



Universidade de Brasília

Instituto de Artes - IdA

Departamento de Artes Cênicas – CEN

ANA V RABELO

AFETO, MEMÓRIA E ATENÇÃO

A Interpretação Teatral como encontro daquilo que nos atravessa

Brasília – 2021

ANA V RABELO

AFETO, MEMÓRIA E ATENÇÃO

A Interpretação Teatral como encontro daquilo que nos atravessa

Trabalho de Conclusão de Curso a ser apresentado ao Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, com requisito para a obtenção do título de Bacharel em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof. Dr<sup>a</sup>. Giselle Rodrigues de Brito

BRASÍLIA – 2021

# AFETO, MEMÓRIA E ATENÇÃO

A Interpretação Teatral como encontro daquilo que nos atravessa

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

Autora: Ana V Rabelo

Comissão Avaliadora:

---

**Profª. Drª. Giselle Rodrigues de Brito**

ORIENTADORA

---

**Profª. Drª. Alice Stefânia Curi**

MEMBRO INTERINO

---

**Prof. Dr. Tiago Elias Mundim**

MEMBRO INTERINO

BRASÍLIA – 2021

## DEDICATÓRIA

Dedico a Deus, a minha família, amigos e todos aqueles que acreditaram e contribuíram para que este trabalho acontecesse.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à Deus, criador e consumidor da minha fé. A minha família: Nelma Rabelo, Edgar Pinto e a Ana Bárbara Rabelo, obrigada pela paciência, amor, cuidado e afago em tempos difíceis, hoje sou reflexo de vocês, hoje sou o relato vivo de uma família que nunca desiste dos seus. Amo vocês verdadeiramente.

A minha tia/mãe Eliane Rega agradeço pelo amparo e amor ao longo da minha graduação, meus descansos eram mais doces em conversas com você tia “Nane”. Ao meu tio Eduardo, agradeço por todo suporte técnico e afetivo, tio “Dudu” comprava minhas ideias cênicas sempre com um sorriso no rosto, muito obrigada tio.

Agradeço à Lucas Reis por sua disponibilidade, amizade e amor depositados ao longo de minha graduação, palavras não são suficientes para te agradecer “Luquitchas”. A Isabelly Lima agradeço as madrugadas de conversa, sua escuta sensível e sua colaboração que beira à irmandade, obrigada “Cumadi”. A Natalia Corrêa, amiga paciente, conselheira e forte, agradeço seu companheirismo e cafés da tarde. “Naty” você tem um espaço no meu coração.

A Bianca Terraza e Julia Tempesta, minhas amigonas, parceiras e confidentes na qual compartilhei cada semestre dentro da Unb, cada figurino, cada leitura dramática, cada fofoca, cada afeto e cuidado. Ju e Bibi nossos momentos no espaço piloto são só o início de uma jornada de compartilhar cênico e de vida, obrigada por tudo minhas amigas. Ao meu “quintetinho” tão plural e verdadeiro, guardo em meu peito as diversas conversas, os diversos suportes e o nosso amor que é reflexo divino, de parceria e cuidado.

Agradeço a Universidade de Brasília por me apresentar a um corpo docente extremamente afetuoso e capacitado. Agradeço aos colegas que a Unb me proporcionou em conhecer. Agradeço a minha orientadora Giselle Rodrigues pela paciência e suporte ao longo desse percurso, agradeço a alguns professores em específico como, Tiago Mundim, Alice Stefânia e Ângela Barcellos Café.

A Thanita Freitas e Gabriel Moura agradeço a amizade e os feedbacks verdadeiros, vocês foram meus parceiros nesse percurso de descoberta que foi a graduação em Bacharel. Por fim, agradeço aos meus avós, Maria e Valter, fonte ininterrupta de amor e inspiração, meu eterno agradecimento. A vocês devo um tanto que não cabe em palavras. Amo vocês demais.

## RESUMO

Este trabalho abarca questões relacionadas a Interpretação em Artes Cênicas a partir do processo de afetação como espaço de possibilidade de criação cênica. Investigo como a experiência da vida do atuante cênico pode agregar possibilidades na formação deste e no seu processo de criação. A partir de um treino perceptivo, uma atenção flutuante e os diversos afetos que nos cercam, esse trabalho tem o intuito de tecer uma rede de comentários que não pretendem trazer respostas exatas, mas propiciarão um espaço de escuta e de reflexões. A metodologia deste trabalho é um registro livre de um processo que se deu cartograficamente. Levando em consideração a pandemia da covid-19, fixo meus comentários a partir de uma escuta sensível, em um espaço de disponibilidade, afetabilidade e compartilhamento de memórias.

## PALAVRAS CHAVE

Afeto, treino perceptivo, atenção flutuante, memória, experiência, interpretação e processo de criação

## SUMÁRIO

Principia.....	8
Tão simples como um grão de areia .....	12
A única que ainda corre livre aqui, são nossas lágrimas .....	22
O sorriso ainda é a única língua que todos entendem .....	33
Porque eu descobri o segredo que me faz humano .....	38
Referências.....	42

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Ilustração feita por Ana Vitória Rabelo 2021 .....	9
Figura 2 - Ilustração feita por Ana Vitória Rabelo 2021 .....	17
Figura 3 - Ilustração feita por Ana Vitória Rabelo 2021 .....	21
Figura 4 - Ilustração feita por Ana Vitória Rabelo 2021 .....	22
Figura 5 - Ilustração feita por Ana Vitória Rabelo 2021 .....	26
Figura 6 - Ilustração feita por Ana Vitória Rabelo 2021 .....	35

## LISTA DE IMAGENS

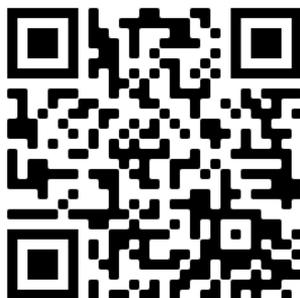
Foto 1 - Print da Aula de Diplomação Teatral I 2021 .....	10
Foto 2 - Print conversa do WhatsApp .....	11
Foto 3 - Maria da Conceição 2020 .....	12
Foto 4 - Maria da Conceição e Edgar Pinto 2020.....	18
Foto 5 - Nelma Silva Rabelo 2020 .....	33

## LISTA DE QR CODES

QR Code 1 - LUCTUS .....	8
QR Code 2 - Exercício Partitura dos Bichos .....	15
QR Code 3 - Vídeo do Exercício de PP.....	29
QR Code 4 - Música Principía.....	40
QR Code 5 - Avós FeedBacks.....	41

## Principia

Este trabalho abarca questões pertencentes à interpretação em Artes Cênicas a partir de um olhar sobre afetações cotidianas dialogando com a relação: processo criativo – treino perceptivo – atenção flutuante - afetos. A investigação deste trabalho se faz a partir do processo de criação “*LUCTUS*”, composto pela turma de Diplomação Teatral da Universidade de Brasília do ano de 2021. A proposta se baseia em relacionar o processo supracitado com as afetações do dia a dia, e como essa relação cria novas camadas de possibilidades cênicas, quando relacionadas com espaços-tempos (remotos) de atuação a partir de trocas com o público.



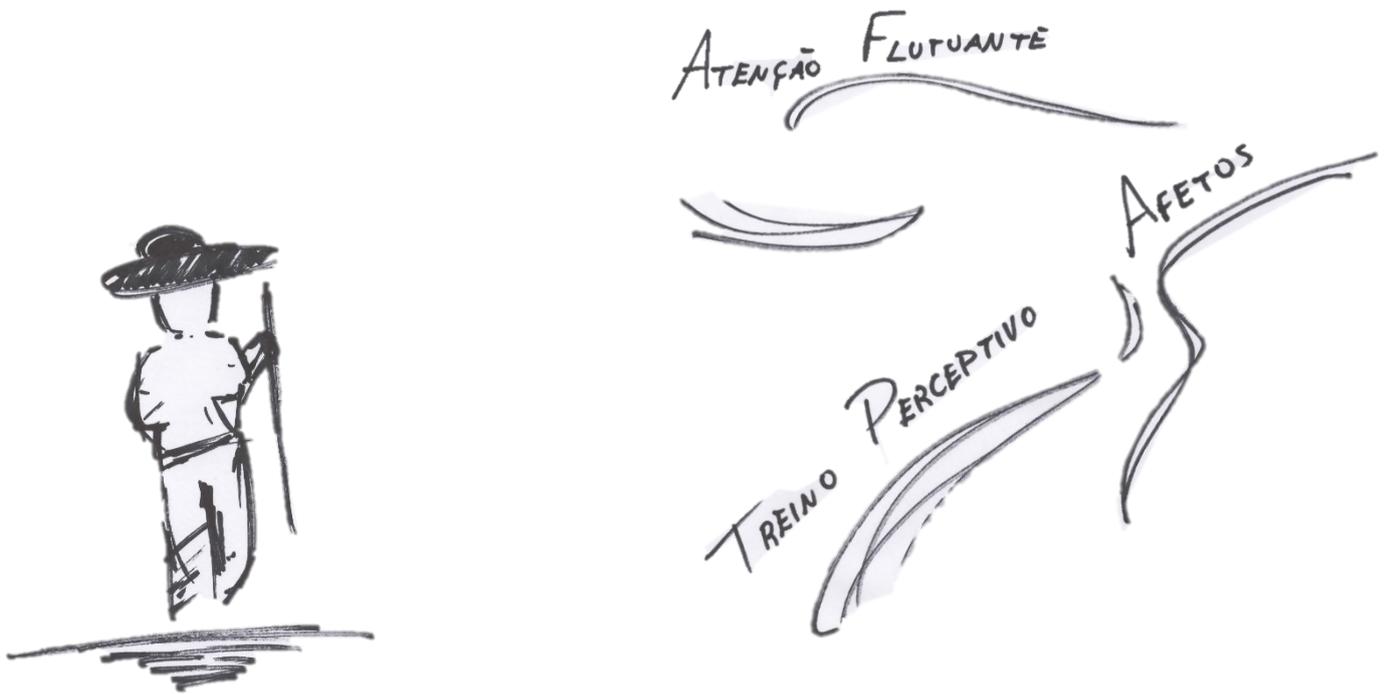
*QR Code 1 - LUCTUS*

Saliento a importância de comentar o momento no qual estamos inseridos, afinal, desde o primeiro semestre de 2020 nos encontramos em uma situação atípica de ensino, enfrentamos uma pandemia mundial que modificou a organização social como um todo. A própria Universidade de Brasília se organizou ao ponto de oferecer um ensino público gratuito no modelo digital. Portanto, minha escrita neste trabalho, foi desenvolvida integralmente online, tanto as orientações do trabalho de conclusão de curso orientadas por Giselle Rodrigues, quanto o processo final de interpretação teatral *LUCTUS*, orientado por Tiago Mundim. Logo, encaro essa situação como uma possibilidade de adaptação ao aqui e agora, e porque não, um espaço de novas sensações e descobertas.

O pressuposto teórico/metodologia deste trabalho será um registro livre de um processo que se deu cartograficamente, afinal segundo Virgínia Kastrup (2007) a cartografia é um método desenvolvido por G. Deleuze e F. Guattari que tem por objetivo o acompanhamento de um processo e não a representação de um objeto. O método tem como

ponto central, investigar o processo de produção a partir do campo de estudo da subjetividade, se afastando assim de um objetivo imbuído de regras.

A investigação deste trabalho se faz no âmbito de observar as diversas potencialidades cênicas que podem emanar das afetações construídas em nosso dia a dia, tanto dentro de sala de aula, quanto em nossa vida pessoal, desde tomar café no domingo até o exercício de aquecimento durante os ensaios. Diversas situações serão comentadas e usadas como exemplificação. Esse trabalho fará uma espécie de jornada, em que nela, eu e você (leitor) seremos andarilhos, que pisam em terra já explorada, mas que são/estão inquietos por descobrir algo novo ou pelo menos desdobrar algo que já fora estudado por outros. É sobre abraçar a subjetividade humana como um possível vetor de ação no processo de criação cênica, e assim se mostrar aberto as diversas afetações que nos cerca.



*Figura 1 – Ilustração feita por Ana Vitória Rabelo 2021*

*LUCTUS* foi o projeto de Diplomação em Interpretação Teatral 1 do departamento de Artes Cênicas na Universidade de Brasília realizado no segundo semestre de 2020, que por conta da pandemia da covid-19 aconteceu no ano de 2021. Neste trabalho, realizo explorações audiovisuais com meus colegas de turma, no qual somos levados, por meio das fases do luto, a criar cenas individuais sobre o tema. Cada aluno pôde escolher a estética, tempo e dramaturgia de seu projeto e, durante as aulas, compartilhávamos nossos processos individuais

e éramos levados a explorar a melhor versão da nossa concepção original. Contudo, meu processo nasceu muito antes do próprio processo de diplomação. Digo isso porque parte da dramaturgia do espetáculo nasceu em uma conversa informal com minha avó. Mulher forte, simples e com olhar ténue, que me compartilhou histórias de sua vida enquanto mãe e mulher, seu cotidiano, suas alegrias, lutas e algumas tristezas. Ali nascia uma das primeiras afetações que introduzi no processo de *LUCTUS* e que pretendo compartilhar no primeiro capítulo desde trabalho.

No capítulo 1 - *“Tão simples como um grão de areia”* - pretendo compartilhar e desdobrar algumas questões condizentes ao processo de montagem da personagem central da cena que componho em *LUCTUS*. Observar aquilo que me cerca, me afeta e me transforma e que em algum lugar desagua na criação da personagem central. Matteo Bonfitto (2019) defende a ideia de um “treino perceptivo”, de “abertura para o sensível” para que haja uma construção de novos materiais de atuação. Além do autor, outros autores como: Jorge Larrosa Bondía (2001) e Renato Ferracini (2019) também foram importantes para o desenvolvimento deste capítulo. *“Tão simples como um grão de areia”* propõe reflexões a respeito de um treino perceptivo daquilo que me cercou enquanto o processo de criação de *LUCTUS* era desenvolvido, o que, de alguma forma, abriu brechas para os primeiros diálogos com os demais colegas de turma, assunto desenvolvido no capítulo 2.



*Foto 1 - Print da Aula de Diplomação Teatral I 2021*

O capítulo 2 - *“A única que ainda corre livre aqui, são nossas lágrimas”* - fala a respeito de disponibilidade e trocas cênicas. Aqui busco explorar o encontro entre as afetações das cenas dos meus colegas com a minha cena em *LUCTUS* a partir de um desenvolvimento

coletivo do treino perceptivo. Nesse instante, as trocas cênicas são o fluxo de interação na montagem das cenas de cada um dentro do processo. Esse capítulo busca compreender a importância em partilhar e estar atenta às afetações que estas partilhas causam no processo criativo. É nesse lugar de afago, choro e trocas, que partilhamos experiências e trazemos para o cerne da investigação ao desenvolvimento de uma capacidade da troca. Afetar e ser afetado.

“*A única que ainda corre livre aqui, são nossas lágrimas*” é o capítulo no qual relato o exato momento em que a personagem da cena é contorcida, remexida e instigada a percorrer outros caminhos, tendo como objetivo de construção uma personagem significativa ao meu processo. É aqui que a disponibilidade se afina e os laços estremecem ou se fortificam de vez a partir de um treino perceptivo que parte de um trabalho associado a atenção, abertura para o sensível e o processo da exaustão, colaborando para o processo de criação cênica. É onde o espaço de afetação se conecta com o momento do outro. Nesse capítulo dialogo com François Kahn (2019), Virgínia Kastrup (2007), Matteo Bonfitto (2019) e principalmente Renato Ferracini (2013), em que o mesmo discorre por vezes sobre o poder do afeto que, partilhado, com uma “vivência intensiva”, abre espaço para aquilo que se “virtualiza em memória”, assunto discorrido no capítulo 3.

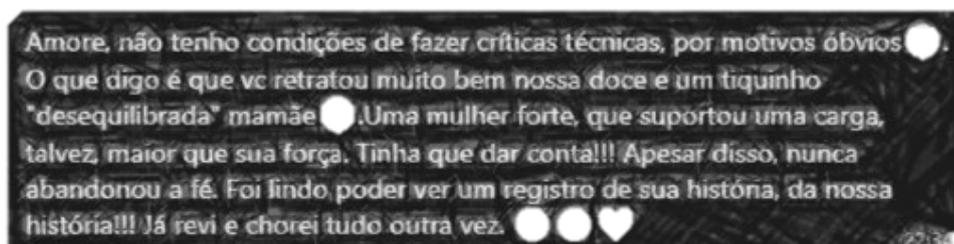


Foto 2 - Print conversa do WhatsApp

No capítulo 3 - “*O sorriso ainda é a única língua que todos entendem*” - pretendo comentar a relação público/ator, agora nesse formato digital, no qual o espaço-tempo da atuação e partilha com o público são outros. Entender como a cena pode alcançar algumas memórias, criando uma espécie de conexão entre a obra e aquilo que porventura o público também já passou. Este é um capítulo de partilha, à medida em que as possíveis identificações com o processo tecem uma colcha de retalhos de afetos pelo/para/com o público.

Já na conclusão, por meio de uma escrita mais livre e poética, pretendo estabelecer a conexão final entre os pontos comentados nos capítulos anteriores, entendendo que nada neste trabalho se exclui, mas se adiciona a medida em que os processos se estabelecem. Explico também a relação do uso do nome de cada capítulo, e o porquê da escolha desses nomes em

algum lugar movimenta e/ou suscita uma série de indagações sobre o momento que estamos vivendo, juntamente com o processo de escrita cartográfica deste trabalho. Já nas considerações finais, meu intuito é finalizar os escritos deste trabalho, mas jamais apontar respostas exatas de indagações estabelecidas anteriormente.

### Tão simples como um grão de areia

Ao conversar com a minha avó em um domingo pela manhã, escutei uma série de histórias, dela e de diversas outras pessoas. Ela, mulher, mãe, cristã, trabalhadora do campo e outras infindáveis características, compartilhava comigo histórias de uma vida longa, próspera e difícil. Sua naturalidade e tranquilidade em me contar cada detalhe com extremo carinho, me ensinou muito naquele dia, ainda que eu não soubesse disso. Afinal, naquela conversa despreziosa, nascia o vetor de interesse desse projeto de conclusão de curso. Dona Maria, usando seu gorrinho vermelho e segurando uma xícara de café com leite, me ensinou que a vida é por vezes uma construção árdua e incansável de pessoas que observam, no simples, o real sentido de se viver.



*Foto 3 - Maria da Conceição 2020*

Tomando como ponto de partida histórias compartilhadas por minha avó, abro este capítulo com o intuito de estabelecer conexões entre a minha escrita, com os escritos de Renato Ferracini (2013), Matteo Bonfitto (2019) e Jorge Larrosa Bondía (2001). Minha

escrita por vezes desviou o foco ao longo deste trabalho final, e alicerçar-me ao pensamento destes autores, me auxiliou na organização dos meus próprios pensamentos.

Acredito que Ferracini (2013) contribuiu para a minha escrita e também com meu processo de Interpretação em Artes Cênicas à medida em que traz apontamentos a respeito das afetações, do tempo em que elas ocorrem e em como estas se relacionam com matrizes corporais. Meu intuito neste capítulo é suscitar diálogos entre a afetabilidade, proposta pelo autor, juntamente com os escritos de Larrosa (2001) e Bonfitto (2019). Larrosa (2001) disserta a respeito de uma lógica de ação a partir de uma experiência não racionalizada, o que, ao meu ver, cria um ambiente propício ao compartilhamento de ideias com os escritos de Bonfitto (2019), à medida em que este último discorre sobre um “treino perceptivo” e uma “abertura para o sensível”. É neste picadeiro de afetabilidade, de abertura para o que pode me/nos atravessar e tomando como base o meu projeto de interpretação teatral que *“Tão simples como um grão de areia”* se desenvolve.

Tendo como necessidade básica a definição sobre que tipo de afeto pretendo discorrer, me alicerço a Renato Ferracini, quando o mesmo escreve: “capacidade de ser afetado, ou seja, em sua capacidade de deixar-se afetar pelo espaço, tempo, outro. Gerar poros de entrada em seu corpo para que esses afetos sejam seu material de trabalho primeiro” (2013, pp.30 - 31). A definição de afeto que trago para o cerne da questão, não está sob o mote exclusivamente de afeição, sentimento, carinho e/ou paixão, por mais que também haja tal definição a respeito da palavra. Segundo Ana Pais (2018):

De um modo geral, os performers descrevem a conexão com expressões sensoriais de bem-estar, conforto, segurança, expansão, suspensão, em suma, estados para os quais é difícil encontrar palavras porque se trata de uma intimidade ampliada. (Pais, 2018, p.204)

A afetabilidade, que pode reverberar sobre o tempo de ação e desaceleração, é sobre uma vivência que foge da ação mecânica e que abre espaço para uma experiência que acontece, e não é racionalizada, nem obtida por meio de uma lógica, ela se conecta a uma experiência. Sobre isso, Ferracini comenta:

A experiência é o tempo do afeto e também o tempo de afetar-se. A experiência, portanto, não produz ação mecânica automatizada, mas vivências que escapam no mundo cotidiano da opinião e das doxas. A experiência precisa de um espaço de desaceleração, de percepção e micro percepção do mundo. A experiência dobra o fluxo da vida comum e, com o afeto, produz um nódulo, um aglomerado, um desvio potente de vida que mantém a potência da vida como um todo (Ferracini, 2013, p. 124)

Identifico aqui uma relação entre a dilatação do tempo que extrapola uma ação mecanizada e que rompe o fluxo comum da vida; existe uma proposta de afeto não controlada e que gera ação em um círculo contínuo de construção de experiência. Não há como dizer quando um começa e o outro termina. No ato da experimentação, existe movimento e existe também experiência. Jorge Larrosa Bondía comenta que “Não se pode captar a experiência a partir de uma lógica da ação, a partir de uma reflexão do sujeito sobre si mesmo enquanto sujeito agente” (2001, p.26). Não é sobre construir uma linha de começo/meio/fim de afetabilidade, mas sim um entendimento de que o afeto, quando envolto de uma ação não racional, poderá ser um vetor de muita descoberta e de pluralidades artísticas, caso o agente da ação saiba captar cada fração daquilo que o afetou a partir de um treino perceptivo.

A respeito de treino perceptivo, Matteo Bonfitto (2013) discorre sobre o assunto, quando o mesmo comenta sobre a prática do Kathakali, forma teatral indiana, sob o mote de uma atuação que se fixa no olhar de um “treino perceptivo”, e que explora assim uma “abertura para o sensível”. O autor antes de iniciar seu pensamento sobre treino perceptivo se fixa nessa relação de afetabilidade em que diversas culturas constroem: por mais que não haja um código matriz as associando, conseguimos observar elementos que as unem. É neste cambio entre características de processos culturais diversos nas artes cênicas que o autor discorre sobre o termo “treino perceptivo”, quando o mesmo comenta sobre a influência entre a abordagem oriental de treino em processos teatrais ocidentais:

[...] experienciada pelos atores, não teve como objetivo aquele de reproduzir os códigos pertencentes a tal linguagem teatral, mas sim aquele de “treino perceptivo”, de “abertura sensível” para a construção de novos materiais de atuação. (Bonfitto, 2019, p.24)

Esta ideia de um treino perceptivo sobre aquilo que nos cerca é de suma importância quando observo a construção da minha personagem em *LUCTUS*. Ainda antes de sabermos qual caminho iríamos percorrer no projeto de diplomação, fomos instigados pelo professor a promovermos uma espécie de aquecimento, explorações corpóreas e sensoriais no início de cada aula. Cada aluno da disciplina deveria experimentar em 10 minutos uma exploração estética que mais lhe agradava. Uns foram para a parte de aquecimentos vocais, outros corporais, outros para explorações com o ambiente e etc.

Lembro-me de uma aula em específico, na qual fomos instigados a observar o espaço que estávamos tendo aula: eu estava na área da minha casa e, quando observei o pergolado que sustenta a parreira, notei um pequeno ninho de pássaro sendo formado e nela a presença de um pássaro que vinha e ia a todo momento. Observei sua movimentação, vocalidade,

tempo em que desempenhava cada ação e etc. Guardei tudo que explorei naquele dia com muito carinho e apreço

Em outra aula, Tiago nos instigou a escolher um animal, e posterior à escolha, deveríamos elencar cinco ações, de maneira que estas pudessem se repetir formando um loop de ação. No mesmo instante, escolhi aquele pássaro e, no decorrer do exercício, deságua na corporeidade de uma galinha. Explorei como seria o andar dessa galinha, seu cacarejo, como esta galinha sentava no ninho e etc. Cada ação desse animal, foi explorada em tempos e pesos diferentes, formando quase um novo movimento, agora um tanto antropomórfico.



*QR Code 2 - Exercício Partitura dos Bichos*

Nesta experiência, pude vivenciar de forma prática, ao meu ver, o que Matteo Bonfitto (2019) defende sobre um treino perceptivo para aquilo que me/nos cerca. Observar um pássaro que nunca havia visto antes, desaguou em diversas novas explorações que consequentemente influenciaram de forma direta na construção da minha personagem, desde seu andar e sua vocalidade no instante que chama as filhas com a frase: *“Almoço está pronto”*. É nesse lugar de abertura para o sensível, em que a qualidade de observação se expande, na qual me mostro aberta para qualquer sensação que me perpassa, aonde meu corpo se desprende de signos já pré-definidos e abrem espaço para novas camadas de entendimento e experimentação cênica, que pude experimentar e vivenciar de forma prática o que o autor defende.

Contudo, observo também a relação com o tempo no qual essas afetações nascem e se constroem. Ferracini (2013) disserta a respeito do “tempo de afetação”, o que me parece propícia à medida que entendo, assim como Bondía (2001), que o afeto não nasce no mesmo instante que o agente a pratica. Se olharmos para a conversa com a minha avó, aquela singela experiência, em compartilhar histórias, só teve sentido à medida em que eu não racionalizo

aquilo que me atravessa. Assim como a prática envolvendo o pássaro, naquele instante eu estava apenas aberta, conversando de forma calma e despreocupada, sem o intuito de coletar dados, mas sim aberta para as possíveis afetações que aquele encontro poderia me proporcionar.

A racionalização no momento de uma vivência enrijece e enfraquece as diversas camadas que podem emanar a partir do afeto, afinal, se no instante da experiência eu estiver mais interessada em elencar as possíveis situações de afetabilidade, e não as vivenciar, estarei boicotando o meu próprio processo. É como se a gana pelo resultado final fosse maior do que o próprio percurso a se atravessar. É uma ansiedade que emana e sufoca um processo tão orgânico e fluído que pode ser a experiência, afinal, esta última, é um acontecimento que nos atravessa, e não o inverso. A experiência é que nos é acometida, ela que nos perpassa e nos afeta, não há como “fazer experiência”, “criar uma experiência”, afinal, segundo Bondía:

[...] fazer uma experiência com algo significa que algo nos acontece, nos alcança; que se apodera de nós, que nos tomba e nos transforma. Quando falamos em “fazer” uma experiência, isso não significa precisamente que nós a façamos acontecer, “fazer” significa aqui: sofrer, padecer, tomar o que nos alcança receptivamente, aceitar, à medida que nos submetemos a algo. Fazer uma experiência quer dizer, portanto, deixar-nos abordar em nós próprios pelo que nos interpela, entrando e submetendo-nos a isso. (Bondía, 2001, p.143)

Portanto, considerando esse "fazer uma experiência" trazido por Bondía como um processo que não pode ser controlado acredito que as experiências que brotaram no terreno incerto que foi a diplomação abriram margem para um entendimento mais amplo daquilo que me afetou durante o processo. Desde as conversas com a minha avó, as trocas em sala online, as conversas com meus alunos em sala de aula, basicamente tudo me afetou e posteriormente pude selecionar o que mais se encaixava a minha cena. É um ato de escolha a partir de um material que em um primeiro momento não pude controlar e que nasceu no compartilhamento de histórias contadas por minha avó.

Uma das primeiras histórias contadas por minha avó foi sobre sua infância. Irmã mais velha de cinco irmãos, teve uma parte de sua infância roubada no instante em que sua mãe faleceu. Ainda aos quinze anos, ela virou mãe de outros quatro abaixo dela. Um pai ausente e cheio de diversas questões intensificou ainda mais essa narrativa que, em um primeiro momento, me pareceu extremamente triste e dramática. Digo “pareceu” porque, enquanto ouvia minha avó compartilhando sua história, ela não me parecia triste e/ou com aspecto de

como se a vida lhe devesse algo. As palavras saíam com um certo pesar sim, mas na mesma medida, com muita força e intensidade. Não quero detalhar o teor dessa história com assuntos específicos, até mesmo para não expor a Dona Maria, mas conhecer uma parte da infância da minha avó me ajudou a entender certos caminhos a respeito do sentido que alguns afetos podem proporcionar em nossas vidas. É nesse momento que o termo sentido se torna extremamente necessário nessa discussão, ainda mais quando se compara o conceito de *sentido* e *significado*.

Matteo Bonfitto (2019) discorre sobre o tema *significado* e *sentido*, ainda com base na relação entre as culturas ocidentais e orientais: ele defende a ideia de que o *significado* estaria se apoiando em uma rede semântica e que esta orienta tanto o atuante cênico quanto o espectador, mas no instante que o autor discorrer sobre o termo *sentido*, ele se refere da seguinte maneira:

Efeito de um processo de conexão entre as dimensões interior e exterior do ator, desencadeado a partir da execução de suas ações. [...] Tal processo não prevê a possibilidade de tradução. Em outras palavras, não é possível “descrever” ou “explicar” os efeitos da instauração de sentido (Bonfitto, 2019, p.26)

Se o sentido pode ser uma conexão inexprimível de conceitos, conforme nos apresenta Bonfitto (2019), em que nela não há uma tradução ou descrição de algo, quero propor uma reflexão entre aquilo que vivemos e as conexões que estabelecemos com os outros e com nós mesmos. Matteo Bonfitto pressupõe que o sentido é uma troca de ir e vir com a ação, é uma espécie de energia que não pode ser traduzida, nem descrita, ela é apenas sentida, vivenciada e por vezes compartilhada. Como se houvesse uma ponte imaginária de forças que mobilizam nossa subjetividade (BONFITTO, 2019), entre aquele que afeta e é afetado, uma via de mão dupla, que não pode ser traduzida e por isso, não pressupõe um significado.

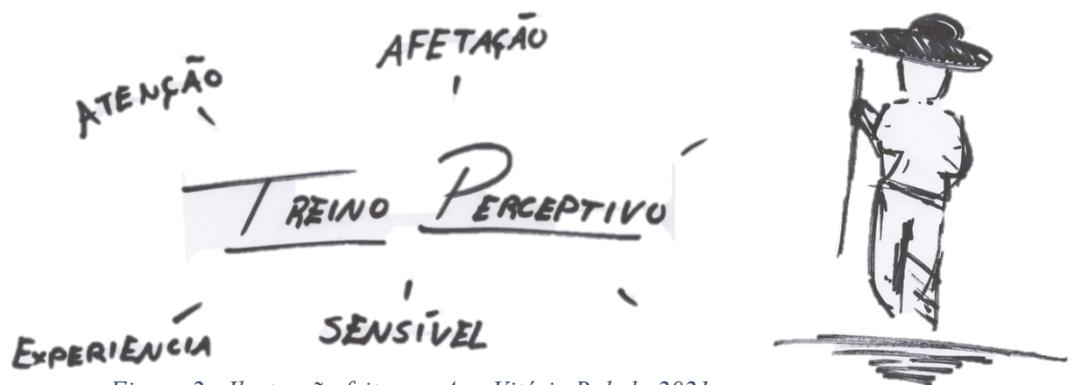


Figura 2 - Ilustração feita por Ana Vitória Rabelo 2021

Um de meus colegas estava explorando a relação dramaturgica a partir dos espaços cênicos e, no decorrer do exercício, fomos instigados a explorar diversos lugares de nossa casa. Foi quando me vi na oficina de automóveis do meu pai. Naquele instante comecei a elencar espaços importantes na vida de quem me cerca, o que futuramente desaguou na ideia de usar como espaço cênico a roça que meu pai tanto amava e que, ao meu ver, poderia gerar uma série de movimentações cênicas/cinematográficas com bastante sentido.

O sentido das ações dessa personagem nasceria a partir das demandas de uma vida no campo. Tudo que o espaço na fazenda me afetava eu comecei a colocar em cena antes de gravar: eu explorava cada demanda com extremo afinco e desejo em entender quais as possibilidades corporais que aquele espaço me proporcionava. Como meu corpo era afetado corporalmente na ação de catar mexerica, quais os cheiros me eram perpassados no instante em que alimentar os porcos, qual era a sensação que colher milho causava na minha pele, quais eram os sons que ouvia no momento que eu jogava pão para os peixes e etc. Com o passar do tempo, essas ações foram selecionadas e gravadas dentro das demandas estabelecidas na dramaturgia da minha cena mais à frente.



Foto 4 - Maria da Conceição e Edgar Pinto 2020

Quando observo essa relação de *sentido* com aquilo que *afeta*, identifico o processo de escuta, e de percepção em relação ao que me cerca. Entendo que as possibilidades de exploração cênicas são infinitas à medida em que cada agente cênico é perpassado por diversas circunstâncias existenciais e que, ora ou outra, podem se conectar e/ou se afetar. Desde as conversas despreziosas que nascem durante o chá da tarde, a memória afetiva que o cheiro de café sendo coado diversas vezes ao dia trás, o gosto de amora colhido no pé e que

mancha os dedos das mãos, as infinitas conversas dentro do carro e a música de ninar. Cada situação em nossas vidas perpassadas de sentido pode gerar uma afetabilidade.

A relação entre o afeto e sentido parece estar justamente na intencionalidade que colocamos na ação que por nós é desenvolvida. Ao refletir sobre o processo de construção do sentido, Matteo Bonfitto (2013) discorre sobre a diferença crucial entre *intensão* e *intenção*, abrindo espaço para uma nova camada que observo aqui, pela ótica da afetação dentro do meu processo de diplomação. O autor leva em consideração uma rede semântica que por vezes os atores podem construir e assim formar o que ele chama de “objetivos psicológicos predeterminados”. A partir dessa perspectiva, o autor discorre que o processo de intencionalidade pode ser visto de outra maneira.

Quando um ator é guiado por uma rede semântica, torna-se praticamente inevitável o estabelecimento de objetivos psicológicos predeterminados. Desse modo, as suas ações serão controladas, entre outros fatores, por uma intencionalidade que opera como instrumento, o qual tem como função a realização dos objetivos mencionados. Já no caso do ator Nô, por exemplo, que não é guiado e controlado por uma rede semântica, não podemos falar sobre intencionalidade da mesma maneira (Bonfitto, 2013, p. 26)

Voltando para os diálogos com a minha avó, a mesma continuou falando sobre a vida e sobre histórias de terceiros. Por questões de tempo e de relevância para este trabalho, salto para a história que culminou em boa parte do trabalho de *LUCTUS*. Dona Maria, como mãe de seis outras mulheres, casada e com inúmeros afazeres a serem desempenhados. Ali escutei, com detalhes, a história de uma mulher forte e que se calou por diversas vezes, sem tempo nem mesmo para racionalizar o que lhe era tirado.

Escutei aquelas experiências e elas me atravessavam, rasgavam e incomodavam e, de certa forma, pareciam ser minhas. Era como se minha avó tivesse construído uma ponte entre nós duas; não só ela, mas em algum ponto eu também. Uma espécie de teia de proximidade e de identificação com aquilo que me era contado, fora construída apenas pela escuta daquilo que era dela, e que por dádiva do momento, consideraria meu. Digo dádiva, porque me sentia honrada em poder escutar o poder daquelas palavras e poder de alguma forma transformá-las em ação cênica. A afetabilidade daquele encontro foi tão grande, que o território de ação física foi construído após alguns dias de encontro com ela.

Passei a elencar uma série de movimentações corporais e visuais que minha avó desempenhava/tinha. Como ela cortava mandioca, como ela andava enquanto segurava algum

objeto, como dobrava as roupas, como coava café, tudo. Minha avó virou um laboratório vivo da minha personagem. Seu olhar, seu sorriso tímido, a forma agitada com que cozinhasse, o jeito como falava da beleza e do cuidado com as netas: “Vivi, seu cabelo tá muito bagunçado” ou então “Vivi, você só tem essa calça?”. Entretanto, sentia minha interpretação, por vezes, em um lugar caricato e frágil, faltava ao meu ver, uma comicidade, algo que deixasse o projeto mais leve e menos enrijecido, e foi nesse instante que comecei a reparar com mais afinco os trabalhos que eu desempenhava com meu pai na roça.

Nos trabalhos exploratórios realizados na chácara, sempre tive a companhia do meu pai e, quando me dei conta, escutar sua oralidade, resmungos e reclamações eram materiais riquíssimo para ser posto em cena. Porque não brincar com essa personagem um tanto resmungona? Porque não colocar as expressões populares que cresci uma vida ouvindo? “Passarinho que acompanha pato morre afogado”, “Sacanagem é empurrar bêbado em ladeira”, “Papagaio que acompanha bem-te-vi vira servente de pedreiro” e tantos outros. No instante em que entendi que a minha personagem não era uma representação verossímil da minha avó, pude expandir meu campo de afetações e com isso abrir um leque de possibilidades no tocante ao campo da minha atuação.

Quando paro para observar o poder da capacidade de ser afetado e em como esse processo ressignifica a ação, entendo porquê este assunto é tão amplo e me motiva em diversos sentidos. Existe, ao meu ver, uma teia sem início, meio e fim entre *afeto-experiência-memória* se repetindo com uma fluidez ininterrupta de movimento. A criação cênica é, se não, um picadeiro de novas descobertas e incertezas, é um terreno fértil, ávido por novos caminhos e novas proposições. Existe aqui uma possibilidade de viver e experienciar a prática teatral tomando como base a relação entre afeto, experiência e memória. Esse tripé de possibilidade fortifica ainda mais meu argumento de que existe uma teia, tecida pelas mais diversas trocas e afetações, das mais sutis as mais encorpadas, que pertencem a um ciclo infinito de trocas e percepções que ao meu ver poderão dialogar futuramente com o público, este último, que poderá também contribuir com mais um olhar, mais afetações, mais experiências e mais trocas, criando outros ciclos que se interferem e se conectam abrindo ainda mais caminhos de possibilidades e olhares. Observe o que Renato Ferracini diz sobre:

Experienciar, portanto, é agir pelo poder do afeto, que gera uma vivência intensiva, que por sua vez se virtualiza em memória e que, em processo de atualização, produz o território do que chamamos de ação física ou matriz. Essa pode ser recriada em fluxo de diferenciação que afeta todo o processo,

recriando-o em um movimento espiralado de recriação (Ferracini, 2013, p. 125)

É nesse espaço de observação e afetação que as descobertas cênicas se tornam cada vez mais palpáveis. É o espaço de escuta, de ir e vir, de se colocar e de se perceber. Somos seres porosos, digo com uma liberdade poética, entendendo que o ser humano é um indivíduo aberto para novas situações e/ou experiências, afinal, aquilo que me afeta no dia a dia pode reverberar na construção de personagem, na elaboração de uma cena, na compreensão do corpo para a atuação de uma dramaturgia. Elencar de forma coerente materiais que nasceram a partir de afetações é um exercício árduo e prazeroso à medida que “conhecer a ti mesmo” é tarefa ininterrupta da vida.

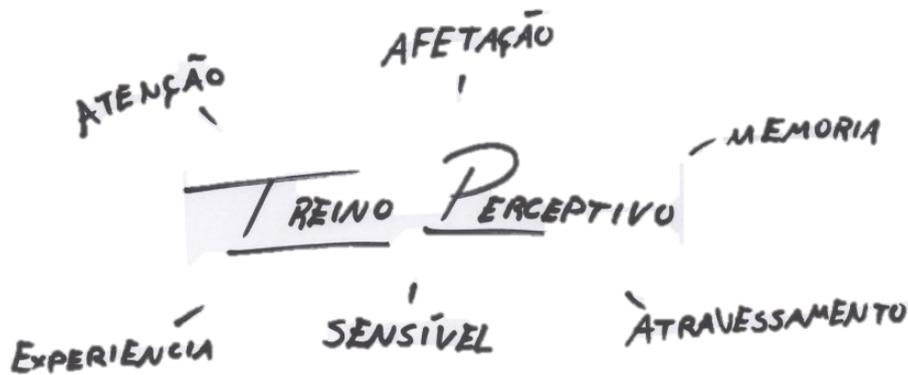


Figura 3 - Ilustração feita por Ana Vitória Rabelo 2021

É neste ponto que provavelmente apenas perceber o que nos cerca não é suficiente. É necessário promover um treino perceptivo (BONFITTO, 2019) para que durante a nossa vida como artista, saibamos ser abertos àquilo que nos perpassa e assim saber identificar, agrupar e elencar o eterno compilado de afetações que é a vida.

No primeiro parágrafo deste capítulo apresentei a seguinte frase: “a vida é por vezes uma construção árdua e incansável de pessoas que observam no simples, o real sentido de se viver”. Quando olho para o processo de *LUCTUS*, para as histórias de minha avó, sobre os conceitos de sentido, intensão, afeto e etc., desenvolvidos ao longo deste capítulo, me pergunto qual o caminho a ser tomado? Como tecer uma teia entre o fazer teatral e a vida? Como expandir a consciência sobre as múltiplas afetações que me/nos cercam? Como posso colher afeto? Se é que essa possibilidade existe, já que não há espaço para o controle, em se

tratando de afetabilidade. Mas nesse momento, gostaria de fazer uso dessa figura de linguagem.

Ao meu ver todo esse primeiro capítulo desagua em alimentar um olhar sensível e aberto para aquilo que nos rodeia. Poderíamos começar por observar o simples, o acaso, banal, trivial, a fofoca da padaria, a panqueca feita aos domingos. Observar o homem de camisa amarela na rua e outras infundáveis situações; é sobre observar o simples e nele se compreender. É um treino que não rechaça ou que seja imbuído de juízo de valor. É degustar, tocar e sentir. Trocar olhares na fila do banco, provar um novo sabor de sorvete e colher aquilo que lhe perpassou, aquilo que lhe tocou e atravessou. Do mais complexo ao mais simples, assim como um grão de areia.

### A única que ainda corre livre aqui, são nossas lágrimas

Este capítulo abre espaço para uma discussão sobre como somos incapazes de controlar as coisas. “*A única que ainda corre livre aqui, são nossas lágrimas*” será uma espécie de diário, sobre o dia a dia das afetações, experiências e aberturas cênicas compartilhadas entre os estudantes da turma de Diplomação Teatral I do ano de 2020 da Universidade de Brasília, que se propuseram, em alguma instância, partilhar o processo de criação cênica. Observo o processo de Diplomação I na modalidade remota como uma república extremamente moderna, com sala, cozinha e quartos jamais explorados anteriormente neste contexto tecnológico. Tanto os alunos, quanto o professor/orientador/diretor, Tiago Mundim, são jovens trocando, experimentando, discutindo, abrindo mão e se afetando mutuamente durante essa estadia. A casa é nova, espaçosa e para todo canto em que se observa, existe mais um aparato tecnológico. Ela é tão nova que assusta, dá medo ter em suas mãos aquilo que nunca fora pensado anteriormente. Contudo, à medida que cada um se mostrava mais aberto ao processo, o desenvolvimento de uma escuta mais sensível e a percepção daquilo que nos cercava, foi tomando forma e abrindo espaço para uma rede de afetabilidade compartilhada, mesmo que de forma remota.

Começamos o processo com sete alunos e um professor. Éramos eu, A, G, F, PR, PP, B e Tiago Mundim que, brilhantemente, conduziu uma turma com alguns percalços ao longo do processo, como por exemplo: dificuldades relacionadas aos aparatos tecnológicos (funcionamento de internet,



Figura 4 - Ilustração feita por Ana Vitória Rabelo 2021

computadores, microfones, câmeras), espaços físicos para a prática teatral adaptados à casa de cada indivíduo e saídas inesperadas de alunos ao longo da disciplina. Logo nas primeiras aulas ficou-se decidido que iríamos construir uma narrativa em conjunto, e a modalidade “teatro físico” parecia ser um consenso para o grupo. Apesar da pluralidade de interesses artísticos ser um dos grandes trunfos dessa turma, pois tínhamos alunos cujo foco de suas pesquisas estava no âmbito de estudos sobre o espaço cênico, outros no processo da dramaturgia, corpo, canto, voz, interpretação e etc., a ideia de colocar todas as vontades dentro desse processo por vezes parecia demais.

Talvez o sabor agridoce do processo de Diplomação I esteja justamente na relação expectativa x realidade. Digo isso porque ao longo de uma vida fazemos projeções sobre o que queremos, como queremos e/ou porque queremos determinados objetivos, e quando essa expectativa é quebrada e/ou distorcida, podemos entender o quanto não conseguimos controlar aquilo que nos perpassa e que a capacidade de adaptação é uma das dadas que pode emergir a partir de uma escuta mais sensível daquilo que nos cerca. A habilidade em desenvolver uma conexão entre o que esperamos e o que conseguimos é um exercício árduo e contínuo, porém extremamente revigorante, à medida que podemos desenvolver um treino perceptivo em relação ao que nos cerca, afinal se não há como controlar o processo de afetabilidade, pelo menos podemos exercitar a capacidade de expandir o campo perceptivo, nos permitindo assim, abrir espaço para novos caminhos a serem percorridos.

Embora Bonfitto (2013) traga este conceito sob circunstância totalmente diferente da que trago em meu trabalho, proponho essa noção de treino perceptivo como um recorte de investigação a respeito do tema, porém voltado para a minha prática da Diplomação Teatral I, e tomo como base três possíveis aspectos a serem explorados e trabalhados para que esse treino perceptivo possa ocorrer: a atenção, a abertura para o sensível e o trabalho da exaustão.

Existem possíveis dois pontos que considero importantes de serem comentados neste capítulo. O primeiro, se estabelece na relação “treino perceptivo-ação”. Acredito que o treino perceptivo pode abrir um espaço de um investimento de ação no instante em que esse processo de treinamento se estabelece.

O segundo ponto é em relação aos aspectos que elenquei anteriormente (atenção, abertura para o sensível e exaustão). O levantamento desses três não tem o intuito de excluir a possibilidade de outros infindáveis caminhos a serem percorridos no tocante ao treino perceptivo. Porém, quando observo o processo de Diplomação, noto esses três de maneira bem nítida, possibilitando uma conexão entre os exemplos que gostaria de elucidar dentro

deste trabalho. Em suma, não excluo a existência de outros caminhos e/ou modos a serem percorridos para a obtenção mais aguçada do treino perceptivo.

Sete pessoas estavam dispostas a viver, a compartilhar e construir uma dramaturgia coletiva e se mostravam abertas para exploração cênica. Nossas primeiras aulas percorriam uma dinâmica, não necessariamente fixa de: aquecimento – proposição dos alunos – desenvolvimento a partir da proposição – partilha. Trocávamos mesmo a distância, afinal cada um estava em sua casa e nossos encontros eram desenvolvidos pela plataforma da Microsoft Teams. Percorremos um caminho lindo, de muitos desafios e de muita contribuição, me fazendo até questionar a máxima que rondava por vezes o departamento: “*O processo de diplomação é extremamente desgastante*”. Pelo menos até aquele instante, as aulas eram leves e tranquilas. A primeira aula de Diplomação I foi um tanto reveladora para mim, por diversos motivos. De cara, ter que se adaptar a ideia de fazer uma peça online, não me pareceu ser a expectativa de ninguém, contudo a capacidade de atenção desenvolvida por cada aluno durante as aulas, foi um dos caminhos que possibilitou uma nova abertura para o momento que estávamos atravessando.

Não sei se o momento em que vivemos contribuiu para a minha percepção sobre a expansão do espaço-tempo, contudo, o processo de experimentação acontecia a todo momento. Eu tive *insight* dentro de sala de aula, em conversas com a minha avó, enquanto observava um exercício de um colega, em conversas a mesa do café da manhã com meus pais ou no café da tarde com uma amiga. Parecia que tudo me afetava, e ousou dizer que de fato sim! Afetava. Somente depois da leitura de Kastrup (2007), pude compreender que aqueles momentos de atravessamento só foram percebidos porquê existe uma atenção flutuante, não focalizada, mas dispersa.

A partir das contribuições teóricas de S. Freud, sobre o estudo da subjetividade e sobre a variedade da atenção, Kastrup (2007) define a atenção flutuante como uma regra de associação livre que proporciona uma comunicação com o inconsciente. Mesmo que sua análise parta da premissa de uma sessão de terapia, e que o analista seja a figura na qual por vezes a atenção pareça adormecida, a autora acredita que a súbita emersão de um discurso provindo do inconsciente pode ganhar algum sentido mais a frente para o processo. Mais à frente, Kastrup (2007) faz um paralelo entre o trabalho do cartógrafo e a atenção flutuante, acreditando que a suspensão de inclinações e expectativas durante o processo, poderá auxiliar em um abandono prévio de materiais escolhidos de forma voluntária pelo agente da ação.

Se estou imersa em uma realidade em que não posso controlar nada, minha atenção naquele instante era de basicamente aproveitar o que me cercava sem racionalizar demais. Eu não estava preocupada se aquele movimento, conversa e/ou experimentação viraria material ou não, eu estava mais interessada em vivenciar cada momento de forma involuntária e sem pretensões artísticas. Do cheiro de chá aos domingos a materialidades dos objetos no balcão da minha casa. Do ranger da porta da entrada, ao meu pai capinando os canteiros de mandioca.

O fato é que a observação das ações que meu pai desempenhava na roça não eram de forma alguma conectadas ao processo de criação da disciplina; eu estava vivendo e auxiliando meu pai nas funções de: dar comida aos porcos, descascar mandioca, limpar o quintal na frente da tapera, prender e soltar as galinhas de dentro do galinheiro, reclamar da sujeira dos patos, ficar com o coração quentinho com a revoada das araras, comer mexerica do pé e tantas outras atividades. Desempenhava cada uma dessas funções sem fazer qualquer conexão com o processo de Diplomação. Foi somente após o desenvolvimento da disciplina que levantei a possibilidade do uso dessa vivência como um material cênico. A minha atenção flutuante era desassociada de um levantamento de materiais.

Essa atenção aberta juntamente com uma ação não focalizada me possibilitou exercitar uma visão mais ampla das diversas possibilidades cênicas presentes nesses atos tão triviais desenvolvidos na roça, ainda que no primeiro momento elas não fossem identificadas como tais possibilidades. É a partir da ideia de uma atenção flutuante, sem um foco predefinido que a autora discorre a cerca de quatro variedades de atenção, sendo elas: o rastreio, o toque, o pouso e o reconhecimento atento. Kastrup (2007) acredita que o rastreio é:

Um gesto de varredura do campo. Pode-se dizer que a atenção que rastreia visa uma espécie de meta ou alvo móvel [...] em realidade, entra-se em campo sem conhecer o alvo a ser perseguido; ele surgirá de modo mais ou menos imprevisível, sem que saibamos bem de onde (2007, p.18).

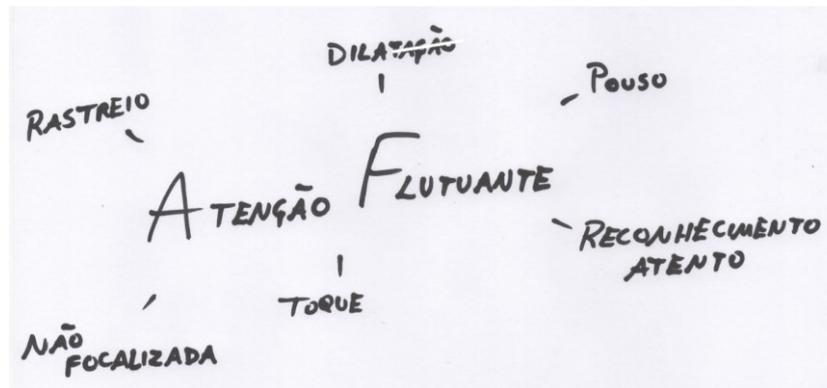


Figura 5 - Ilustração feita por Ana Vitória Rabelo 2021

Observo a qualidade de rastreio quando durante o processo de criação, dando comida para as galinhas, eu era surpreendida por diversas araras sobrevoando a roça ou no instante em que dava comida para os porcos, alguns filhotinhos fugiam pelos espaços da grade. Eu era surpreendida pela velocidade que eles escapavam e em como as araras voavam, as surpresas ali vivenciadas me auxiliaram posteriormente na construção corporal da personagem de MARIA. A partir daqueles atos repentinos, comecei a observar a qualidade de movimento e rapidez daqueles animais, o que me auxiliou nas cenas em que a personagem lavava as roupas, ou andava no meio do mandiocal, as ações dessa personagem deveriam ser rápidas e intensas.

Já na segunda variedade - o toque -, a autora o define como uma “rápida sensação, um pequeno vislumbre, que aciona em primeira mão o processo de seleção” (2007, p. 19) ao mesmo tempo que não defende a ideia de que essa qualidade seja um “mero estímulo distrator” que gera uma identificação imediata. O toque, ao meu ver, é um impulso que afeta o sensível. Existe algo e, por existir, tal ato me remexe, se colide e me afeta.

Com o pouso, a atenção se ancora em uma percepção que se focaliza abrindo novas possibilidades em cima de um mesmo material. É como se adentrássemos uma nova camada do objeto observado ao invés de irmos explorar outro. É uma lente de contato que expande a visão, é o deglutir da matéria explorada, é o escavar ainda no mesmo espaço.

O gesto de pouso indica que a percepção, seja ela visual, auditiva ou outra, realiza uma parada e o campo se fecha, numa espécie de zoom. Um novo território se forma, o campo de observação se reconfigura. A atenção muda de escala (Kastrup, 2007, p.19)

Abro esse pequeno aposto dentro do assunto de atenção para discorrer sobre como o treinar por vezes transcendeu a relação espaço-tempo da realização das nossas práticas cênicas. Aqui compreendia os atravessamentos do meu processo que, por vezes, bebiam de fontes focadas no sensível. Tínhamos tantas variáveis para observar que a nossa atenção ficava por vezes dividida até mesmo com questões técnicas da própria plataforma.

Estávamos imersos em um estado cênico, apesar de tudo e por tudo, sabíamos o que este momento pandêmico havia tirado de nós. Contudo, a compreensão desse território materializado pela plataforma da Microsoft Teams, deveria sustentar, ainda que de maneira micro, os nossos desejos a respeito daquela construção cênica, afinal, a sala de ensaio é espaço de escuta sensível e de troca latentes. Não é um bater de ponto de figuras que chegam no horário marcado, cumprem seu papel e voltam as suas vidas normais. Treinávamos e trocávamos em sala de maneira constante, tentávamos a todo instante tirar qualquer que fosse o obstáculo que esse momento nos inseriu. Afinal, de acordo com Ferracini:

Um ensaio pode ser um estado de trabalho constante na busca de experiências e suas vivências e, é claro, o próprio estado cênico se configura como uma fonte constante de experimentação. O território do “treinar” é muito mais amplo que o espaço-tempo destinado à realização de exercícios mecânicos ou busca de precisão plástica (Ferracini, 2013, p. 126.)

Experimentávamos em sala e éramos por vezes surpreendidos por novas possibilidades individuais. Em um determinado dia, experimentamos um texto escrito por PP e, em algum lugar, aquele texto parecia ser exatamente a linha dramática que faltava no processo. Experimentamos algumas possibilidades cênicas com aquele texto; o movimento de criação parecia ter tomado um ritmo assertivo, afinal tínhamos inúmeros materiais levantados corporalmente, porém, agora alinhados com este texto.

Nossas aulas agora passaram a ser um mix das partituras desenvolvidas até aqui com este texto. Buscávamos compreender, aula após aula, o que aquele texto tinha em comum com cada um de nós e como, de alguma forma, ele fazia sentido para a narrativa que estávamos construindo. Entretanto, em menos de um mês, duas pessoas saíram do processo, o que dificultou de maneira expressiva o desenrolar de toda uma história que construímos de maneira colaborativa.

Todos os personagens dialogavam de alguma forma e a opção de coringamento de personagem não fazia muito sentido naquele momento. Decidimos, então, fazer cenas individuais com os materiais já levantados até então, cada um gravaria suas cenas sem

depender agora de um roteiro coletivo, estávamos livres para gravar e pensar na dramaturgia de um projeto individual que seria comentado coletivamente aula após aula. Todas essas mudanças mexeram de tal forma com a minha cabeça que somente após algumas semanas relembrei da conversa com a minha avó e vi ali um espaço de possibilidades cênicas que não havia pensado anteriormente.

A sensação de não poder controlar as situações me causava um mix de felicidade e insegurança, ao mesmo tempo que me sentia motivada a explorar essa nova camada que a incerteza me abria, o medo de não estar ancorada e de não ter o controle das coisas, me deixava extremamente ansiosa. Sou acostumada a ter o controle de tudo (ou pelo menos achar isso), planilhas, datas, prazos me faziam ter paz e tranquilidade. Todas essas adversidades do processo remoto me deixavam insegura. Entretanto, quando observei o fato por outras perspectivas, entendi que até mesmo no “caos” existe novas possibilidades a serem exploradas. Comecei a perceber gestos banais do cotidiano como uma possibilidade cênica. Limpando o balcão, encontrei uma cabaça com um som novo; coando café senti o cheiro que cresci uma vida sentindo; tomando banho lembrei do rio no fundo da roça; e escutando minha avó vi diversas possibilidades de uma dramaturgia cênica. Foi nesse instante que a minha abertura para o sensível se expandiu e me fez acessar outras camadas de percepção cênica.

Meus sentidos (visão, tato, olfato, paladar e audição) foram expandidos ao passo em que minha abertura para o sensível acompanhava um movimento exploratório de possibilidade e desenvolvimento do meu treino perceptivo. Nesse instante, atenção-abertura para o sensível foram o ponto chave do meu processo de Diplomação I, afinal ambos não se anulam, pelo contrário, são parceiros que caminham lado a lado no processo de obtenção de um treino perceptivo.

A capacidade de sentir é algo inerente ao ser humano, sentimos porque estamos vivos e se vivemos seremos afetados cotidianamente. A questão aqui é sobre como treinar a nossa percepção para aquilo que nos cerca? Segundo Bonfitto (2013), a capacidade sensorial e motora está diretamente ligada aos diversos tipos de experiências que são produzidas em nossas vidas; existe uma rede de conexão entre fatores biológicos, psicológicos e culturais que formam o sujeito, criando assim um ambiente propício para o desenvolvimento da constituição do mesmo.

O primeiro exercício desenvolvido por um dos alunos em sala de aula foi o de PP. Já comentei esse exercício no capítulo anterior. Contudo, gostaria de focar em uma fala específica do meu colega, assim que terminamos o exercício. Ele nos instigou a irmos para algum lugar de nossas casas e observarmos aquele espaço. Deveríamos permitir sermos

afetados pelo espaço de nossa escolha, explorar as texturas, os sons, a luz que entrava ou não naquele lugar, a materialidade, dentre outras coisas. Eu escolhi a oficina do meu pai. Explorei desde o molho de chaves, o cheiro de graxa entrando em meu nariz, o chão sujo deixando meus pés pretos, até o som do esmeril, o barulho do carro de som que passava ao fundo, enquanto toda a minha exploração acontecia.



*QR Code 3 - Vídeo do Exercício de PP*

Assim que terminamos, PP nos questionou da seguinte maneira: “*Qual a sensação...*” ele dizia isso sobre um contexto de cenografia e espaço, mas quero recortar sua fala. De todas as palavras que poderia escolher, PP escolheu *sensação*.

Se pegarmos como exemplo o exercício de PP, poderemos notar uma série de caminhos exploratórios que o sensível pode percorrer. Sentimos à medida em que experimentamos, e expandimos nosso campo sensorial conforme vivemos e somos colocados em situações propícias para que os nossos cinco sentidos possam vivenciar aquilo que nos cerca. É um encontro entre o que nos cerca e a disponibilidade em se experimentar algo novo, ou de acessar uma camada já explorada anteriormente. Explorar as diversas direções que o nosso campo sensorial pode percorrer é uma verdadeira descoberta e redescoberta. Compreendo esse processo como uma possibilidade ao novo e também de visitar uma memória, uma lembrança do passado, afinal se sou afetada por aquilo que de alguma forma tenho como memória afetiva, seja um cheiro, uma cor, uma textura, poderei de alguma forma visitar essa sensação e ressignificá-la dentro do processo.

Entendo a abertura para o sensível como um percurso aonde o treino perceptivo pode se alicerçar. Tal exploração do sensível percorre, ao meu ver, um caminho aonde: o tempo, a memória, a atenção, o ambiente e outros diversos fatores são explorados, remexidos e contorcidos. Cada um desses pontos dialoga de maneira direta em como nosso corpo sensível e poroso, se relaciona com aquilo que nos atravessa. Se entendo que a minha vida é reflexo da

minha construção social, biológica, afetiva e intelectual (WALLON, 2005) compreendo que sou um ser fluído e passível a novas descobertas e diversas camadas a se explorar. Advindo deste fato, gostaria de tecer breves comentários para elucidar cada um desses pontos (o tempo, a memória, a atenção, o ambiente) por meio da prática da Diplomação I.

Quando observamos a relação memória-abertura para o sensível, podemos perceber um diálogo entre aquilo que outrora nos aconteceu e um presente momentâneo que, em frações de segundos, também poderá se tornar memória, afinal “A memória virtualiza o passado em um presente que sempre passa” (FERRACINI, 2013, p. 121). Quando colocamos a memória como espaço de descoberta cênica, é necessário salientar que este espaço de possibilidades é algo parecido como uma caixa de areia. Não se pode segurar tudo sem que alguma fração dessa areia se perca, é incerta à medida que o vento a toca e é repleta de possibilidades sensoriais, afinal essa areia/memória é parte intrínseca de um corpo que sentiu e/ou sente um cheiro, um som, um beijo, um abraço, um tapa e etc.

Quando observo a relação de tempo-atenção-ambiente com o processo de criação, o exercício da partitura corporal dos bichos me parece perfeito. Meu bicho nasceu a partir da observação sistemática de um pássaro, que depois foi se transformando em uma galinha por intermédio de uma atenção aos trabalhos dos meus colegas, posteriormente, ele se transformou em um ser híbrido no instante em que friccionamos o tempo, modo e peso das ações desse ser e, por fim, quando compartilhado com meu colega F, teve mais uma camada de criação. A cada passo que minha atenção se afinava para o que me cercava, juntamente com o tempo no qual desempenhava as ações, mas eu me distanciava da partitura inicial e construía algo novo e instigante, tanto a nível de movimentação corpórea, quanto de sentido.

Não estávamos interessados em construir uma história ou nada do tipo. Nosso foco era basicamente uma ação de experimentação. A ideia inicial era expandir nosso campo perceptivo. Em cada aula fomos avançando na corporificação desse animal, entendendo que a ausência de um foco, expandia o nosso campo de afetabilidade, abrindo espaço para um campo de multifoco. A partitura nos levou a diversas circunstâncias de exploração, criando quase que uma teia de crescimento alimentada de forma gradativa em cada aula. O bater das asas, o ajeitar do ninho, a forma e velocidade que o pássaro sentava no ninho e tantas outras ações foram colocadas em cena criando uma sequência de ações que repetíamos e modificávamos com o desenrolar das aulas.

A atenção sensível desenvolvida ao longo do processo possibilitou tanto uma abertura para a percepção de um campo de afetabilidade múltipla, quanto uma atenção coletiva a respeito dos exercícios desenvolvidos por todos. Quando se compreende que a atenção neste

momento não se estabelece na relação de captação de informações nem em traduzir o material ali explorado, a ideia se fortifica e a atenção se amplia.

O último ponto que gostaria de comentar acerca do treino perceptivo é o processo de trabalho com exaustão. Após estabelecer uma conexão entre atenção e abertura para o sensível, também considero o processo da exaustão conectado a ambas, entendendo que o encontro entre a atenção, a abertura para o sensível e a exaustão corrobora para um treino perceptivo.

Quando leio os escritos de François Kahn (2019) em relação a sua prática e vivência com Grotowski, percebo uma série de situações nas quais o diretor coloca seus alunos. Os espaços que ele propunha para a exploração a fricção de novos materiais cênicos eram diversos, desde uma sala de ensaio ou um acampamento da floresta. Contudo fixo-me em um exercício em específico para elucidar minha visão a respeito do processo de exaustão como vetor de possibilidade ao treino perceptivo. Quando o grupo encontra uma fita cassete com diversa músicas pop, eles dançam por cerca de 30 a 40 minutos com o intuito de iniciar uma nova prática exploratória.

A dança, segundo o relato do autor, era retomada por diversas vezes e era perpassada por um silêncio a cada 30/45 minutos da prática dançante. Esse processo de repetição, de exploração do tempo físico das ações, associado a um desgaste não somente físico, mas mental e psicológico, foi criando a cada passo de experimentação novas camadas de corporificação dos interpretes. Esse ciclo de ação era repetido por diversas vezes e tinha como subtexto alguns direcionamentos gerais, dentre eles: “Manter o movimento contínuo, mas em transformação; Deixar o corpo agir sem impor-lhe decisões, estratégias, sem forçar e abandonar nossos ‘clichês’ físicos e as formas mecânicas do movimento” (KAHN, 2019, p. 44-45).

Observo aqui um processo que se repete de forma cíclica e que tem como pressuposto um movimento contínuo, que não impõe decisões e que tem o intuito de abandonar clichês corporais. Ao meu ver a ação desconectada de signos propícia um espaço de não criação de significados, não há, ao meu ver, uma tradução do que se faz, existe uma força de ação que prontifica o corpo à um estado de desgaste máximo da sua corporeidade a partir de uma dança ininterrupta, acessando assim novos caminhos. É um desprender daquilo que o corpo conhece para um adentrar aquilo que o corpo desconhece.

É uma consciência corporal que emana a partir de uma ação desgastada do corpo, rompendo possíveis vícios e preenchendo uma nova qualidade de corporeidade. A questão aqui é extrapolar a movimentação ao ponto de não reconhecer o movimento que é gerado. Exaustão pode provocar um esvaziamento do agente da ação, por meio de: um desgaste físico-motor, do tempo da realização dessas ações, a velocidade e a forma como desempenho essas ações. Tudo isso podem gerar um cansaço que conseqüentemente propiciará um esforço extra para desempenhar a ação, podendo assim modificar a própria ação em si, abrindo espaço para novas qualidades corpóreas.

A aula do dia 12/02/2021 foi dirigida por PR, em que o mesmo nos direcionou a irmos para a aula com uma roupa propícia para trabalho cênico, alguma roupa que facilitasse nossa movimentação. Logo no início do exercício a frase: "Busquem movimentos extracotidiano" foi repetida diversas vezes. O intuito da prática ao meu ver era que desempenhássemos uma série de movimentos, enquanto ele colocava uma série de músicas. Experimentávamos e construímos uma série de movimentos que tinham que se distanciar ao máximo de movimentos que já fazíamos anteriormente. Construímos um looping de ação a partir da seleção de alguns movimentos que identificamos como interessante ao longo do processo.

A partir disso começamos a observar o movimento de cada colega, como a sequência de cada um era única, mesmo que os direcionamentos fossem os mesmos, cada corpo acessou um movimento único. O cansaço, a velocidade, o tempo de cada ação começavam a influenciar o movimento original, que outrora era tão simples de ser desempenhado, e que agora, quando o cansaço afetava de fato meu corpo, se transformou em outra qualidade de movimento. Mesmo movimento, mesmo espaço, mesma agente da proposição, contudo modificado por meio de uma exaustão corporal.

Na medida em que o exercício foi evoluindo, o direcionamento de PR foi para que começássemos a observar o exercício dos colegas e em como cada um desempenhava a ação e, a partir disso, deveríamos "imitar" aquela corporeidade, mas sempre trazendo a nossa própria qualidade de movimento. Nossa exaustão agora estava conectada com uma atenção mais aguçada, deveríamos observar a nós mesmos, nosso corpo, nosso batimento acelerado, nosso suor escorrendo no rosto e em como tudo isso poderia afetar a nossa corporeidade e além disso, afetar o meu colega, mesmo a distância. Começamos a visualizar no caos, na bagunça, na loucura, possibilidades cênicas, tanto que esse exercício em específico, se transformou mais tarde na cena da descoberta da gravidez da minha personagem em *LUCTUS*, na qual a personagem enlouquece usando a cabaça. Não há como controlar a ação

nesse início, afinal todo esse movimento parte da lógica de impulso que não é traduzido, e nem tem um objetivo pré-estabelecido. Se olharmos para os escritos de Renato Ferracini (2013) poderemos perceber essa conexão.

O fluxo de impulso que provocam movimentos não tem um objetivo – talvez seja simplesmente um estado de curiosidade –, é o movimento puro o que ilumina as presenças do ator/bailarino, que limpa, que aprofunda, que purifica. (Ferracini, 1970, p. 181)

Mais à frente em seu texto, o autor discorre sobre um movimento que não pode ser codificado, mas que requer intenção, ao passo em que o mesmo entende a arte como uma necessidade de expressão, uma obsessão, uma ação de uma linguagem que comunica e interliga pessoas. Acontece, que o momento da prática partindo de uma expressão corporal que rechaça a codificação de signos, mas se aproxima de uma expressão perpassada de intenção, contribui para um levantamento de material cênico que mais a frente, poderá contribuir para uma linguagem artística que comunica.

### O sorriso ainda é a única língua que todos entendem

No último dia de filmagem de *LUCTUS*, minha mãe sorriu, virou para mim e disse: “Ufa! Ainda bem que acabou né Vivi?”. Ainda estávamos longe de terminar, mas aquele sorriso me passou uma certa paz. De todas as figuras comentadas ao longo deste trabalho, minha mãe tem um papel de extrema importância ao longo dessa trajetória. Ela era meu termômetro cênico, era a plateia mais real ou possível para que eu entendesse certos tipos de movimentos cênicos durante as gravações. Dona Nelma acompanhou cada ação daquela personagem, cada “corta”, e a cada sorriso que ela dava após as gravações, eu podia entender o que aquele instante significava. Ali eu tinha um *feedback* instantâneo e extremamente orgânico através de um simples sorriso.



Foto 5 - Nelma Silva Rabelo 2020

“*O sorriso ainda é a única língua que todos entendem*” é uma partilha de processo, é uma tentativa de diálogo com o público apesar das circunstâncias que estamos inseridos. É um encontro de memórias e percepções sobre aquilo que visualizo no momento cênico, é a conexão entre público/atuante cênico e as diversas reflexões suscitadas durante ou posterior a este encontro. Como embasamento teórico deste capítulo, me alicerço aos comentários de Ana Pais (2018), afinal, a autora elabora seus pensamentos sob a relação público-ator e apoia seus escritos sobre a percepção desse encontro como um espaço único e singular.

Muito para além de uma prática social, o encontro distintivo do teatro (espectadores-intérpretes ou espectadores entre si) acontece, ou não, durante o acontecimento poético, que é paradoxal. Este facto suscita ainda maior reserva, pois a percepção desse encontro é sempre singular, o que inibe generalizações. (Pais, 2018, p.196)

É nesse espaço de escuta e de possibilidades cênicas que as possíveis reverberações podem emergir, afinal, se cada ato cênico é um, seus desdobramentos também serão únicos. A unicidade de cada circunstância cênica é o que possibilita uma maior pluralidade a respeito do que aquele instante pode nos perpassar, tanto enquanto público, quanto como atuante. Outro ponto a se considerar é a respeito dos possíveis encontros que surgem durante esse ato, seja de público para com o ator, ou de público para com público. Analiso esse segundo com um certo apressamento no peito, entendendo que por vezes a relação do público para com a cena será um movimento muito mais interno e de autoanálise do que de troca ou partilha com quem está no ato cênico. Ana Pais (2018) comenta sobre a relação público-performer no instante em que ambos se aproximam, no instante em que os afetos se conectam e é sobre essa citação que quero me desdobrar.

Quando actores e performers afirmam saber que o público está com eles, referem-se a sensação de proximidade, estados intensivos, do corpo potenciado pelos afectos e tensões que se escutam. Sabem porque sentem a conexão estabelecida e atenção do outro, o que não equivale a um “estar com” harmonioso, mas a uma zona de fricções e deslocamentos habitada pela diferença de sentir de cada um. (Pais, 2018, p.203)

Não quero rechaçar ou estabelecer um juízo de valor sobre a prática teatral ao vivo ou virtual, apenas apontar as diferenças, e se os conceitos de Ana Pais (2018) podem ser observados por uma outra ótica de experimentação cênica, agora online e imersa no meu trabalho em *LUCTUS*.

Enquanto eu gravava as cenas, meus pais ou quem mais estivesse na roça, continuavam desempenhando suas funções normalmente, apesar da palavra “ação” exigir um certo silêncio durante as gravações, a vida continuava normalmente. Entretanto, no dia da gravação das cenas com as filhas, vi um movimento diferente. Aquela personagem, um tanto raivosa, mas cuidadosa, chamou atenção por seu trato um tanto brusco e afetuoso. Os gritos e interjeições populares chamavam a atenção e abriam sorrisos de quem estava em volta. Era divertido ver a resposta de quem estava lá, era engraçado ver cada um parando seus afazeres e se posicionando atrás da câmera, para ver um pouco mais daquela personagem um tanto raivosa e rabugenta.

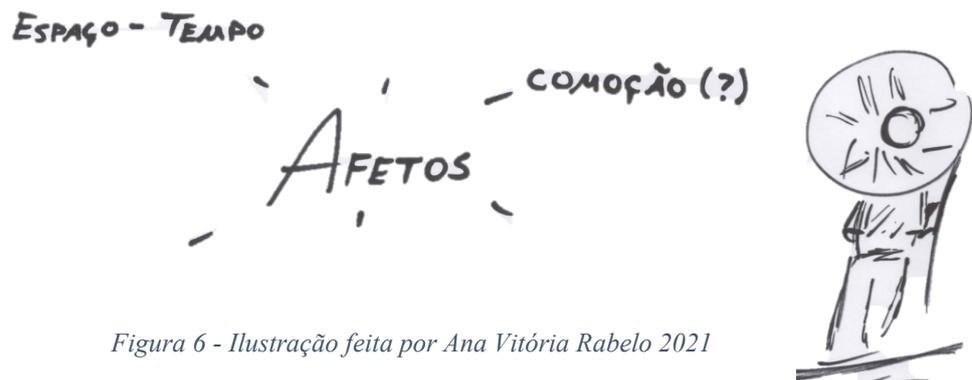


Figura 6 - Ilustração feita por Ana Vitória Rabelo 2021

Após gravar a cena da filha no banheiro, naquele espaço pequeno e abafado, compreendi mais uma esfera de conexão com o público, tanto em relação a mim (atuante cênica) quanto com eles próprios. Minha mãe, após a gravação disse a seguinte frase: “Isso me lembrou minha infância”. O ato de trazer a memória, de escavar aquilo que um dia foi presente, e hoje é passado, é uma possível tarefa de autoanálise do público, que ressoa, amplia e/ou intensifica afetos à medida que visualiza na ação cênica aquilo que vive, ou viveu em sua própria trajetória. É uma comoção de afetos proposta por Ana Pais (2014) como um “movimento conjunto de afectos, e a função do público como uma ressonância afectiva que amplia e intensifica a circulação de afectos. (p.143)” A comoção, portanto, seria um movimento de afetos em conjunto com um público que ressoa afetos e cria um espaço de reciprocidade durante a ação cênica.

Tendo como base o conceito de comoção, compreendo que a própria autoanálise não se faz sozinha, não se faz a partir do nada, mas sim a partir de trocas de afetações com o próprio atuante cênico ou com a cena em si. Se entendo o público não somente como um canalizador de afetações, mas sim como ressonador de afetos, me alicerço na ideia de que o teatro é um campo de inúmeras afetações possivelmente ampliadas pelo/para/com o público.

Me questiono agora em como este pode se dar dentro da circunstância na qual o trabalho de *LUCTUS* foi gravado. Existe comoção aonde o espaço-tempo de visualização do trabalho foi completamente diferente do instante da atuação? Como pode existir comoção quando público e cena se encontram em tempos espaços diferentes? É possível que exista? Existem trocas sensíveis entre o público e o interprete, quando o público assiste a obra posterior ao ato cênico? Não seria a minha cena mais um projeto de audiovisual no qual as pessoas assistem e depois vão embora? Meus exemplos anteriores foram feitos sob a premissa de um público que via a gravação de recortes de um trabalho em construção, quase uma espécie de “ensaio geral”. Meu ponto de reflexão agora é: Como se daria a conexão entre público e atriz considerando que estes estão em espaços-tempos separados, já que o público assiste algo que foi filmado?

Para discorrer sobre tais indagações gostaria de compartilhar uma situação em específico. Após a finalização das cenas, depois de todas as edições, correções de cores e melhoramento de sonoplastia, cada aluno apresentou seus trabalhos de forma remota na Mostra de Trabalhos de Disciplinas do Departamento de Artes Cênicas na Universidade de Brasília, o Cometa Cenas. Apresentamos de maneira conjunta cada um dos trabalhos individuais e no instante da apresentação online algo me chamou atenção. Cada ator e atriz também assistia a apresentação juntamente com o público. Tínhamos a possibilidade de ver comentários das pessoas que estavam assistindo as cenas naquele momento. Cada fala, incentivo ou crítica era expresso por parte da plateia online, via o chat de conversas. Aquela nova forma de interação me pareceu estranha e um tanto enrijecida no primeiro momento, mas depois de algum tempo aquelas mensagens pareciam menos incomuns, e mais normais para aquele novo momento.

De alguma forma estabelecemos uma conexão e não só isso, uma nova camada de fricção de afetação se estabelecia ali, afinal o eu atuante era visualizado pelo eu espectadora juntamente com o próprio público. Eu estava me vendo, e vendo a reação do público pelo chat. Obviamente a interação por meio das telas, não é nem um pouco parecida com a interação que acontece dentro do teatro. Essa nova instância de observar a minha atuação juntamente com o público foi algo novo para mim.

Apesar de já ter visto a minha cena inúmeras vezes, aquele novo momento com o público, com data e hora de estreia marcada, me levou a uma nova camada de entendimento a respeito da minha cena. Me senti imersa no processo ao ponto de me questionar se aquele instante de trocas com o público não seria uma comoção, afinal toda a insegurança de como o

público receberia o material, foi se esvaziando pouco a pouco, porque tinha feedback e trocas por meio do chat de como a cena era recebida pelo público.

Será que o envolvimento do público com a cena em algum lugar não foi uma espécie de comoção? O fato de parte dos espectadores saber da minha presença no instante da cena e outra parcela não saber ou até mesmo se questionar “*Será que ela está vendo a cena com a gente?*” modifica a qualidade de afetação? De que forma o “eu público” se conecta com os espectadores no instante da cena ao ponto de suscitar algumas transformações pós a cena?

Aquele estado de compartilhamento de reciprocidade de tempos/espaço/ação diferentes me fez adentrar em uma atmosfera completamente diferente do dia que visualizei o projeto com meus colegas em sala de aula por exemplo. Parecia que a estreia daquele material, para um público que eu não conhecia, era ainda mais instigante e movimentador de afetações para o meu trabalho.

Ana Pais (2018) mais a frente em seu texto, descreve que a ideia de comoção se alicerça na premissa de afetações que ocorrem durante mesmo espaço-tempo da ação cênica. O público ressoar enquanto está imerso de forma recíproca com o atuante cênico, cria-se, portanto, uma atmosfera de afetabilidade durante o mesmo espaço-tempo. A respeito do tema a autora discorre:

Actores e espectadores estão imersos e reciprocamente implicados na produção e experiência da atmosfera do espetáculo. Em rigor, a par da atmosfera criada pela cena[...] existe uma atmosfera criada pelo público. É no espaço-entre fazer e sentir destas atmosferas que se pode localizar a actividade do público e caracterizar a relação entre ele e a cena. (Pais, 2018, p.210)

Portanto, se comoção depende de uma atmosfera criada durante um tempo real, retomo minhas indagações em parágrafos anteriores me questionando se existe uma comoção propriamente dita em trabalho cênicos gravados e apresentados de forma online. Como o processo de comoção pode ser entendido nesse novo formato online se de fato ele existir. E se não existir, qual o seria o conceito aqui estabelecido pelo/com/para o público no online?

Antes de desdobrar uma possível resposta para esse questionamento, quero deixar bem claro que existe uma diferença entre o meu trabalho e um trabalho finalizado de áudio visual, afinal neste último, a relação é verticalizada, e tem como pressuposto um trabalho que já teve sua finalização definida e não abre espaço para uma troca de quem o viu. Por outro lado, o meu trabalho em *LUCTUS* é um processo, ainda em construção e aberto a alterações que

possivelmente desaguaram no trabalho da Diplomação Teatral II, ou seja, a relação é horizontalizada no tocante a afetações e compartilhamentos de sensações.

Desde o princípio deste trabalho, deixei bem claro que não tinha o intuito de trazer respostas exatas sobre questionamentos exatos, e não farei isso neste momento. Acredito que este espaço de experimentação online, seja uma ressoador de afetações que possibilitem uma vivência plural e agregadora de diversos sentidos. Talvez aquele sabor agridoce comentado no primeiro capítulo esteja no entendimento de que este momento não é inferior, mas sim agregador de novas possibilidades cênicas em relação ao público-ato cênico, agora imerso em outro espaço tempo.

A possibilidade do próprio atuante cênico ser público no instante da apresentação, vendo a si mesmo é uma das grandes delícias que esse momento nos proporciona, assim como a possibilidade de o instante da atuação ser diferente do momento em que o público visualiza a prática é outra possibilidade extremamente rica de trocas, especialmente se a obra segue em processo criativo.

Apesar do fazer cênico não ser representado no mesmo instante em que o público experimentava e vivenciava a cena, era bonito ver os comentários durante o chat e até mesmo receber algumas mensagens e ligações posterior a cena, não escrevo isso no sentido de exaltar a cena nem nada do tipo, afinal inúmeros detalhes deverão ser melhorados para a prática da diplomação II, mas me senti satisfeita com o caminhar do processo, principalmente quando percebo algumas conexões entre as falas de pessoas que não conheço e falas da minha própria família. Afinal, meu trabalho é extremamente pessoal, ousou até mesmo questionar o quão insosso seria o teatro se tivesse sua base alicerçada na impessoalidade.

## Porque eu descobri o segredo que me faz humano

Toque na água consente, sente o que passa, revela o que não se sabe e abre o espaço do agora. Assente com a cabeça, revira o que te fadiga, respira... Olha pro lado, pro outro, pisa, não não não, volta, retrocede. Isso... tá tudo bem. Puxa o ar, conta até três. Atenção! O ônibus passa em 5 tempos, o cara de camisa amarela passa em 8, pausa no mendigo atrás do corpo que mente. Difuso olhar, explana o que não agrega, apedreja o discurso com ódio, mas com ódio? Droga me perdi. Abre a caixinha e não pira. Faltam 22 dias pra terminar minha

estadia. Essa caixa estava aqui desde quando? Esquece, não importa. Toma boldo, vomita o que incomoda, finge costume, abre a janela, vento frio de fim de tarde.

Nosso percurso chega ao fim(?). Pensei em mil formas de concluir esse trabalho que jamais teve como pretensão metodológica apontar valores exatos, mas suscitar discussões a respeito dos possíveis caminhos que a interpretação teatral pode percorrer a partir de uma rede de afetação. Digo rede, no sentido amplo da palavra, desprezando de forma clara, a linearidade que a vida hora ou outra nos obriga a aceitar. Arruma a camisa, anda em linha, fecha a perna, senta direito. Eu quero a poesia do olhar, eu quero a fadiga de um dia corrido, assim como eu também quero poder terminar esse trabalho enxergando que a interpretação teatral, sendo imbuída de um processo de afetação, reflete em pontos tão existencialistas do ser humano, a medida em que compreendo a vida como uma eterna troca. Assim também não seria o teatro?

No primeiro passo que demos em nossa jornada, começamos a tecer uma rede simples, sem muito glamour e que enxergava no cotidiano banal e casual, aquilo que outrora seria descartado por um olhar linear, um olhar que não expande. Estávamos imersos na simplicidade que tinha como arcabouço estético um treino perceptivo. Não é sobre forçar uma linearidade entre as afetações, é sobre compreender que este organismo, vivo e latente, não é passível de controle, mas sim aberto a troca, aberto a cutucar, mexer, remexer, incomodar e promover uma série de inquietações com/para/a favor do atuante cênico.

É nesse espaço de observação e afetação que as descobertas cênicas se tornam cada vez mais palpáveis. É sobre a capacidade de ir e vir, de se colocar e de se perceber. Respeita, respira, ouve, transforma e aflora. Não somos corpos alheio ao que nos cerca somos o fluxo contínuo, somos a equação matemática com vírgula, somos o poema concreto, somos a água que não para. Agregar sentido para aquilo que nos atravessa e nos perpassa é um exercício contínuo e imbuído de muitos desejos, escutas e partilhas.

Com o passar do tempo, de forma natural vimos que este mesmo treino, agora se fazia presente em outra circunstância de observação e escuta sensível. Flutuamos no entendimento de uma abertura mais ampla para o que nos cerca com o intuito de sermos cada vez mais agregadores de sentido e mais distanciadora de significados. Parece paradoxal, treinar a percepção no início e depois flutuar em uma atenção que não rechaça, mas soma e dá a mão. Mas no instante em que nos distanciamos de um entendimento linear das ações, percebemos que ambas (treino – flutuante) sempre estiveram ali. Volto a dizer, estamos em uma rede,

aonde o começo e o fim se misturam e se reformulam a todo momento. Estamos imersos em um sistema vivo e fluído que é a vida.

Eu quero destrinchar o acaso do cotidiano. Eu quero ver o quanto de teatro do absurdo que têm dentro da vida. Eu quero entender a disponibilidade no costume. Eu desejo escavar as diversas circunstâncias que afloram do banal e do simples gesto. Eu desejo me apaixonar por aquilo que vejo todos os dias. Eu anseio sentir amor por aquilo que nem sentia que existia dentro de mim. Eu desejo experimentar sem medo de ser julgada e saber viver a incerteza da vida com a maior convicção. Eu desejo não sofrer por aquilo que não consigo controlar.

Cada nome desses capítulos foi escolhido com muito cuidado e amor a partir da canção “Principia – Emicida, afinal durante o processo de escrita deste trabalho essa foi a canção que fez parte de todo o processo. Inclusive no dia da defesa da banca, um vídeo com a canção foi usado para representar este trabalho.



*QR Code 4 - Música Principia*

Assim que *LUCTUS* estreou no Cometa Cenas, minha cena ficou disponível para os outros dias. As pessoas podiam acessar, e ver a cena quantas vezes quisessem, dias e horários que achassem melhor. Levei meu computador e caixinha de som para que meus avós pudessem ver a cena em sua casa, mostrei a cena dias após a estreia, na casa deles e no período da tarde. Por mais que a minha avó tivesse gravado a cena final, ela não sabia exatamente para qual contexto aquela cena seria usada e meu avô, sempre curioso, me indagava a cada gravação o porquê daquela movimentação quase que diária na sua casa, eles acompanharam parte do processo e achei justo eles verem o findar desse processo.

Durante alguns momentos eles ficaram calados, meu avô comentava em outros e o movimento de identificação foi quase natural deles dois. Ambos se viam de alguma forma

naquele trabalho, comentários do meu avô como: *“Essa mulher brava parecia Lia mais nova”*, *“Já catei mandioca desse jeito”* e até mesmo crítica extremamente bem humoradas como: *“Mas tu não sabe lavar pano de prato não né Pretinha?”*, *“Olha o jeito que debulha o milho, tudo errado”*. Confesso que com o passar da cena minha expectativa aumentava em relação ao momento final que minha avó apareceria em cena. Queria ver a reação deles, imaginei diversas expressões ou falas e no instante que a cena acabou minha avó disse: “Ficou lindo” indo em total oposição a fala do meu avô: “Entendi nada, só vi você Pretinha reclamando e Lia com uma roupinha toda fresca”

Naquele instante, enquanto eu ria da fala do meu avô, pude compreender que o cerne do meu trabalho de diplomação não é sobre trazer valores exatos. Não é sobre um único caminho de entendimento sobre a dramaturgia da peça, mas sim sobre as diversas afetações advindas de diversos espaços-tempos. É sobre uma camada de atemporalidade que conecta a história com quem a assiste, independente se essa pessoa conhece resquícios da história contada ou se ela se identifica de alguma forma com o que é representado ali. É sobre uma linguagem de afetação compartilhada e conectada entre quem conhece partes da história real e quem nunca a conheceu.

Das inúmeras dificuldades encontradas no contexto tecnológico, internet caindo, aparelhos travando, áudios mutados e etc, acredito que a parte boa de ter desenvolvido esse trabalho durante esse momento pandêmico foi de acessar outras camadas de espaço-tempo cênico, proporcionando assim uma rede de compartilhamento de afetações e escutas entre os diversos públicos, de diversas idades e porque não de diversos tempos, afinal mesmo depois de 6 meses ainda tenho feedbacks sobre o trabalho. Existe uma troca genuína apesar/por causa do online, desde a crítica mais incisiva até mesmo o sorriso mais orgânico.

Concluo, que esse trabalho é uma partilha de afetos que corroboram a todo instante na formação de um ser social e artístico, ávido por novas descobertas e que compreende o picadeiro cênico como um espaço de compartilhamento de experiências e trocas. Das mais simples as mais complexas, sem o juízo de valor e linearidade que a vida a todo momento nos força a ter. É sobre partilhar.



QR Code 5 - Avós FeedBacks

## Referências

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre experiência e o saber de experiência**. Tradução de João Wanderley Geraldi Universidade Estadual de Campinas, Departamento de Linguística. 2019.

BONFITTO, Matteo. **Sentido, intensão, incorporação: Primeiras Reflexões sobre diferentes práticas interculturais no trabalho do ator**. 2013;

EMICIDA. **Principia part. Pastor Henrique Vieira, Fabiana Cozza, Pastoras do Rosário**. Direção de Henrique Alqualo. São Paulo. Produção Laboratório Fantasma e Nave. 2021

FERRACINI, Renato. **Ensaio de Atuação**. Editora Debates. 2013.

KASTRUP, Virgínia. **O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo**. Rio de Janeiro. 2007.

KAHN, François. **O JARDIM – Relatos e reflexões parateatral de Jerzy Grotowski de 1973 a 1985**. Tradução Priscilla Duarte; revisão técnica Tatiana Motta Lima. -1. Ed. - São Paulo. Realizações, 2019.

PAIS, Ana. **Ritmos Afectivos nas Artes Performativas**. 1ª Edição – (Extra-Colecção). 2018. Edições Colibre. Lisboa, Portugal.

WALLON, Henri. **A Evolução Psicológica da Criança**. Lisboa, Portugal: Edições 70. 2005.