilha das Moscas, afinal, Burrinha existe em meu corpo.

“Contra a certeza das formas inteiras e fechadas, o corpo cênico dá a ver “corpo” como sistema relacional em estado de geração permanente.” (FABIÃO, 2010, p. 322), isto é, o corpo, no contexto da cena, é atualizado o tempo inteiro, uma vez que a cada instante uma nova forma,

expressão, vibração e movimento se estabelece. O corpo, em estado de vibração, se coloca como uma espécie de imã, que repele ou atrai outras vibrações. Sendo assim, ele pode diagramá-las de diferentes maneiras, uma coisa pode chamar mais a atenção do que a outra e naturalmente produzir uma reação mais intensa, ou mais rápida, ou mais demorada, mais fácil, mais difícil, etc. Por exemplo, na Ilha de Cáries há doze corpos, doze membranas vibráteis no palco se relacionando com mais tantas membranas vibráteis na plateia. Essa relação coletiva produz uma série de mini-relações, que quando captadas por esse corpo cênico em estado dilatado, podem potencializar momentos e narrativas. Neste caso, vivendo uma personagem, é como o corpo em alteridade se relacionando, uma vibração outra, não apenas a da Julia. Diferente da Ilha de Cáries, onde a vibração principal é a Julia em relação ao espaço. Isso modifica o fluxo de criação e atuação.

Se a cena for, de fato, o espaço conectivo entre aqueles que veem e se sabem vistos, um sistema de convergências, a ação cênica acontece fora do palco, entre palco e plateia, fora dos corpos, no atrito das presenças. A cena, portanto, não se dá “em”, mas “entre,” ela funda um entre-lugar. Ação cênica é co-labor-ação. Neste sentido, a famigerada “presença do ator,” longe de ser uma forma de aparição impactante e condensada, corresponde à capacidade do atuante de criar sistemas relacionais fluidos, corresponde a sua habilidade de gerar e habitar os entrelugares da presença. (FABIÃO, 2010, p. 323)

Esse entre-lugar a que se refere Fabião, apesar de abarcar camadas do invisível, também se expressa visivelmente, tanto no diálogo das atrizes e atores em cena, quanto no que se estabelece com o público.

Na Ilha das Moscas, sempre antes de entrar em cena fazíamos dois rituais: uma meditação silenciosa e individual (que era coletiva também, porque criava uma atmosfera), e uma roda de cantos que iniciavam suaves e iam até sua potência máxima. Sabíamos ali qual seria a toada do dia do espetáculo pela forma como agenciávamos coletivamente o tempo, o ritmo, as intensidades. Além do que o público traz de carga, que se manifesta objetivamente em suas reações, coletivas ou individuais, afinal não há como separar essas coisas se tratando dessa dimensão entre, onde a coisa acontece através da relação. A relação não como ação-reação, isto é, o palco treme para que estremeça a plateia. Quem está em cima do palco começa propondo, mas o jogo se dá na troca, ambos agem, ambos reagem. “Estas reacções, percebidas não só pelos outros espectadores, mas também pelos actores - que as sentem, ouvem ou veem -, provocam, por sua vez, reacções visíveis nos actores e nos outros espectadores.” (FISCHER-LICHTE, 2019, p. 78). Este contágio existe especialmente com a dimensão física da presença, porque a virtualidade em situação de isolamento pressupõe, a princípio, uma experiência 1-para-1 mediada pela tela. A espectadora/o não tem a referência da reação de outras pessoas, então a carga de autonomia do senso crítico, sensorial e até mesmo político se potencializa. Se

por um lado é ruim não ter o contágio, por outro traz a provocação do que realmente pulsa individualmente em contato com os materiais (obviamente contaminado pelo coletivo em dimensões culturais, ideológicas, etc). Como me coloco se eu, enquanto público, não tenho ninguém para aprovar ou desaprovar, até mesmo influenciar a minha reação? Nem mesmo a artista consegue me ver. E eu, enquanto artista, também não consigo ver ninguém. Muitas vezes, ao assistir um espetáculo, as pessoas se sentem mais ou menos confortáveis para reagir de determinadas formas de acordo com a reação das outras pessoas ali presentes. Existe uma “educação” castradora que nos persegue implicitamente que diz que na dúvida, fiquemos quietas, para não atrapalhar a performance das artistas. Isso impede o fluxo do espetáculo, porque talvez se o público soltasse o que realmente está sentindo, o espetáculo ganhasse outras camadas. Além de que, partindo do princípio que vemos o mundo pelos nossos olhos e nossos sentires, aquilo que a artista quer dizer não necessariamente é o que a espectadora/o vai escutar, uma vez que estamos criando nossas realidades o tempo inteiro através dos estímulos que recebemos, e mesmo numa posição aparentemente “inerte”, isso faz com que a experiência seja totalmente pessoal.

Por exemplo, na Ilha das Moscas, houve dias em que cenas que na nossa visão de grupo eram super trágicas, como a morte de Burrinha e Aninha, em que ambas são empurradas do penhasco pela trupe de JP, foram tratadas de forma cômica. [*fuen, fuen, fuen...*] [*tomate nelas*]



Figura 4

A melhor parte de quando isso acontece, para mim, é quando as pessoas não demonstram o menor pudor em rir, isso mostra que fracassamos tanto, que a pessoa sequer pensou que a intenção poderia ser dramática, então talvez fosse bom segurar o riso para não constranger. Não. Elas nitidamente soltam risadas. Eu, particularmente, acho que essa é uma experiência

que toda atriz e ator deveriam passar na vida: receber uma reação completamente adversa àquela que se intenciona. Primeiro porque dá outras camadas à cena que muito provavelmente estavam ocultas, e segundo que é um exercício que ensina a conter. Se nós damos tudo o que temos e mais um pouco, a cena fica dada, e na medida em que isso ocorre e não oferecemos camadas para a espectadora/o, ela vai criar por si mesma. “Resguardar vazios propiciadores de apreensões particularizadas é abraçar e respeitar o imaginário e o potencial de fabulação do público, favorecendo associações, desdobramentos, emergência de memória involuntária, etc.” (CURI, 2013, p. 97). Com isso não quero dizer que todas as vezes que o público reage de diferentes maneiras quer dizer que a atuação está chapada, totalmente entregue, sem camadas, até porque o público vai reagir diferente sempre. O que quero dizer é que sempre que “fracassamos” com nossas intenções em cena, tem algo de precioso que não foi captado a ser abraçado.

Na Ilha de Cáries, por exemplo, antes de exhibir o trabalho, compartilhei com três amigas e as reações foram muito diversas, o que para mim foi extremamente interessante: uma não conseguia parar de rir, outra sentiu uma angústia enorme e sentiu vontade de chorar, e a outra ficou paralisada com um olhar atento e a cabeça a mil km/h, tentando compreender. De início, me preocupei porque achei que não tinha um discurso coeso. Depois, superei e abracei o caos. O que foi construído na Ilha de Cáries aconteceu de forma extremamente intuitiva, estética e catártica, quase nenhuma elaboração de sentidos, mesmo no momento da composição. Houve o olhar de fora da orientadora artística do trabalho Simone Reis, mas muito mais no sentido imagético, simbólico e estético. Sendo assim, apesar e por se tratar de uma abordagem performática, havia um cruzamento de sentidos, emoções e expressões no jogo. Isso contribui com as reações particularizadas, talvez se essas pessoas estivessem no mesmo espaço assistindo a mesma coisa, suas reações poderiam ser contaminadas. Ou não. Quem irá saber?!

O contágio que acontece nas plateias está diretamente ligado à instância de situação social⁶ do teatro, uma vez que a impressão geral que se estabelece de uma obra é capaz de produzir discursos muito específicos, que às vezes até saem do controle das artistas, ideia endossada por Lúcia Santaella em “(Arte) & (cultura): equívocos do elitismo” quando diz que “o trabalho de produzir significação não é unilateral mas implica uma ponte dialética entre emissor e receptor, ou seja, na ideia da obra e da sua leitura consideradas ambas como trabalho produtivo ligado de modo complexo ao trabalho social em seu conjunto.” (1995, p. 22) Isso aponta para a composição de plateias. É notável a diferença na recepção de determinados grupos

⁶ “Daí que, sempre que há uma concentração de seres humanos, haja também, sempre, uma situação social.” (FISCHER-LICHTE, 2019, p. 90)

sociais perante as imagens. Falamos muito sobre um certo elitismo nas produções, que não chegam na população, quando muitas vezes sequer se sabe do que precisa e quer “a população⁷”. Cria-se então uma dicotomia entre o que é “elitista” e o que é “popular”, e esse movimento acaba fazendo com que a própria tentativa de democratizar o acesso e o diálogo seja uma forma de reproduzir e impor formatos colonizadores, como se fosse apenas essa a “língua” que “a população” conseguisse ler.

Sob esse aspecto, os mesmos meios de reprodução, que vieram trazer a possibilidade de acesso dos produtos culturais para um público mais amplo, vieram também ampliar as possibilidades de inculcação da ideologia dominante e roubar aos oprimidos seu único território relativamente livre. (SANTAELLA, 1995, p. 30)

É possível citar as mídias digitais e a forma como a produção de conteúdo artístico vem sendo desenvolvida, ao passo que é um meio de reprodução com grande alcance, muitas vezes é utilizado de forma a subestimar “a população”. E como a própria autora cita na mesma página, as manifestações de cultura popular, “apesar de oprimidas, tinham ainda a possibilidade de uma autonomia relativa, sob o ponto de vista de produção de linguagem e valores.”. Nesse sentido, creio que é importante perceber o que conecta as coletividades diversas, pois “a população” não é apenas uma e querer unificá-las e criar um modo operante de entrar em contato é um modelo antigo fadado ao fracasso de produzir arte. Penso que um caminho é ouvir as “populações” das quais fazemos parte e ainda daquelas que não fazemos não só através das palavras, mas das intensidades compartilhadas. Como bem pontua Fayga Ostrower ao falar sobre os processos de criação: “Não só a ação do indivíduo é condicionada pelo meio social, como também as possíveis formas a serem criadas têm que vir ao encontro de conhecimentos existentes, de possíveis técnicas ou tecnologias, respondendo a necessidades sociais e as aspirações culturais.” (OSTROWER, 1987, p. 40). Esses conhecimentos existentes estão para além do que se estabelece enquanto formas possíveis, pois o indivíduo pode ser naturalmente conectado à coletividade pela própria ação, na medida em que ela vá pelo caminho daquilo que vem da materialidade presente nos corpos inseridos dentro de uma cultura, que, apesar de ser constituída por signos e significantes, é constituída também por intensidades compartilhadas. A ação pode ser naturalmente interligada se cessarmos, na forma de pensar, com a dicotomia coletivo e individual, não porque é tudo parte de uma mesma coisa, mas porque em sua multiplicidade, elas coexistem em diversos aspectos, assim conectando os corpos através de uma lógica de intensidades, perpassada sim por leituras que advém da relação de significantes,

⁷ Coloco entre aspas porque creio que a população é diversa e cheia de interesses diferentes, porém a forma como se conduzem muitas das discussões (não necessariamente acadêmicas) é como se houvesse “os artistas” e “a população”, onde os primeiros fazem arte e eles próprios consomem, enquanto a segunda é negligenciada no fazer artístico fora do ‘mainstream’ e por isso, não consome.

porém não em função deles. Como naqueles espetáculos em que assistimos, às vezes não entendemos nada cognitivamente, mas entendemos tudo por outros sentidos e isso basta. “Criar elos entre cada corpo e o coletivo e, ainda, entre o corpo, seu passado e seu devir.” (SANT’ANNA, 2001, p.11). Do que eu estava falando mesmo? Ah, sim. Sobre as ilhas.

[chuva]

ENCRUZILHADA

Pelos caminhos e andanças desembocamos aqui, na encruzilhada. A encruzilhada é um ponto de cruzamento. Estamos aqui e agora. Há caminho aos lados, em frente, atrás e na diagonal. São caminhos de possibilidade e memória, o encontro dos caminhos passados – por onde os pés passaram para chegar até aqui, e os caminhos futuros – por onde passarão os pés que aqui estão. Nesse cruzamento, passado e futuro agenciam o presente. Em “Afrografias da Memória”, Leda Maria Martins evoca a encruzilhada em sua dimensão simbólica:

A encruzilhada, *locus* tangencial, é aqui assinalada como instância simbólica e metonímica, da qual se processam vias diversas de elaborações discursivas, motivadas pelos próprios discursos que a coabitam. Da esfera do rito e, portanto, da *performance*, é lugar radial de centramento e descentramento, interseções e desvios, texto e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação. (MARTINS, 1997, p. 28)

Meu contato com a sabedoria das encruzilhadas veio no caminho da Umbanda, que fundada pela entidade nomeada Caboclo das Sete Encruzilhadas, é uma religião brasileira de matriz africana que tem seu fundamento em cruzamentos do Candomblé, Cristianismo e outras fés, a depender da linha de trabalho. Outras manifestações de encruzilhada, conforme sugere Renata de Lima Silva em sua tese de doutorado, são a capoeira angola, o jongo, o batuque, o samba de roda e o tambor de crioula, que “atualizam todo um saber filosófico banto, no qual a força vital se recria no movimento que mantém ligado o presente e o passado.” (2010, p. 183). Além disso, trago aqui a imagem de Exu, orixá que se encarrega de ser o comunicador, mensageiro entre mundos:

Exu simboliza um princípio estrutural significativa da cultura negra, um operador semântico da alteridade africana na sua interseção cultural nos Novos Mundos. Senhor das encruzilhadas e, principalmente, da encruzilhada dos sentidos e dos discursos, ele é um *trickster*, uma instância de mediação e significação através da qual a mitologia iorubá desliza pela religião cristã, mantendo uma enunciação diferenciada e descentralizadora. (MARTINS, 1995, p. 96)

Nesse sentido, a encruzilhada apresenta-se como símbolo de matriz africana, cabendo aqui, pedir licença a esse orixá e referenciar e buscar, por esse ponto de vista, o que seria um processo de atuação de encruzilhada. Jarbas Siqueira Ramos (2017) em “O Corpo-Encruzilhada como Saber do Sul: Por uma Ecologia de Saberes” sugere que a metáfora é uma maneira de descentralizar as perspectivas epistemológicas vigentes, trazendo multiplicidade, alternativas e deslizamentos de significados, rompendo com a lógica do pensamento abissal⁸, ou seja, aqui a referência válida de conhecimento parte de inúmeras frentes, não apenas a científica.

⁸ Conceito desenvolvido por Boaventura de Sousa Santos que “consiste na elaboração de um sistema de distinção entre o que pode se tornar visível ou invisível por meio da divisão da realidade de dois universos distintos: aqueles que estão “deste lado da linha”, do lado do conhecimento válido, e aqueles que estão “do outro lado da linha”, aqueles conhecimentos epistemologicamente não validados.” (apud RAMOS, p. 137)

Nessa linha de pensamento, o autor propõe a ideia da metáfora *corpo-encruzilhada*, como tentativa de dar voz aos discursos “não-oficiais”. Este corpo é ponto nodal de atravessamento de três saberes: saber sensível, saber experiência e saber incorporado. O primeiro “ocorre na medida em que os horizontes são abertos pela percepção em um nível de experiência afetiva, emotiva, subjetiva e singular, dando sentido ao que se vive” (RAMOS, 2017, p. 142), o segundo “é um saber vivo, que se processa na medida em que o sujeito vai criando interlocuções com o que lhe acontece ao longo de sua vida e, nessa relação, vai dando sentido tanto ao acontecer (processo) quanto ao acontecimento (conteúdo)” (RAMOS, 2017, p. 141) e o último é um saber no qual “é pelo corpo (pelas sensações e percepções) que as experiências são processadas e organizadas como um saber; constituído na medida em que ela (a experiência) se torna corpo, que é incorporada” (RAMOS, 2017, p. 142 e 143). De forma geral, o corpo-encruzilhada é uma proposta de perceber o corpo como zona de atravessamentos – desde as sensações até as memórias ancoradas através da experiência –, onde não há compromisso com linearidade ou coerência de sentido entre eles. Nesse ponto, uma atuação de encruzilhada tem como eixo a experiência sensível do corpo em cena, isto é, a valorização das camadas de intensidades que perpassam as sensibilidades. [*brisa leve arrepiando os pelos do corpo*]

Sobre essas camadas de intensidades, traçando um paralelo entre a cena e o ritual, Silva (2010) acrescenta a ideia de *corpo limiar*, que seria algo análogo ao corpo subjétil⁹ no sentido de se estabelecer na zona de turbulência: “campo de força gerada pela vetorização de energias individuais que se materializam, apesar de virtuais” (SILVA, 2010, p. 75), com a diferença que na cena ela é viabilizada pelo “treinamento” e nas rodas (capoeira, jongo, tambor de crioula e samba de roda) se instala através da ação da tradição, e portanto, ela é encruzilhada. Ou seja, o corpo limiar é, para os rituais de manifestação popular, tal qual o corpo subjétil é para a cena: linhas de fuga de um corpo cotidiano, com a especificidade de que o corpo limiar trata-se de uma atualização de tradição cultural e corpórea. Porém, “A encruzilhada não garante por si só a existência do corpo limiar, pois este é também um estado que se alcança e, sobretudo, que se busca.” (SILVA, 2010, p. 200), não basta estar localizado na encruzilhada (afinal isso faz parte do fluxo da vida), é preciso se conectar, contaminar, afetar pela sua poética. Sendo assim, a atuação de encruzilhada, agenciada pela ideia de corpo limiar, tem como pressuposto a linha de

⁹ Conceito apresentado por Renato Ferracini, nas palavras de Renata: “O corpo-subjétil ocupa um espaço “entre” objetividade – subjetividade que, ao transbordar e vetorizar o corpo cotidiano, gera uma justaposição entre criador e obra, já que corpo cotidiano e corpo-subjétil são um só e mesmo corpo, conforme esclarece o autor, acrescentando que essa justaposição acaba fundindo uma complexa semiótica de signos poéticos, sociais, pessoais e passionais, todos em relação.” (SILVA, 2010, p. 44)

fuga que transborda o corpo cotidiano e o coloca em relação com devir-passado-futuro, atualizando processos identitários.

Sob essa ótica, cabe problematizar o lugar dos corpos brancos nessa atuação, uma vez que o que caracteriza o corpo limiar é justamente um acesso de conexão ancestral. A autora frisa em seu texto que “esse sentimento de identificação da classe média com a cultura negra, não chega a afetar a consciência social e política e refletir na situação do negro no país, nem ao menos intensifica o debate sobre a problemática étnica e o racismo no Brasil.” (2010, p. 68). Pensar uma atuação de encruzilhada é pensar também nas dimensões mencionadas, tendo em vista que esta pressupõe cruzamentos de esferas diversas. Não há como separar corpo de discurso de identidade de afeto de voz de política de intenção de presença de vibração de memória de espiritualidade de texto de movimento de silêncio de sons de estética; essas coisas não se transformam em uma unidade por se cruzarem, mas sim, assumem uma relação de imbricamento na qual falar de uma é, necessariamente falar de outra. Considerando o devir-passado-futuro, pode-se dizer que a atuação na encruzilhada demanda e provoca um estado de consciência e atualização identitária, isto é, na encruza é impossível ignorar os fatores históricos que compõem a sua identidade¹⁰.

A cultura brasileira pode ser vista como uma cultura de encruzilhada, tendo em vista que emerge de “processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e dialogam, nem sempre amistosamente, registros, concepções e sistemas simbólicos diferenciados e diversos.” (MARTINS, 1997, p. 28). Porém não implica uma ideia de unificação cultural, que serve apenas a ideais coloniais os quais “lhes permite exercer como *natural* sua dominação, aceitando como *universais* os valores específicos de sua classe.”, como colocam Maria Lúcia Aranha e Maria Helena Martins (1987, p. 71) em “Filosofando”. Portanto, cabe acatar a ideia de cultura brasileira como culturas brasileiras, onde substituindo a falsa sensação de pluralidade e multiplicidade, na encruzilhada entra-se em contato com as reais faces desse cruzamento; desde as mais belas, às mais violentas. Muitas vezes o silêncio revela mais do que a fala, isto é, as problemáticas não estão no que é exposto, mas no que é deixado de expor. Porém, a encruzilhada não é silenciosa.

É comum nos trabalhos de atuação acionarmos feridas relacionadas a esses temas, afinal constituem nossas histórias e vivências, mas pergunto: por que pouquíssimas vezes acionamos

¹⁰ Aqui compreendida como a forma de se apresentar para o mundo na dimensão da individualidade: “talvez fosse mais apropriado do que identidade a ideia de identificações, conforme observa o sociólogo Michael Maffesoli (1996), ao sugerir o deslizamento de um conceito para o outro, considerando que o indivíduo-sujeito é atravessado por muitas identificações e não está dotado de uma identidade como algo uno, acabado, coerente, coeso, linear, integral, único, original e estável, assim como a cultura não se fixa dessa maneira.” (SILVA, 2010, p. 59).

nossas feridas enquanto opressores? [*cri, cri, cri*] Sim, é desconfortável, as estruturas de poder são complexas, mas o que trago é que no exercício da atuação, pouco se vê, por exemplo, a branquitude ser uma questão para nós, atrizes e atores brancos. Com ser uma questão, não me refiro a produzir espetáculos com esse tema ou cenas evocando uma *mea*-culpa. Me refiro a, no mínimo, se retirar do lugar de “um corpo em cena” e se realocar como “um corpo branco em cena”, só esse movimento já desvela inúmeras percepções – políticas e cênicas – mantidas nos silenciamentos sistêmicos, já que “a imagem é um signo que, por sua natureza simbólica, delimita e faz circular um discurso de saber e de poder, portador de certas verdades que sustentam a existência do grupo dominante.” (MARTINS, 1995, p. 73). Perceber a própria branquitude como uma questão na atuação de encruzilhada, é o processo que demanda a conscientização e a atualização identitárias – a consciência atrelada à percepção, e a atualização atrelada aos seus desdobramentos, isto é, não basta tomar consciência, mas jogar com ela. Não estou desconsiderando os cruzamentos subjetivos de cada pessoa que podem eventualmente modificar essas relações sistêmicas como já foi dito aqui através de identificação, etc, mas, independentemente disso, atuar na encruzilhada tem a ver com assumir as subjetividades imbricadas aos processos históricos, imagéticos, políticos, etc. [*música dramáticas*]

Uma atuação de encruzilhada é uma atuação que aciona feridas, isto é, expõe sentimentos, situações, assuntos que nos são delicados e passíveis de causar dores, ao mesmo tempo que também são chances de cicatrizá-las. “O encontro é uma ferida. Uma ferida que, de uma maneira tão delicada quanto brutal, alarga o possível e o pensável, sinalizando outros mundos e outros modos para se viver juntos, ao mesmo tempo que subtrai passado e futuro com sua emergência disruptiva.” (FIADEIRO; EUGENIO, 2019, p. 65). As feridas são abertas no momento presente, mas podem remeter a processos da memória. “O espaço vivencial da memória representa, portanto, uma ampliação extraordinária, multidirecional, do espaço físico natural. Agregando áreas psíquicas de reminiscências e de intenções, forma-se uma nova geografia ambiental, geografia unicamente humana.” (OSTROWER, 1987, p. 19).

Existem inúmeras formas de lidar com as feridas, seja através da tragédia, do drama, da ironia, da comédia, o fato é que ao tocá-las – em qual dimensão for, estamos nos expondo, pessoalizando o nosso trabalho enquanto atrizes e atores. Diante da exposição, aqui e agora, vislumbro a possibilidade de, no mínimo, três caminhos: um, sob a luz do sol, enxergando toda a trilha e precavendo as reações possíveis, ou seja, criar mecanismos de defesa de forma a ter total controle do que está sendo exposto, explicitando minha posição a respeito da ferida; outro, sob a escuridão noite, segurando uma pequena vela em mãos e iluminando aos poucos a trilha, de forma a enxergá-la, ou seja, eu vejo, percebo que a ferida faz parte de mim, consigo ver

rastros do caminho, mas me exponho ao risco da noite escura; e o outro, sob a escuridão da noite, caminho no completo breu, tropeço nas feridas sem saber como, onde e porquê, mas ao longo dos passos desenvolvo a habilidade de enxergar no breu.

Se a encruzilhada pode ser o momento que antecede a escolha, aqui ela é a própria escolha. E escolher trabalhar na encruzilhada é abrir espaço para a crise, a dúvida, o medo, mas também com a força do encontro dos caminhos. Exu¹¹ e Pombagira na Umbanda são entidades de trabalho que atuam justamente nos sentimentos que, nossa sociedade de tradição judaico-cristã associa a baixas vibrações, para nos mostrar que onde há morte, há vida; Onde há dor, há remédio; Onde há dúvida, há resposta; Onde há medo, há coragem; e, principalmente, onde há ferida, há gargalhada! [*som de gargalhada*]

“Ao lado de Abel e Caim, Ariel e Caliban, o bem e o mal, o sagrado e o profano, o centro e a margem, a imagem e seu simulacro, postei Exu, orixá das multiplicidades e da indeterminação, que subverte os paradigmas e as polaridades e dilui os conceitos de oposição.” (MARTINS, 1995, p. 199) Nesse sentido, trago a autoironia como ferramenta de uma atuação de encruzilhada, tendo em vista que ela pressupõe um mínimo de senso crítico, se estabelece em relação de duplo pois é autorreferencial, produz camadas ambíguas de discurso e, ainda, pode produzir efeitos tragicômicos. Sobre isso,

Instala-se a capacidade de rir-se de si mesmo, dos próprios dramas. A constatação – não sem algum sarcasmo – do quanto são risíveis e patéticas determinadas atitudes e posturas (com as quais, mesmo que não sejam exatamente as nossas, nos identificamos), pode nos ajudar inclusive a lidar melhor com elas. (CURI, 2013, p. 198).

Nesse sentido, a autoironia incorporada sem exageros ou uma necessidade terrível de explicitar que se está sendo irônico (porque, ora, eu? jamais seria patética dessa forma!) é uma articuladora de zonas ambíguas, já que ela não finaliza o discurso, mas abre espaço para dúvidas. Não tem a ver com mentira ou verdade, mas com jogo. A autoironia, tampouco, pretende abarcar apenas os conflitos pessoais das atrizes e atores, ela é, também, estética.

o estético, o social e o político estão indissolivelmente ligados entre si. Esta ligação não surge apenas quando, no espetáculo, se tratam temas políticos ou se anunciam programas políticos; ela é dada e garantida pela co-presença física. A consciência, pelo menos implícita, deste laço indissolúvel entre o estético e o político sempre existiu. (FISCHER-LICHTE, 2019, p. 91).

Eu sempre fui muito interessada em consumir e explorar ironicamente estilos e estéticas de atuação tidos como “estereotipados”, tendo plena noção com o que eu estava lidando. Só

¹¹ Exu tem inúmeras manifestações a depender da tradição, neste momento, a referência que faço a Exu e Pombagira é da falange (grupo de espíritos que trabalham numa mesma linha) de Exus da Umbanda, que são entidades de trabalho que incorporam (ou não) nos médiuns, oferecendo passes, fazendo magias, trazendo aconselhamento, etc, regidos pelo Orixá Exu. Já a referência Exu de Leda Maria Martins é do próprio Exu Orixá, que mesmo assim, tem diferentes manifestações.

que o meu interesse era justamente performar essas camadas num lugar ambíguo entre a ironia e a seriedade, nem só reproduzir, nem só ironizar. Então, houve um tempo em que eu sentia medo de ser lida como uma atriz “cafona”, especialmente para aqueles que não me conheciam e poderiam, na minha cabeça, ser iludidos de que eu atuava daquela maneira sem um propósito específico, que aquele era o meu “normal”. Depois de um tempo comecei a pensar: gente, mas por que eu preciso me defender disso? Deixar explícito ao espectador tudo o que se passa na minha mente? Até porque, no fundo, se eu estou me expressando dessa forma é porque em algum nível ela sim, me atravessa. Todas as vezes que eu assistia a um certo filme específico de drama, achava tudo genialmente engraçado. Meu intuito era ser tão naturalmente engraçada daquela forma, desde então, muito do meu estudo na comédia vem sendo através do drama. *[plateia surpresa: óh!]* Além disso, em “Carascáries”, por exemplo, entrei em crises várias vezes pensando se eu poderia estar sendo problemática justamente por não ter uma ideia fechada de discurso, uma moral da história onde eu poderia me apegar, uma linha narrativa onde a ironia e a seriedade, cada uma teria um lugar para chamar de seu. Não, são cruzamentos abertos, e às vezes é desesperador. Mas aceitei e é neste ponto que digo que a encruzilhada pode anteceder a escolha, mas ela é também, a própria escolha.

Ainda sobre ironia, ela aparece historicamente como ferramenta de contradiscursos,

Os shows de menestréis, ressaltavam-se sua natureza farsesca e seu sentido cômico. Através deles, os negros carnavalizavam o sistema escravista e as relações sociais, parodiando a sociedade branca, expondo suas mazelas, estigmas e limitações. Ironizavam o *modus vivendi* e a ignorância dos senhores e riam, burlescamente, do próprio negro, seus trejeitos e maneirismos, de forma lúdica e catártica. (MARTINS, 1995, p. 62)

Tanto a ironia quanto a autoironia produzem duplos, alternativas ao que é estabelecido, trazem diversão, ludicidade e liberação de fluxos. Evidente que, rapidamente atores brancos comercializaram aquilo que foi criado num contexto de resistência e passaram a representar os menestréis, se utilizando da “black face” para imitá-los. Por isso, é fundamental a compreensão do papel que ocupa o corpo branco na encruzilhada: que não é se apropriar, nem se isentar, mas sim se colocar no lugar em que se está nessas relações.

Por fim, uma atuação de encruzilhada abarca a dimensão ritualística, na qual a performance é parte de um ritual em que todos os elementos (som, imagem, voz, palavra, corpo, etc) estão em cruzamento. Ele necessita de outras pessoas pois é social e atualiza noções de eventos. A atuação, encarando a performance como ritual, é espiritual, intuitiva, aberta, porosa, seja lá como se queira chamar. Para além da sensibilidade no que cerne aos sentidos, ela evoca a relação com o invisível, com os “campos de força” que se apresentam disponíveis. Como mencionado em “Hamuleto” sobre o processo de criação do espetáculo de Simone Reis Mott:

O nosso trabalho se baseia na capacidade da atriz de interpretar e de ‘receber’ personas diferentes. Essa diferença entre interpretar e receber é o ponto mais original da nossa proposta. Além de ser atriz a Simone Reis é também médium. Isso quer dizer que a sua formação profissional a permite criar personagens através das técnicas de interpretação, enquanto sua formação espiritual a permite receber espíritos, que se manifestam através dela, mas que não são ela. (MOTT, 2016, p. 58)

Isso não se trata de receber espíritos, entidades de trabalho espiritual na cena, mas é uma ilustração do que, fazendo um paralelo com a cena, seriam esses campos de força, devires, platôs, o invisível acessado através de técnicas visíveis: respiração, imaginação, concentração, aquecimentos corporais e vocais, jogos, entre outras coisas. “Todos os seres que nos cercam (e mesmo as coisas) são esfinges; mas com os ardis da sutileza eles não nos revelam os seus enigmas, assim como nós, por delicadeza, não os deciframos. Apenas não os deixamos morrer.” (SANT’ANNA, 2001, p. 127). Uma atuação de encruzilhada tem seus mistérios, ela não revela tudo, ela contém ao mesmo tempo que solta. Ela gera dúvida porque ela é ao mesmo tempo a dúvida. Aqui, a atriz se trai, ao mesmo tempo em que se afirma.

O que chamo de atuação de encruzilhada não é um modelo ou uma forma de procedimentos, é uma reflexão atravessada pela palavra, a prática e o pensamento. Por todos os caminhos há encruzilhadas e em todas as encruzilhadas brotam e desembocam caminhos: reais e virtuais, há aqueles que podemos ver e aqueles que precisamos descobrir. Sigamos.

PAUSA

[correndo para baixo de uma gruta qualquer]

Eu gostaria de ter uma página inteira em branco para este momento, mas, estamos poupando páginas. O que me restou foi este resto de página, esse resto de ilha, esse pedacinho de terra. Então, imagine essa página inteira em branco. Pode rabiscá-la mentalmente, me xingar, me escrever coisas bonitas, desabafar sobre o que está sentindo dessa caminhada até agora. Vamos lá, falei para caramba, quero te ouvir um pouco. Está cansada/o? As pernas doem? Acabou de chegar? Bem, seja como for, não sei. Pode pegar uma chavinha. Tomar um banho, uma água. Esticar as pernas. Quando quiser, estarei aqui para seguirmos. Mas, sem pressão. Somos jovens, temos todo o tempo do mundo. *[risos]* Calma, isso foi para te acalantar, não para te apressar. Ok, estou falhando em te descontraír, né? Pois bem, vá fazer suas coisinhas. Estou a postos.

[música de elevador]

BOCALÍNGUADENTE

Ou fazei a árvore boa, e o seu fruto bom; ou fazei a árvore má, e o seu fruto mau; porque pelo fruto se conhece a árvore.

Mateus 12:33

Raça de víboras! Como podeis vós falar coisas boas, sendo maus? Pois do que há em abundância no coração, disso fala a boca.

Mateus 12:34

O que tem dentro do buraco? De cima, observo uma pequena cavidade aberta na terra. Quando amplio minha visão, consigo ver várias pequenas cavidades e uma maior. Me aproximo do buraco sem fundo e sem forma, não é possível enxergar o que há dentro, apenas sentir os cheiros e ouvir os sons. *[som de suspense. cheiro de terra molhada, barulhos da noite.]*

A Bíblia Sagrada é um livro de escrituras canônicas, que conforme explica Ismael Ferreira (2006, p. 2), a “raiz cânnon significa padrão, vem do grego *kanon* que significa *cana* ou *junco*, usado como vara para medir. Assim, cânnon significa padrão, ou o que deve ser adotado como certo.”. Sendo assim, ao canonizar essas escrituras, elas passam a estruturar as bases religiosas do cristianismo e judaísmo¹², fundamentando fortemente o aspecto da palavra e do discurso da tradição judaico-cristã, e, portanto, carregando consigo um grande poder de influência na manutenção de ideologias – ainda – hegemônicas no pensamento Ocidental. A respeito disso, Jung (2008b, p. 117) coloca que os símbolos culturais, “empregados para expressar “verdades eternas” e que ainda são utilizados em muitas religiões”, tornaram-se “imagens coletivas aceitas pelas sociedades civilizadas.”

Quando Mateus fala, abrindo o Novo Testamento, sobre árvores boas e más, é possível perceber dois pontos desse discurso: uma, a filosofia maniqueísta pautada na dicotomia bom/mau, e outra, o sistema ideológico radicular; se da raiz, a fonte (coração) provém boas coisas, dela, suas ramificações, sairão bons frutos (boca). E ainda contesta a possibilidade de falar coisas boas sendo maus, ou seja, partindo de uma lógica excludente, assume-se um compromisso profundo com a unidade, pois “necessita de uma forte unidade principal, unidade que é suposta para chegar a duas, segundo um método espiritual.” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 12). Unidade essa representada na figura de Deus, aquele que segundo o livro de Gênesis 1:1 criou os céus e a terra, de um Uno, se dividiu em dois, e essas duas esferas opostas não podem coexistir porque já foram separadas.

¹²Considerando suas particularidades na abordagem, como o fato do judaísmo se utilizar apenas do Antigo Testamento e o cristianismo do Antigo e Novo Testamento. Além das diferenças específicas de acordo com as vertentes religiosas, por exemplo o catolicismo e o protestantismo.

Um torna-se dois: cada vez que encontramos esta fórmula, mesmo que enunciada estrategicamente por Mao Tsé-Tung, mesmo compreendida o mais “dialeticamente” possível, encontramos-nos diante do pensamento mais clássico e o mais refletido, o mais velho, o mais cansado. A natureza não age assim: as próprias raízes são pivotantes com ramificação mais numerosa, lateral e circular, não dicotômica. O espírito é mais lento que a natureza. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 12)

Apesar de ser, de certa forma, uma perspectiva datada, o que se segue na evolução do pensamento acerca do discurso é uma continuidade desse processo: em vez da unidade se separar em duas vias, ela pode se separar em três ou mais, porém a unidade permanece. Ou seja, o Uno se transforma no Todo, e por mais múltipla e descentralizada que a estrutura do discurso possa parecer, ele ainda serve a uma “fonte original”, conforme apontam os autores que “É nesta dimensão suplementar da dobragem que a unidade continua seu trabalho espiritual.” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 13). Sendo assim, pode-se dizer que, ainda o discurso fasciculado, está subordinado a uma hegemonia eurocentrada, não exatamente pelo formato em si, mas sim pela ideologia que o sustenta, uma vez que “Fundamentalmente, a ideologia é um corpo sistemático de representação e de normas que nos “ensinam” a conhecer e a agir”, conforme definem Maria Lúcia Aranha e Maria Helena Martins em *Filosofando* (1987, p. 71).

RAÍZ PIVOTANTE



Figura 5

RAÍZ FASCICULADA



Figura 6

[eco distante de vozes de crianças conversando, gritando, etc]

Em “Isso não é real”, é possível observar, apesar das complexidades particulares de cada personagem, uma estrutura dramática que se vale de dualidades, a começar pelo fato de que desde o início da trama aparecem conflitos de oposição de ideias. Ao longo da narrativa, esses conflitos vão se tornando cada vez mais explícitos, ao ponto em que ocorre de fato uma cisão. De um lado, a equipe de Rafa, o grupo “bom” que quer, de qualquer forma, continuar trabalhando em equipe na tentativa de conseguirem ser vistos/encontrados por algum adulto. Do outro lado, a equipe de JP, crianças que ocupariam, nessa linha, o grupo “mau”, que quer apenas bagunçar, destruir as coisas, se divertir através do caos. Nesse sentido, é possível elencar 3 momentos-chave para compreender o percurso dual até a cisão dicotômica:

1º momento: Grande encontro/Eleição. É a reunião inicial na praia, uma das primeiras cenas do espetáculo, o momento em que as crianças se encontram coletivamente pela primeira vez. Ali já aparecem pistas da personalidade de cada uma. Burrinha, por exemplo, revela sua postura racional ao passo que durante toda a reunião, sua maior preocupação é usar o raciocínio lógico para compreender o porquê de estarem ali e a partir dessa conclusão, buscar formas de se organizar para resolver o problema. Por outro lado, algumas das outras crianças já demonstram euforia de estarem ali sem nenhum adulto e em vez de se preocuparem com isso, pensam em se divertir, caçar, etc. Nesse primeiro momento, tudo acontece de uma forma leve e lúdica. Tanto aqueles que querem se organizar em tarefas, brincar de construir, etc, quanto aqueles que querem se divertir ou caçar.

2º momento: O embate/Briga. Após se dividirem em tarefas, o grupo de JP, que estava encarregado de cuidar e manter a fogueira (com a intenção de fazer fumaça e assim chamar atenção de quem passa por perto), resolve ir caçar um porco, deixando a fogueira apagar. Nesse ponto eles aparecem com o porco na mão, ao passo que Burrinha, Rafa e Aninha veem um navio passar distante. Aqui há uma briga direta entre JP e Rafa, que, apesar de não estarem oficialmente separados em grupos, já apresentam uma diferença contundente de perspectivas:

JP: A gente precisa de carne!

RAFA: A gente precisa ir embora! Você podia ter levado todo mundo depois que as cabanas ficassem prontas!

JP: Você quer passar o resto da sua vida chupando laranja? A gente precisa de carne!

RAFA: Você quer passar o resto da sua vida aqui? Eu quero ir pra casa! (Trecho do roteiro de “Isso não é real”, de autoria de Gustavo Haeser, João Ricken, Julia Tempesta e Maju Souza, 2019)

No fim, a briga resulta numa confusão generalizada, onde todas as crianças pegam paus e começam a “guerrear”, ainda num campo dúbio entre a brincadeira e a violência. Exceto Burrinha, Aninha e Simão, que observam a cena com medo do que está acontecendo.

3º momento: O terceiro momento é uma sequência de cenas. A partir da cena da festa na fogueira, onde JP faz um discurso evidente de separação, acontece uma sucessão de fatos que vem a reforçar essa situação.

JP: Olha só, bundões. Todo mundo já comeu o que queria? A gente tem umas coisas importantes pra discutir. A Rafa ainda é chefe da tribo dela, mas eu e os meus caçadores somos uma nova tribo. Essa ilha precisa de um novo líder. Vocês ainda podem ficar com a Rafa, se quiserem. Mas lembrem que fui eu que dei comida pra todo mundo, e são os meus caçadores que podem proteger vocês do monstro. Essa festa é pra se divertir, mas também é pra falar de coisa séria. Eu quero saber quem é que vai querer entrar pra minha tribo!” (Trecho do roteiro de “Isso não é real”, de autoria de Gustavo Haeser, João Ricken, Julia Tempesta e Maju Souza, 2019)

Em meio à tempestade, as crianças gritam, dançam, entoam o grito de guerra puxado pelo grupo dos caçadores de JP: “*Mata o corpo, corta a goela, espalha o sangue!*”, até que uma das crianças, Simão, aparece e no meio do transe, atacam o menino e o matam. A partir daí, acontece

uma sequência de ataques do grupo dos caçadores ao outro grupo, roubam os óculos, matam Burrinha e Aninha, dessa vez deliberadamente, perseguem a Rafa em bando para caçá-la como se fosse o porco, enfim, se estabelece uma narrativa bem x mau mais delineada na parte final.

Vale salientar que o foco desta reflexão não é analisar e compreender a fundo questões de estrutura dramaturgica, mas fabular a respeito dos cruzamentos que formam o discurso da personagem, considerando o discurso aqui não apenas como a palavra por ela mesma, mas uma exposição de ideia. Afinal de contas, para além da dramaturgia da palavra, o que produz sentido ao discurso é justamente a maneira como o trabalho de atuação se dá nessa dimensão. Como endossa o trecho a seguir:

Não existe, na verdade, uma ligação absolutamente necessária e estrita entre o texto escrito e o texto teatral. Embora a dramaturgia pressuponha e vise a alcançar a representação e só tenha razão de ser em função desta, o inverso não é verdadeiro, na medida em que a representação teatral se realiza pela conjugação de diversos outros signos que não se subordinam, em termos de necessidade, ao signo lingüístico enquanto escritura. (MARTINS, 1995, p. 52)

Neste momento, vamos entrar no buraco. Momento de adensamento. Salve-se quem puder. [*trilha de aventura. pânico. cheiros diversos*]

Proponho, a fim de analisar o discurso não só pela perspectiva da palavra, a hipótese do organismo **bocalínguadente**, que funciona da seguinte maneira: a língua – atrelada à linguagem – expressa o *como* (fala, canto, blablação, grunhidos, silêncio); a boca – órgão, é o *quem*, veículo de passagem, seja de entrada ou saída (expõe e esconde o que é produzido pela língua); e o dente processa o *que* (mastiga o que entra e filtra o que sai através da boca).



Figura 7

Partindo da linha de pensamento artaudiana e deleuziana do CsO, poderíamos considerar que este organismo de produção de discurso cênico segue a lógica hegemônica, já que “O organismo (...) quer dizer um fenômeno de acumulação, de coagulação, de sedimentação que lhe impõe formas, funções, ligações, organizações dominantes e hierarquizadas, transcendências

organizadas para extrair um trabalho útil.” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 21). Porém, aqui, este organismo é criado para ser desorganizado. O que seria esse organismo em seu pleno funcionamento, ou seja, produzindo “corretamente”? Talvez um discurso alinhado e coerente entre *quem*, *o que* e *como*. Por exemplo, havia uma fala em “Isso não é real” que dizia assim: “Pessoal, vocês preferem ficar aí agindo como selvagens ou ser gente civilizada, como a Rafa?”, esse *o que* caberia perfeitamente na boca de alguns personagens, mas pareceria incoerente na boca de outros, estabelecendo um conflito entre *o que* e *quem*. Dentre os *quems* “adequados”, algumas maneiras de expressar o conteúdo poderiam torná-lo confuso, incoerente, incompreensível, etc.

É possível, nessa lógica, perceber que o organismo bocalíngua sofre o processo da lógica da máquina abstrata de rostidade, em que “Os rostos não são primeiramente individuais, eles definem zonas de frequência ou de probabilidade, delimitam um campo que neutraliza antecipadamente as expressões e conexões rebeldes às significações conformes.” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 31), este campo de “neutralização” do rosto será chamado de muro branco buraco negro, uma máquina de rostificação sobre a qual estariam inscritos os significantes e as subjetividades, e com isso, operaria uma padronização do que seria o neutro e a partir deste lugar, seriam coletivamente guiadas as percepções, olhares e interpretações de uma imagem e suas expressões. Como exemplificado no trecho: “Serviu-se da máquina abstrata de rostidade, muro branco-buraco negro, em todos os sentidos para produzir com o rosto do Cristo todas as unidades de rosto, mas também todas as variações de desviança.” (DELEUZE, GUATTARI, 1996, p. 45). Nesse caso, o padrão de rosto se aplica a um padrão de organização na produção de discurso.

Importante salientar que, nesta linha de proposição, a fala e o discurso por si só são coisas diferentes, já que o discurso se dá em três dimensões: *o que*, *como* e *quem*. A fala é apenas uma das dimensões, isso quer dizer que, nem sempre o conteúdo do que se expressa através da língua é o que se quer implementar como ideologia do discurso, ou seja, eu posso falar uma coisa num momento específico, mas querendo propagar outra completamente diferente no geral, se é que eu quero propagar alguma coisa. A questão é que estamos pensando e considerando a hipótese de um organismo em pleno funcionamento, com todas as suas funções alinhadas na tentativa de produzir um discurso, então neste caso, o conteúdo da fala precisaria estar diretamente alinhado ao que se quer propagar como ideia. Lembrando que o discurso pode ser tanto afirmativo quanto reflexivo, indagativo, etc.

No caso de Burrinha, evidentemente existe um discurso ideológico na disseminação da dicotomia LEI/CIVILIDADE X LOUCURA/SELVAGERIA, o que se alinha ao muro branco

buraco negro, sendo o buraco negro onde estão localizadas as subjetividades, estas mesmas que produzem lacunas nos discursos ideológicos. Aranha e Martins (1987, p. 71) explicam que a universalização e a abstração presentes na ideologia ignoram a concretude das diferenças de classe e seus interesses, deixando lacunas: um “ocultamento de alguma coisa que não pode ser explicitada sob pena de desmascaramento de ideologia.” No organismo bocalíngüadente essas lacunas podem ser localizadas justamente no *o que*, o muro (dente) escavado por buracos (as cáries) onde estão as subjetividades ocultas.

Daí nossa insistência na tarefa, que cada presente nos coloca, de redescobrirmos nas obras do passado o que foi calado ou camuflado. Essa tarefa, aliás, não é fácil, pois que tendemos a nos esquecer do fato de que não há apenas ideologia na arte, mas também ideologias da arte. Na maior parte das vezes, são essas ideologias da arte que nos são impostas como visões redutoras do que chamamos ideologia na arte. E não é simples também o funcionamento social, econômico e político das hegemonias. (SANTAELLA, 1995, p. 19)

No meu entendimento, o que Santaella coloca como ideologia da arte seria o que condiciona a ideia do que é “arte”, portanto orienta a prática e o pensamento artístico de uma forma geral. A ideologia na arte seria o discurso que aparece ou não nas obras, e uma afeta a compreensão da outra. Sendo assim, a ideia de Lei/Civilidade x Loucura/Selvageria poderia habitar outros sentidos que não um reforço ideológico. Afinal, o que é a lei? A que lei e civilidade estão servindo as personagens “boas”? É a mesma que entende a desordem como um problema e desqualifica a selvageria por associá-la a culturas e momentos da humanidade em que não se segue o padrão de civilidade europeu? Fato que durante a narrativa as crianças chegam a cometer assassinato umas com as outras, mas penso que a linha da discussão é muito mais complexa do que “Matar e caçar é errado, trabalhar e seguir ordens é certo”. Inclusive, o grande interesse em contar essa história veio da vontade de discutir essas contradições. É evidente que a discussão que permeou o grupo chegou a outras camadas de complexidade, seria tolice reduzir o trabalho a uma propagação de um discurso maniqueísta em pleno ano de 2019¹³. O que se está discutindo é a maneira como o bocalíngüadente, cuja função é produzir um discurso cênico, opera no trabalho de atuação para além do que está escrito no texto, e como este organismo, dependendo de seu funcionamento (“pleno” ou não), pode ser uma máquina de poder na relação significante e subjetividade do discurso.

[falta de ar de dentro do buraco]

¹³ No âmbito das questões dramáticas, considerar que o espetáculo foi inspirado num romance inglês publicado em 1954, como menciona Santaella, uma obra do passado com diversas lacunas e originalmente com poucos personagens principais, então o desafio de transformá-la em uma peça para 12 pessoas com destaque (como pressupõe um trabalho de diplomação), fez com que naturalmente alguns aspectos ficassem a desejar, especialmente porque foi a primeira parte do processo, que iria dar continuidade no semestre seguinte, interrompido pela pandemia. Apesar disso, vale a pena refletir sobre que histórias estamos escolhendo contar e sob quais óticas.



Figura 8

Não, não estou querendo causar. Estou falando com você pelos dedos, e, se você for capaz, pode me escutar com os ouvidos. *[desafio]*. Sinceramente, que preguiça. Eu tenho preguiça de fazer essas coisas, mas também tenho muita preguiça de não fazer. Não, não estou reterritorializando as funções para partes diferentes do corpo, mas eu preciso usar palavras para você entender o que eu quero dizerAAAAAAAAAAAA. Não. Não vou dizer mais nada. Se você quiser, respire fundo e se conecte às minhas ondas vibracionais e você vai entender. Não é deboche. *[respiração profunda, feche os olhos e visualize o meu pensamento]*. Um minuto de silêncio para esta ***** que acabou de acontecer. Lidemos com este vazio. Obrigada.

Se o discurso ideológico é abstrato e lacunar, faz uma análise invertida da realidade e separa o pensar e o agir, o discurso não ideológico será aquele que visa o preenchimento das lacunas pela procura da gênese do processo. Isso não significa que se deva contrapor ao discurso lacunar um discurso “pleno”, mas a elaboração de uma crítica, de um contradiscurso que revele a contradição interna do discurso ideológico e que o faça explodir. (ARANHA; MARTINS, 1987, p. 73)

Adentrando nessas contradições internas da lacuna cárie também estamos falando sobre um vazio, um contradiscurso que mais questiona do que responde, afinal lidar com discursos “contraditórios”, que não assumem uma relação de concordância entre bocalíngua pode potencializar espaços de dúvida e possibilidades outras que não a “correta”. Peço licença para parafrasear uma amiga professora de letras, que numa conversa sobre escolhas ilustrou esse eixo certo-errado, a partir da perspectiva gramatical, da seguinte maneira: só existe um jeito de se escrever uma palavra da forma correta, mas existem muitos jeitos de se escrever uma palavra da forma errada. Vou utilizar de exemplo a palavra “cabeça”, o correto é apenas um: c-a-b-e-ç-a, e os erros são diversos, para citar alguns: c-a-b-e-s-a, k-a-b-e-s-s-a, c-a-b-e-c-s-a, etc. Ou seja, o acerto é único, já o erro é variado. *[fuén, fuén, fuén...]* Ok, não vamos acentuar dicotomias no eixo certo-errado, tendo em vista que o conceito de erro só existe pelo conceito de acerto, se não houvesse uma construção do que é o certo, não haveria a possibilidade do errado. Ao mesmo tempo que o próprio erro pode ser um acerto, e vice-versa, a depender do

contexto. No fim, essas definições não importariam. Nesse sentido, é necessário retomar que mesmo a noção subjetiva de “certo” vem completamente atrelada a construções coletivas históricas e ideológicas. O fato é que entre o erro e o acerto existe a tentativa, que pode se dar por meio da experimentação. *[luz no fim do túnel]*

De dentro do buraco lamacento, começamos a cavar, pela terra, um caminho de subida, afinal, seria impossível subir pelo mesmo caminho que descemos. Mãos à obra! *[risos, risos, risos]*



Figura 9

Nessa ideia de experimentar a contradição, “Carascáries” traz um discurso inconclusivo. Ele abre fendas infinitas, isto é, a cena tem seu fim, mas o discurso não. Não existe uma “moral da história”, tampouco sugere uma conclusão dos elementos de discurso que são evocados ao longo da cena. Essas fendas se abrem na medida em que aparecem novas personas com novos assuntos e informações (não só através da palavra) antes mesmo que a ideia se conclua, não havendo muito espaço para que haja uma elaboração de pensamento a respeito do que foi colocado. É possível criar associações, metáforas, significados a partir do que é dado, mas não assumir relações de representação¹⁴ a título de compreender uma finalização narrativa. Poderíamos dizer que esse discurso perpassa tanto a ideia de árvore quanto a de rizoma, desenvolvidas por Deleuze e Guattari (1995, p. 16): “não existem pontos ou posições num rizoma como se encontra numa estrutura, numa árvore, numa raiz. Existem somente linhas.” As fendas são linhas, mas que, neste caso, se encontram com pontos de onde se referenciam certas imagens.

A cena inicia com a atriz se apresentando, a princípio é uma fala que segue os requisitos de um funcionamento pleno do sistema bocalíngüadente, afinal o que se observa é uma atriz

¹⁴ Em que uma coisa representa outra com a finalidade de transmitir alguma mensagem.

(*quem*) falando (*como*) que é uma atriz (*o que*); a redundância em sua pura expressão. Ela segue pregando uma série de definições sobre si mesma:

“filha, mulher, branca, musicossexual - para quem não conhece é quem só se atrai por quem troca algum instrumento, cenógrafa, iluminadora, figurinista, coreógrafa, produtora, trapezista, designer gráfica, ventríloqua, diretora, bailarina, cartomante, musicista, professora, loira, morena, editora, escultora, terapeuta holística, cinegrafista, missionária, desenhista, astróloga, maquiadora, motorista, astronauta e sonoplasta”. (Trecho do texto de Carascáries, de minha autoria. 2020)

O organismo começa a explorar suas contradições quando surgem definições “mirabolantes”, pois a partir da lógica de bocalíngua, há um escopo de significantes e subjetividades que uma boca (rostificada) seria capaz de sustentar, assim, algumas das definições trazidas estariam fora do escopo em questão. Conflito: *o que* em contradição com *quem*, mas de forma leve, borrada, até mesmo porque essas afirmativas “mirabolantes” são entremeadas com as “corretas”. A dimensão do *como* é fundamental, já que, neste caso, a fala vem num tom de voz e entonação naturais e vai se transformando numa fala rápida e cansada. Essa transformação abre espaço para a instalação de uma zona ambígua no discurso. Apesar de desconfiar, é impossível saber se todas essas coisas são fatos biográficos sobre a atriz ou se são invenções; o que, no fundo, pouco importa.

Afinal, mesmo com todas as definições, a pergunta ainda fica em aberto: Quem está falando? Quem é essa atriz? “Bom, para quem não sabe tanto Julia quanto Luisa tem o mesmo valor na numerologia sagrada, isso significa que eu sou uma das cavaleiras do apocalipse.” Antes mesmo que a fenda anterior se feche, abre-se uma outra que nada tem a ver com ela: O Apocalipse. Essa palavra poderia sugerir vários sentidos, mas faz referência direta ao signo bíblico com a expressão “cavaleira do apocalipse”, remetendo aos quatro cavaleiros do apocalipse, tratados de forma simbólica no último livro do Novo Testamento, imagem presente no imaginário coletivo ocidental. Porém, o significante está diretamente relacionado com o sujeito. Os signos, símbolos e códigos dissolvem o duplo individualidade-coletividade na medida em que permeiam ambas as esferas.

Em suma, todo conceito da nossa consciência tem suas associações psíquicas próprias. Quando tais associações variam de intensidade (segundo a importância relativa desse conceito em relação à nossa personalidade total, ou segundo a natureza de outras ideias e mesmo complexos com os quais esteja associado no nosso inconsciente), elas são capazes de mudar o caráter “normal” daquele conceito. (JUNG, 2008b, p. 48)

Ou seja, um significante pode ressoar de diferentes formas a depender do indivíduo. Isso não exclui o fato de haver um imaginário coletivo influenciador na relação significante-subjetividade, uma vez que as subjetividades são produzidas dentro do território coletivo. O que não significa que o imaginário coletivo represente as subjetividades que o compõem, já que que na maioria das vezes é pautado em estruturas de poder hegemônicas. Enfim, o fato é que a

acepção de sentido – contaminada pelo coletivo – dos significantes pode ser alterada a partir da experiência do sujeito.

Se, dependendo da situação em que o significante está inserido, ele é capaz de ser ressignificado, talvez seja interessante que ele não perca totalmente a qualidade de significante. Nesse ponto, os espectadores de “Carascáries” não sabem o porquê de certos elementos estarem presentes no discurso, nem precisam, mas, de alguma maneira irão reconhecê-los, através de suas associações psíquicas próprias. São feridas: a polícia, o julgamento, a depressão, a preguiça, a vaidade, que se expressam de diversas maneiras, mas podem ter reverberação coletiva por se tratar de códigos que dialogam com o cotidiano. O que acontece no discurso de “Carascáries” é um deslocamento de signos. Pessoalmente falando, acredito ser importante criar pontos de reconhecimento nas obras, de modo que nem tudo seja totalmente estrangeiro ao espectador. Quando falo desse reconhecimento, não é exatamente sobre entender, metaforizar, elaborar ou qualquer coisa do tipo, mas sim estabelecer, mesmo que inconscientemente, bases para que o espectador possa fabular. Até porque o pensamento é uma das dimensões do afeto e através dele muitas coisas podem ser reestruturadas. O perigo de ressignificar seria o engessamento, isto é, apenas (res)significar uma coisa em outra. Porém, a ressignificação não precisa ser fixa. A metáfora não é fixa, é uma

capacidade de criar deslocamentos nos sentidos atribuídos às coisas e de transportar os significados associados a uma reflexão [que] a tornam elemento fundamental para a subversão dos saberes institucionalizados (os saberes “oficiais”) e [fomentam] a organização de novas estruturas epistemológicas. (RAMOS, 2017, p. 140)

Por exemplo, em um dos momentos que se seguem na cena, a atriz abre a boca com dois cabides e inicia um diálogo. Se o cabide que estava no meu armário tinha a função de pendurar as roupas e na cena tornou-se um instrumento de limpeza do dente, não quer dizer que a partir de agora ele será para sempre isso, o movimento de ressignificação é um movimento de possibilidades. Mas, por quê a imagem do cabide em contato com o dente precisa ser ressignificado como um instrumento de limpeza de dente e não simplesmente encarado como um cabide em contato com o dente? Por que é preciso categorizar a persona como uma dentista, ou uma paciente e conseqüentemente assumir que o cabide é um instrumento de dentista? A fala não explica que aquele diálogo seria uma conversa entre dentista e paciente, mas a dimensão *como* do bocalíngüadente pode sugerir, já que a fala é atravessada pela fricção do cabide com os dentes e a boca. O conteúdo do diálogo é íntimo e violento, o que, a princípio, não conversaria com as figuras do *quem* sugerida pelo *como*. Pane no sistema. O que está sendo dito aqui? Veja, eu estava há pouco falando sobre o apocalipse e ele simplesmente ficou em aberto, não pela escolha de parar de falar, mas pelo fluxo fugaz do discurso. Alguém se

lembrava que estávamos escavando um caminho subterrâneo para subir do buraco? Pois bem, sigamos. [*EXTRA, EXTRA, EXTRA! Ouve-se vozes do além*]:

É necessário guardar o suficiente do organismo para que ele se recomponha a cada aurora; pequenas provisões de significância e de interpretação, é também necessário conservar, inclusive para opô-las a seu próprio sistema, quando as circunstâncias o exigem, quando as coisas, as pessoas, inclusive as situações nos obrigam; e pequenas rações de subjetividade, é preciso conservar suficientemente para poder responder à realidade dominante. Imitem os estratos. Não se atinge o CsO e seu plano de consistência desestratificando grosseiramente. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 23)

Ao resignificar, não estaríamos rompendo com os agenciamentos maquínicos, apenas trocando eles de lugar, de mãos, de narrativas. Isso é um problema? Por exemplo, creio que o poder, por si só, não é um problema. O poder é possibilidade, todas as pessoas têm poderes, a questão é a forma como o poder vem configurando situações de violência, autoritarismo e dominação, a partir da construção que se fez dele. Ao reterritorializar (mudar de lugar) e resignificar (mudar sua aceção), ele pode construir novas narrativas.

Em “Carascáries”, uma das personas com os cabides nos dentes estabelece relação de poder com a outra através de xingamentos, gritos, ofensas, etc e a outra não entende o que está acontecendo. Ambas as falas saem do mesmo *quem*, da mesma boca, o que acentua ainda mais a zona de ambiguidade instalada no início da cena. Essa mesma figura em situação de poder diz que vai chamar a polícia, mas em seguida ela mesma é engolida pelo armário-camburão. [*sirene de polícia. alerta*], o que foi? Serei presa pelo crime de resignificar o armário? Perceba, poderia se dizer que nesse movimento a polícia – instituição de poder, é desterritorializada? Quem é a polícia? O que está fazendo a polícia aqui, do nada? De dentro do armário-camburão ouve-se gritos de socorro em português, inglês e espanhol, o *como* atua trazendo novas camadas de sentido que nada tem a ver com o que foi trazido. Em seguida, surge uma nova figura de poder, transformada de dentro do camburão (onde, segundo os códigos sociais, não faria sentido estar), mas que também pode deixar de ser camburão, tendo em vista que o movimento de resignificação não é estático. *Quem?* A figura utiliza uma saia branca na cabeça, escondendo os cabelos, o pescoço e o busto e um sutiã bege nos olhos. *O que?* Um texto com mesclas do livro de Apocalipse do Novo Testamento e elementos outros:

Céus e terras passarão - mas a palavra passarinho. / Bem-aventurados aqueles que escutam as palavras dessa profecia - porque o tempo está próximo. / A Serpente desdentada traiçoeira que troca de pele e tem uma boca gigante - está entre nós! / E o juiz é @eu, é @você - é @todos nós! / Seus cabelos brancos como a neve escondiam a sujeira - debaixo dos panos! / Se correr o bicho pega – se ficar o bicho come! (Trecho do texto de Carascáries, de minha autoria. 2020)

Como? Em liturgia. Nesse aspecto, pode-se perceber um “tilt” na estrutura maquínica, já que a palavra de Deus é modificada e a profecia (que a princípio seria feita pelos apóstolos) é feita por uma figura aleatória. No fim, a figura retira o sutiã dos olhos e começa a entoar: “*Graça!*”

Desgraça! Cortem-lhe as cabeças! Graça! Desgraça! Cortem-lhe as cabeças!” e a fala vai perdendo a forma, até que só se ouve o som do “s”, e a boca engole a câmera, o que poderia sugerir um “bote” da Serpente no espectador. O que eu quero dizer com isso? Nada. Mas isso pode dizer alguma coisa? Várias.

De fato, existem nós que atravessam o discurso das cenas e a discussão aqui proposta. Me interessam esses nós, me interessa a bagunça na relação significante e subjetividade, provocando outras acepções de sentido em conceitos enraizados. O discurso caminha entre camadas arbóricas e rizomáticas, trazendo elementos que tem relação simbólica entre si, mas não são interdependentes. Esses nós que aparecem são perguntas sem respostas, como Oroboros, a cobra que come o próprio rabo, nos instiga a, em outras palavras, desconfiar das próprias associações.

VENENO CRUEL

[ouça na voz de Rita Lee]¹⁵

“A serpente desdentada traiçoeira que tem uma boca gigante está entre nós. Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come.” (Trecho do texto de Carascárias, de minha autoria. 2020) Estamos em frente a um ninho de cobras. *[ssssssssssss-ssssssssss-ssssssss]*. São belas, astutas, se movem com delicadeza e sensualidade, e entre suas danças é possível enxerga-lo, o fruto proibido. O antídoto. Ele te salva da picada da serpente. Medo? Desejo? E agora? *[ssssssss-ssssssss-ssssss]* Enquanto você come a maçã, a serpente come você. Você invade o território dela, come seu fruto e então ela invade o seu território e come um pedaço seu. Traiçoeira ou justiceira? O fato é que abre uma ferida na pele e por ela escoo líquido vermelho, alquimia de sangue e veneno, desembocando uma linha de fuga: o rio-vermelho sangue. Este é o veneno cruel, a rota de fuga.

Este rio vermelho, sendo rota de fuga, é tudo aquilo que nos reserva enquanto seres uma adrenalina diferente do que a princípio é tido como “correto”. A linha de fuga é o fruto proibido, que esconde os acessos mais profanos e os mais sagrados, onde não há essa separação justamente porque é fuga, isto é, não segue a linguagem pré-estabelecida. Antonin Artaud (1984), em “O Teatro e seu duplo”, traz a ideia de arte/cultura como um duplo da vida e questiona essa cultura que não coincide com a vida mas que é feita para dirigi-la, isto é, que não partilha do mesmo espaço-tempo, mas sim conduz para um lugar a partir de algum outro lugar. Pode-se dizer que a arte que coincide com a vida é uma linha de fuga, pois elas não são excludentes. A arte como linha de fuga, é, neste caso, uma versão proibida da vida. “Acima de tudo precisamos viver e acreditar no que nos faz viver e que algo nos faz viver – e aquilo que sai do interior misterioso de nós mesmos não deve perpetuamente voltar sobre nós mesmos numa preocupação grosseiramente digestiva.” (ARTAUD, 1984, p. 15).

Falando sobre “civilizado”, o autor comenta que seria aquele que se desenvolveu significativamente no extrair pensamentos dos próprios atos ao invés de identificar os atos com os pensamentos. Nesse sentido, essa linha de fuga propõe uma rota alternativa ao excesso de civilidade, tendo em vista que seria impraticável extraí-la em sua totalidade. Essa rota vermelha não é 100% nova porque dialoga com uma vida conhecida, mas é apreendida como algo novo na dimensão da experiência, que é individual e intransferível. O “novo”, na verdade é uma atualização, já que dialoga com camadas de estratos atuais e instintos antigos, sendo assim, uma alternativa e por isso fuga, “outro”. Por outro lado,

¹⁵ Caso queira: <http://youtu.be/LxC7luOOBBc>.

Enquanto o fazer humano é reduzido ao nível de atividades não-criativas, joga-se para as artes uma imaginária supercriatividade, deformante também, em que já não existem delimitações, confins de materialidade. Há um não-comprometimento até com as matérias a serem transformadas pelo artista. Por isso mesmo, a arte permanece submersa num mar de subjetivismos. (OSTROWER, 1987, p. 39)

Isto é, a linha de fuga aqui aparece como alternativa e não como algo definitivo, isso significa que ela não é uma linha específica fixa onde podemos correr de nossas vidas medíocres para exercermos ou consumirmos doses de criatividade. As linhas de fuga se desdobram, não numa relação de dependência, mas de multiplicidade, ou seja, não estão apenas nos momentos em que reservamos para exercer a criatividade.

Os sonhos, por exemplo, como argumenta Jung (2008b, p. 56), têm a função geral de “tentar restabelecer a nossa balança psicológica, produzindo um material onírico que reconstitui, de maneira sutil, o equilíbrio psíquico total. É o que chamo função complementar (ou compensatória) dos sonhos na nossa constituição psíquica.” É possível dizer que os sonhos estão em linhas de fuga, e ainda que estas pressupõem este acesso. Tal qual o sonho, a cena tem a possibilidade de deslocar sentido em códigos simbólicos. Se “os símbolos oníricos são os mensageiros indispensáveis da parte instintiva da mente humana para a sua parte racional” (JUNG, 2008b, p. 60), as intensidades mobilizadas na arte são movimentos catárticos imprescindíveis para o desenvolvimento pessoal/social/político de uma sociedade. “Para os enunciados como para os desejos, a questão não é nunca reduzir o inconsciente, interpretá-lo ou fazê-lo significar segundo uma árvore. A questão é produzir inconsciente e, com ele, novos enunciados, outros desejos: o rizoma é esta produção de inconsciente mesmo.” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 27). Sendo assim, o rio vermelho não nos leva a um lugar onde tudo faz sentido, mas desemboca em lugares outros onde outros sentidos serão acionados.

Para adentrar neste rio vermelho, fomos chacoalhados por um “ataque de vida válida”¹⁶ e agora estamos nadando rumo a sabe-se-lá-onde. Nesse sentido, o teatro, as artes vivas de uma maneira geral, tem essa característica de chacoalhar e desorientar. Não como um papel ou um dever, mas uma possibilidade, levando em consideração que a cena produz um “entre” corpos onde diversos afetos, intensidades são perpassados. Seja como performer ou como público, “O estado cênico acentua a condição metamórfica que define a participação do corpo no mundo. A cena mostra, amplifica e acelera metamorfose, pois intensifica a fricção entre corpos, entre corpo e mundo, entre mundos.” (FABIÃO, 2010, p. 322). O ataque de vida válida sobrepassa o planejamento, acontece no acaso através do risco, como a picada da cobra que nos trouxe até

¹⁶ Termo utilizado por Guimarães Rosa em Pirlimpisquice para ilustrar, no conto, o momento em que todos os atores da peça estavam com o texto na ponta da língua, mas sem nenhuma mobilização interna. “Sem realces, disse: que nós estávamos certos, mas acertados demais, sem ataque de vida válida, sem a própria naturalidade pronta...” (ROSA, 1988, p. 75)

aqui, por exemplo. Durante “Isso não é real”, os momentos de ensaio em que mais sentia esse ataque de vida válida era quando o senso crítico dava lugar à espontaneidade, como a de uma criança, de fato. O senso crítico é importante, claro, mas creio que não nesse momento de experimentação. Essa espontaneidade da criação é vista por alguns teóricos como aponta Ostrower (1987), como algo que provém do inconsciente, sendo a consciência um atrapalho no processo. É contraditório porque as técnicas de atuação todas trabalham para um desenvolvimento maior da “consciência” dos atores e atrizes, e no processo de criação o objetivo seria limá-la? Creio que é um eixo dual que precisa ser diluído e funcionar num agenciamento dual, em que ao mesmo tempo que deixo emergir coisas ocultas, me utilizo das ferramentas que adquiri através de treinos, etc.

Artaud (1984) diz que o teatro assim como a peste, é a exteriorização de um fundo de crueldade latente por onde se localizam num indivíduo ou num povo todas as possibilidades perversas do espírito. Ou seja, a linha de fuga que abarca o proibido. O teatro, assim como os espaços de trabalho espiritual, por exemplo, é um círculo protegido no sentido de haver a consciência de que é um espaço de trabalho e que as coisas que são postas naquele contexto têm uma camada diferente da cotidiana. “Os temas propostos partem, seria possível dizer, da cena. E são tais, estão num ponto de materialização objetiva, que não podemos imaginá-los, por mais fundo que queiramos esmiuçar, fora dessa perspectiva densa, desse globo fechado e limitado do palco.” (ARTAUD, 1984, p. 80). Esse círculo é o que possibilita que essas energias diversas sejam derramadas, transmutadas, trabalhadas, etc, que segundo Artaud, perturbam o repouso dos sentidos e liberam o inconsciente comprimido. E os treinamentos e estudos impulsionam para que esse círculo seja cada vez mais bem delineado e as atrizes e atores não se percam de si.

No trabalho mediúnico, por exemplo, a pessoa que está em posição de canalização, seja de uma entidade guia que vem para aconselhar e trabalhar nas vibrações elevadas, seja um espírito em aprendizado que vem trazendo vibrações mais baixas, precisa de preparo para lidar com essas forças sem se identificar no nível de se perder nelas, e assim é no teatro, lidamos com personas, arquétipos, forças todo o tempo, sejam elas provindas do próprio eu, do ego, sejam elas provindas de algo externo. A origem, na verdade, não é o mais importante. “Assim, nos processos criativos, o essencial será poder concentrar-se e poder manter a tensão psíquica, não simplesmente descarrega-la.” (OSTROWER, 1987, p. 28). Poderíamos considerar esse eixo consciente-inconsciente como uma maneira de manter a tensão psíquica, como aponta o trecho, falando sobre a presença como disponibilidade de entrega dos atores e atrizes: “Entrega dele a si mesmo, no sentido de permitir-se acessar e aprender a lidar, no processo criativo, com seus

aspectos psíquicos e energéticos – inclusive os de difícil manejo, os excluídos e rejeitados por ele em dadas ocasiões de vida.” (CURI, 2013, p. 29) Aqui, neste rio vermelho, esses aspectos a que a autora se refere ganham espaço não só no que tange ao processo de criação, mas também na recepção. [*sensação de gosma com o corpo inteiro banhado do líquido vermelho*]

Diante do furor do assassino que se esgota, o furor do ator trágico permanece num círculo puro e fechado. O furor do assassino realizou um ato, é descarregado e perde contato com a força que o inspirou mas que não mais o alimentará. Esse furor assumiu agora uma forma, a do ator, que se nega à medida em que se liberta, se funde com a universalidade. (ARTAUD, 1984, p. 37).

Em “O teatro e a peste”, fica evidente a noção de que, partículas de energia individuais que se relacionam produzem um novo corpo coletivo. Nesse sentido é possível dizer que o espaço da cena é um canalizador de forças que serão transmutadas. O exemplo do assassino ilustra muito bem esse pensamento, pois é como se aquela energia que perpassa o assassinato “interior” que habita em todos ali presentes, naquele momento fosse “desmascarada”, exposta, então, dificilmente ganhará força de manipulação sobre aquelas pessoas ao longo de suas vidas, porque estará no campo da consciência, além de canalizar essa força. No processo de criação de “Carascáries”, o momento em que eu trago o diálogo dos cabides foi um risco, pois veio a partir de uma exposição de conflitos pessoais que talvez eu não compartilhasse numa roda de conversa comum, por exemplo. É cruel, porque aciona feridas, mas ao mesmo tempo é uma oportunidade de dar resposta a elas, transformando em outras coisas para além da ferida.

No meu ponto de vista, há nuvens invisíveis plasmadas por toda a parte e nós estamos constantemente transformando ou tendo a possibilidade de transformar essas nuvens em cores, palavras, gestos, texturas, aromas, sentimentos, sensações, sons, gostos... Elas nada mais são que algo construído em parte por nós e em parte por forças externas a nós, como a natureza. Se atuando convidamos a nossas camadas sutis para participar, quem assiste também convida e de repente estão todos compartilhando um espaço “fora” da realidade, e é no fora que as linhas de fuga existem. A civilização cortou os instintos, se não há espaço para dar vazão, eles tomam conta. “Pode-se queimar a biblioteca da Alexandria. Acima e além dos papiros, existem forças: podem nos tirar por um tempo a faculdade de reencontrar essas forças, não se suprimirá a energia delas.” (ARTAUD, 1984, p. 18). Tudo o que há de mais misterioso entre o sagrado e o profano, está nas linhas de fuga.

Não é raro nos depararmos, nas primeiras descrições sobre os sambas de umbigada, com leituras que definiriam tais performances como “badernas”, “bagunças”, “barulheiras”, “promiscuidade deliberada”, “bruxaria”, “paganismo” etc. Talvez, até mesmo nos dias de hoje, um olhar mais desavisado não fosse capaz de perceber a complexidade estrutural que funciona como mola propulsora para o arrebatamento e “espécie de transe”, que identifico tanto na capoeira angola como nos sambas de umbigada. (SILVA, 2010, p. 97)

As linhas de fuga abarcam o transe, a catarse, tudo o que é “profanado”, mas que tem em si um mistério muito além do que a civilidade pode sustentar, muito além do bem e mau. O teatro da crueldade não é feito de bem e mal, mas de complexidades, de agências, de fruições e, portanto, o corpo que ali está inserido é embebido o tempo inteiro de doses de veneno cruel, se assim desejar. É um movimento arriscado, pois trabalha no eixo morte-vida.

A picada na serpente pode ser tanto um ataque de vida válida quanto pode ser fatal. Ela é o medo-desejo, vida-morte, sagrado-profano, sutileza-densidade. A corrente sanguínea e venosa assusta, mas é o que mantém a vida.

MAR

Mar,

Metade de minha alma é feita de maresia

Sophia de Mello Breyner

Aqui, no encontro de águas, me banho entre sal e doce, vermelho e azul, correnteza e onda e sinto em cada célula do corpo um mundo de sensações. Mergulho, me levanto e boto os pés na beira-mar. Contemplo o horizonte, a linha que divide o céu e o mar. Vejo o barco velejando e na medida em que ele vai se aproximando dessa linha, vai virando fumaça e sumindo. O mar não tem forma, não tem rota, nele os caminhos se cruzam o tempo inteiro porque são múltiplos, coexistem.

Todas as multiplicidades são planas, uma vez que elas preenchem, ocupam todas as suas dimensões: falar-se-á então de um plano de consistência das multiplicidades, se bem que este “plano” seja de dimensões crescentes segundo o número de conexões que se estabelecem nele. As multiplicidades se definem pelo fora: pela linha abstrata, linha de fuga ou de desterritorialização segundo a qual elas mudam de natureza ao se conectarem às outras. O plano de consistência (grade) é o fora de todas as multiplicidades. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 16)

O oceano é desterritorializado por si só, suas águas são fluidas e moventes, sua materialidade não é palpável, dissolve se você tentar segurar, fixar ou controlar. O mar acolhe a vida e a morte. O mar é a calunga grande, ele puxa e empurra, é formado por linhas abstratas, é em si a própria multiplicidade. No barco, a rota é definida pelo cruzamento da força dos ventos, das ondas do mar e das fases da lua. Nada na natureza é só, pois seu tempo é múltiplo, plural e inspira a vivenciar nossos processos nesse ritmo, nesse fluxo. Pelo menos no espaço da cena, que sejamos navegantes.

ABRE-CAMINHO *(concluindo)*

PARTE I

Finalizo essa caminhada da madrugada não só fechando, como também abrindo, pois todo fim guarda um início. Não há o que se concluir, já que todo o percurso foi pautado nas fendas, aberturas e possibilidades. Eu acredito que a pesquisa em Arte, para além de proporcionar grandes novidades úteis ao mundo científico, é sobretudo uma pesquisa de linguagem, uma investigação e reflexão de formas de trocar com o mundo, com as pessoas, com as coisas. Por exemplo, por mim, este trabalho poderia ser uma série de abobrinhas ditas da maneira mais formal, acadêmica e rebuscada possível. Dizer quaisquer coisas como se estivesse dizendo as coisas mais interessantes do mundo. Talvez eu até tenha feito isso achando que falei coisas pertinentes, na verdade ficaria ainda mais feliz. Há de se ter alegria no fracasso, sorrir na derrota porque isso relaxa os músculos. É sério. Existe um estudo cuja fonte são as vozes da minha cabeça que diz que toda vez que você está na pior e força um sorriso, um movimento mágico acontece. Não vou dizer qual, só testando para saber. “Ensaio inconstitucionalissimamente sobre o cuntatório cotidiano”; e em seguida, um monte de bobagens. Referência bibliográfica principal: qualquer site que apareça no google ao digitar “palavras rebuscadas”. Taí, acho que tenho um novo caminho pra trilhar depois daqui. Só daqui uns anos, talvez, e navegando em cima de um barco, de preferência. Agora estou muito cansada, minhas pernas doem. Fazia tempo que eu não me exercitava dessa forma. Há um limite de trabalho mental para minha cabeça (ou kabessa?) além das fábulas cotidianas. Desculpa, Alice. Desculpa, banca. Desculpa, mãe, pai e adjacências. Eu juro que às vezes eu mesma não sei dizer. Não me perguntem, por favor, não tenho respostas, e se me perguntarem, pode saber: Eu tô sempre falando sério! Bem, me despeço por aqui, caso contrário passarei dias a graçolar. Obrigada pela atenção. Avante, navegantes!

PARTE II

Clareou, clareou! É dia, o sol nasceu e ninguém dormiu. Estoure a champanhe. Deixe que escorra a espuma rosé pelas dez taças de cobre distribuídas pelos cavaleiros de copas. A Rainha e o Rei estão lisonjeados e te preparam um banquete. Corra, cavalo! Apresse as patas pois o tempo corre. O fim está próximo e antes que o mundo acabe, eu preciso de um ataque de vida válida. Eu preciso guardar o endereço das cores do céu, do mar, da terra e das folhas para que meus olhos não se deixem acinzentar ainda que o mundo pegue fogo. Sentir toda a contradição

de afetos clandestinos. Bote o barco no mar, pescador, que a maré hoje está para peixe. Não deixe o barco virar, mas se virar, aproveite e mergulhe bem fundo e nos traga notícias sobre os mistérios do oceano até que você caia do outro lado. De um outro lado qualquer, onde você possa ancorar seu barco de novo enquanto a chuva cai. Deixe o céu chorar as dores lá de cima enquanto nós choramos as dores aqui de baixo. Nade nos rios que desembocam nossas nascentes. Nasça e faça nascer. Abra a barriga do lobo e faça das tripas coração. Antes de limpar o sangue com as mãos, veja quem chora por cima e limpa com as próprias lágrimas. Ofereça a mão e costure a barriga. Pra onde estou caminhando? Navegante, a bússola se perdeu. Seu guia agora está nas estrelas, assopre com força para que as nuvens dançam e voem para longe. Não se esqueça, o Rei e a Rainha lhe esperam para jantar. Não estou com fome, obrigada. Cortem-lhe as cabeças! A guerra é fria, é de espadas. E se ousar trazer os paus, nós construímos uma fogueira. Queime! Queime! Jogue na brasa tudo o que não mais nos serve e faça acender a chama. Sinta o cheiro da fumaça e se desloque no espaço. Ora, ora, quem esperaria te encontrar por aqui? Nade, nade, nade, nade rápido e altivo. Sinta o sabor do mel enquanto repara nas abelhas. Não é preciso saber sempre. Mas, boa sorte! Você recebeu um mapa, abra suas mãos e siga as linhas do destino. Siga as veias, as digitais. Nem tudo o que abre, fecha, camarada. Nem todo início tem um fim para chamar de seu. Alguns caminhos nunca se fecham, se multiplicam, se entrecruzam, continuam de outra forma. As coisas não deixam de existir, nem o seu lixo, nem a sua vida. Ouço a voz do silêncio. Abra as asas de ouro, filha. O dia nasceu dourado! E vai morrer prateado. É bom ter uma diferente para cada ocasião. Em todo caso, esteja atenta. Sim, o dia nasce e morre todos os dias, mas o Sol vem exatamente igual, a Lua todos os dias muda um pouquinho. Diga que me ama, vá. Sim, eu te amo. Ama mesmo? Amo mesmo. Não. Que bom. Fuja! Fuja rápido antes que a polícia chegue. Mas o que devo eu à polícia? É por isso mesmo que você tem de fugir. Me prendam e eu lhes mostro o dente do leão. Não há mais prisão. Corra, cidadão! Corra para a praia. Se encontre com a festa de copas onde o Rei e a Rainha lhe esperam para um banquete. Se enfeite de rosas e tome banho de champanhe. Para onde vou? Não sei, bote o pé na estrada e deixe que o chão apareça. Não se esqueça: Sempre que sentir que está fixando morada, arme as trouxas e meta o pé de novo. Caminhe, caminhe, caminhe. Se cansar, pare, arme acampamento, e caminhe de novo. Daqui do alto da montanha eu só vejo fumaça, quase morri pra subir. Não estar em, mas estar entre. Os caminhos são entre-lugares. Que caíam as torres e se desmoronem os castelos, e com os destroços se faça algo diferente. Deixe suas pegadas na rua, na lua, na areia, no cimento, e deixe que as ondas apaguem também. Ou não faça nada. Vá!

“Como um cavalo novo, com fogo nas patas, correndo em direção ao mar.” Grace Passô

REFERÊNCIAS

- ARANHA, Maria Lúcia de Arruda; MARTINS, Maria Helena Pires. **Filosofando (Introdução à Filosofia)** – Capítulo 7: Ideologia. São Paulo: Editora Moderna, 1987.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Max Limonad, 1984.
- BERNSTEIN, Ana. Performance, tecnologia e presença: The Builders Association. **Sala Preta**, [S. l.], v. 17, n. 1, p. 408-428, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/129272>. Acesso em: 28 abr. 2021
- CURI, Alice Stefânia. **Traços e devires de um corpo cênico**. Brasília: Dulcina, 2013.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 1. Rio de Janeiro: 34, 1995.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 3. Rio de Janeiro: 34, 1996.
- FABIÃO, Eleonora. Corpo Cênico, Estado Cênico. **Revista Contrapontos**, v. 10, n. 3, p. 321-326, 2010. Disponível em: <https://siaiap32.univali.br/seer/index.php/rc/article/view/2256/1721>. Acesso em: 28 abr. 2021.
- FERRACINI, Renato. **Ensaio de atuação**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- FERREIRA, Ismael. Tradição judaico-cristã escrita: um ensaio crítico sobre a canonização vetero e neotestamentária. **Tempos Acadêmicos**. n. 4, 2016. Disponível em: <http://periodicos.unesc.net/historia/article/view/210>. Acesso em: 28 abr. 2021.
- FIADEIRO, João.; EUGENIO, 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 - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, [S. l.], v. 2, n. 19, p. 061-069, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/3191>. Acesso em: 28 abr. 2021.
- FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética do Performativo**. Lisboa: Orfeu negro, 2019.
- JUNG, Carl G. **O eu e o inconsciente**. (Obras completas de C. G. Jung; v. 7, t.2). 21 ed. Petrópolis: Vozes, 2008a.
- JUNG, Carl G. **Chegando ao inconsciente**. In: O homem e seus símbolos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008b.
- LIMA, Tatiana M. A noção de escuta: afetos, exemplos e reflexões. **ILINX – Revista do LUME**, n. 2, 2012. Disponível em:

<https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/149>. Acesso em: 28 abr. 2021

MARTINS, Leda M. **Afrografias da Memória** – Oralitura da Memória, Undamba Berê Berê. São Paulo/Belo Horizonte: Perspectiva/ Maza Edições, 1997.

MARTINS, Leda M. **A cena em sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MOTT, Simone S. R. **Hamuleto: um olhar multiplicante sobre o imaginário afro-brasileiro**. Curitiba: CRV, 2016.

NICHOLS, Sallie. **Jung e o Tarô: uma jornada arquetípica**. São Paulo: Cultrix, 2007.

OLSEN, Mark. **As máscaras mutáveis do Buda dourado**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 1987.

QUILICI, Cassiano Sydow. **O ator performer e as poéticas da transformação de si**. São Paulo: Annablume, 2015.

RAMOS, J. S. R. J. O Corpo-Encruzilhada como Saber do Sul: Por uma Ecologia de Saberes. **ouvirOUver**, v. 13, n. 1, p. 134-146, 25 maio 2017.

ROSA, João Guimarães. **Pirlimpisquice**. In: Primeiras estórias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

SANTAELLA, Lúcia. **(Arte) & (cultura): equívocos do elitismo**. (Biblioteca da educação. Série 7. Arte e Cultura; v. 1) 3 ed. São Paulo: Cortez, 1995.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi. **Corpos de Passagem**. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

SILVA, Renata de Lima. **O corpo limiar e as encruzilhadas: a capoeira angola e os sambas de umbigada no processo de criação em dança brasileira contemporânea**. 2010. 227 p. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/283967>. Acesso em: 28/04/2021.