

RENATA FERREIRA DA SILVA

**MIMAGENS DA DOCÊNCIA: ESCUTA DO CORPO**

ILHA DE SANTA CATARINA  
2016



RENATA FERREIRA DA SILVA

**MIMAGENS DA DOCÊNCIA: ESCUTA DO CORPO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial para a obtenção de título de Doutora em Educação. Orientador: Prof. Drº. Wladimir Antônio Costa Garcia

ILHA DE SANTA CATARINA  
2016

Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária  
da  
Universidade Federal de Santa Catarina

## **TERMO DE APROVAÇÃO**

RENATA FERREIRA DA SILVA

### **MIMAGENS DA DOCÊNCIA: ESCUTA DO CORPO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial para a obtenção de título de Doutora em Educação.

Comissão examinadora em maio de 2016.

---

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Marilda de Oliveira de Oliveira (UFSM - Examinadora)

---

Prof. Dr<sup>º</sup>. José Ronaldo Faleiro (UDESC - Examinador)

---

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup>. Maria de Fátima de Souza Moretti (UFSC - Examinadora)

---

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup>. Janaina Träsel Martins (UFSC - Examinadora)

---

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Lúcia Schneider Hardt (UFSC – Examinadora)

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup> Elaine Schmidlin (UDESC- Examinadora/Suplente)

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Roselete Fagundes de Aviz de Souza (UDESC -  
Examinador/Suplente)

---

Prof. Dr<sup>º</sup>. Wladimir Antônio Costa Garcia (UFSC - Orientador)

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Gilka Girardello. (UFSC Co-orientadora)

Ilha de Santa Catarina, 2016.



## GRATIDÃO

A minha amada companheira **Amanda Leite** pela incomensurável paciência, imenso apoio e amor em cada etapa do percurso. Ao meu orientador **Wladimir Garcia**, que nos últimos seis anos vêm me ensinando a produzir-me, proporcionando-me muitos afetos, amizade e paradoxos. A minha co-orientadora **Gilka Giradello** pela escuta, retorno e apoio no processo de escrita. A querida **Graça Pires** pela luz, escuta, apoio e incentivo em cada encontro. Aos amigos da tese, **Silvana Abreu** (*In memoriam*), **Luis Louis**, **Mauro Zanatta** pelos bons encontros cheios de novas ideias. A amiga **Bárbara Tavares** por aceitar compartilhar comigo este último Ato e por me fazer acreditar que é possível ter relações saudáveis, de crescimento mútuo e troca no espaço profissional. Aos professores do teatro **José Ronaldo Faleiro**, **Sassá Moretti** e **Janaina Martins** pelo aceite em contribuir. Gratidão pelas dicas, experiências compartilhadas e textos inspiradores indicados durante toda minha vida acadêmica. As professoras **Ida Mara Freire** e **Lucia Hardt**, pelas deliciosas aulas – acontecimentos, preciosas dicas, orientações e escutas. As professoras **Roselete Aviz**, **Elaine Schmidlin**, **Gilberto Icle**, **Deniz Nicolay** pelo aceite em contribuir com estes estudos. Aos amigos e amigas **Mariene Perobelli**, **Fernando**, **Eduardo Silveira**, **Julia Collaço**, **Reginaldo Ferreira**, **Lady Lidi**, **Vera**, **Ana**, **Jaime**, **Vívia**, **André**, **Joelma**, **Marcos**, **Daniel Nunes**, **Isilda** e **Monique** pelo incentivo, apoio e companheirismo. A amiga **Renata Patrícia**, por tanto apoio e incentivo. Aos filósofos **João Paulo** e **Leon Farhi** pelas dicas e boas conversas. Aos amigos filósofos do Grupo de Pesquisa **Calibã** e educadores do Grupo de pesquisa **Transver** pelos encontros e estudos. A minha mãe e meu pai, meus irmãos **Claudio** e **Fábio**, minhas tias **Nana** e **Glória**, meu tio **Lau** (*In memoriam*) minha hermana **Gabi** e prima **Aline** pelo amor e apoio. Aos meus **alunos** e **colegas de colegiado** pela compreensão, apoio e desafios. A todos que, de alguma forma, contribuíram com estas *mimagens*, gratidão.





Dedico este texto a todos que perambulam por aí, buscando encontros potentes e alegres na vida, especialmente com o teatro, a educação e a filosofia.



*A experiência maior  
Eu antes tinha querido ser os outros para  
conhecer o que não era eu. Entendi então  
que eu tinha sido os outros e isso era fácil.  
Minha experiência maior seria ser o âmago  
dos outros: e o âmago dos outros era eu.*

(Clarice Lispector, 2004, p.43)



## RESUMO

O que pode o corpo de uma professora de teatro? Seguindo o paralelismo afetivo (mente/ corpo) spinozista, essa tese quer “provar” o saber pelo qual as coisas passam pela capacidade de afetar e ser afetado. Essa lógica promove os “encontros” da pesquisa: *com* a atriz, *com* o mímico, *com* o palhaço e *com* a encenadora. Tais encontros levaram ao que procuramos caracterizar, em chave de diferença com o senso comum, como “uma política da amizade”. A escrita tenta dramatizar os eventos pela articulação de pensadores da filosofia da diferença com pensadores de uma pedagogia do teatro: Artaud, Lecoq, Barba, Burnier, Copeau, entre outros. Os relatos se tornam índices de singularidade. O que pode a escrita da vida? Análogos à dramaturgia, esses relatos são divididos em atos, cenas (dinamismos espaços-temporais) e estudos (ideias–força). Os dramas da pesquisa querem, assim, torcer a ideia da docência, gerando dados, ao invés de coletá-los; pensando modos de se fazer, no lugar de moldes a serem reproduzidos. Formam-se, à guisa de conclusão, “mimagens” da docência: escuta do corpo.

**Palavras-chave:** Filosofia da diferença; Corpo, Teatro, Mímica, Docência.



## ABSTRACT

What can the body of a drama teacher? Following the affective parallelism (mind / body) Spinozist, this thesis wants to "prove" knowledge by which things pass by the ability to affect and be affected. This logic promotes the "meetings" of the research with the actress, with mime, with the clown and the stage directress. These meetings led to what we seek to characterize in key difference with common sense, as "a policy of friendship." The writing attempts to dramatize the events by the articulation of philosophy of difference with thinkers of a pedagogy of theater: Artaud, Lecoq, Barba, Burnier, Copeau, among others. The reports become singularities indexes. What can the writing life? Analogous to dramaturgy, these reports are divided into acts, scenes (spatio-temporal dynamics) and studies (ideas-force). The research dramas want, thus, twisting the idea of teaching, generating data instead of collecting them; thinking ways of doing, instead of molds to be produced. Make up, in conclusion, "mimagens" of teaching: listening from the body.

**Keywords:** Philosophy of difference; Body, theater, mime, Teaching.





## SUMÁRIO

|  |            |
|--|------------|
| <b>PRÓLOGO.....</b>                                | <b>19</b>  |
| <b>OS DRAMAS DA PESQUISA .....</b>                 | <b>27</b>  |
| <b>ATO I: Encontros com amiga atriz.....</b>       | <b>33</b>  |
| Cena 1.....  | 35         |
| Estudo sobre o Eu.....                             | 36         |
| Cena 2.....  | 49         |
| Estudo sobre a Energia.....                        | 52         |
| Cena 3.....  | 55         |
| Estudo sobre o Ideal.....                          | 57         |
| Cena 4.....  | 66         |
| Estudo sobre a Respiração.....                     | 70         |
| Cena 5 .....                                       | 75         |
| Estudo sobre a Alegria.....                        | 76         |
| Cena 6 .....                                       | 78         |
| Estudo sobre a Potência de agir.....               | 80         |
| Cena 7.....  | 86         |
| Estudo sobre o teatro como Manifesto do Corpo..... | 89         |
| <b>INTERVALO – A PAIXÃO.....</b>                   | <b>97</b>  |
| <b>ATO II: Encontros com o amigo mímico.....</b>   | <b>101</b> |
| Cena 8.....  | 103        |
| Estudo sobre o Véu.....                            | 105        |
| Cena 9.....  | 115        |
| Estudo sobre os Encontros.....                     | 117        |
| Cena 10.....                                       | 127        |
| Estudo sobre o Corpo Dilatado.....                 | 129        |
| Cena 11.....                                       | 133        |
| Estudo sobre a Mímica.....                         | 136        |
| Cena 12 .....                                      | 156        |
| Estudo sobre a Afetividade.....                    | 158        |
| <b>INTERVALO – A AMIZADE.....</b>                  | <b>165</b> |
| <b>ATO III: Encontro com o amigo palhaço.....</b>  | <b>173</b> |

|                                 |     |
|---------------------------------|-----|
| Cena 13.....                    | 175 |
| Estudo sobre o desencontro..... | 176 |

**INTERVALO – A VIAGEM..... 177**

**ATO IV: Encontro com a amiga encenadora.....183**

|                                       |     |
|---------------------------------------|-----|
| Cena 14.....                          | 186 |
| Estudo sobre os Encontros Ativos..... | 187 |
| Cena 15.....                          | 191 |
| Estudo sobre o Silêncio.....          | 192 |
| Cena 16.....                          | 198 |
| Estudo sobre o Lado de Fora.....      | 200 |
| Cena 17.....                          | 201 |
| Estudo sobre Magritte.....            | 203 |
| Cena 18.....                          | 205 |
| Estudo sobre o ritmo.....             | 208 |
| Cena 19.....                          | 210 |
| Estudo sobre o Devir.....             | 211 |
| Cena 20.....                          | 219 |
| Estudo sobre a sombrinha.....         | 221 |
| Cena 21.....                          | 225 |
| Estudo sobre a Mímagem.....           | 231 |

**EPÍLOGO: MIMAGENS.....231**

|  |     |
|--|-----|
| Estudo sobre o prólogo.....                          | 232 |
| Estudo sobre a força do encontro com a palavra.....  | 234 |
| Estudo sobre a força do encontro com os objetos..... | 240 |

**ELENCO.....243**

## PRÓLOGO

[...] Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cinquenta,  
As sensações renascem de si mesmas sem repouso, [...]  
Abraço no meu leito as melhores palavras,  
E os suspiros que dou são violinos alheios;  
Eu piso a terra como quem descobre a furto  
Nas esquinas, nos táxis, nas camarinhas seus próprios [...]  
(MÁRIO DE ANDRADE)

Poderia uma vida se desenhar como arte? Já faz alguns anos que comecei a perceber meu prazer em estudar. Tendo uma formação como professora de teatro sou uma andarilha nos estudos. Viajo pela pedagogia do teatro, apaixono-me pela filosofia e tenho grande amizade pela literatura. Esse nomadismo vira a casa da gente. Esses encontros com textos e pessoas ao longo de uma vida são forças tão arrebatadoras que afetam e movem todas as relações que me constituem.

Eu estou aqui por isso. Porque linhas de força e intensidade me moveram. Aconteceu tanta coisa dentro de mim que eu precisei dramatizar a vida como uma espécie de necessidade que vem do excesso, do que transborda na gente.

Estamos sentados, o mundo está sentado, a educação está sentada produzindo seus modelos e eu estou cansada de sentar. A cadeira se tornou um objeto problemático: tirei muitas das salas de aula, como um pequeno ato repetitivo, persistente, revolucionário como o de um verme que come um queijo por dentro. As cadeiras, dispostas lado a lado na minha frente irritam-me com um discurso que não se cala, dizendo para eu falar para todos como se fossem um. Mas, descobri que um é muita gente, muitos corpos, muitas ideias, muito desejo, muita força.

O que pode um corpo quando não é mais um corpo substancial de um sujeito qualquer, mas um atravessamento de linhas de intensidade?

Como é que a gente forma a nossa vida? A forma de vida é uma vida que jamais pode ser separada de sua forma, no modo de viver está em jogo o próprio viver. Eu desejo torcer o corpo da docência. Crio aqui uma terra para eu me deslocar. Encontro-me com a intensidade de textos, contos, textos dramáticos, teóricos e objetos... Vivo de forma efêmera e provisória, uma forma de vida que resulta do que sobra desses encontros. Não avanço de forma linear e coerente. A sua forma de vida é linear e coerente?

Sinto-me andarilha, tomada: por uma paixão ora pela pedagogia do teatro, ora pela filosofia e a todo o momento pela força do corpo. É seguindo o sentimento do corpo que acontecem encontros com quatro amigos: a atriz, o mímico, o palhaço e a encenadora. Pode a amizade virar conceito?

Desses encontros descritos na intensidade dos vividos é que partimos para os estudos. Paradas no deserto, oásis, aberturas para novos encontros... Estou interessada nos encontros, pois isto envolve contato, abertura de um ser humano para com o outro, compreensão e solidão (por que não?) entendida como condição para nos relacionarmos. Mas que solidão é esta?

[...] uma solidão extremamente povoada. Não povoada de sonhos, fantasias ou projetos, mas de encontros. Um encontro é talvez a mesma coisa que um devir ou núpcias. É do fundo dessa solidão que se pode fazer qualquer encontro. Encontram-se pessoas (e às vezes sem as conhecer nem jamais tê-las visto), mas também movimentos, ideias, acontecimentos, entidades. (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 06).

Os amigos são forças com as quais travo lutas. Compreendo a mim mesma através do encontro com os amigos, são eles que me incitam, me desafiam como um lado de fora. Ativo encontros, ativo meu corpo e apresento cenas. Escritos da ordem da sensação, da vibração, de uma força que pode produzir novos possíveis. Nestas experiências afetivas faço relações, concateno saberes escrevendo a partir de um eu disperso no mundo.

Traço um percurso de relação com a verdade, com a palavra, com o silêncio, com a educação. O que escolho escrever? O que escolho silenciar? Questões que se desdobram na produção de um sujeito cognoscente. Será que ao conhecer estou sempre me subjugando a um modelo e renunciando a outros? Eu poderia me auto constituir ao invés de ser constituída? Melhor dito: será que nos constituímos ou nos destituímos?

Querendo, talvez, voltar-me para mim mesma, para os modos de existência e de constituição deste “ser” professora de teatro, descubro-me num outro problema, a noção de sujeito. Padeço. Isto pode ser bom ou não.

Escrevo e me encontro no entre lugar, em movimentos em falso que transitam por desequilíbrios: governar-se e ser governada. Um passo e oscilo, mas me esquivo, me sustento. Outro passo e me desequilibro, descubro que de forma disciplinada também me apoio. Essa escrita é um modo de andar por aí. Andar ao vento. Andar por aí implica um modo de existência que percebe as coisas pelo meio, nos intervalos. Como seria tirar da prática da vida os conceitos? Como seria tirar da vida mesma, do que nos acontece, os modos de existência aí implicados?

Este exercício também se dá com a escrita, a escrita de uma experiência pessoal, paradoxalmente, sem autoria. Blanchot (1987, p. 16) afirma que “escrever é quebrar o vínculo que une a palavra ao eu”. Talvez esteja aqui imersa neste exercício, desprender-se de um eu-pessoal para um eu-transeunte.

Deleuze (2013, p. 122), ao comentar a obra de Foucault nos persuade a uma lógica de pensamento diferente de um sistema racional em equilíbrio. Para ele “a lógica de um pensamento é como um vento que nos impele, uma série de rajadas e de abalos”. Isto nos lança a um saber que não cria conformidade e correspondência.

Há um antimovimento que antecede ao movimento desta conversa: ensinar é impossível, só se pode aprender. Então, a professora de teatro se coloca em situação de aprendizagem, descreve uma série de choques vividos ao encarar seus limites e desconhecimentos ao mesmo tempo que sua força.

É hora de aprender e, aqui estamos em aula, numa conversa infinita e polifônica. Uma voz sempre solicita outra. O leitor também escolhe com quem e como quer participar da conversa. Há a possibilidade de subverter o percurso. A escrita está marcada com outras possibilidades de conversa sinalizando outras conversas, combinações.

Acontece uma escrita formal dada pelos estudos da pedagogia do teatro e da filosofia, mas acontece também uma escrita de sensações dada pelas cenas dos encontros vividos com a atriz, o mímico, o palhaço e a encenadora – marcas das afecções. Tudo é variação dos encontros dados na vida. E quando se trabalha com a vida não há uma progressão

linear. Assim, os dados são lançados de novo<sup>1</sup> e estão entrelaçados num jogo imanente que produz a coisa em si mesma.

A tarefa que me propus foi a de me inventar nesse jogo, pois, o jogo seria uma maneira de se relacionar, como escreve Friedrich Nietzsche (1844-1900). Escuto suas provocações e percebo que o movimento de transformação da vida acontece também na expressão de uma ética que enfrenta a moral com a ideia de cultivo de si. Ensaio a partir da premissa que não há nada superior à vida, afirmar a vida de uma forma integral com toda a abertura para o caos.

Há uma subversão: tornar-se novamente começo e reinventar-se. O que pode o corpo de uma professora de teatro? Como cultivar a nós mesmos em meio às interfaces acadêmicas e artísticas como professores? Ao colocar em xeque meu trabalho com a formação de professores de teatro, coloco em xeque a mim mesma.

Os processos inventivos passam pelas máscaras da pesquisadora, da atriz, da professora e deslizam por Cenas e Estudos intermitentes entre a filosofia e a pedagogia do teatro, entre a escrita de um texto e a produção de um espetáculo. Devires que desfocam disciplinas conectando saberes que se misturam uns aos outros a partir da escuta do corpo.

“O que uma mente pode conhecer é correlato com que um corpo pode experimentar”, afirma Baruch de Spinoza (1632-1677), um dos principais interlocutores desta tese. A partir do estudo de sua ética percebo que podemos tornar a afetividade humana objeto do conhecimento racional e nos aperfeiçoarmos eticamente por meio da

---

<sup>1</sup> Em 1975, Haroldo de Campos fez a mais conhecida tradução de *Un coup de dés* de Stéphane Mallarmé para o português como *Um lance de dados*.

produção de afetos libertadores. Tudo isso passa pela capacidade de afetar e ser afetado; pelos encontros entre corpos e ideias.

Transversalizando tudo isso de forma desobediente acontecem encontros que cruzam os campos disciplinares. A experiência vale a pena? Sim, mesmo que seja apenas para quem escreveu. Então o conhecimento que se produz aqui não resulta da representação de uma realidade preexistente a ele. Aqui se exercita ser parte da vida, investigar sentidos, práticas e saberes que ainda falam e impulsionam a pensar. Que experiência é esta? A experiência de inventar sentidos.

Encontro em Gilles Deleuze (1925-1995), um acontecimento que elimina a compreensão de um sujeito tomado como consciente – separado do objeto que quer conhecer e que está livre a dominar uma natureza de forma autônoma e racional. Explodo este sujeito substancial que preexiste à linguagem para ser, pensar, falar e produzir com o mundo. Como parte de um sistema que exprime certos dinamismos, participo de um processo do qual não sou o centro, sou (e somos) múltiplo(s). Neste sentido, os amigos, os interlocutores e os conceitos são linhas de intensidade que nos inventam, são ideias–forças que constituem um plano de consistência numa dramatização.

Mas como recolher pedaços de caos para o lugar onde me constituo/destituo? Refleti durante muito tempo sobre isto e continuo a refletir. Como possibilidade de escrita traduzo estas forças como possibilidade de criação dramatizando a ideia da docência. Fabrico relatos, e na medida em que escrevo, me transformo. Não estou interessada numa transposição ou reprodução direta de um vivido, mas na criação de singularidades. Haveria debaixo de todo o *logos* um drama



como insiste Deleuze (2006)? O que pode uma vida que escreve, insisto eu?

Para tanto, crio atos subdivididos em cenas, estas entendidas como dinamismos espaços-temporais que se inspiram no movimento de dramatização de Gilles Deleuze (2006). Quanto? Quem? Como? Onde? Quando? As cenas ativam ideias–forças. São questões traduzidas para a criação de um teatro especial, traduzidas por mim em sete dramas.

Percebo que ao longo da história do teatro ocidental a palavra cena (do grego *skênê*, barraca, tablado) conhece um alargamento de sentidos. Encontro “cenário, depois área de atuação, depois o local da ação, o segmento corporal no ato e, finalmente, o sentido metafísico de acontecimento brutal e espetacular – “fazer uma cena para alguém” (PAVIS, 2011, p.42). Aqui a cena é um relato fabricado do momento em que me ponho em questão. Ao fazer uma cena, me faço.

Dedicar tanto tempo da minha vida a leituras e escritas requer uma paixão. Foi o que me aconteceu. Uma paixão: quis fazer teatro, ativar meu corpo numa série de afetos em imersões com artistas – pesquisadores que trazem o corpo como elemento fulcral. Em cada cena procuro manter os elementos da dramaticidade: Onde acontece a cena? Quem está envolvido? O que é ativado? Que estudos são disparados? Que efeitos provocam nos modos de transformar-se professora de teatro?

Vamos para São Francisco Xavier encontrar a atriz Silvana Abreu, vamos para São Paulo capital encontrar o mímico Luís Louis, vamos para Curitiba encontrar o Palhaço Mauro Zanata e vamos também para Palmas, capital do Tocantins, encontrar Bárbara Tavares, a

encenadora com a qual produz um solo, um ato de criação. No percurso de produção intelectual/afetiva encontro textos de autores que revolucionaram a força do corpo na atuação teatral: Antonin Artaud (1896-1948), Jacques Lecoq (1921-1999), Eugenio Barba (1936 - ), Luís Otávio Burnier (1956-1995), Jacques Copeau (1879-1949) e Étienne Decroux (1898-1991) e Jerzy Grotowski (1933-1999).

Tantos encontros ativam uma multiplicidade de personas que transitam *num modo de ser docente*: uma atriz que estuda por meio de encontros a invenção de um solo e pensa a pedagogia do teatro. Uma professora que encena a impossibilidade do ensino e partilha sua aprendizagem numa sequência de cenas. Uma acadêmica que sente em todos os seus estudos o corpo.

Entre os atos acontecem intervalos que criam pausas no processo sequencial. Pequenos ensaios sobre a paixão, a amizade e a filosofia da viagem – modos de conhecer.

Esta tese talvez seja verdadeira (pelo menos no que tange à verdade da arte). Os exercícios de interpretação podem ser mais férteis que os exercícios de verdade. Esses exercícios podem intensificar a vida?

## OS DRAMAS DA PESQUISA

Os dramas acontecem como linhas de intensidade que cruzam os atos de escrita por meio de encenações criando determinações espaço-temporais dinâmicas no cenário de uma autoformação, de um pensamento sobre ser professora/atriz/acadêmica. As cenas são ativadas por questões: onde e quando o corpo é ativado numa transformação? Como ele é inteligido no processo de conhecimento? Como podemos criar os objetos que desejamos? Não *o que é* o corpo, mas *que é o corpo em* diferentes cenas/casos/acidentes. Tal como pontua Deleuze (2006, p. 134) “é o conhecimento científico, mas é também o sonho, e são também as coisas em si mesmas que dramatizam”. Um drama deleuziano é um espaço-tempo com seis propriedades, aqui traduzidos em sete dramas:

**Primeiro Drama** - O Drama cria espaço-tempo particulares, forças. Existe um campo de produção. Uma pesca. Cerco por aqui e bato ali. Bato de baixo para cima e de cima para baixo. “Esses dinamismos supõem sempre um campo no qual eles se produzem fora do qual eles não se produziram” [...] (DELEUZE, 2006, p.132). Cenas são descritas, estudos são tramados criando, de forma imanente, um modo de formar-se, produzir-se em quatro atos. Cada Ato, a seu modo, exercita “esvaziar a tela”<sup>2</sup> da educação de uma série de ideias dadas, prontas e prescritas.

---

<sup>2</sup> Expressão utilizada por Gilles Deleuze em *Francis Bacon, a Lógica da Sensação* (2007) na qual afirma que “seria um erro acreditar que o pintor trabalha sobre uma superfície em branco e virgem. A superfície já está investida virtualmente por todo o tipo de clichês com os quais torna-se necessário romper [...]. Tudo isto está presente na tela, sob formas de imagens, atuais

Como um ato de fala que não é ouvido, mas visto, vejo nas imagens descritas e nos textos estudados o docente por vir, numa escrita que fabula uma “dissociação das duas potências”<sup>3</sup> – a da imagem cena e a da fala dos estudos. Como uma síntese disjuntiva, uma ligação que valoriza em vez de anular a disparidade dos termos que ela junta.

**Segundo drama** - O Drama forma uma regra de especificação para os conceitos que, sem eles, permaneceriam incapazes de se dividirem logicamente. O corpo é ativado nos encontros, divididos por cenas e estudos que respondem a regra: seguir o sentimento do corpo. O sentimento do corpo é a marca do encontro com o outro. Estas marcas geralmente são do campo do risco, do erro, da surpresa, da dúvida, do medo, da coragem e da força experimentados, ou seja, marcas de intensidades que não são explicadas ou interpretadas, mas existem por variação.

**Terceiro drama** - O Drama determina o duplo aspecto da diferenciação. Se a condição da experiência são as intensidades envolvidas numa profundidade, a intensidade é a potência da diferença. “Sendo a intensidade diferença, é preciso ainda que as diferenças de intensidade entrem em comunicação” (DELEUZE, 2006, p.132). Trabalho na

---

ou virtuais. De tal forma que o pintor não tem de preencher uma superfície em branco, mas sim esvaziá-la, obstruí-la, limpá-la (DELEUZE, 2007, p.19;91).

<sup>3</sup> Expressão utilizada por Gilles Deleuze em *A Imagem-tempo* (2013) em que analisa a passagem do cinema-mudo ao cinema-falado, no qual temos um ato de fala sobre a imagem vista numa “dissociação” das duas potências que reforça cada uma delas, numa divisão do trabalho entre “imagem apresentacional” e “voz representacional”. “O ato de fala aéreo cria o acontecimento, mas sempre atravessado sobre camadas visuais tectônicas; são duas trajetórias que se travessam. Ele cria o acontecimento, mas num espaço vazio do acontecimento” (DELEUZE, 2013, p.292-293).

criação de séries, com movimentos forçados, por meio de acoplamentos: Ato+ato, cena+estudo, corpo+ideia. Trabalho também por ressonância dentro da série, reverberando a potência do corpo na pedagogia do teatro, na filosofia e suas relações com modos de atuação de uma professora de teatro. As relações expressas encarnam a dramatização, uma política de vida.

**Quarto drama** - O drama comporta ou designa um sujeito larvar, embrionado, pois como tecido informal dramatiza várias formas, produz diferenças como resultado. Como pensar a realidade a partir de um indivíduo pronto, imutável e substancial? O devir é uma dimensão do ser. “A individuação é, pois, devir do ser e não modelo do ser que esgotaria sua significação” (DAMASCENO, 2007, p.178). Se formos um processo de individuação, uma modelagem, uma realidade relativa, uma *fase de ser* dependente de nossa dimensão pré-individual, como insiste Deleuze, não estamos esgotados, estabilizados, mas nos atualizamos, ou seja, produzimos formas diferentes como força vital. “Estranho teatro feito de determinações puras, agitando o espaço, e o tempo, agindo diretamente sobre a alma, tendo larvas por atores” (DELEUZE, 2006, p.134). O drama está no limiar do sujeito que se torna potência de variação contínua, numa vida que escreve, atua e que quer se reinventar eternamente, pois deseja produzir mais força na força que a constitui.

**Quinto drama** - O Drama constitui um teatro especial – o devir do pensamento. São atualizações expressas em ideias que acontecem sob

certos casos. A pesquisa se dá por acontecimentos, choques, encontros, ou seja, nos momentos em que se singulariza. Os acontecimentos são tomados como forças, combustíveis de criação, que não resultam de escolhas, mas de uma forma de movimento que quanto mais move, viaja, encontra, estuda, escreve e atua; mais cria potência de mover, viajar, estudar, escrever e atuar.

**Sexto drama** - O Drama exprime ideias múltiplas. “Os dinamismos espaço-temporais puros têm o poder de dramatizar os conceitos, porque eles, primeiramente, atualizam, encarnam Ideias” (DELEUZE, 2006, p.135). A ideia de uma transformação que segue o sentimento do corpo é virtual e atualiza-se na diferenciação, ou seja, nos diversos modos, casos, séries, cenas e estudos que prolifera. Muitas vezes, encontraremos estudos divergentes, algumas pontas soltas. Mas, o drama da vida seria perfeitamente fechado, lógico e bem amarrado?

**Sétimo drama** – O Drama da pesquisa atualiza-se em ato, em cenas que desenham um espetáculo teatral, que cria condições de possibilidade para a criação: a tese. E depois, tudo que foi escrito e estudado volta ao corpo para se fazer teatro: mimagens–variações de si mesma. Pode uma ficção intensificar uma vida?

Os dramas da pesquisa querem torcer a ideia de ser professora gerando dados ao invés de coletá-los para pensar *modos de se fazer* ao invés de *modos de ser feito*. Forma-se na escuta do corpo, na criação de problemas e conexões, de cenas e estudos, na produção de

possibilidades de vida, de percepção e de afecção diante do cotidiano de uma professora/atriz/acadêmica que pensa a docência andando por aí e querendo encontros, novas ideias.





# ATO I



Mimagem I - Fotomontagem: Amanda Leite

**Encontros com amiga atriz ou  
a descoberta do ser gritante**

Estamos em São Francisco Xavier, distrito de São José dos Campos (SP), fica num vale da cordilheira da Serra da Mantiqueira, a duas horas e meia da capital paulista. É fevereiro de 2012. Mesmo assim faz frio no Instituto Gaya, um delicioso espaço físico em meio a uma abundante e generosa natureza. Há uma floresta exuberante com montanhas. Há também um rio e cachoeiras com águas cristalinas bem pertinho de nós. Aqui passaremos uma semana com cerca de quinze pessoas desconhecidas que participarão de uma imersão com a atriz Silvana Abreu<sup>4</sup>. Ela oferece uma jornada intitulada “O ator-Performer-Dramaturgia do desejo”. Quero este encontro pelo interesse imediato nas aproximações artístico-filosóficas que Silvana Abreu vem realizando. A Dramaturgia do Desejo ativa, justamente, o processo criativo do ator a partir de uma abordagem corporal e autoral, identificando a cada etapa o potencial único e expressivo de cada pessoa. O objetivo, insiste Silvana, é que o performer esteja tão comprometido com a criação, com corpo-voz-pensamento-emoção-intuição que a cena seja necessariamente intensa, autêntica, prazerosa, alegre e vibrante. Todos os dias o grupo se encontra numa acolhedora sala ampla com piso de madeira, cheia de janelas com vista para a mata que parece abraçar a sala. Uma série de exercícios em grupo e individuais é proposta. Constantemente temos que nos expor individualmente. Nos intervalos após o almoço e à noite, faço anotações. Escrevo na cama, enrolada em cobertores num pequeno caderno de notas sem pauta. Escrevo como quem confia ao fluxo das sensações. São desenhos e pensamentos a lápis. Um ato que desemboca pensamentos.

---

<sup>4</sup> Este *workshop* foi contemplado em dois prêmios: Prêmio Interações Estéticas 2010 da Funarte/Ministério da Cultura e Prêmio Especial do Júri pela Pesquisa de Linguagem no 1º FestKaos - 2012, em Cubatão/SP. Silvana Abreu foi atriz, produtora, performer, amiga e diretora. Sua formação passou pela Mímica e Teatro Físico com Luis Louis e por trabalhos psicocorporais neo-reichianos no Instituto Gaia Revida (Brasil) e pelo Skan Institute for Reichian Bodywork (Alemanha). Seus grandes mestres foram Flávia Pucci, Denise Stoklos, Luis Louis, Gianni Ratto, Luiz Fuganti, Edmundo Barbosa e Jürgen Christian. Participou de vivências práticas com Eugenio Barba e Julia Varley, do Odin Teatret, com a trupe do Théâtre du Soleil e com o mestre de Mímica e Teatro Físico Desmond Jones. Silvana Abreu recebeu diversos prêmios como Melhor Atriz e Melhor Direção, entre outros. No decorrer desta pesquisa, ela veio a falecer.

## CENA 1

*A amiga atriz nos recebe com um sorriso grande. Espreguicei-me. Os colegas pareciam animados ao mesmo tempo em que amedrontados. Os corpos não sabiam bem onde se acomodarem. A amiga atriz pediu que disséssemos, um de cada vez, o nosso nome com gestos. Em seguida, que repetíssemos em grupo. Foi gostoso, simples e desprezioso. Já estávamos numa roda e a proposta agora era falar o nome de um/a colega e caminhar até ele/a. Cada vez mais rápido. Duas pessoas ao mesmo tempo. A roda se desfez. Já estávamos caminhando e brincando. Quando éramos tocados deveríamos parar. Quando tocados novamente voltávamos a andar. Assim todos ao mesmo tempo. Meu corpo já dava sinais de disposição. Estava mais solto. Já percebia melhor o grupo. Não havia novidade nos exercícios. Mas, começava a gostar de viver a simplicidade desses exercícios ao mesmo tempo em que suas forças. Chegar ao simples não é fácil. Conseguiria parar de julgar? Nas aulas, como professores, temos a pretensão de controlar a experiência do outro. Que bobagem. Em roda novamente passávamos uma bola imaginária. Arremessá-la e recebê-la. Uma única bola na roda. O corpo começava a manifestar seus instintos. A maneira como recebia a bola, os movimentos que se desenhavam espontaneamente, o arremesso. A instrução era muito simples. Receber e arremessar a bola com diferentes partes do corpo. O grupo ia relaxando, criando uma atmosfera atenta e relaxada. A roda se desfez. Caminhávamos. Encontrávamos alguém. Olhos nos olhos por uns três segundos. Respirávamos juntos. Respirei com muita gente. Pessoas que não*

*olhavam nos olhos. Pessoas que respiravam rápido demais para meu gosto. Pessoas que não tinham pressa. Talvez tudo comece assim. Um respirar junto. [Conversa com o estudo sobre Respiração]. Um encontro com o outro. Tanto uma aula como um espetáculo. Até que encontrei Ana. A provocação se reconfigurou. Além de respirar, necessitávamos nos apresentarmos mutuamente a partir de uma sequência de movimentos. Que apresentaria eu? Uma ideia de mim ou eu mesma? Se eu simplesmente pulasse, estremecesse ou gritasse seria eu? [Conversa com estudo sobre o Eu]. Acho que preferi mostrar a ideia do eu. Desenhei precisamente no espaço meu cotidiano. Nadei, pedalei e li. Quis contar um pouquinho do que faço. Não mostrei a preguiça, nem os medos, nem o disforme. Eu sou o que faço? Recebi o outro, a Ana. Ficamos por alguns minutos nos respirando depois das apresentações. Eu não fui eu. Mas, como alguém pode escapar do que é? Mesmo que a ideia de mim fuja de mim, meu corpo não será sempre eu? Reparei que tem sempre um eu que aprende, um eu que ensina. Minha vida estava cheia de “eus”. Dá para imaginar uma educação sem eu? Que ideal me prendia ao sentimento de mim mesma? Eu queria estudar aquilo que eu chamava de Eu - mesma e Eu - outro.*

## **ESTUDOS SOBRE O EU**

[...] Mas pensei: você é um eu,  
você é uma Elizabeth,  
você é uma delas, também.  
Mas, por quê, por quê? Eu mal  
tinha coragem de olhar  
para ver o que eu era, mesmo [...].  
(ELIZABETH BISHOP)

Proponho que eu fale. Então deveria deixar clara minha identidade. Eu disse identidade. Uma espécie de fundo? Sim. Aquela parte onde exerço um controle ativo de tudo. Não encontro. Algo estranho acontece comigo neste estudo. O Eu está desfalecendo. Está desfigurado. Noto que derrete. Meu rosto já derreteu. Então, já perdi o rosto. Ter um rosto é necessário para que a experiência aconteça? Ter um Eu é necessário para que a experiência seja possível? A identidade é necessária? É no encontro com Deleuze (2012) que a constituição da experiência se desenha de maneira inconsciente e sem controle ativo por parte do sujeito. Não um sujeito qualquer, um sujeito larvar.

Um Eu senhor de si mesmo, consciente, autônomo, centrado em si representando o mundo por meio da razão, derrete. Eliminamos a compreensão de um Eu como aquele que tem uma consciência separada do objeto que quer conhecer e que está, de alguma forma, livre a dominar uma natureza de forma autônoma e racional dizendo “Eu penso, logo “eu” insisto. O Eu não constrói um pensamento, é construído por ele.

Este Eu vira um sujeito que não é substancial e não preexiste à linguagem. É múltiplo, está em devir e participa de um processo do qual não é o centro. Não está, de forma autônoma e separada do mundo pensando, falando e produzindo um mundo externo: ele é provisoriamente e infinitamente pensado, falado e produzido com este mundo. Ele não controla, organiza e explica um sistema, ao contrário, faz parte de um sistema que exprime certos dinamismos.

O sujeito se define *por* e *como* um movimento de desenvolver-se a si mesmo. “Porém, cabe observar que é duplo o movimento de

desenvolver-se a si mesmo ou de devir outro: o sujeito se ultrapassa, o sujeito se reflete” (DELEUZE, 2012, p. 70).

Rompendo com uma noção de unidade atribuída ao Eu – a de um ser prévio que permanece – nos deparamos com um sujeito que se constitui na experiência, no contato com os acontecimentos: “A construção do dado cede lugar à constituição do sujeito. O dado já não é dado a um sujeito; este se constitui no dado” (DELEUZE, 2012, p. 78), numa luta incessante de forças que impede certezas.

Constituir-se no dado é viver os encontros. Encontros que se vivem de diferentes maneiras: despercebida, forte, marcante, violenta, alegre e/ou triste. Os encontros produzem efeitos, forçam cada corpo a produzir sentido às experiências que (des)organizam um modo de viver. Esta produção de sentidos ao que acontece é um campo extremamente complexo e ininterrupto de enfrentamentos. Uma força que está em relação com outra força que recebe a ação de outra, que age sobre outra. Neste fluxo, não há como conceber um sujeito como uma identidade original. Posso dizer aqui que não somos um corpo fechado, substancial, ao contrário, somos uma regulação não material. As coisas participam em nós, de nossa regra de relação – *certa quadam ratione*<sup>5</sup>. Spinoza demonstra isto quando afirma que as partes que compõem o corpo humano não pertencem à essência deste corpo, a não ser enquanto transmitem entre si os movimentos segundo esta proporção, esta regra de relação e não como indivíduos. Veja só, não estamos imunes aos afetos...

---

<sup>5</sup> Expressão de Baruch de Spinoza – certa relação de proporção entre movimento e repouso.

Tudo isto abre espaço para conexões, fluxos, deslocamentos e movimentos ao invés de fixidez, segurança e verdade original. Engraçado, estou sentindo uma fragilidade porque a identidade também está derretendo.

Aventurei-me no segundo capítulo de *Diferença e Repetição* de Gilles Deleuze (2000) e encontro sínteses que desenham um sistema. Estudo: há sujeitos, mas eles são pacientes dos dinamismos que exprimem o sistema. Isto me parece muito difícil. Quero achar-me! Achar-me já é insistir na ideia de mim? Sigo, não posso mais deixar de ir.

- O que haveria antes da identidade, Deleuze?

- Haveria uma infinidade de sínteses, de contrações, multiplicidades, Renata.

Na repetição de Gilles Deleuze descobro que são por três sínteses que desejos e pensamentos abrem caminhos e traçam seu plano de imanência. São elas o hábito, a memória e o eterno retorno. Penso na repetição no teatro. Imagino um ator que abre uma porta após tocar um timbre, mas não encontra ninguém do outro lado. Isso se repete. Estamos num quadro cômico. Toca o timbre, ele abre a porta. Não há ninguém... O ator fecha a porta frustrado. O ator só aparece para abrir a porta depois que o timbre toca. Destaco que um elemento não aparece sem o outro. Quando o timbre toca aguardamos o aparecimento do ator. A repetição pode gerar riso, ansiedade e até um desenvolvimento gradual desta frustração, na forma de uma escala [*Conversa com estudo*

*sobre o Ritmo*], o que poderia ser muito engraçado. Mas, a questão é que agora ouvimos o timbre e o ator não abre mais a porta. Temos agora uma diferença, uma mudança é introduzida em nós, supostos espectadores.

A imaginação nos dá um poder de contração, ou seja, de ouvir o timbre, aguardar o ator realizar a mesma ação, pois temos essa repetição contraída dos instantes que precederam esta mudança ao mesmo tempo em que temos uma expectativa que antecipa a ação do ator.

Esta primeira síntese não é feita pelo nosso espírito, mas se faz em nós, no espírito que a contempla. Esta síntese é o presente vivo. Ela constitui o passado e o futuro no tempo desenrolando no presente todos os tempos. O passado torna-se “instantes precedentes retidos na contração” e o futuro “uma expectativa de antecipação da contração” a partir da impressão qualitativa da imaginação (DELEUZE, 2000, p.77). Isto me parece muito interessante, pois não estamos mais na lógica de uma linha cujo momento presente define-se como um divisor de tempos. Estudo: “o passado e o futuro não designam instantes, distintos de um instante supostamente presente, mas as dimensões do próprio presente, na medida em que ele contrai os instantes” (Idem).

Para além de pensarmos isso em relação a esta cena ou em relação a um objeto que se repete, esta síntese explica como funciona nossa memória e nosso entendimento. Vai ficando claro que é a partir da imaginação que a memória reconstitui “casos particulares como distintos, conservando-os no "espaço de tempo" que lhe é próprio” (Ibidem). Neste sentido, vou traduzindo este estudo pela compreensão de que o passado imediato da retenção exemplificado vira o passado



reflexivo da representação, e que, o futuro imediato da antecipação tornar-se o futuro reflexivo da previsão, a forma do entendimento, pois imagina e gera expectativa de acordo com outros casos já observados e lembrados.

[...] somos água, terra, luz e ar contraídos, não só antes de reconhecê-los ou de representá-los, mas antes de senti-los. Em seus elementos receptivos e perceptivos, como também em suas vísceras, todo organismo é uma soma de contrações, de retenções e de expectativas. Ao nível desta sensibilidade vital primária, o presente vivido já constitui no tempo um passado e um futuro [...] (DELEUZE, 2000, p. 78).

Uma forma de compreender este presente vivo dado nesta primeira síntese é pelo hábito, um hábito é uma contração. Ocorre-me fazer uma brincadeira comportamental a partir da cena do ator que escuta o timbre e abre a porta.

Ouvir, ler, falar algo, aguardar (alguém, algo) realizar a mesma ação, ter esta repetição contraída por tantos instantes que a precederam é ter ao mesmo tempo uma expectativa que antecipa a ação. O mecanismo bobo da cena, quase um jogo behaviorista pode revelar alguns hábitos educacionais.

Ouvir, ler, falar *formação* aguardar alguém *o formador* ou o *plano de formação* realizar as mesmas ações. Prescrever: você *deve* fazer isto! Carecer: *falta* isto e aquilo! Coagir: você tem de *estar* aqui, *cumprir* etapas e metas para formar-se! Atarefar: *faça* muitas coisas para provar que está formado. Melhorar: Isto é do mal, *faça o bem* pois a humanidade é fraca!

O hábito de viver é por si só uma expectativa de que “isto” continue, que depois de um elemento venha outro para assegurar nossa existência. O hábito seria uma maneira de ligação de nosso corpo, de nossos afetos, de nossos pensamentos:

[...] um empirismo em que o sujeito não é nem senhor, nem objeto passivo do campo experiencial, mas sim em que é produzido pelas condições a priori e pelas afecções, que ao atuar por princípios de associação, produz um sistema, uma regra geral de associações dentro da imaginação, chamada de hábito [...] (HUR, 2013, p. 181).

O hábito é uma espécie de síntese sobre o dado, já que concentra o passado e o futuro em seu presente vivo. Assusto-me ao pensar quantos hábitos estão contraídos neste Eu. Como fazer esta síntese do hábito trabalhar a favor de uma ética da potência? Será que sou o hábito de dizer eu? Por onde anda a questão inicial sobre o Eu? Todo este estudo me deixou com a sensação de ter chegado à produção de uma unidade em torno do hábito para entender o sujeito. Mas, há outra possibilidade de síntese e, talvez, de subversão.

- Quando é que este sujeito vai desfigurar-se, Deleuze?

- Calma, Renata!

Já compreendemos que o passado e o futuro que aparecem até aqui são dimensões do presente, mas eles podem aparecer contidos de outra forma. Chegamos à segunda síntese – a que contrai a memória. Estudo: tanto o presente quanto o futuro aparecem, agora, contidos no

passado. O tempo não é mais linear, sequencial, ele é múltiplo. Isto significa dizer que o passado e o presente coexistem no que podemos chamar de duração ou memória e que o ser é certo *modo de durar*.

Toda vez que percebemos algo o recobrimos com lembranças, ou seja, contraímos uma multiplicidade de momentos. As lembranças se precipitam no presente, que por sua vez, contrai as memórias. Não percebo algo e depois, como uma sucessão linear de eventos lembro-me deste algo. Eu percebo as coisas no presente junto com uma “chuva de lembranças”, o que faz passado e presente coexistirem: “A memória enquanto duração é: movimento, alteração, simultaneidade de fluxos, atualização da diferença, multiplicidade contínua que não para de se dividir, dobrar-se e atualizar-se” (HUR, 2013, p.184).

O passado parece sobreviver já que “a lembrança não é a representação de alguma coisa que foi; o passado é isso em que nós nos colocamos de *súbito* para nos lembrar” (DELEUZE, 2006, p.42), por isso ele é virtual, é em si e se atualiza no presente, pois coexiste com ele: “A duração é tão somente essa própria coexistência de si consigo” (*Idem*), passado e presente formam o mesmo mundo e, desta forma, é a duração que estrutura nossas experiências. Então o sujeito primeiramente é uma contração e, agora, uma duração.

Uma maneira de durar, de colocar este passado, atualizá-lo a todo instante me livra de uma definição originária de mim, um antes que me explica, define e fecha. Os passados estão por aí, são virtuais e, de certa forma são ativados no presente – só existem com ele. Isto parece lançar-me mais para os instantes vividos do que para trás, para um

presente que precipita passados, que potencializa a reinvenção de si do que um presente determinado por um passado.

Escuto algumas frases nos corredores educacionais: - *se não teve boa formação, não será capaz! Se não teve uma infância feliz, não será feliz! Não teve uma estrutura familiar não dará certo!* Eu percebo que negamos a força do presente, a força inventiva de cada ser quando negamos a *potência de acontecer* por conta de um *acontecido*.

Aqui, não sinto que sou um sujeito homogêneo, consciente, substancial e determinado por um passado, uma origem. Eu participo de um processo. Sinto-me como força interativa que faz parar e movimentar cada corpo que agencia da mesma forma que é parado e movimentado em cada agenciamento. Ou seja, vou sentindo como cada um de nós é indeterminado, surpreendente e capaz de infinitas coisas. Mas, os projetos educacionais gostam demais de defender certos pontos de vista e conservar outros. Desconfio que sempre tem inimigos. E ocupados com eles, tem mais dificuldade de abertura ao novo.

Coloco-me o desafio de não pensar em termos de uma particularidade separada da natureza. Como pensar sem “continuar apegado à oposição entre um universal puro e particularidades encerradas em pessoas, indivíduos?” (DELEUZE, 2006, p.178).

- O sujeito tem algum futuro, Deleuze?
- A memória também constrói futuro, Renata.

Na terceira síntese a repetição é a diferença, o que se repete é emergência da novidade. Já estudamos que o presente funciona como

um filtro que seleciona e molda a série de recordações – virtuais de passado. Neste sentido, a memória não apenas restitui o passado, mas, constrói um futuro já que o presente *singulariza* a construção da memória. Não há uma única versão, não há um passado determinando um futuro como se tivéssemos apenas um agenciamento originário. Agora temos a possibilidade de fazer emergir o novo. A cada instante atualizamos uma nova possibilidade de nós mesmos:

[...] compreende-se que os sujeitos carregam uma multiplicidade de caracteres e planos de temporalidade que estão em conexão e que se atualizam pela sua construção da memória: ele é seu atual papel social, mas também os diferentes papéis que ocupa ou ocupou durante sua trajetória e as diferentes pessoas que o formou [...] (HUR, 2013 p. 189).

O hábito e a duração operam junto nesta síntese, que desenha a possibilidade de coexistência de tudo que fui, sou e serei no exato momento que difiro. Este exato momento, penso eu, é quando o acontecimento de uma vida ativa nossa força e faz dela mais força de produção de si, de produção de diferença, novidade.

Vou percebendo que a diferença não é algo negativo que se opõe a um termo, uma forma, uma regra, uma espécie de contradição a algo original, normativo. Ou seja, uma péssima cópia. A diferença que é produzida é novidade e positividade – um simulacro, no sentido de uma ficção que intensifica a vida. Aprendo com Deleuze que a diferença, embora desviante, negação do original, da cópia, dos modelos e da reprodução, é também potência positiva e criadora: “O desigual, o diferente é a verdadeira razão do eterno retorno. É porque nada é igual e

nem o mesmo, que “isso” torna a voltar [...] retornar é o único “ser” do devir” (DELEUZE, 2006, p.164). [*Conversa com estudo sobre o Devir*].

Há muitos desdobramentos após estas sínteses... Já começo a pensar numa ideia de autoformação que parta da capacidade de abertura, plasticidade e modificação... Começo a pensar também num exercício docente que deixe as coisas acontecerem...

O que acontece se a singularidade não se encerrar num indivíduo? Temos um elemento de perturbação, ao mesmo tempo em que um instrumento de potência, de novos valores, de “pequenos acontecimentos silenciosos, que são como a formação de novos mundos: também aí é a presença do poético sob o histórico” (DELEUZE, 2006, p.169).

Não há mais um homem sobre o qual Deus ou Estado ou a Lei possa exercer seu rigor. De que forma fiscalizar, controlar, policiar? Nossas instituições educacionais estão cheias de palavras de ordem, tem sempre alguém ou algo que manda. Pode ser um sistema operacional que controla notas, frequência e prazos, um conjunto de normativas ou apenas um professor que sempre explica e torna seus aprendizes dependentes de explicações na crença que será por meio deste projeto educativo que nós humanos seremos emancipados, livres.

[...] transpor a linha de força, ultrapassar o poder, isto seria como que curvar a força, fazer com que ela mesma se afete, em vez de afetar outras forças: uma dobra [...], uma relação de força consigo. Trata-se de “duplicar” relação de forças, de uma relação consigo que nos permita resistir, furtar-nos, fazer a vida ou a morte voltarem-se contra o poder [...] (DELEUZE, 2013, p.127).

É sempre a vida e a morte que estão em jogo. Todo este estudo faz acontecer uma agitação, um movimento bastante inquieto no curso da existência que se torna um percurso mais de intensidades do que personalidades, por um processo de singularização. Este movimento não é de um sujeito com interioridade e identidade, “é uma individuação, particular ou coletiva, que caracteriza um acontecimento (uma hora do dia, um rio, um vento, uma vida...). É um modo intensivo e não um sujeito pessoal” (DELEUZE, 2013, p.127-128). Este modo intensivo já seria uma fuga de uma “aula para todos”, um grande modelo. Seria uma coisa bem menor, uma passagem.

Um modo de existência, que produza a vida como arte não se forja por determinações, coerções. Há regras, mas sempre facultativas que são dadas pelas relações de forças com outras forças, pelos compostos, pelos encontros de uma existência.

Neste momento, encontro já um limite gramatical que me faz expressar em termos de um sujeito que age sobre um predicado, um sujeito de ação. A linguagem nos prende em termos de Eu? Fico assim, surpreendida. Que Eu é este que escolhe, escreve, ensina, aprende? Este Eu é escrito? Como seguir a escrita sem este Eu? Este sujeito da gramática é tão ilusório quanto um sujeito racional. Espanto-me. Para Barthes (2004, p. 20) “o sujeito da enunciação nunca pode ser o mesmo que agiu ontem: o eu do discurso já não pode ser o lugar onde se restituiu inocentemente uma pessoa previamente guardada”. É um que anda por aí, transeunte.

Parece que me visto de mim mesma e represento ainda obediente o papel deste ser. Mas um sujeito é efeito dos acontecidos, dá-

se em atos sempre novos, com sentidos inéditos. Poderia a escrita de uma experiência tornar-se uma experiência de escrita que coloca em xeque justamente um Eu que escreve? Para Barthes “o *eu* de quem escreve *eu* não é o mesmo que o *eu* que é lido por *tu*” (BARTHES, 2004, p.21). Estamos, *tu* e *eu* num labirinto de sentidos.

Já tenho um grande problema: quem se forma nas incríveis formações de professores? Eus substanciais, homogêneos e conscientes? Como entrar numa sala de aula sem perceber os corpos dos estudantes como estes Eus? Se somos linhas de força e participamos de um processo não há um Eu professora que ensina Eus alunos que aprendem. Há forças que podem ser ativadas, intensificadas e não Eus que possam ser avaliados, fiscalizados e controlados. Queria perceber as pessoas como intensidades. Recorro à poesia. É o poeta Eduardo Galeano quem me abraça:

[...] o mundo é isso [...] Um montão de gente, um mar de fogueirinhas. Cada pessoa brilha com luz própria entre todas as outras. Não existem duas fogueiras iguais. Existem fogueiras grandes e fogueiras pequenas e fogueiras de todas as cores. Existe gente de fogo sereno, que nem percebe o vento, e gente de fogo louco, que enche o ar de chispas. Alguns fogos, fogos bobos, não alumiam nem queimam; mas outros incendiam a vida com tamanha vontade que é impossível olhar para eles sem pestanejar, e quem chegar perto pega fogo [...] (GALEANO, 2011, p.13).

Todo fogo quer queimar, quer aumentar sua força e poder de combustão. Como é, realmente, que produzimos a nós mesmos quando somos professores, atores e acadêmicos? É certo, pois, sair por aí queimando tudo que encontramos como combustível de si mesmo. Forjo



outra cena, preciso entender que energia está implicada nesta combustão.

## CENA 2

*Chão. Deitamos no chão. Começamos todos deitados no chão. A amiga atriz nos conduzia. Eu não havia deitado naquele chão. Parece que estivera sempre nas nuvens e nunca em contato com o chão. Frio. Duro. Senti meus ossos. Espreguicei. Entramos em contato. Foi gostoso pensar que eu estava abandonada no chão da mesma forma que pensar que o chão segurava meu eu. Relaxada, percebi a coluna e a imaginei iluminada com a cor azul. Isto aqueceu um pouco a sensação de frio. Comecei a movimentar os dedos dos pés. Não havia forma de movimentar um de cada vez. Insisti em abri-los e fechá-los. Já movimentava os pés. Girava-os e os esticava. As pernas. Fiz movimentos grandes com elas. Elas tinham vontade de girar e alongar. Logo passei também a movimentar os dedos das mãos que começaram a abrir e fechar. Em seguida, os pulsos também giravam. Os braços começaram a explorar seus limites e sua condição de estarem grudados ao tronco. O quadril se desencaixava. O pescoço se descolava do chão e levava a cabeça para todos os lados. Tudo ao mesmo tempo. Não havia a menor possibilidade de frio. A sensação de mexer tudo ao mesmo tempo gerava uma espécie de descontrole. Sensação de fluxo. Não aquela sensação de mexer uma parte do corpo, depois outra, mas a de estar em movimento, ser movida. Saí do chão. Giros, torções,*

*diferentes velocidades. Já me deslocava. Apoiava nas mãos, nos joelhos, nos dedos dos pés e das mãos. Pouco apoio. Quatro apoios. Dois apoios. Um apoio. Era fluxo. Já estava exausta. Andava de forma leve, pesada, reta, curvada, rápida e lenta. Alternava e me deslocava pelo espaço. Iniciei uma dança pessoal. Estava exausta e dançava o que brotasse. Giros, torções, diferentes velocidades. Ocupava o espaço da sala. Ia para o chão. Girava. Corria. Estava exausta e solta. Cada vez mais solta. Ficamos muito tempo nisso. Ou apenas um rasgo no tempo. A amiga atriz começou a bater palmas. Tlac. Deveríamos sustentar este estado, parar de nos mover. Em seguida, tlac. Batia novamente palmas e pedia que continuássemos. Os intervalos de tempo eram cada vez menores.*

*Tlac.*

*Uma energia me percorria.*

*Tlac*

*Eu sentia fluir.*

*Tlac.*

*Energia me percorria.*

*Tlac.*

*Sentia Fluir*

*Tlac,*

*Me percorria.*

*Tlac.*

*Fluir.*

*Tlac.*

*Percorria.*

*Tlac.*

*Ir.*

*Tlac.*

*ria.*

*Tlac.*

*O.*

*Parar me colocaria à prova. Na imobilidade encontrava uma energia capaz de explodir. Era como se experimentasse uma tensão. Meu corpo insistia na explosão e se disciplinava a ficar imóvel. Suspende tanta força a cada batida de palmas era como segurar uma mola. Quieta e inquieta. Caminhando novamente pelo espaço eu já era outra. Ou, antes era outra coisa. Eu era um corpo conectado a tudo. Vivo. Os amigos tinham outro olhar, outra postura nas suas caminhadas. Reencontrei Ana. Respiramos juntas. Éramos quase uma respiração só. Apresentamo-nos novamente. Agora pulei. Fiz um passeio pelos movimentos que já havia desenhando, mas olhei nos olhos dela. Respiramos juntas o tempo todo. O corpo estralava. Eu estava viva. Não precisava idealizar quem era eu. Era eu. Corpo. Pulava. Percebia. Vibrava. As partes vibravam e mexiam por todos os lados. Tudo era novidade, movimento e energia [Conversa com estudo sobre a Energia]. Incrível como a menor ação de Ana capturava-me. Encontrávamos Ana e eu, cada uma a seu modo outra qualidade de energia. Eu estava perdida, completamente perdida nisto. Eu experienciava dizer sim aos instintos do corpo. Minha vontade. Meu mundo. Meu corpo. O mundo se tornou perfeito naquele instante. Olhar para Ana me aconchegava. Ela*

*tinha olhos que sorriam. Era como se toda aquela dança, toda aquela exaustão gerasse uma energia tão forte que sentia que tinha material para criar. Mais que vontade, tinha desejo. Como dar uma forma poética a esta pulsão? Sentia uma energia vital, um fogo, uma força.*

## **ESTUDO SOBRE A ENERGIA**

Seria um *quê*? Ou seria um *Como*? Para Eugenio Barba (2012) a energia apresenta-se para um ator na forma de um *como*, não na forma de um *quê*, embora ele insista na eficácia do pensamento inverso, pensar a energia não como um *como*, mas na forma de um *quê*. O que é energia então? “Uma substância que pode ser manobrada, modelada, cultivada, projetada no espaço, absorvida e levada a dançar no interior do corpo” (BARBA, 2012, p.72).

Atores e atrizes exprimem, antes de qualquer coisa, uma tensão, ou seja, pensam por uma tensão de energia. Mesmo imóveis como uma ponte, exprimem como ela um salto, um movimento expresso por uma tensão, o estar suspenso. É interessante pensar que é a partir da conquista desta imobilidade que os movimentos podem acontecer. Descobrimos esta imobilidade e, depois, desenhamos os movimentos que acontecem sempre neste fundo “imóvel” e “vivo” que está pronto para a ação. “Para impedir que se afrouxe e que se perca, o vínculo é mantido em tensão por uma diferença de potencial” (BARBA, 2012,78).

A imagem que me ocorre é o arco e flecha da deusa grega Artêmis. Completamente estirado e tenso em suas mãos o fio se estende ao máximo no sentido contrário a ação de vir à frente e impulsionar a flecha. Minha atenção repousa neste instante de silêncio [*Conversa com estudo sobre o Silêncio*] no qual o arco e flecha estão suspensos, no momento preciso que vai passar à ação de atirar a flecha. A energia implica neste silêncio cheio de potencial, nesta diferença, nesta passagem:

[...] no instante que precede a ação, quando toda a força necessária se encontra pronta para ser liberada no espaço, mas como que suspensa e ainda presa ao punho, o ator experimenta a sua energia na forma de *sats*, preparação dinâmica. O *sats* é o momento no qual se está decidido a fazer. Existe um empenho muscular, nervoso e mental já dirigido a um objetivo. É a extensão ou retração da qual brota a ação. É a mola antes de saltar. (BARBA, 2012, p. 79).

Com toda esta intenção, passamos à ação. A passagem da intenção à ação é denominada por Eugenio Barba de *sats*. Esta energia pode ser modelada num caminhar rápido e ofegante ou, ao contrário, em uma pequena movimentação dos pés. Ela pode ser manipulada num olhar de soslaio ou num olhar ofensivo que envolva numa movimentação ampla todo o corpo. Nem toda a passagem é violenta ou marcada, ou seja, veloz e/ou com explosão. Não importa o que aconteça em termos de movimento, mas importa que toda esta passagem da intenção a ação, da imobilidade ao desenho do movimento comprometam o corpo como um todo.

Aqui, sentada na cadeira escolho experimentar a leitura de Barba. A navegar com ele na sua *Canoa de Papel*. Levanto da cadeira. Respiro e tento, lentamente, sentar. Busco encontrar o ponto no qual não consiga sustentar mais meu peso. Caio algumas vezes, pois a posição é desconfortável e exige uma força muscular. Tento novamente, descubro que quase sento na cadeira, sinto meu corpo tocar o tecido da mesma mais ainda sem abandonar o peso. Talvez, num espetáculo, este movimento possa indicar que estou sentada ou que com certeza vou sentar, porém, nesta posição posso tanto levantar ou sentar. Isto pode ser surpreendente. Isto faz com que toda a ação seja realizada como uma primeira vez, sem automatismo. Percebo que a posição exige um comprometimento de todo o meu corpo, uma mudança de tonicidade dos músculos, uma atenção total dos meus pensamentos. Estou em posição de *sats*.

Não daria conta de viver assim. Preciso sentar e andar cotidianamente sem pensar que estou sentando e andando. Mas, a provocação de Eugenio Barba é entender o comportamento cênico de forma não cotidiana, por meio da eliminação da separação entre o que se pensa e o que se faz cenicamente. Estou sentada, digitando. No meu cotidiano realizo ações sem pensar nelas. Penso neste momento na medida em que digito sobre o *sats*. Mas, cenicamente, meu pensamento deveria estar comprometido na minha ação: “O *sats* é uma descarga minúscula na qual o pensamento inerva-se na ação e é experimentado como pensamento-ação, energia, ritmo no espaço” (BARBA, 2012, p.82).

A docência é coisa cotidiana ou não cotidiana? Fiquei pensando também se é possível acontecer uma aula cheia de ideias e forças com um corpo cotidiano e automatizado. É que algumas vezes, e isto conto em segredo, acho engraçado quando nós professores e acadêmicos, nós que parecemos estudar tanto, nos movimentamos com um corpo tão descomprometido, sem qualquer tensão ou surpresa. Nós podemos pensar o ato de ensinar como um ato de corpo? Como é que a gente modela a nossa energia inervando o pensamento na ação lá, na sala de aula de todo o dia? Vou tentar caminhar de forma diferente.

### **CENA 3**

*A amiga pediu apenas que caminhássemos um por vez em diagonal pela sala. Ela nos esperava olhando nos olhos numa outra extremidade. A indicação era simples. Caminhar ocupando o espaço de braços abertos de forma a traçar um pequeno trajeto em diagonal. Confesso que achei algo muito fácil e simples. Caminhar ao encontro da amiga, olhar nos seus olhos, abrir os braços e ocupar o espaço. Os colegas começaram a cruzar a sala. De repente comecei a ver muito mais do que pessoas com braços abertos cruzando a sala. Comecei a ver o medo de alguns e a completa entrega de outros. Vi corpos completamente abertos para vida, em estado de convite, entrega e abertura. Sentia vontade de recebê-los, abraçá-los, ir ao encontro. Alguns caminhavam como se fossem abraçar e partilhavam no percurso semblantes leves, tranquilos. Alguns pareciam gigantes no trajeto.*

*Outros colegas desenhavam sua caminhada de forma tensa. Engraçado, as vezes parecia que os braços iam para trás ou para frente demais. Alguns caminhavam como se fossem em direção ao fim da vida. Outros conseguiam ficar tão pequenos. Outra coisa que me chamava a atenção era a pressa de uns e a calma de outros. Alguns caminhavam como quem quer chegar logo, ficar livre. Outros desfrutavam da simplicidade da caminhada. Fiquei pensando à medida que observava os colegas... Ocupo meu espaço? Chegou minha vez. Olhei, respirei. Abri os braços lentamente. Pensei numa entrega total. Cuidei para não jogá-los nem para trás, nem para a frente. Cuidei para fazer a caminhada olhando nos olhos da amiga atriz. Saí para a caminhada na certeza de estar numa completa entrega. Fui. A amiga disse: - quanta desconfiança! Naquele instante vi que meu corpo não materializava meu desejo por perfeição. Foi um susto. Pensei no que idealizamos [Conversa com estudo sobre Ideal] e no que realmente vem no corpo. Eu estava imersa numa convicção ideal de entrega, leveza, confiança. Eu tinha planejado a melhor das caminhadas de braços abertos para conseguir chegar ao que idealizava ser o propósito da caminhada. Fazer bem feito e não mal feito. Mas, meu corpo olhava de baixo para cima, meus movimentos eram desconfiados. Sim, o exercício era simples, mas não era fácil. Será que toda vez que vamos fazer algo, queremos fazer bem feito? De acordo com um modelo? Não havia nem certo nem errado, só havia um momento para redescobrir o corpo, ativá-lo.*



## ESTUDO SOBRE O IDEAL

No prefácio da quarta parte da *Ética*, Baruch de Spinoza diz algumas palavras sobre perfeição e imperfeição, bem e mal, que estão a meu ver, conectadas com outras palavras, modelo e ideal. Quando julgamos que algo está perfeito? No caso de uma obra, por exemplo, afirmamos que está perfeita quando a mesma atingiu os objetivos traçados.

[...] se alguém observa uma obra (que suponha ainda está inconclusa) e sabe que o objetivo do seu autor é o de edificar uma casa, dirá que a casa é imperfeita e, contrariamente, dirá que é perfeita se perceber que a obra atingiu o fim que seu autor havia decidido atribuir-lhe (Pref. E 4).

A questão é que formamos ideias universais e modelos das coisas e, ao formá-los, começamos também a preferir uns em detrimento dos outros. O que isto implica? Que começamos a chamar de perfeito aquilo que está de acordo com a ideia universal que formamos das coisas do mesmo gênero e de imperfeito, o que não atinge este modelo concebido. Formamos ideias universais de tudo, das coisas artificiais e das coisas naturais. Estas ideias são tomadas como modelos das coisas. Ocorrem-me vários exemplos. No discurso médico lidamos todo o tempo com a ideia universal de um ser humano perfeito. Quando fazemos um exame, por exemplo, o médico verifica o quão fora do modelo ideal estamos... Sempre estamos fora, pois ninguém atende à perfeição do modelo de ser humano saudável.

De uma forma geral, percebo nossa dificuldade social ao lidar com os que fogem dos modelos universais de ser humano perfeito, vide a necessidade que temos em criminalizar ações preconceituosas contra homossexuais e de buscar políticas de inclusão social para negros e índios. Temos que incluir e proteger todos os sujeitos que “estão menos de acordo” com o que socialmente concebemos como “modelo de ser humano”. E se nasce um bebê com síndrome de down? A natureza fracassou? Errou? Deixou nascer um ser humano imperfeito?

Esta compreensão revela que adquirimos mais por preconceito do que por conhecimento um hábito de chamar as coisas de perfeitas e imperfeitas. Isto se dá a partir da crença na comparação de indivíduos da mesma espécie ou do mesmo gênero em função de um fim. Quando reduzimos todos os indivíduos a um gênero, os comparamos entre si, logo uns “serão mais que os outros” quanto mais próximos dos modelos de finalidade se apresentarem para nós; o contrário também ocorre, quanto menos afetarem nossa mente, quanto menos atenderem nossa ideia universal, mais serão limitados, imponentes e imperfeitos.

Baruch de Spinoza nos ajuda a entender, contudo, que a natureza não age com um fim; age com a mesma necessidade com que existe. Como sua existência, sua ação não tem princípio nem fim. O que chamamos de finalidade é o desejo humano, na medida em que é considerado a causa eficiente das coisas: “Quanto à causa que chamam final, não se trata senão do próprio apetite humano, enquanto

considerado como princípio ou causa primeira de alguma coisa” (Pref. E.4)<sup>6</sup>.

Bom e mau, neste sentido, não indicam nada de positivo ou negativo nas coisas consideradas em si mesmas, mas, noções ou modos de pensar porque comparamos as coisas entre si. Então, uma só coisa pode ser ao mesmo tempo boa, má e indiferente. Bem e mal, são modos de pensar, ideias que formamos a partir de modelos inventados por comparação e noções de finalidade. Bem – aquilo que nos aproxima cada vez mais do modelo que estabelecemos; mal – aquilo que nos impede de alcançar este modelo.

Quando penso num sujeito estável vejo agora que ele tem como princípios seu passado, toda a sorte de acontecidos que lhe dão, de alguma forma, uma identidade original. Mas, achamos que muitos dos nossos acontecidos, ou seja, muito do nosso passado, tudo o que supostamente nos identificou com a ideia de um Eu, nos tornou imperfeitos. O que fazer para consertar? Criamos uma forma ideal, jogamos a vida num modelo, num futuro. Parece que cai num buraco.

Quanto mais imperfeito, mais se busca por um ideal. Por que investir numa formação? Na maioria das vezes parece que suplantamos um modelo ideal de ser professor, em algum tipo de sujeito, em algum tipo de verdade. Ficamos no “é preciso” ser mais competente, mais eficiente, mais poderoso, mais produtivo. Idealizamos uma forma melhor de nós (e de outro). Não nos movemos pela potência, mas pela crença na impotência. E se somos imponentes, queremos organizar o

---

<sup>6</sup> Escolho citar os fragmentos de Spinoza à maneira dos filósofos que utilizam sempre E = Ética seguido dos números 1,2,3 ou 4 para a parte da Ética a que se refere o fragmento. Na sequência teremos P = Preposição seguida do número; E = Escólio ou A = Axioma ou D = Definição e Pref. = Prefácio.

mundo para que nos dê alguma vantagem e força. Faço uma pausa aqui. Retomo. Relendo o que escrevo vejo que estou imersa na ideia de formação e ela nem sempre precisa ser “modelar”, mas pode se dar por “modelação” se penso a mesma a partir da produção de nós mesmos, como processo de diferenciação.

Quero me demorar um pouco mais por aqui. Para tanto recorro a um estudo de Suarez (2006) a respeito da etimologia da palavra cultura em alemão - *bildung*, e sua relação com a formação:

[...] A palavra alemã *Bildung* significa, genericamente, “cultura” e pode ser considerado o duplo germânico da palavra *Kultur*, de origem latina. Porém, *Bildung* remete a vários outros registros, em virtude, antes de tudo, de seu riquíssimo campo semântico: *Bild*, imagem, *Einbildungskraft*, imaginação, *Ausbildung*, desenvolvimento, *Bildsamkeit*, flexibilidade ou plasticidade, *Vorbild*, modelo, *Nachbild*, cópia, e *Urbild*, arquétipo. Utilizamos *Bildung* para falar no grau de “formação” de um indivíduo, um povo, uma língua, uma arte: e é a partir do horizonte da arte que se determina, no mais das vezes, *Bildung*. Sobretudo, a palavra alemã tem uma forte conotação pedagógica e designa a formação como *processo*. Por exemplo, os anos de juventude de Wilhelm Meister, no romance de Goethe, são seus *Lehrjahre*, seus anos de aprendizado, onde ele aprende somente uma coisa, sem dúvida decisiva: aprende a formar-se (*sich bilden*). (BERMAN. *Bildung et Bildungsroman*, p. 142 *apud* Suarez, 2006, p.191).

A autora percebe nesta palavra significados hoje perdidos e eu percebo no seu estudo uma variação de possibilidades de tradução do mesmo. Suarez (2006, p.191) resume [...] o dinamismo próprio de

*Bildung*: seu caráter de processo, prática, trabalho, viagem, romance, alteração, identificação, tradução.

Como trabalho, *Bildung* é formação prática, formação de si pela formação das coisas, ou seja, prática. Como viagem o conceito remete a processo, não um processo qualquer, um processo de alteridade na qual com o outro experimentamos o que não somos para nos tornarmos o que somos, nesse processo deveras espiralar nos formamos/educamos com um romance . [*Conversa com o Intervalo – A viagem*]. Como tradução *Bildung* é o movimento de ir além de si mesmo, alterar formas, modular-se, imaginar e imaginar-se.

O conceito cameleão já me faz pensar diferente a formação. Sempre olhei para esta ideia como fadada a uma moralidade. Eu estou me tornando mais afirmativa. É que sempre há outra forma e mais outra para formação.

Penso em coisas simples: estou tentando traduzir meus encontros, tanto os estudos quanto as cenas em coisas pequenas. Penso naquele momento no qual vou organizar um plano de curso. Penso na força dos estudantes ou parto do fracasso deles? Parto do que não sabem e deveriam saber? Noto que a vida deles (e a minha) foi errada e estamos ali para consertar? Elaboro um plano grande que dê conta de todos? Que chatice pensar que a vida é sempre errada. E que a todos falta muita coisa. Falta ver teatro, conhecer teatro, ler teatro, fazer teatro. Falta educação! Ora, o que estou dizendo. Claro que faltam coisas Renata! Mas ao desejo não falta nada, e a viagem da formação poderia partir daí.

Mas, de alguma forma, sob algum aspecto, todas as coisas são iguais, pois qualquer coisa sempre poderá perseverar no existir, com a mesma força com que começa a existir. Então, se somos forças, perseverar na existência é aumentar cada vez mais nossa potência de agir, não a partir de um modelo externo, mas, a partir da capacidade de ser afetado. *[Conversa com estudo sobre os Encontros]*. Isto quer dizer que na natureza as coisas se afirmam o tempo todo, não seguem nenhum planejamento, religião nem modelo. Às vezes, sinto uma incapacidade de atingir, de entender. Eu procuro um modo de escrever que me leve mais depressa a este entendimento. Olho pela janela para as plantas. Elas vão se expressando, se afirmando e produzindo diferenças. *[Conversa com estudo sobre o Eu]*. São as relações que contribuem para aumentar ou diminuir a potência de agir. Incrível sensação me ocorre de estar viva e não saber do que sou capaz. Incrível sensação de perceber que me tornei efetiva numa instituição que não crê na vida. Será que meus desejo e projetos não estão investidos para fora de minha força? Mal comecei e já estou cansada de atender demandas e criar demandas para os outros. Não posso mais deixar de ir... E se eu e você fôssemos e expressão e invenção?

Para Almeida (2010, p.137) é Nietzsche quem encara essa tarefa da criação artística a sério e não almeja de forma alguma uma investigação dos confins do ser, apenas uma invenção. O erro e a aparência tomados como a base do conhecimento. O mundo nasce do nosso olhar, dos infinitos graus e aparências que projetamos. A docência transforma-se num transbordamento de olhares. Talvez fosse

interessante pensá-la como descoberta da força de interpretação, do porquê da tomada de certas palavras como verdade ao invés de outras.

Sobrinho (2004, p.10) afirma que Nietzsche entende como objetividade a maior diversidade de perspectivas: “ver o mundo com muitos olhos é assumir uma posição contrária à moral e a lógica da metafísica, que alimenta a crença em que a verdade é uma única perspectiva, a sua própria”. Como buscamos arduamente verdades, modelos e ideais para todos. Espera. Olho ao redor, a imagem que formamos das coisas seria o resultado de uma disputa de diferentes perspectivas. Habitamos um mundo ficcional. Isto exige valorizar as aparências nas suas diferentes intensidades e perspectivas. De onde partem nossos valores?

Para Nietzsche (2003, p. 25) a tarefa educativa não consiste em suscitar determinadas representações na consciência dos alunos, mas, sobretudo, fazer com que eles persigam a sua decifração e compreendam o que se oculta nos fantasmas das suas representações: “Educar é ver estes fantasmas, ver de novo o que já se está convencido”. Se eu me demorar mais aqui neste estudo receio entrar num caos. Lidamos com o Caos na educação ou o eliminamos por meio de explicações, ordenações e enquadramentos? [*Conversa com estudos sobre a sombrinha*]. Partilho dos questionamentos de Nietzsche quanto à centralidade da lógica. O conhecimento é uma determinação da vida ou das verdades do intelecto? Por quais outros ritmos poderíamos viver a docência? Ora, Renata, que modos são estes?

É Silva (2011, p.110) quem me ajuda a compreender estes modos. Aparentemente ativo e transformador o jeito racional e otimista

de ser está imbricado num pensamento evolucionista, comprometido com a ideia de progresso numa perspectiva linear na qual é o coletivo que determina nossas crenças. A responsabilidade individual na ação pedagógica, por exemplo, parece estar liberada. Tudo o que desvia, isto é, todo o mal, é logicamente uma regra não cumprida. Isto não é moralismo? Olho para mim. Será que busco um ideal nas salas de aula? Nunca viveremos o ideal. Ele não existe. O ideal não tem as transformações que a vida tem. Por vezes, sinto-me consumida por este jeito racional de ser. Quais os critérios que me fazem olhar deste modo?

Outro jeito, o trágico, compreende como dimensão humana fundamental a contradição, nada de projetar de forma ressentida um mundo melhor, mais humano e livre de tudo o que desvia e negar a vida. O jeito trágico enfrenta a contradição da vida afirmando-a como ela é. *[Conversa com estudo sobre o Devir]*. Ousar ver o terrível, o problemático. O professor viu na mitologia grega e nos filósofos pré-socráticos uma grandeza: só se vive verdadeiramente no limite e no risco da existência aparente sem o conforto do racionalismo. Esta compreensão da dimensão trágica desatina meu olhar. Como lidar com a vida como ela é?

Nietzsche critica o humanismo compreendido como uma visão liberal caracterizada por uma falsa valorização do trabalho e a crença no progresso e nas ciências como sinônimo de um progresso da cultura humana. Ele propõe a natureza, o cultivo de si, a força, a potência, o impulso. A natureza, entretanto, é compreendida como uma disputa do ponto de vista fisiológico. Uma força que afirma a vida. Para ele a virtude é fisiológica, é estar no máximo da potência de vida. *[Conversa*



*com estudo sobre a Potência de agir*]. A natureza quer crescer e se expandir. As células estão em disputas pela defesa da vida. Ora, nesta vida estão corpo e razão e não só razão. Na nossa tradição o corpo é sempre imoral. Pode o sentido vir do corpo? Do mais baixo? O jogo não é a própria dinâmica da vida?

Primeiro o corpo e depois o corpo. Inspiro e expiro. O que acontece senão esta troca de respiração? Corpo a corpo. [*Conversa com estudo sobre Respiração*]. Viver exatamente a dimensão trágica da vida é saber aproveitar o que a vida nos oferece. Sinto-me instigada a farejar o que está pulsando além do regrado e determinado. Expandir potências. Deixar crescer. Viver sem garantias. Partir da afirmação da morte, lidar a cada segundo de sua vida com o conflito que é a escolha de cada situação sem atribuir isso a um Deus, a uma tradição, a um discurso científico e inventar a si mesmo. Sobrinho (2004, p. 30) insiste que quando Nietzsche afirma o devir ele insiste no fluxo, na diferença, numa força, numa vontade e na condicionalidade e não na metafísica da identidade, incondicionalidade e fixação do ser. [*Conversa com estudo sobre o Eu*]. Que vontade é esta?

Para Almeida (2010, p. 138-139) a vontade a que se refere a um impulso da natureza que faz com que toda a matéria se condense. Impulso que jamais repousa, está sempre se atualizando. Nós humanos também a manifestamos porque somos parte da natureza. Esta vontade se revela em nós na nossa capacidade de conhecermos a nós mesmos. Sensivelmente percebo esta vontade no corpo. Vou entrar em cena. Antes o medo da morte disfarçado de não saber o que fazer, de ser

ridícula. A respiração ofegante, o suor, uma pressão, um desespero de dedos que abrem e fecham, a completa agonia expressa na face. O caos.

Na cena o corpo começa a revelar seus desejos. Acontece. Podemos ter falas planejadas, roteiros. Mas, quem entra em cena sabe que ali há um fluxo e outra dimensão temporal. *[Conversa com estudo sobre o Teatro do Corpo Manifesto]*. Cria-se uma ordenação provisória. A ficção. A vibração de meu corpo e minha voz chegando ao outro, e vice-versa. O corpo faz uma política poética. Não representa nada. Cria mundos. Isto de sentir o desejo e seguir o fluxo do impulso que vem do corpo. Isto de entrar em contato com o outro e afetá-lo pelo transbordamento. Isto de ocupar o espaço em cena e crescer. Precisamos cultivar a vontade, a criação. Como viver com esta força? Como transformar isso em força estética? Talvez a retomada da criação como força propulsora da educação me seduza. Torno-me novamente começo.

#### **CENA 4**

*Sentamo-nos todos de um lado da sala estabelecendo uma relação palco-plateia. Na sala havia almofadas e pequenos colchões para o nosso conforto. A amiga atriz falava pouco. Fazia seus convites e proferia comentários pontuais. Eu gostava disso. Não era uma aula cheia. Tinha muito espaço. Um a um fomos convidados a entrar no espaço em frente à plateia e ficar com os pés no chão, como que fincados à terra. Desta vez o convite era para, nesta posição, olhar todos os que estavam na plateia, um a um. Em seguida, dizer seu nome e*

fazer o movimento que estivesse afim. Qualquer coisa. Mover-se. Na sequência, sair do palco. Esses convites aparentemente fáceis... Era interessante observar os colegas. Estar ali em frente a todo mundo revelava a tensão deles, ou melhor, em que lugar do corpo a tensão se concentrava. Alguns nem percebiam, mas mantinham as mãos fechadas, o pescoço travado, ou ainda a mandíbula tensa. Era incrível perceber isto. À medida que olhavam os colegas sentados na plateia à sua frente, pareciam relaxarem mais. Claro. Ter algo para fazer em cena, colocar o foco em algo, torna a vida de qualquer um mais fácil. Alguns olhavam de forma tranquila, outros de forma muito rápida. A forma de dizer o nome era curiosa, pois mostrava uma força, um medo, uma leveza, uma graça ou um esforço. O momento em que as pessoas podiam fazer o que quisesse no palco era também um muito gostoso para os espectadores. Quanto mais à vontade e soltos, mais apresentavam uma movimentação interessante. Era delicioso ver as diferenças de qualidades de movimento. Alguns dançavam, outros desenhavam uma movimentação minimalista, alguns contavam algo e até aconteceu de alguns colegas cantarem. Ficava nítida a diferença de cada corpo, sua força, sua forma de expressão. Pensava que mais interessante do que trabalharmos um método que tornasse este ou aquele corpo idealmente expressivo a partir de um treinamento que servisse para todos, [Conversa com Estudos sobre o Ideal] o mais entusiasmante era justamente descobrir que técnica fortalecia este corpo na sua diferença. Fiquei pensando que como professora, meu trabalho seria muito mais o de proporcionar experiências nas quais os estudantes entrassem em

*contato com seu corpo, sua força de forma a descobrir que técnicas podem fortalecê-los. Seria este o meu trabalho?*

*Quando por fim me levantei para ir, senti uma espécie de desespero. Isso sempre acontece comigo. Já entrei mais de mil vezes em cena, mas sempre é um pequeno caminhar para a morte. Respirei. Parece que a respiração faz uma conexão com minha força. [Conversa com o Estudo sobre a Respiração]. Acredito que é por ela que saímos de um pensamento desconectado do corpo, que está lá idealizando e racionalizando o que deve ser feito. Será que pode o corpo estar no presente, no acontecimento, e a mente da gente no futuro, no ideal? [Conversa com Estudos sobre o Ideal]. Na expiração entrei. Parei com os pés no chão e encaixei meu quadril sentindo-me confortavelmente fincada ao chão. Inspirando e expirando fui percebendo que é com esta conexão, com o ar que entra e sai que fico corpo. Levantei os olhos. Fui olhando para cada colega. Respirei com eles, com cada um. Senti que o lábio superior tremia. Não sei por quê. Era involuntário. O corpo revela o que nos acontece. Tinha uma tensão ali. Olhar cada um foi gostoso. O corpo foi ficando ansioso. E se eu demorar muito olhando para cada um? Mas não posso deixar de olhar todo mundo. Comecei por uma das laterais da plateia e fui percorrendo todos aqueles olhos. Quanto mais percebia os olhos, mais percebia coisas dentro de mim. Aqui não faltou ninguém. Mais um e outro. Os olhos estavam acabando. O que eu vou fazer depois? Tenho de movimentar. Qualquer coisa. Qualquer coisa. Qualquer coisa. E se eu for sem graça? Vou fazer algo logo e sair daqui para não tomar mais o tempo de ninguém. Inspirando e expirando. Vamos ver o que brota do corpo, o que faz quando expira?*

*Fui desmanchando minha fortaleza. O corpo quis derreter e, lentamente, como um boneco inflável eu fui desmanchando. Neste momento me senti totalmente conectada a mim mesma. Sabia que estava em cena, mas descobri um pensamento do corpo, uma fidelidade. A fidelidade era este compromisso comigo, com o sentimento do meu corpo. Era este movimento. A plateia gargalhou. Mas, não fiz graça. Fiz corpo. Fui corpo. Quando ao chão cheguei segui inspirando e expirando novamente. O desejo foi outro. Senti outra energia. Pulei uma, duas, três, quatro e um monte de vezes. A plateia gargalhou. De novo? Mas não fiz graça. Fiz corpo. Fui Corpo. Foi uma delícia derreter. Era uma delícia pular. Instintivamente esta bobagem de derreter e pular modelava a cena com diferentes qualidades de movimento. Era uma cena autêntica com conexão com a respiração. Tinha uma verdade ali. Deliciava-me nos pulos. Era muito bom pular, saltar, explodir. Estava gostando disso. O lábio não tremia mais. Olhei para todo mundo me sentindo plena, confortável, leve, tranquila em cena. Eu era ação? De repente saí da cena. Acho que me surpreendi com este estado. Não sei. Não sei. Saí quando havia experimentado uma ação, um movimento. Interrompi o fluxo. Acho que fiquei sem graça. De alguma forma não me dava este direito. Era livre e pleno demais para mim? A amiga atriz apenas disse: - por que sair envergonhada do que fez? Este é seu espaço. Faça o que quiser e fique nele o tempo que julgar necessário. Eu tinha tanta pressa...*

## ESTUDO SOBRE A RESPIRAÇÃO

[...] A respiração reacende a vida,  
atiça-a em sua substância .  
(ANTONIN ARTAUD)

Quando respiro lenta e profundamente me sinto muito bem, poderia dizer que me sinto mais viva também. São poucos os momentos em que estamos atentos a este ato que marca o nascimento e a morte.

Recentemente vi alguém muito próximo fazer a sua última respiração. Uma experiência difícil. Segurar as mãos de alguém e senti-las se soltarem das suas para sempre. Acompanhei com toda atenção o ar que entrava e saía daquele corpo frágil. Cada vez mais esforço, cada vez mais pausas. Foi a primeira vez que vivi o ato de respirar no limite entre vida e morte. Naquele momento, a respiração era todo o nosso foco assim como era todo o esforço daquele corpo. Aconteceu uma última inspiração. Na expiração foi-se a vida. Nos dias que se seguiram comecei a olhar com olhos novos para o ato de respirar acreditando que temos mesmo um número de respirações contadas. Sensação de que *pertencemos à vida* à medida que o ar que entra e sai de nós e que não *temos uma vida*.

Para OIDA (2007, p.116-124) inspirar, expirar e parar de respirar são três padrões básicos da vida diária. Logo, são os mesmos padrões que empregamos no palco. Interessa-me estudar de que forma mudar a respiração causa algum impacto interno. Inspiro. Retenho o ar por alguns segundos. Expiro. A sensação na expiração é de prazer, alívio e tranquilidade. Estar com o ar retido causa certa tensão. Há também

uma pausa após a expiração na qual encontro conforto. Estudo o contrário. Expiro, paro e, então, inspiro. A pausa é tensa. A expiração não é prazerosa. A inspiração é quase um desespero pelo ar. Já percebo o quanto as sensações físicas e emocionais são diferentes.

Inspiro e começo a caminhar. A caminhada me dá a sensação de ter terminado algo, sensação de estar saindo de algum lugar. Meus passos são mais tranquilos e tendem, na medida em que repito expirar caminhando, a serem mais lentos. O peso parece se deslocar para os calcanhares. Agora experimento inspirar à medida que caminho. Meus passos são mais firmes e tendem a serem ligeiramente mais rápidos. O peso parece se deslocar para a parte frontal dos pés.

Por que estou dando uma respiração a este texto? Como ousou respirar dentro dele?

A respiração é um ato involuntário embora possamos controlá-la por longos períodos. Uma hipótese interessante é que a respiração pode ser um elemento eficaz para a criação cênica e, neste sentido, talvez estejamos falando aqui da respiração como um elemento de exploração metódica.

Grotowski (2013) sustenta que a técnica de um ator não pode basear-se na inspiração, na explosão de um talento. Logo, interessa fazer com que esses fatores aconteçam quando necessários:

[...] porque, ao contrário de outras disciplinas artísticas, o trabalho criativo do ator é imperativo, ou seja, situado dentro de um lapso de tempo determinado e até mesmo em um momento preciso. Um ator não pode ficar esperando por uma onda de talento, nem por um momento de inspiração (GROTOWSKI, 2013, p.91).

Se o ator não espera por uma inspiração, ele assume a necessidade de dominar um método? Com Grotowski este método passa menos por aprender coisas novas do que livrar-se de velhos hábitos: “Chegamos a um ponto onde o ator se liberta de suas resistências quotidianas e se revela profundamente através de um gesto” (GROTOWSKI, 2013, p.93). Um método que chega ao desconhecido, que supera limites, que se coloca como um autoconhecimento, aberto e sempre individual. Um processo de eliminação que se estabelece como via negativa suspendendo a pergunta: *como posso fazer isso? Para o que me impede de fazer isto?*

Neste sentido, o autor afirma que “não trabalhamos diretamente com a respiração, mas corrigindo-a indiretamente através de exercícios individuais” (GROTOWSKI, 2013, p.97). No decorrer da leitura do texto *Para um teatro pobre*, de Jerzy Grotowski, encontro um item denominado técnica da voz e aí, a respiração.

Há a definição de três tipos de respiração a partir de observações empíricas: respiração torácica superior, inferior e respiração total. Nosso diretor leva em conta que a respiração de cada ator varia de acordo com sua constituição fisiológica e que é importante praticar diferentes tipos de respiração sem ser dogmático em relação a uma forma de respirar. A respiração total é tida como a mais eficaz. É encontrada em crianças e animais além de ser mais higiênica e funcional.

Um protocolo de exercícios é descrito não para “ensinar a respiração pela respiração”, mas, “preparar uma respiração que carrega a



voz” (GROTOWSKI, 2013, p.101). Sem querer minimizar a eficácia de exercícios respiratórios como condição *sine qua non* para a expressão vocal, infiro que ela talvez possa mais, possa ter uma importância na relação do ator com sua criação, na escuta do corpo, a relação dele com sua criação e com o mundo. Poderia ser uma porta?

Aí está ele, Artaud. É nos escritos *de/sobre* Antonin Artaud que encontro ainda mais oxigênio para este estudo. Comprometido com o gesto, a palavra e um ato total no trabalho do ator é na respiração que Antonin Artaud encontra o elemento “responsável pelo resgate e pela manutenção da vida” (BONFITTO, 2011, p.59). Seria ela a conexão entre a materialidade do gesto e os processos interiores? A esta altura percebemos a respiração como primordial “no ator o corpo é apoiado pela respiração” (ARTAUD, 2006, p. 156). Então não temos dúvidas. Cada gesto, palavra proferida, movimento ou paixão materializada é um modo de captar, instintivamente, forças da afetividade. É deste mundo afetivo, deste duplo de si mesmo, que o ator no seu ofício pode tomar consciência de seus afetos de forma a irradiar e modelar um sentido material à sua expressão:

[...] saber que uma paixão é matéria, que ela está sujeita às flutuações plásticas da matéria, dá sobre as paixões um domínio que amplia nossa soberania. Alcançar as paixões através de suas forças em vez de considerá-las como puras abstrações [...] saber que existe uma saída corporal para a alma permite alcançar essa alma num sentido inverso [...] (ARTAUD, 2006,p.154).

Inspiro. Expiro. Eis-me afinal diante da respiração como uma espécie de ligação entre a ação física e os processos interiores, como

fator primordial de conversão das forças das paixões em ações. Mas, como conhecer o segredo das paixões? Como cultivar a emoção no corpo? Esse tempo é reencontrado no elemento precioso da respiração, é empregado tanto no trabalho do ator como na preparação ao seu ofício. “Pois se o conhecimento da respiração ilumina a cor da alma, com maior razão pode provocar a alma, facilitar seu desenvolvimento” (ARTAUD, 2006, p.155). Talvez, viver de si mesmo, de seu ar, de seus afetos como se comesse suas próprias entranhas indo além de um exercício intelectual para um trabalho sobre possibilidades expressivas que agem sobre os sentidos. Se a respiração é um elemento de confecção, opera como uma porta entre processo interior e ação física abrindo uma relação intrínseca entre afetividade e respiração e desta última com o esforço. Insiste ARTAUD (2006, p.156): “a respiração acompanha o sentimento e pode-se penetrar no sentimento pela respiração, sob a condição de saber discriminar, entre as respirações, aquele que convém a esse sentimento”. Então, a cada mudança de sentimento há uma mudança de respiração. Isto é exemplificado pelo autor quando afirma que uma “quanto mais à representação é sóbria e contida, mais a respiração é ampla e densa, substancial, sobrecarregada de reflexos” e ao contrário, “uma representação arrebatada, volumosa e que se exterioriza corresponde uma respiração de ondas curtas e comprimidas” (ARTAUD, 2006, p.152).

Respirar o teatro. Respirar a cena. Respirar as paixões. Expirar a expressão, o sentido e a ação. Sim. Não invento neste estudo a respiração no teatro, mas percebo que ela força dentro de nós a existência. E se é da vida que estou tratando, e se para me manter viva

também como professora desejo mais ar nos modos de estar com as pessoas, de encontrá-las.

Até aqui, a respiração foi a menor coisa que encontrei. E gosto de coisas pequenas. Quando estar numa sala de aula é menos a representação de uma parte do gigante projeto educacional que quer emancipar e salvar a todos da selvageria pela educação e mais respirar juntos aquele momento, aquela cena.

Não preciso estar a serviço de uma técnica que me/nos ensine a respirar, não preciso transformar este estudo numa sequência de exercícios que coloque a vida dos estudantes a serviço de uma técnica que ensina a respirar porque *falta* ar. Falo de outra coisa, como que respirando com eles, respirando mais, experimentando respirar e dar relevo a estas trocas de ar. Podemos *durar mais* num sentido de dedicarmos a duração de nós mesmos, a nossa eternidade, nossa força de vida. É com ar que podemos inflamar e brincar com fogo. Isto pode ser alegre.

## **CENA 5**

*Brincamos. Passamos caretas uns para os outros e nos divertimos muito. A proposta como sempre simples. Recebíamos uma máscara facial, modificávamos em nosso rosto e passávamos a nova expressão para outro colega. A cada rodada íamos agregando mais um elemento a esta máscara, primeiro um movimento corporal, depois uma sonoridade até agregar um deslocamento no espaço. O grupo aprendia a rir. Que gostoso era o riso. Acho que estava viciada em outros gostos.*

*O riso realmente tinha um gosto bom. Não tinha naquele momento nenhum juízo, não era doce bom nem salgado ruim. Aliás, rir é uma coisa sem juízo. Tinha esse gosto desajuizado. O encontro começava com a gente se perdendo. Eu sempre me perdia. Começava o encontro, começava a me perder, a me sentir nova e em perigo. Eu me sentia incapaz de ser mais real do que trazer aquela ficção.*

## **ESTUDO SOBRE A ALEGRIA**

Não é preciso ser triste para ser professor, alerta Sandra Mara Corazza em uma palestra<sup>7</sup> durante uma formação continuada de professores. Ao contrário, é preciso ser alegre. Não por uma necessidade moral, mas por uma necessidade vital.

Aprendi com Spinoza que “a alegria é um afeto pelo qual a potência de agir do corpo é aumentada ou estimulada” (E4P41). Ou seja, a alegria depende dos bons encontros e está relacionada ao aumento da nossa potência de agir. Assim relaciono este entendimento ao entendimento de alegria em Nietzsche. Noto que, para ele, a alegria está relacionada ao sentimento de uma potência que se eleva devido à uma resistência superada:

---

<sup>7</sup> Palestra realizada por Sandra Mara Corazza na UNIFEBE, Brusque, SC, 22 de Julho de 2008. Disponível: [https://www.unifebe.edu.br/04\\_proeng/formacao\\_continuada/2008\\_2/material\\_palestras/porqu\\_e\\_somos\\_tao\\_tristes.pdf](https://www.unifebe.edu.br/04_proeng/formacao_continuada/2008_2/material_palestras/porqu_e_somos_tao_tristes.pdf)

[...] O que é bom? - Tudo que aumenta, no homem, a sensação de [potência]<sup>8</sup>, a vontade de [potência] poder, a própria [potência]. O que é mau? - Tudo que se origina da fraqueza. O que é felicidade? - A sensação de que [a potência] aumenta - de que uma resistência foi superada (NIETZSCHE, 2002, s/p).

Alegres, elevamos a potência do corpo, mudamos de forma, experimentando novos pensamentos, ideias, querereres. Tristes diminuímos a potência do corpo, nossos conjuntos afetivos não compõem como nossa potência e experimentamos estagnação. É que tristes tendemos, a meu ver, a colocar algo superior à vida, algo que a julga e desvaloriza. Alegres tendemos a ser mais fortes, mais potentes, a conhecer as causas que nos convém para nos produzirmos. [*Conversa com estudo sobre a potência de agir*]. Noto uma coisa extrema: afirmaríamos, eu e você, a vida, como ela tem sido? O exercício parece ser armar tudo, os bons e os maus encontros, sem culpa e sem ressentimento [*Conversa com estudo sobre o Devir*]. Amar a vida mesmo quando é estranha e pesada. Talvez eu e você tenhamos esta força. Estudar tudo isto traz uma gosto leve e uma vontade de rir.

Aí, mais leve, reencontro a palestra:

[...] talvez, seja preciso seguir todas aquelas que, da sua condição de professoras, fazem não um sacrifício a um poder que é sempre triste, que bloqueia a efetivação de suas potências, mas, um cântico à vida, e que, por isso, reinventam todos os gestos, fazem passar fluxos de novidades, atravessam os muros, deslocam os limites,

---

<sup>8</sup> Modifiquei a tradução. Onde constava poder preferi potência.

transformam o ofício de educar em um sistema solar e planetário, vivo e móvel. Professoras que cintilam, vibram, viajam, mesmo permanecendo onde sempre estiveram, ao preencher e efetuar a potência de educar, de nome Alegria (CORAZZA, 2008, p.3);

## CENA 6

*A amiga atriz pediu que ficássemos próximos, de pé, no centro da sala olhando para frente. Ela correu ao redor de nós. Não sei quantas voltas. Isto movimentou meu corpo de alguma forma. De repente ela parou em frente a nós. Inspirou, abriu os braços e gritou. Toda aquela expansão tinha uma base forte, contato firme com a terra. Uma emoção forte me invadiu. Ela se transfigurou ali bem em frente a nós. Tudo era grande e altamente expressivo no seu corpo. Os olhos brilhavam. Depois ela recolheu tudo e nos olhando percebi que era outra coisa, era potência e expressão. O devir era uma verdade ali, não era uma ideia de devir. Estava sendo sem nenhuma promessa. O erro poderia ser um modo de trabalho? Toda vez que erramos saímos de um modo conhecido e entendido para outro modo, outra verdade pequena. Eu sempre busco acertar. Gelei. Que espécie de professora poderia ser eu? A da pior espécie, daquelas que tem medo de errar. Talvez eu soubesse que depois disso eu fosse entrar num outro lugar. Um lugar sem intervalos. No instante em mim. Tinha medo. O medo me invadiu. Havia entendido a provocação. Comecei a correr em volta dos colegas. Corri rápido e firme. Mais rápido. Acho que queria entrar numa outra condição como a das seriemas que correm e correm e correm e depois voam. Mas não podia voar. Corri e minhas mãos ficaram dormentes.*

*Achei que não ia conseguir. A amiga atriz iria bater palmas para eu fincar os pés e dar meu grito e não iria conseguir. Senti medo. Mas eu corria. Eu não conseguia planejar isso. Estava sendo ali. Eu era corrida e dormência. Tlac. Parei. Finquei meus pés no chão e encaixei o quadril. A postura dava um conforto, uma base segura. Sentia que estava plantada. Abandonei braços, tronco e cabeça ao chão. Queria ficar ali, mas tinha de soltar meu grito. Eu não sabia o que poderia acontecer. Deu vontade de mergulhar na incerteza. Grite! (Gritei comigo em silêncio). Grite agora! (Disse séria em tom de comando). Inspirei todo o meu medo e meu desejo e levantei. Gritei tudo que nunca havia gritado antes. Gritei com a boca toda aberta e a língua toda para fora. Gritei com os olhos arregalados. Gritei com meus braços estendidos e dedos esgaçados. Gritei com todo o ar que meu abdômen empurrou para fora. Não era eu ali. Era um grito. Abandonei braços, tronco e cabeça ao chão novamente. Estava começando a me divertir. Gritei. Gritei meu corpo. Meu corpo me gritou. Gritei meus braços, meus dedos, meus olhos, minha língua. Gritei meus pulmões, minha pele, meus órgãos todos. Gritei tudo que consegui naquele momento. Explodi. Eu não sabia que tinha tanto grito ali. Eu não fazia ideia. O segredo é que a amiga atriz pediu para eu caminhar, mas eu ainda queria gritar mais. E na caminhada eu encontrei outra coisa. Outro andar. Outra energia fluindo. Uma força. A amiga pediu que eu apenas fizesse o que meu corpo tivesse vontade. Eu desejei pular e rir. Pulei e ri muito. Senti algo que estalava e desejava pulos. Quando estou sendo quero ser para sempre, mas, quando me perco em outros lugares que não estou sendo tenho medo. Querer e temer andam juntos. Ali me senti*

*potência. Mas, não era a ideia da potência, era a potência. Eu era grito. Eu havia acordado. Eu queria nunca mais parar de gritar. Eu também era um ser gritante e não podia mais ficar atada. E agora?*

## **ESTUDOS SOBRE A POTÊNCIA DE AGIR**

Agora eu perco de vista o sentido humano. Avanço e entendo que todas as coisas são dotadas de uma potência de agir, de um esforço por perseverar no seu ser, produzir seus efeitos no mundo. Olho as escolas, as universidades de um jeito novo. Começo a perceber que estas instituições nos sequestram de nossa potência de agir, nos docilizam, rebaixam e nos enchem de demandas. É um problema gritar nestes lugares, fazer barulho, mexer com as cadeiras... Nenhum grito é demandado. Por favor, façamos silêncio!

Poderíamos dizer que este esforço é a essência de todos os modos que existem, sejam estes modos simples ou complexos, materiais ou imateriais. Poderíamos então reivindicar outra realidade: “O esforço pela qual cada coisa se esforça por perseverar em seu ser nada mais é do que sua essência atual” (E3P7). Perceber esse esforço é sair do *meu mundo* para entrar no mundo. Grito!

Aventurando-me com Baruch de Spinoza entendo que nada existe de forma isolada e todas as coisas estão numa interdependência causal, já que são modos de uma mesma substância infinita. Cada uma



ao seu modo colabora ou dificulta o exercício das outras, pois “cada coisa esforça-se, tanto quanto está em si, por perseverar no seu ser” (E2P6). Grito de novo!

Este esforço desenha a teoria do *conatus* de Baruch de Spinoza, a essência mesma do ser-humano, o esforço empreendido para perseverar e expandir sua potência de existir. Perseverar não significa ficar inerte, se auto preservando, pelo contrário, significa se auto expandir e realizar tudo o que está contido na essência singular de cada ser. Queria tornar isto simples. O mais simples é que esta expansão seja fazer a vida interessante, gostosa, afirmativa. E dar desenho a este grito, forma e poesia [*Conversa com estudo sobre o Teatro como Manifesto do Corpo*].

Não falta absolutamente nada ao desejo. Isso não quer dizer que somos autossuficientes. Nossa natureza, nossa essência singular está circunscrita aos agenciamentos. É neles que existimos e expandimos nossa potência porque os encontros são ideia, novidades que fora de nós podem nos forçar a expandirmos esta potência de existir. [*Conversa com estudo sobre o lado de fora*].

Não encontrei ninguém que dissesse que não. É certo então? É importante entender que o esforço não está atrelado a uma finalidade que esta coisa quer atingir ou a alguma intenção consciente [*Conversa com estudo sobre o Ideal*]. O *conatus* recebe diferentes nomes na Ética de Spinoza: quando o mesmo se refere à mente, ao atributo do pensamento, denomina-se vontade, ou seja, é um esforço contido nas ideias que constituem a alma e não uma escolha. Quando o mesmo se refere à alma e ao corpo, ao ser humano, denomina-se apetite. E quando

este apetite é acompanhado da consciência de si, ou seja, forma a ideia da ideia, chama-se desejo.

Tendo ou não consciência deste apetite, ele está lá, é sempre o mesmo. Podemos chegar à consciência em virtude das afecções que vamos sofrendo. Basta lembrar-se do paralelismo da mente e do corpo: a toda afecção do corpo corresponde uma ideia desta afecção na alma, e, toda ideia é acompanhada de sua duplicação. Ideia da ideia, consciência de si, corpo e mente são equivalentes. Gritar é coisa de corpo e mente. Mas, como é que a gente grita com a mente?

Embora equivalentes entendo que a mente não tem a exata consciência do corpo, pois o corpo nos surpreende. Podemos realizar ações incríveis em situações limites, nos surpreender com uma força inesperada, por exemplo. Até mesmo em cena... Quantas vezes nos deparamos com a surpresa: *eu fiz isso? Fui capaz de pular, gritar e desenhar esta cena?* Isto me comove. A essência humana não é da ordem da finitude, não conhece limites como esclarece Spinoza:

[...] o fato é que ninguém determinou, até agora, o que pode o corpo, isto é, a experiência a ninguém ensinou, até agora, o que o corpo – exclusivamente pelas leis da natureza enquanto considerada apenas corporalmente, sem que seja determinado pela mente – pode e o que não pode fazer (E3P2 E).

Quero tornar isto simples para mim e para você. Às vezes, acho que coloco limites. Até onde acho que posso ir? Às vezes, posso limitar os outros. Talvez facilite a vida para eles como uma espécie de compaixão, pois não acredito que possam mais. Mas não há

ressentimentos. Estou nesta viagem entendendo as causas de muitas coisas.

Fico pensando em todas as pessoas que encontro nas minhas aulas. Posso trabalhar de forma que a aula seja um acontecimento? Como é isso de perceber que não sabemos o que pode um corpo? Se forem os limites que nos atravessam a todo o momento pelas relações de forças das quais somos partes, como ensina Spinoza, então, estes limites são *transponíveis*.

Interessante. E se tomo esta decisão de transpor? Como mente e corpo são equivalentes, uma decisão da mente corresponde a uma determinação do corpo. É que para Spinoza o apetite do corpo é desejo na mente. Podemos achar que somos nós por meio de nossa mente, que acreditamos ter domínio sobre o nosso corpo, que decidimos algo, mas são os nossos apetites e desejos que nos determinam, pois desconhecemos a causa desta ação. Às vezes isto tem um tom moral, um pouco determinista, mas vou compreendendo que racionalizar este mecanismo é uma possibilidade não moral, mas ética. Sigo estudando...

[...] assim uma criancinha acredita apetecer, livremente, o leite; um menino furioso, a vingança; e o intimidado, a fuga [...] e muitos outros do mesmo gênero acreditam que assim se expressam por uma livre decisão da mente, quando, na verdade, não são capazes de conter o impulso que os leva [...] (E3P2E).

Em que momentos da nossa existência somos a causa de nós mesmos? Vontade, apetite e desejo parecem três gritos em sequência. O mais importante para mim seria aqui destacar que “o desejo é o apetite juntamente com a consciência que dele se tem” (E3P10E). O que

encontro aqui, a vontade de querer e uma inversão bastante interessante: é porque nos esforçamos por algo, porque queremos e desejamos este algo que o julgamos uma coisa boa. Isto nos coloca numa condição de fazedores de tempo, espaço e do nosso próprio destino. As coisas não são desejáveis antes de o desejo se determinar por elas. É o desejo que torna desejáveis as coisas que o determinam. E o que faz a gente desejar? O lado de fora que nos deseja, que aciona nossa força para criar mais força, os encontros, os acontecimentos de uma vida.

O esforço por afirmar a existência do nosso corpo vem primeiro. É a causalidade interna que nos move para garantir e manter a proporção de repouso e movimento que nos constitui e não o finalismo. *[Conversa com estudo sobre o Ideal]*. Isso muda tanta coisa... Não sei você, mas percebo que os processos educativos estão cheios de finalidade, sejam eles a progressão na carreira para os professores ou a aprovação em exames. O que nos move é o que aumenta nossa potência. E isso é bom. Isto tem um gosto bom. Tem o gosto da força do mundo inteiro na gente.

Mas, o que é a potência de agir? É justamente a saída do domínio das paixões para o domínio das ações. É escapar das ideias inadequadas e conquistar a potência de agir. O que eu faço com tudo que estudo? Se não for para criar, para criar mais força e mais vida... Para que serve? O servir aqui é da ordem da intensificação da vida, que abre possibilidades e não da ordem das finalidades. Não se trata de uma moral, de um dever ou de uma generalização de uma fórmula do que deve ser feito por todos os seres humanos, uma formação em massa...

Nas conversações com Gilles Deleuze (2013) encontro a diferença entre moral e ética:

[...] a moral se apresenta como um conjunto de regras coercitivas de um tipo especial, que consiste em julgar ações e intenções referindo-se a valores transcendentais (é certo, é errado...); a ética é um conjunto de regras facultativas que avaliam o que fazemos, o que dizemos, em função do modo de existência que isso implica (DELEUZE, 2013, p.130).

Avanço neste estudo por uma vontade de querer muito mais forte do que uma vontade de salvação. Deleuze (2002, p.29) nos ajuda a compreender que tudo aquilo que agrupamos sob uma categoria do mal é, simplesmente, um mau encontro. Não tratamos de bem e mal aqui, mas de bom e mau. Bom e mau tem dois sentidos, um objetivo e outro ligado à diferença de qualidade de modos de existência. O primeiro trata do que convém ou não convém a nossa natureza, da composição ou decomposição dos encontros. O segundo do nosso modo de existir. Bom é aquele modo que se esforça tanto quanto pode por organizar encontros, por se unir ao que convém a sua natureza, por aumentar sua potência e mau trata daquele modo que vive ao acaso dos encontros, sofrendo suas consequências, acusando os efeitos que se mostram contrários e revelam sua impotência.

A questão passa por outro lugar, por aquilo de que nós somos capazes, o que está em nossa potência, por uma ética que nos afirma na existência.

A ética é um problema de potência e não um problema de dever. Nós somos afecções de uma essência que é uma potência, uma

atividade causal inesgotável na qual a substância é determinada exclusivamente por sua própria essência e que produz nela mesma infinita coisa de infinitos modos sem finalidade.

Spinoza fala de afetos ativos em que a potência de agir é conquistada ao invés de passar por todas essas variações contínuas... pelos maus e bons encontros ao acaso. Mas isto, é outro estudo.

## **CENA 7**

*A amiga pediu que deitássemos ocupando o menor espaço da sala. Tornar-se menor dava uma espécie de alívio. O corpo já ficava desobrigado de dar conta de qualquer coisa. Era estranho. Eu estava continuamente como professora tendo que ser grande, estar atenta a todo o mundo, pronta para responder, orientar, explicar... Ali fiquei pequena. Encolhi os braços, as pernas, a cabeça, como se naquele instante fugisse do modelo que havia imposto a mim mesma. A amiga, desta vez, colocou uma música. Explorei ainda mais aquele chão. Isto me fazia frágil, desarmada. Assustei-me. Eu andava muito embrutecida com modelos, finalidades e preocupada em responder perguntas maiores do que eu. O convite agora era para sair do chão. Cada um ao seu tempo movimentaria de forma a expandir seu corpo até ocupar o maior espaço possível da sala. Custei a sair da minha pequenez. E de novo transitei pelas articulações. Saindo do plano baixo para o médio como uma gata que espreguiçava. Ocupar este espaço não era da ordem do controle e da dominação, era da ordem da abertura. Quanto*

*eu era capaz de tornar-me porosa para andar por aquela sala, com todas aquelas pessoas e ocupar o espaço como expansão de força e não de dominação? Espreguicei mais e cheguei ao plano alto. Deslocar-se foi inevitável e preferi fechar os olhos. Eu já estava dançando. A Amiga apenas convidava a seguir o corpo, a ser desejo e pura expressão. A esta altura não queria seguir nada, talvez quisesse apenas coincidir meu movimento com o fluxo da vida. Nunca poderia sair deste fluxo, mas poderia, talvez, me ajustar a ele e para isso eu precisava esquecer de tudo. Foi pela dança na sala que exercitei esquecer. A começar por esquecer que tinha um modelo de dança. A gente vai brigando até que de um momento para outro a mente desiste e dança bem coladinha com o corpo. E aí eu comecei a suar, me senti exausta. Dançava forte, lento, no plano médio e no chão. Saíram movimentos bem estranhos, eu acho. Dancei. Éramos todos chamados, dançando com labaredas. Aquela dança se estendeu por muito tempo... Tanto que perdi a noção da extensão e fiquei na intensidade. O teatro tem disso. Exaurir para intensificar. Quando não podia mais, dançava. Veio o convite para acalmar, parar e respirar. Se me pedissem qualquer coisa eu faria. Eu experimentava um instante no qual eu rolava no chão, respirava, espreguiçava e sorria. Eu estava alegre. Era um corpo solto. Olhava pela janela, via as árvores e os pássaros; na sala via a todos. Eu ria. Era um estado de gozo. Será que minhas ideias eram mais soltas e alegres? No final daquela manhã intensa vieram dois pedidos: escreva seu manifesto de vida, de forma automática. E depois, crie uma cena dele, apresentaremos amanhã. O grito começava a ganhar forma.*

## *O manifesto – escrito com o corpo pulsando no chão da sala a caneta*

*Vontade de pulsar. Pulsar mesmo. Esgaçar tudo. O que é ser amoral? Olho a natureza. Uma árvore não se sente culpada. Um pássaro não se sente culpado por comer um ovo de outro pássaro. A coisa todo flui. Percebo agora de forma tão forte que sua parte disto. Tem um fluxo dentro de mim. Tudo realmente flui. Imagine se uma árvore vai fazer um planejamento de sua existência e ter garantias de crescimento. Ela se joga no mundo. Ela expande. Ela ocupa seu espaço. Eu desejo profundamente ocupar meu espaço e disparar essa experiência de contato com as pessoas. Minha arte e educação. Parece que entendo agora o que é potência, tornar-se o que se é. É uma vontade que não vai para trás, vai para frente, para fazer coisas que não se fez ainda. Essa explosão de força, é um impulso de vida. Dimensão de tempo diferente. O tempo lón que estado deve ser isso que pulsa, pulsa, pulsa. Tanta coisa besta que carregamos e fazemos nas esferas educacionais que não nos potencializam. Não vamos além do que é regrado, determinado. O corpo. O corpo sempre sabe. Nos momentos de crise lembro-me de ouvir meu corpo. Quando uma angústia vem do corpo sinaliza onde eu quero ir e onde eu não quero. Como é gostoso sentir a vida fluir. Sentir meu desejo. Sentir o ser atriz, fazer teatro. O querer quebrar tudo, poetizar a vida num texto, numa escrita. Como é louco isso de perceber nossos enigmas, de seguir, furejá-los, se lançar, mesmo desconhecendo-os. Como é vital viver, lidar bem com as emoções. Entendo o que é um bom e mau encontro, entendo o que é a potência, o que pode ser a expansão de si, o que é ser amoral. Cansei de dizer o que é certo e errado e ter um discurso salvacionista. Entendo essa moral, esse rebanho transcendente que Nietzsche sempre fala. Entendo que não temos garantias e que se jogar é todos os dias encarar a morte como possibilidade de mais vida.*



## ESTUDO SOBRE O TEATRO COMO MANIFESTO DO CORPO

Poderíamos destacar dois grandes legados na compreensão do corpo presente nos discursos educacionais: o legado platônico e o legado aristotélico. No primeiro, o corpo é entendido como a morada da alma. Uma alma que se aloja num corpo de forma temporária e o comanda. No segundo, o corpo é entendido como um instrumento de acesso ao mundo da alma. Corpo e alma constituem, neste sentido, um composto matéria-forma, uma substância individual.

Para a filósofa Marilene Chauí (2005), estes dois legados foram ainda apropriados e transformados pela filosofia de René Descartes (1566-1650) na qual acontece uma separação radical entre corpo e alma, substâncias agora entendidas como essências diferentes que correspondem, respetivamente, à extensão e ao pensamento. O corpo é agora uma máquina descrita pelo ponto de vista da mecânica clássica. A alma é um modo próprio e autônomo do pensar constituído pela imaginação, memória, sentimento, vontade e razão. Vemos uma oposição entre corpo (extensão) e alma (pensamento) e uma possibilidade (enigmática) de comunicação<sup>9</sup> entre eles.

Encontro na Ética de Spinoza uma concepção de ser humano diferente. Na sua propositiva, corpo e mente são compreendidos na mesma medida, ou seja, sem hierarquia ou diferentes graus de

---

<sup>9</sup> Descartes demonstrou ainda que a alma e o corpo são duas substâncias distintas e finitas que não têm nada em comum entre si, porém, há uma comunicação. A alma é definida pelo pensamento, o corpo pela extensão, mas, no ser humano, estas substâncias heterogêneas se comunicam pela glândula pineal, interação esta que seria responsável pelo movimento voluntário quando a alma comanda o corpo e pelos sentimentos quando o corpo afeta a alma (CHAUÍ, 2005, p. 51-53).

importância de forma que nem o corpo subjugu a mente nem a mente subjugu o corpo. Como isto é possível? Spinoza equipara corpo e mente quando os compreende como modos dos atributos pensamento e extensão. Um atributo é “aquilo que, de uma substância, o intelecto percebe como constituindo sua essência” (E1D3). Isto posto, corpo e mente são uma só e mesma coisa; porém vistas sob aspectos diferentes, são dois atributos, dois modos de perceber uma mesma substância.

Spinoza define a existência de Deus como substância única e causa imanente [*Conversa com estudo sobre a Potência de Agir*] da qual depende tudo que existe: “Por substância compreendo aquilo que existe em si mesmo e que por si mesmo é concebido, isto é, aquilo cujo conceito não exige o conceito de outra coisa na qual deva ser formado” (E1D3). Mas, que substância é esta?

Spinoza postula uma identidade paralela entre estes dois atributos deixando para trás uma concepção hierarquizada na qual o corpo é considerado inferior à mente ou a mente superior ao corpo. Talvez o corpo ultrapasse o conhecimento que julgamos ter dele... Mas, quando o corpo ganha um aspecto central na pedagogia teatral?

Encontro Jacques Copeau, que instaura uma pedagogia interessada na eliminação dos bloqueios do/a ator/atriz em “minimizar processos racionais como elemento analítico do trabalho do ator” (ICLE, 2010, p. 9). Percebo o desejo por buscar uma neutralidade como condição para uma criação [*Conversa com estudo sobre o Manifesto do Corpo*], em que processos racionais sejam minimizados ao máximo. Minimizar não só a razão, mas o pensar do processo para que algo mais profundo possa emergir. Não premeditar, não entrar na improvisação

como algo já determinado por uma suposta consciência, a ser executado por um corpo que não pensa. Afinal, o corpo pensa?

No livro *A mímica total*, Luis Louis (2014) deixa claro o posicionamento crítico de Copeau ao teatro comercial<sup>10</sup>, no qual o ator era não mais que uma peça decorativa, desautorizado a contestar a supremacia do texto teatral. Assim, Jacques Copeau redimensiona a posição do ator na criação artística: ele agora passa a ser central.

Como seria tomar a cena teatral como manifesto do corpo? Seria um teatro corporal em que a espetacularidade surge da cena, construída a partir do corpo do/a ator/atriz?

A criação teatral nesta proposição configura-se como um método de criação teatral que já não parte necessariamente de um texto, ao contrário, o texto, a cena, são resultados de um processo. Um processo que busca um vazio do pensamento, não a instauração de um caos e um descontrole, mas, um estado de presença que seja capaz de eliminar os obstáculos cotidianos e impulsionar a criação. Um processo que faça nascer algo orgânico que possa ser formalizado, repetido, de forma que “a palavra enunciada fosse o resultado de um pensamento experimentado pelo ator em todo o seu ser, e o desabrochar, ao mesmo tempo, de sua atitude interior e da expressão corporal que a traduz” (COPEAU, 1974, 114 *apud* GODINHO; FALEIRO, 2004).

No prefácio da edição brasileira de *O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral*, Ricardo Napoleão, ator e diretor, me

---

<sup>10</sup> O teatro parisiense do início do século passado era marcado pelo forte modismo da sociedade burguesa, que hipervalorizava os cenários, figurinos e objetos cênicos. A maioria das companhias possuía o sistema de estrelato, em que um grande nome, cercado de atores secundários, servia para atrair o grande público. A forte hierarquia das ricas produções da *Comédie Française* fragilizava a figura do ator reduzida a um simples declamador de textos e manequim de luxuosos figurinos (LOUIS, 2014, p.26).

ajuda a entender que esse manifesto pode ser o lugar “onde o corpo seja realmente uma presença concreta que possa se expandir no espaço. Onde o ator se movimenta para criar uma poesia própria, intensa e pulsante” (LECOQ, 2010, p.12-13).

Criar algo próprio, pulsante não é, simplesmente uma auto-expressão sem nenhuma apropriação técnica. Pelo contrário, as técnicas podem ser tomadas como forças que estão à disposição “gravadas principalmente no corpo, prontas para eclodir” (LECOQ, 2010, p.12).

Num processo formativo, talvez o interesse se volte para a aprendizagem de elementos técnicos. Uma base ampla de estudos e experiências que possibilitem ao ator/atriz expressar sua singularidade por meio de uma tradução expressiva de estruturas interpretativas, superando os limites das tradições para buscar suas próprias ferramentas.

Neste sentido, ator/atriz é aquele que tem algo a dizer, mas que “para dizê-lo, tirará partido, um dia, de todos os meios explorados parcialmente antes dele, de todas aquelas armas dispersas, forjadas por bons artesões, e que ele integrará no feixe da poesia” (COPEAU, 2013, p.87). Por isso, a preparação técnica deste corpo em busca de uma movimentação extracotidiana, que fuja do realismo, ganhará espaço na sua escola, o *Vieux Colombier*, como um dos elementos de sua pedagogia – o estudo do movimento.

Com Jacques Copeau temos uma revalorização do palco nu, ao mesmo tempo em que uma iluminação que favorece a movimentação do corpo no espaço. Este corpo explora agora o modo de interpretar dos

cômicos da *Commedia dell'Arte*<sup>11</sup> e, à medida que se move, desenha uma dramaturgia da ação física, ou seja, pensa em movimento:

[...] o ator, portanto, deveria pensar, sobretudo, com seu corpo, junto com suas ações. Elimina-se ao máximo a distância entre pensar e fazer. Provoca-se com isso, uma inversão no papel do ator, que não estará interpretando mais a partir de um texto escrito, mas tornando-se um fazedor de ações e não um intérprete de um texto literal. Sua dramaturgia é a da ação física e não da literatura [...] (LOUIS, 2014, p.30).

O teatro como manifesto do corpo seria mais que uma auto-expressão. Neste sentido, estaria justamente na passagem da expressão à criação. Lecoq (2010) situa esta questão deixando clara a diferença entre esses dois atos “no ato de expressão, interpreta-se para si mesmo, mais do que para o público” (LECOQ, 2010, p.44). Para tanto, observa “se o ator emana algo, se desenvolve em torno de si um espaço em que os espectadores estão presentes” (*Idem*). Isto nos leva à percepção da presença do espectador, do caráter comunicativo de uma cena que quer manifestar algo a alguém. A cena já não pertence mais ao ator/atriz, não é algo privado, ensimesmado, é “um fruto que se desprende da árvore” (*Ibidem*), uma forma de a gente se dar a alguém.

Mas, o Eu não é sempre demais? [*Conversa com estudo sobre o Eu*]. Para Jacques Lecoq, sim. Na sua pedagogia “a busca de si mesmo, das próprias sensações íntimas, pouco interessa” (LECOQ, 2010, p.45). Isto não significa que ele não esteja interessado num trabalho autoral; a

---

<sup>11</sup> A *Comédia dell'Arte* se caracterizava pela criação coletiva dos atores que elaboravam um espetáculo improvisando (gestual ou verbalmente) roteiros de situações.

via de acesso é mais pelo mundo de fora do que pelo mundo de dentro, ou seja, a questão é como este mundo de fora se movimenta e se reflete em nós. Como nos revelamos em relação ao que está fora de nós? [*Conversa com estudo sobre O lado de fora*]. Neste sentido, a distância do jogo entre quem atua e o mundo de fora, seja ele personagem, máscara, texto ou o outro permitem melhor interpretar. Não se trata de uma corporeidade que exclui a fala [*Conversa com estudo sobre a Mímica*] mas, de uma fala interior, como apela Jacques Copeau:

[...] sem pensar em diminuir de modo algum a importância da palavra na ação dramática, estabelecemos que para ela ser justa, sincera, eloquente e dramática, seria necessário que o verbo articulado, que a palavra enunciada fosse o resultado de um pensamento sentido pelo ator em todo o seu ser, e o desabrochar de sua atitude interior ao mesmo tempo que da expressão corporal que a traduz (COPEAU, 2013, p.84-85).

Mais do que colocar a questão do teatro como manifesto sobre as questões de um indivíduo é colocá-la sobre a própria vida, um teatro que manifesta a vida e aí, o ponto talvez não seja a presença ou não da fala na cena. Passemos diretamente ao grito.

Retomo Antonin Artaud e seus manifestos em torno do mundo afetivo que atores e atrizes devem tornar uma materialidade: “Ninguém mais sabe gritar [...] quanto às pessoas que só sabem falar e que se esqueceram de que tinham um corpo no teatro, também se esqueceram de usar a garganta” (ARTAUD, 2006, p.160). O grito é uma forma de entendermos o teatro como manifesto do corpo, como afirmação da vida que faz despertar “nervos e coração” (ARTAUD, 2006, p.95).

Jacques Lecoq, por exemplo, afirma a formação do ator/atriz a partir de um duplo interesse “de um lado meu interesse está no teatro; de outro, na vida. Sempre tentei formar pessoas que ficassem bem nos dois lados [...] vivo na vida, e fosse um artista no palco” (LECOQ, 2010, p.44).

Ambos, Copeau e Lecoq estão interessados na existência, naquele sentimento que aumenta a vida em nós [*Conversa com estudo sobre a Potência de Agir*], “aquele ardor em simpatizar, que dilata o nosso coração, tocado pela necessidade poética” (COPEAU, 2013, p.77).

A necessidade do grito, aqui, mantém sua materialidade no corpo, na forma poética e física deste manifesto, dado num teatro físico.

Para Romano (2013), o teatro físico mantém uma tensão entre a realidade material da presença física e a expressividade, ou seja, corporeidade e enunciação de um pensamento que acontece no corpo, um “teatro do pensamento corporificado” que busca uma nova valoração do corpo no processo de comunicação do teatro, indo além de um simples ato que representa por meio do corpo (ROMANO, 2013, p.236 - 237).

Como seria deslocar o foco de nossa atenção para nosso corpo? Percebo que Copeau, Lecoq e Artaud tornaram sua vida um manifesto do corpo. Dá para confiar ao corpo o processo de criação? Sim, esta é a aposta, uma “concepção dele como pensamento e não mais como instrumento” (LOUIS, 2014, p.157). Atores e atrizes *não possuem* um corpo, *são um corpo*.





## INTERVALO – [A PAIXÃO]

O que pode a paixão numa transformação? Estaria tomada por uma paixão? Por que, afinal, sou uma professora de teatro? O que me afeta intensamente parece suscitar em mim os sentimentos mais fortes tornando-se uma paixão. O conhecimento me afeta intensamente?

Obstinada neste percurso, às vezes, não sei responder. Aceito lisonjeada e surpreendida que um afeto intenso seja um afeto que venceu outros afetos, triunfou, pois, afetos podem ser vencidos apenas por outros afetos tornando-se um afeto mais potente. Minhas ações são determinadas pelos afetos. Então, se o conhecimento for um afeto mais potente pode tornar-se o motivo do meu agir, minha paixão.

O que me move como professora de teatro? Qual a força de uma professora de teatro num curso de licenciatura que se interessa por seguir o sentimento do seu corpo e estudar autores e artistas persuadidos por este conhecimento?

O conhecimento é mais uma paixão que um afeto. “A potência do conhecimento não é para ele “uma potência exercida sobre as paixões”, mas a potência de uma paixão” (PONTON, 2009, p.39). Isto tem para mim uma alegria de perder-se. Acho tudo muito perigoso. Como fazer do próprio conhecimento uma paixão?

Não sei se consigo seguir o sentimento do meu corpo, mas estou apaixonada pelas coisas que percebo a partir das leituras e situações que persigo. Elas são novas e têm um gosto bom. Quando não são novas dão prazer na sua repetição. Fazer de novo como quem conhece e se permitir arriscar ainda mais (Há esta permissão?). Errar vai

tornando-se um caminho atraente da mesma forma que arriscar novos pensamentos.

Há coisas que precisam ser ditas. Eu não sou esta coragem toda. Queria ser mais corajosa. Então há medo. Mas, se não houvesse medo, haveria somente a coragem de enfrentar perigos, de se opor à civilização e correr riscos? Incorporo ao meu instinto que o conhecimento acompanha o perigo. Não importa mais nada, nem mesmo o Eu, “não é a vitória sobre as paixões, mas a vitória da paixão” (PONTON, 2009, p.47). A paixão se define pela aventura de quem não “quer conhecer a si mesmo”, pois o Eu já não importa. [*Conversa com estudo sobre Eu*]. Quando apaixonados vivemos perigosamente e inclusive fazemos experiências sobre nós mesmos. Na trajetória do ofício de uma atriz encontro esta paixão, este eterno e intenso estado de experiência:

[...] não é mais apenas pensamento, mas experiência e experimentação; sacrificar-se ao conhecimento é por sua vida em jogo pelo conhecimento, e um pensador põe a sua vida em jogo fazendo experiências (PONTON, 2009, p.48).

Não sei se esta paixão é coisa organizável. Como seria colocar a vida em jogo? Às vezes, criamos regras. Isso eu posso, isso eu não posso. Mas, há sempre o lance de dados que desorganiza. A vida se vinga dos nossos planos. Quanto precisarei subir só para depois de atingir alguma altura poder cair?

A paixão também implica renúncia a tudo o que não se ama e que talvez não se queira mais amar. Dizem que o apaixonado só quer

satisfazer o impulso de sua paixão, que conhecimento tornado paixão é o único objetivo.

Como um andarilho indiferente ao que não ama, o apaixonado é livre para pensar sem depender do que pensam os outros. Há apenas um impulso a satisfazer, uma simplicidade: a paixão de conhecer o que se ama. Este impulso pode ser satisfeito? Este amor é possível ou impossível?

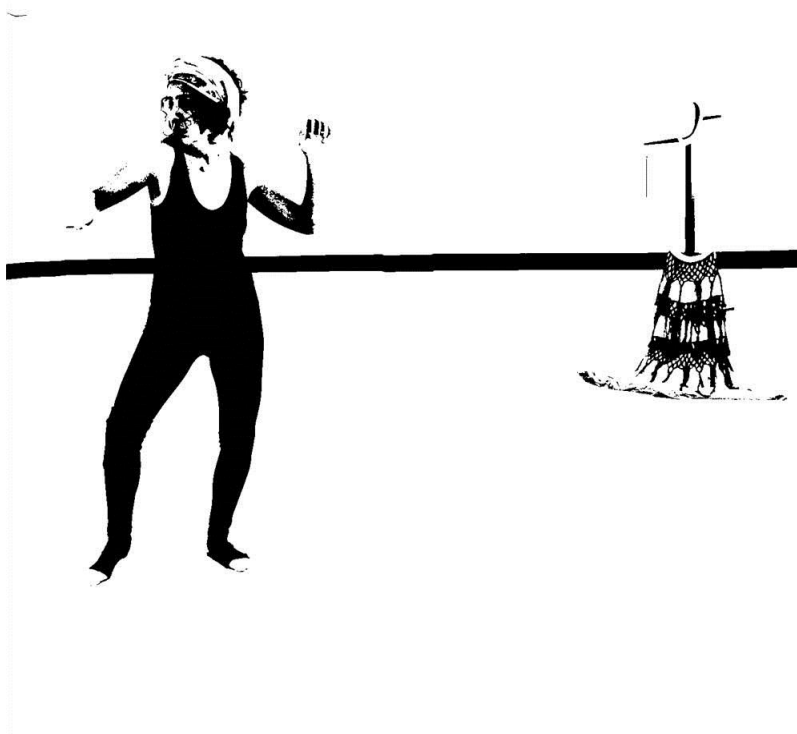
Quando amamos o conhecimento, amamos as coisas, isto é, o que não está em nós. O que não está em nós é algo que nos é estrangeiro e nos faz sair de nós mesmos para ver algo fora de nós: “Tendo o olhar desviado de si mesmo. Entretanto, o homem apaixonado encontra e afirma a si mesmo. A paixão é ao mesmo tempo desprezo de si “que importa eu” e a afirmação de si” (PONTON, 2009, p.54).

Este amor é impossível: ao desviar o olhar de si mesmo para ver algo fora de si mesmo vemos nada mais do que nós mesmos, presos ao espelho. Conhecemos apenas a nós mesmos quando procuramos conhecer as coisas? Esta paixão também me sufoca dentro de um espelho, parece que sucumbimos.

Então a paixão do conhecimento é desejo pelo impossível. A impossibilidade de incorporarmos a verdade torna o amor pelo conhecimento um objetivo de vida: “não é mais a vida que dá sentido ao conhecimento, é o conhecimento que dá sentido à vida” (PONTON, 2009, p.59). Isto muda tudo. Minha paixão é *um sentido* para o que pode um corpo num processo de transformação.



## ATO II



Mimagem II - Fotomontagem: Amanda Leite

**Encontros com o amigo mímico ou  
a descoberta do compasso e da régua**

Estamos em São Paulo capital. Na Rua Frei Caneca encontro uma pequena sala cheia. É julho de 2014. Faz frio na Consolação. A sala tem um sofá, uma estante cheia de livros e uma porta que dá passagem para outro espaço com paredes e cortinas pretas. É para este espaço que adentro descalça, já entrando em contato com o linóleo preto. Aqui passarei uma semana com cerca de treze pessoas desconhecidas, num curso de trinta horas, com o mímico Luís Louis<sup>12</sup>. Ele oferece uma imersão intitulada Mímica Total e Teatro Físico. Também forjo este encontro pelo interesse imediato nas aproximações artístico-filosóficas que Luís vem realizando. Luís investiga a mímica como ato de corporificação da vida, integrando pensamento, corpo e voz. Nesta semana estaremos juntos por cerca de seis horas diárias realizando práticas e conhecendo técnicas que partem de duas premissas: o autor é o próprio ator e o corpo deste ator é o lugar do pensamento. Todas as tardes o grupo encontra-se nesta sala, com janelas com vistas a outras janelas do prédio em frente. Uma série de exercícios em grupo e duplas são propostos. Há sempre um primeiro momento com foco na respiração e movimentação corporal. Em seguida, acontece uma investigação de elementos técnicos e, por último, uma provocação para a criação. Constantemente temos que nos expor individualmente. Pela manhã, durante a noite e antes de começarmos as atividades faço anotações. Escrevo em mesas de cafés no período da manhã, escrevo também

---

<sup>12</sup> Ator, diretor, dramaturgo e mestre pela PUC-SP, especializou-se em Mímica e Teatro Físico na *Desmond Jones School of Mime and Physical Theatre*, na Inglaterra, onde viveu por cinco anos. Neste período desenvolveu uma intensa pesquisa que incluí diversos cursos, trabalhos e espetáculos. Foi também professor de mímica no Royal National Theatre e na The School of the Science of Acting em Londres. É autor do livro "*A Mímica Total*" - um inédito e profundo mapeamento dessa arte no Brasil e no Mundo. Atualmente coordena o Estúdio Luís Louis - Centro de Pesquisa e Criação da Mímica Total do Brasil.

sentada no chão da sala. Sempre num pequeno caderno de notas sem pauta. Escrevo como quem desenha com bonecos palitos seus vividos. Anoto sequências, elementos técnicos e sensações. E faço escolhas dos momentos que mais me potencializaram. Sinto que inventei este encontro, pois descobri que a mímica, de certa forma, me potencializa. Essas coisas a gente descobre na medida em que se deixa ser afetado e começa a entender *o que* compõe com nosso esforço de vida para fazer composições [*Conversa com estudos sobre a Afetividade*]. Eu sei que tudo o que vivi com a amiga atriz me deixou alegre, ativa e cheia de ideias. Mas, eu sei muito pouco de todas estas coisas. Faço questões, questões de viagem.

## CENA 8

*Coloco um véu no meu rosto. Desejo seguir os sentimentos do corpo. Com o véu posto consigo ver, mas tudo tem uma espécie de névoa. O véu é uma fralda de algodão branco que cobre completamente meu rosto e é amarrada na parte de trás de minha cabeça com um nó. Com o véu posto também está Fabio, o companheiro desta investigação. Improvisaremos um encontro a partir do seguinte roteiro: ver, reconhecer, cumprimentar, trocar, abraçar, gerar algum conflito, encontrar a paz e despedir. Experimento ser uma*

*coisa, um corpo-coisa. É como se o véu me forçasse a sair de uma suposta consciência, de um pensamento sobre mim, sobre meu corpo para um pensamento do corpo. Acontece outra respiração, o tronco torna-se mais presente. Olhamo-nos. Percebemo-nos a distância. Espanto-me com meu encontro. Fomos vendo que movimentos com a cabeça e triangulações pareciam não funcionar para marcar este encontro. Sacudimos o corpo numa posição inspirada num símio. Assim investigamos a aproximação e a desaproximação de nossos corpos. Sacudimos. Apenas sacudimos. É como se eu experimentasse o momento anterior a uma cena. Nosso cumprimento dá-se num balanço de braços. Meu braço e o braço dele querem se tocar. Insistimos nessa busca. As costas das mãos se chocam. Encontramos uma pausa. A respiração é completamente presente e é quase tudo o que temos. É ela que nos conduz aos movimentos. É com ela que nos afetamos. Entramos num mundo expressivo que não se ocupa de uma estética realista, no qual gestos cotidianos parecem não funcionar. Sacudimos novamente todo o corpo ocupando o espaço a nossa volta em deslocamentos. Vou indo por trás dele e subo num salto nas suas costas, agarrando-me ao seu corpo. Meus braços o abraçam por baixo de suas axilas. Seguro parte do meu peso com minhas mãos nos seus ombros. Meus joelhos seguram-me apertando meu corpo de forma firme junto aos seus quadris. Minha cabeça volta-se para a frente, lado a lado com a sua. Ele sustenta nosso peso com uma base firme e joelhos semi-*



*flexionados. Respiramos uma longa pausa. Um sob o outro. Não parece que desenhamos gestos, não parece que somos indivíduos. É como se fossemos cada um de nós toda a humanidade. Experimento outra percepção de tempo, estado interno e jogo. Salto para trás. Sacudimos. Ele propõe subir nas minhas costas. Estabelecemos um conflito. Deslocamo-nos pelo espaço. Nossas nádegas se tocam. Pausa. Movimentos lentos de vai e vem. Encontramos a paz na respiração e na aceitação de que a subida às minhas costas não seria possível. Respiramos e nos despedimos caminhando em direções opostas. Eu queria ficar mais com o véu. De alguma forma ficar sem rosto me libertava e me tornava instinto.*

## **ESTUDO SOBRE O VÉU**

Como é possível que um pano traga tanta vida? O gesto representa mais que a palavra? Cansado de atores declamadores de texto foi Jacques Copeau quem parece ter começado, na tradição do teatro francês, a cobrir o rosto de atores e atrizes com um lenço. O lenço foi hoje o ponto inicial para a disciplina da máscara, conhecida como máscara neutra, com a qual se ocupou em neutralizar voz e rosto. Não sei se aqui, com a máscara posta, é preciso desenvolver outras

possibilidades de expressão ou recuperar aquele estado da criança – não falante – no qual a vida é a descoberta sincera do mundo:

[...] Ao cobrir o rosto e desnudar o corpo, Copeau propunha, em suas aulas de máscara, que o ator se desprendesse do naturalismo do corpo cotidiano e se abrisse para outra dimensão, a das metáforas [...] um corpo que não precisava ser, necessariamente, um corpo cotidiano, mas poderia corporificar uma sensação, uma ideia, ou até mesmo representar outro objeto (LOUIS, 2014, p.34).

Diante disso, a máscara fica preciosa, desperta a metáfora pelo gesto e não pela palavra. Estamos abertos ao mundo, à modificação e à transformação. Isto me dá uma sensação de intimidade com o mundo. Sobre a máscara, Copeau observa que:

[...] com a máscara, sentimos subitamente uma força e uma segurança totalmente desconhecidas. Tendo o rosto oculto, recobra-se confiança e ousa-se o que nunca se ousaria com o rosto descoberto. A máscara impõe uma grande força e amplitude em cada movimento, exige movimentos completos e desenvolvidos até o fim, que tenham o mesmo caráter ponderado, regrado e forte, o mesmo *estilo* que a própria máscara. A máscara dá uma grande estabilidade e um sentimento forte de *medida* [...] É assim que expressamos com a máscara de um modo muito mais legível e impressionante sentimentos que se tem o hábito de expressar pelo jogo do rosto” (COPEAU *apud* Machoski, 2004, s/n).

O que pode um corpo quando tem o rosto coberto? [*Conversa com Estudo sobre Eu*]. Talvez uma máscara seja o transporte para uma

experiência limite, uma passagem de um estado ao outro, “a resposta que encontra o homem quando decidiu se pôr radicalmente em questão” (BLANCHOT, 2007, p.185) e abre-se ao desconhecido, ao que está fora de tudo. Quando se coloca em jogo e acessa um estado de metamorfose experimenta o acontecimento da ação.

Sim. Quando colocamos uma máscara no rosto adquirimos as consequências da expressão dada pela máscara. Não. Eu estou mentindo aqui, pois a máscara sobre a qual escrevo não tem expressão alguma, é neutra, inexpressiva. Suponho que esta experiência force a expressão de si. Podemos, pela imaginação, dilatar o que já está dado de uma forma nova, singular e extracotidiana. Esconder o rosto e expressar as nuances de um encontro, ou corporificar uma ideia, uma sensação, um objeto. Não dá para pensar, racionalizar e, então, atuar. É preciso ser ator e criador ao mesmo tempo, é preciso pensar em movimento de forma a perder-se.

Para Pavis (2011, p.234), “escondendo-se o rosto, renuncia-se voluntariamente a expressão psicológica [...] o ator é obrigado a compensar essa perda de sentido e esta falta de identificação por um dispêndio corporal considerável”. Talvez este dispêndio seja uma desfiguração, uma desumanização que constrói ficções de si.

O véu, e não a máscara, parece ter sido retomado por Étienne Decroux. Pelo fato de ele ter criado toda uma nova linguagem para composição de partituras de ações. O rosto, muitas vezes, está coberto com um véu nas improvisações desenvolvidas por ele. A expressão é focada nos movimentos do tronco. Tomando a noção de corpo como tronco e, como resultado, a coluna vertebral como base de trabalho do

movimento do ator, Decroux “propõe a neutralidade do rosto por meio do uso de um véu, o que hoje compreenderíamos como pertencente à linguagem do trabalho de preparação do ator através da máscara neutra” (BRAGA, 2013, p.151).

Em uma de suas palestras Decroux faz menção ao véu, um fragmento descrito por Luís Otávio Burnier me chama a atenção. Decroux traz como exemplo a diferença entre pedir a um ator a expressão de alegria com o rosto livre e coberto “[ela fazia uma grande máscara de alegria com o rosto], mas se eu cobrir o rosto com um pano, ou com uma máscara neutra, e amarrar seus braços para trás e lhe pedir que me expresse agora a alegria, ele precisará de anos de estudo” (BURNIER, 2013, p.61).

O sentido era justamente a busca expressiva deste corpo, outra sensibilidade. A correspondência imediata deste exercício é com o trabalho vivido por Decroux na Escola de Jacques Copeau, o *Vieux-Colombier*.

[...] O uso da “máscara nobre” pelos estudantes de teatro nesta escola visava sustentar uma pedagogia que compreendia o trabalho com o silêncio e o estudo do movimento cênico, em modos de isolamento das partes corporais, como condições imprescindíveis ao trabalho do atuante [...] (BRAGA, 2011, p. 4).

Braga (2011) enfatiza que Decroux não buscou recursos de modificação da expressividade humana por meio do uso de objetos que mascarassem seu corpo ou mesmo o uso de outro tipo de recurso externo. Em suas palavras, “o que poderia ser considerado procedimento nesta direção foi usar somente um tecido para cobrir seu rosto, uma

espécie de véu, realizando esta experiência ao longo de vários anos” (BRAGA, 2011, p.4).

No teatro, podemos pensar que o texto do/a ator/atriz é composto de suas ações físicas e vocais. Sua técnica corpórea constitui sua língua. Uma linguagem-corpo. Um pensar em movimento, em ação. Decroux, por exemplo, entendia que a ação nasce da coluna vertebral. Há uma clara diferença aí entre os movimentos e gestos que nascem dos braços e das mãos em relação às ações que nascem da coluna, o grande centro de expressão do corpo, e ecoam nas mãos e nos braços, as terminações e prolongamentos do corpo.

[...] Ce que j'appelle le tronc, c'est tout le corps, y compris les bras et les jambés... pourvu que ces bras et ces jambes ne se meuvent qu'à l'appel du tronc et prolongeant sa ligne de force[...]S'il y a émotion le mouvement part du tronc e retentit dans le bras plus ou moins. Si'il n'y a qu'explication d'intelligence pure, dépourvue d'affectivité, le mouvement peut partir des bras pour ne transporter que les bras ou entraîner le tronc (DECROUX, 1963, p.60-61)<sup>13</sup>.

Burnier (2009) insiste que para Decroux a ação parte do tronco, do eixo central do corpo. Em relação ao gesto, a diferença seria que este nasce da periferia do corpo e não da parte interna. Expressões faciais, movimentos de mãos e pés que não têm origem na coluna vertebral configuram-se como gestos, não ações físicas. Mas isto não significa

---

<sup>13</sup> [...] O que chamo de tronco, é todo o corpo, compreendendo os braços e as pernas [...] tanto que esses braços e pernas se movam somente ao chamado do tronco e prolongando sua linha de força [...] Se tem emoção o movimento parte do tronco e ecoa mais ou menos nos braços. Se só tem explicação da inteligência pura, desprovida da afetividade, o movimento pode partir dos braços para transportar somente os braços ou levar o tronco. Tradução: Luís Otávio Burnier (2009, p.32).

dizer que um gesto periférico não possa se tornar uma ação física. Para isto ele deve ser um prolongamento de um impulso localizado na coluna vertebral.

Toda e qualquer atividade física que possa ser realizada por um ser humano não é necessariamente, ação física. Neste momento digito um texto no computador. Paro, releio partes de um livro, mexo num caderno de anotações, volto a digitar. Tudo isto são apenas atividades. Mas, se realizo estas atividades de maneira mais sólida, com certa intenção e atenção, de forma que estas atividades me sirvam de algo numa cena e partam do eixo central do meu corpo, elas podem se tornar ações físicas. Uma ação física para um/a ator/atriz está longe de ser uma atividade qualquer ou grandes movimentos. As ações podem inclusive ser pequenas. O importante é que sejam orgânicas e vivas. Resultado de todo um engajamento da pessoa. A ação física pode, portanto, ser considerada como a menor partícula viva do texto do/a ator/atriz.

[...] O fato é que sua poesia estará sempre em como ele faz, modela, articula, dá forma às suas intenções, a seus impulsos interiores ou, ainda, em como esses impulsos e intenções tomam corpo e forma, em como se articulam transformando-se em ações físicas (BURNIER, 2009, p.35-36).

Suspeito que o corpo atualiza nossos pensamentos. E que pensar-improvisar é justamente criar o novo. [*Conversa com Estudo sobre o Devir*]. Decroux parece criar um percurso para que retomemos a força inventiva do nosso corpo. Encontro uma hierarquia dos órgão de expressão “la hiérarchie des organes d`expression est la suivant; le corps d`abord, bras et mains ensuite, enfin, visage. D`où vient ma préférence pour le corps? Voici: les organes d`expression du corps sont grands et

ceux du visage sont petits. Le corps est lourd et les bras sont légers” (DECROUX,1963, p.89) <sup>14</sup>.

Parece que minhas intuições se tornam mais claras ao esconder o rosto aqui neste estudo. A mim está acontecendo de encontrar uma pedagogia do véu. Como pode uma restrição trazer tanta descoberta e liberdade? É como acordar no corpo, esvaziar seus sentidos dados por movimentos cotidianos e expressões periféricas. Mas o rosto não tem nem bem nem mal, talvez tenha um excesso de confiança. Estamos a esconder o rosto com Étienne Decroux para achar outras coisas:

[...] Je ne vois pas que le visage ait d'aussi exaltantes conditions de victoire. Il est établi d'une part, que muscle facial et bras peuvent poursuivre ou s'arrêter où il le faut sans effort ni risque ; d'autre part, que la masse du corps n'en peut faire autant qu'avec effort et risque. Ceci connu, à qui faut-il confier la tâche d'accompagner l'esprit ? Sera-ce au gros du corps ou visage et bras ? J'ai prouvé que visage et bras sont les plus aptes à cette fonction. C'est justement pourquoi il ne faut pas la leur confier » (DECROUX, 1963, p.101)<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup>“A hierarquia dos órgãos de expressão é a seguinte: primeiro o corpo, depois braços e mãos, por fim o rosto. De onde vem a minha preferência pelo corpo? Aqui está: os órgãos de expressão do corpo são grandes e os do rosto são pequenos. O corpo é pesado e os braços são leves. Tradução José Ronaldo Faleiro (texto inédito).

<sup>15</sup> “Não vejo que o rosto tenha tão exaltantes condições de vitória. Por um lado, está estabelecido que músculo facial e braços podem continuar ou parar onde for preciso sem esforço nem risco; por outro lado, que a massa do corpo só pode fazer isso com esforço e risco. Isso posto, a quem deveremos confiar a tarefa de acompanhar o espírito? Ao grosso do corpo ou ao rosto e aos braços? Provei que rosto e braços são os mais aptos para essa função. É justamente por isso que não devemos confiá-la a eles” Tradução: José Ronaldo Faleiro (idem).

O véu torna-se uma condição de trabalho do corpo, uma condição excitante e severa. Talvez esse tenha sido um esforço de vida: para compreender meu corpo, o meu sentimento, escondi meu rosto.

Descubro de novo com Deleuze (2012) um rosto, ou melhor dito, uma máquina abstrata produtora de rostidade. Há significado e subjetividade em tudo em que esta máquina se projeta, seja a cabeça ou outras partes do corpo, objetos ou paisagens. Um rosto que não é rosto, mas que talvez, nos olhe:

[...] O rosto não age aqui como um individual, é a individuação que resulta da necessidade que haja rosto. O que conta não é a individualidade do rosto, mas a eficácia da cifração que ele permite operar, e em quais casos (DELEUZE e GUATARI, 2012, p.47).

Trata-se de um rosto que agora não precisa ser, necessariamente, um rosto – pode ser um objeto que desempenhe a função de rosto, um parte do corpo, o corpo. Deleuze e Guattari (2012, p.49) escrevem que [...] introduzimo-nos em um rosto mais do que possuímos um.

Retomo Jacques Lecoq (2010), para quem a máscara nobre, e não o véu, tornou-se o ponto central da pedagogia e escondo novamente o rosto. Ao colocar a máscara neutra se pode experimentar a sensação física da calma, o estado de neutralidade que precede a ação e receptividade ao que nos cerca. Sei que não somos um personagem, mas acho que também não somos um eu sedentário, egoísta [*Conversa com estudo sobre EU*]. O rosto desaparece para o corpo aparecer e com ele as linhas de força do mundo inteiro. Às vezes, custo um pouco a



compreender o que estou vendo com a máscara. É algo sutil: a presença de um sujeito que descobre o mundo, “ela o coloca em estado de descoberta, de abertura, de disponibilidade para receber, permitindo que ele olhe, ouça, sinta, toque coisas elementares no frescor de uma primeira vez” (LECOQ, 2010, p.71). Pois não é que estamos reconhecendo a vida por meio do corpo!

Com Jacques Lecoq descobrimos temas pedagógicos para as improvisações com a máscara como *O despertar pela primeira vez* e *O Dar adeus ao navio* de forma a pesquisar as dinâmicas dessas situações, suas estruturas. Esses temas avançam para *A viagem Elemental*, uma viagem pela natureza que “predispõe ao grande trabalho com as identificações” (LECOQ, 2010, p.76).

Experimentar-se mata, vento, água.... Subir a montanha e ser a montanha; isto é, pertencer à vida. Desta predisposição, Lecoq, como que nos conduzisse pela mão, nos propõe a identificação com os elementos da natureza de forma a nos aproximar das dinâmicas da água, do fogo, da terra e do ar para então passarmos às diferentes matérias como papel, madeira, líquidos e metais. Não temos talvez um aproveitamento imediato destas improvisações, mas expandimos nossas referências, “sentimos as nuances que existem de uma matéria à outra e, até mesmo, dentro de uma matéria” (LECOQ, 2010, p.79).

Assim, andando devagar, experimentando uma pertença à poesia do mundo, a máscara desaparece. Então, todo nosso trabalho é fazê-la desaparecer para aparecer, por meio do corpo, a poesia do mundo com todas as suas sutilezas. A máscara, justamente, desmascara

um sonho, aquele da união com o mundo. E, então, só depois de transferirmos tudo isso, podemos interpretar a natureza humana.

Parece que este estudo se tornou mais humano ao esconder o rosto. Mas, o que haveria para além do humano? Sinto uma incerteza: por detrás da máscara há um rosto, mas, por detrás de um rosto talvez haja outra máscara. Sinto-me num baile de máscaras no qual tenho infinitas máscaras. No poema *A esfera da produção de si mesmo*, de Wally Salomão, encontro este rosto, “meu rosto me tornar uma escala crescente milesimal centesimal decimal inteira a face dum baile de máscaras reais vir a ser este dicionário<sup>16</sup>”. A máscara me deixa desfeita e a sensação que me vem é de que a máscara trabalha quando nos desfaz.

Tem um trabalho aí de destruição que me faz pensar no que diz Paul Valéry (1998, p.35): “a educação profunda consiste em desfazer-se da educação primeira”. Uma educação, seja ela da máscara ou do véu provoca recursar o que somos para ser o que se é. É sempre um exercício de esvaziar. O que importa é a experiência de mascarar. [*Conversa com Estudo sobre o Devir*]. O que haveria para além desta experiência? [*Conversa com Estudo sobre Ideal*]. Não sei, não sei. A coisa nunca pode ser tocada.

---

<sup>16</sup>Disponível em: <http://depressaporfavoretarde.blogspot.com.br/2009/10/texto-na-esfera-da-producao-de-si-mesmo.html> Acesso dia 28 de Novembro de 2015.

## CENA 9

*Coloco meus pés paralelos ao chão tentando acompanhar a medida dos meus quadris. Tento imaginar meus pés firmes como que me aterrando. Um fio imaginário suspende meu corpo mantendo-o ereto. Levo o corpo para frente sem tirar os calcanhares do chão. Experimento ir para trás sem tirar os dedos dos pés do chão. Oscilo para a direita e para a esquerda sem descolar os pés do chão. Descubro um centro confortável. Meu corpo está ereto, numa posição vertical em relação ao chão. A respiração está confortável. Eu percebo a respiração. Eu sou respiração. Inspirar, expirar e parar de expirar é tudo o que sou neste momento. Seria a respiração o primeiro texto do ator? Fazer coincidir nossas ações com os momentos de inspirar, expirar e pausar? Como a respiração se acomoda com nossos movimentos e vice-versa? [Conversa com Estudo sobre a Respiração]. Inspirando começo a encher meu tórax, abdômen e omoplatas de ar elevando os pés do chão. Expirando começo a retornar os pés à posição inicial. Encontro um ritmo confortável. Envolver os braços neste ciclo. Experimento o movimento dos braços como prolongamento do meu busto. Envolver todo meu corpo neste ciclo. Parece que minha coluna respira. Proponho um ciclo de quatro tempos para cada inspiração e mais quatro para cada expiração. Expando todo o corpo quando inspiro e contraio todo o corpo quando expiro. O jogo se estabelece com expansões que encontram um desequilíbrio por meio de movimentações amplas e médias pelo espaço da sala. Estamos todos nessa pesquisa. Tudo isto se alterna com o encolhimento do meu corpo. Experimento a*

*expansão e a contração. Começo a me deslocar no espaço. Trabalho com a ideia de um contrapeso nos meus pés. Uso a imagem de uma bola de tênis, como se pisasse, a cada passo, em bolinhas de tênis que estão sob meus calcanhares. Toco o chão com os pés inspirando. Pressionando o calcanhar no chão expirando. Isso estabelece uma conexão entre o alto e o baixo, como se estivesse experimentando dois vetores. Começo a brincar com a respiração fazendo-a em diferentes ritmos. Experimento saltos, movimentos lentos. Visualizo pincéis em minhas mãos e proponho pintar o espaço. Isto dá ainda outra dinâmica às minhas ações. Respiro, brinco e pinto. Encontro alguém. Começamos a nos relacionar. Procuo espaços vazios nos seus movimentos. Movimento-me de forma a preenchê-los. Ambos fazemos isto. Há muita coisa por aqui. Há contrapeso, respiração, expansão, contração. Não há toque. Cada movimento gera uma ressonância no outro. O afeto que recebo é de certa forma um impulso para meu próximo movimento. Acontece uma conversa. Um jogo. Uma dança de afetos e ressonâncias. Separamo-nos e seguimos nossa caminhada. Estou em grupo. Há mais pessoas. Percebo que cada movimento feito por mim afeta o grupo que, por sua vez, me responde em ressonância. Cada movimento realizado por todas aquelas pessoas também me afeta e respondo em ressonância. Participo de uma esfera coletiva, transindividual. A sensação é a de estar “num mesmo mar”. Este grupo forma um círculo. A orientação é que o grupo espelhe o movimento de apenas um integrante. Quando outra pessoa propuser outro movimento o grupo deverá espelhá-la. Estamos em silêncio e atentos. É preciso sentir, de alguma forma, o momento de propor uma mudança e ser percebido. É preciso sentir as*

*mudanças que ocorrem. Nenhuma autossuficiência absoluta no meu corpo. Sinto uma abertura constitutiva. Meu corpo constituído pelas minhas relações internas e pelas relações externas com outros corpos. Meu corpo afetando outros corpos e sendo afetado por eles. Quanto mais experimento a abertura sinto que meu corpo não pode ser entendido separadamente de suas relações com o mundo, mas pelos afetos que troca. Como ousar levar uma vida supostamente livre como um indivíduo separado da natureza?*

## **ESTUDO SOBRE OS ENCONTROS**

A princípio, quando Spinoza afirmou que “todos os corpos estão em movimento e repouso” (E2A1) não me surpreendi. A experiência parece mesmo demonstrar que o que não move repousa e o que repousa não move. Penso em coisas simples como, por exemplo, uma cadeira. Um objeto como este tem mais repouso que movimento em sua relação constitutiva. Penso também em uma árvore que já parece ter um pouco mais de movimento dada sua complexidade. Penso ainda em um animal, cheio de movimentos e bem mais complexo. Mas o que diferenciaria os indivíduos a partir desta premissa?

Estudando *A Ética* de Spinoza descubro que é a própria relação entre movimento e repouso, ou seja, a regra de mútua comunicação das partes que constitui cada indivíduo e o faz perseverar na natureza do seu corpo. Isso me faz compreender uma natureza essencial dos corpos

dada menos por uma substância [*Conversa com estudos sobre Eu*] do que por uma relação. Eu, você, tudo que existe é uma *relação*. Relações mais complexas e menos complexas de movimento e repouso. Luta de forças entre vários corpos que compõem um mesmo indivíduo. Meu corpo, seu corpo é uma multidão. O sangue, os ossos, as bactérias, a pele, os órgãos, os alimentos entrando e saindo, o ar... todos forças em *relação* de movimento e repouso.

Estando este corpo em movimento e em repouso ele é sempre afetado por outros corpos, que também estão em movimento e repouso. Todos os corpos sofrem alterações sensitivas nesses afetos ao mesmo tempo em que se mantêm através destes. Porém, a capacidade de ser afetado, a reação às afecções que cada corpo sofre difere de um corpo para outro.

O sol do Norte do país me afeta de uma maneira completamente diferente de muitas pessoas por aqui. Nos dias que alcançam uma temperatura acima de quarenta graus simplesmente não consigo entender como alguém consegue andar na rua, em pleno sol, sem desmaiar. O afeto sol no meu corpo é quase fatal, ou seja, ele quase destitui minha relação constitutiva, o que me deixa muito pouco ativa e/ou potente para agir. Percebo que as relações com outros corpos podem contribuir para aumentar ou diminuir a potência de agir de cada corpo, para aumentar ou diminuir nossas ideias.

É surpreendente pensar como se dá essa variação. Gilles Deleuze (1978), numa conferência realizada em *Vincennes* sobre Spinoza, coloca o afeto exatamente numa passagem, numa variação entre uma ideia e outra. “O afeto [*affectus*] é a variação da potência de

agir, sendo determinado pelas ideias, mas não redutível a elas” (DELEUZE, 1978, s/p). Parece que o interesse reside na consequência das ideias, ou seja, elas aumentam ou diminuem a nossa potência de agir. Talvez se faça necessário aqui uma incursão no seu pensamento para entender qual a diferença entre ideia e afeto.

Com esforço farei essa digressão. Podemos compreender a ideia pelo seu caráter extrínseco, um modo de pensamento que representa alguma coisa, uma realidade objetiva. A ideia livro refere-se ao objeto livro, por exemplo. Mas, existiriam modos de pensamento não representativo? Sim, a ideia também possui um caráter intrínseco, uma ideia não tem somente uma realidade objetiva, tem também uma realidade formal. Ou seja, a realidade da ideia considerada como sendo ela mesma alguma coisa, a ideia da ideia. Ocorre-me a ideia de leitura, há uma ideia aí do que é a leitura, por exemplo, prazer, estudo, esforço, conhecimento e não necessariamente uma realidade objetiva, com um objeto a que se refere leitura. Às vezes, as palavras já têm ideias tão prontas que fica difícil até torcê-las, pensá-las diferente, não é verdade? Eu mesma, muitas vezes é difícil pensar formação de professores sem ter como ideia desta ideia uma coisa negativa, ressentida e moralista. Eu trato de torcer isto aqui ao mesmo tempo em que já que me coloco em situação de formação. O que agora me traz outras ideias... Mas, qual seria a diferença fundamental entre ideia e afeto?

Para Deleuze (1978) nossa existência se dá por uma sucessão de ideias. A própria percepção é certo tipo de ideia. Somos “autômatos espirituais” na medida em que ideias se afirmam em nós, como forças, penso eu. Algumas se afirmam mais, outras menos, o que constitui uma

variação, não uma variação qualquer, mas uma variação da potência de agir. [*Conversa com Estudo sobre os encontros*].

Fico imaginando a vida da gente. Vivemos algo que nos desagrada. A ideia deste algo se dá em nós, isto nos gera alegria e aumenta nossa potência de agir. Vivemos algo que nos desagrada, a ideia deste algo também se dá em nós, isto gera tristeza e diminui nossa potência de agir. Saber disto me encheu de alegria e de tristeza. Pensei que na nossa história educacional (e talvez na sua) não tenhamos sido muito potencializados. Acho (vou falar de mim, você pensa em você) que eu vivi mesmo ao sabor dos acasos que me ensinavam, não sei. Recordo pouco ou quase nada de voltar para casa depois das aulas cheia de desejos.

Deleuze (1978) irá definir afeto [*affectus*] como a variação contínua da força de existir, à medida que essa variação é determinada pelas ideias que se tem. O afeto é então constituído “pela transição vivida ou pela passagem vivida de um grau de perfeição ao outro, porém, em si mesmo, o afeto não constitui uma ideia, ele constitui um afeto” (DELEUZE, 1978, s/p).

Esta variação poderia chamar-se deslizamento, queda ou elevação. Para minha surpresa, olhei para isto e fiz como uma equação: **A = vp (Afeto é igual à variação da potência de agir)**. Ideias se sucedem em nós e de acordo com essa sucessão de ideias, nossa potência de agir ou nossa força de existir é aumentada ou diminuída de uma maneira contínua, sobre uma linha contínua. Isso nós chamamos de afeto [*affectus*], nós chamamos existir:



[...] mas ideia e afeto são duas coisas de natureza diferentes; o afeto não se reduz a uma comparação intelectual das ideias, o afeto é constituído pela transição vivida ou pela passagem vivida de um grau de perfeição a outro, na medida em que essa passagem é determinada pelas ideias; porém em si mesmo ele não consiste em uma ideia, ele constitui o afeto (DELEUZE, 1978, s/p).

De novo, o desejo voltou. Por exemplo, se tenho uma aspiração por algo, este algo ao qual desejo é dado por uma ideia. Para querer algo é preciso ter uma ideia, por mais confusa e indeterminada que seja. Mas, quais são as ideias que determinam os afetos?

Sempre que entramos em contato com outro corpo este age sobre nós e recolhemos seu traço, os efeitos dessas composições ou decomposições. O sentimento contínuo de tal passagem é a consciência. Ela nos informa dessa transição, mas toma os efeitos como causas. Eu encontro uma pessoa. Ao vê-la tenho uma ideia dela. E sinto um efeito, por exemplo, ficar triste ou alegre. O efeito, o sentimento de alegria ou tristeza será a causa final da ação deste corpo exterior e a ideia desse efeito será tomada como finalidade deste corpo. O efeito torna-se a causa. Mas penso eu aqui com você agora: é a ideia que tenho dela que me trouxe este sentimento, não necessariamente ela. A consciência toma para si ser causa primeira invocando seu poder sobre o corpo. Quando isso escapa e não consegue imaginar-se assim, nem como causa primeira nem como organizadora das causas finais invoca um Deus. Comumente ouvimos: “Deus quis assim”, quando não conhecemos as causas. Encontro três ilusões da consciência: ilusão de finalidade (o efeito é a causa final), de liberdade (corpo como causa primeira) e teológica (há um Deus que cria e organiza um mundo). Às vezes até empalideço com

meus estudos. O primeiro modo de conhecimento, o das ideias-afecções, pode também ser denominado de opinião ou imaginação. Uma afecção é o estado do corpo considerado como sofrendo a ação de outro corpo, e é exatamente disto que este gênero trata. Da ação que um corpo produz sobre outro corpo. Da mistura de corpos. Das imagens que geramos... ou seja, o efeito da interação com os corpos exteriores quando imaginamos a causa apenas pelo efeito desse corpo em nós.

Uma ideia afecção representa o primeiro nível do conhecimento no qual conhecemos as coisas pelas misturas, pelos seus efeitos e não por suas causas. Por isto são tidas como ideias inadequadas. Uma ideia inadequada é justamente aquela que representa os efeitos sem as causas. O que nos expõe ao acaso dos encontros sempre a imaginar inadequadamente a causa do que nos afeta. Neste nível estamos marcados pela diversidade e parcialidade de nossas perspectivas e oscilamos entre tristezas e alegria sempre ao acaso dos encontros. Ou seja, percebemos como as coisas afetam nosso corpo, como nos aparecem e isto indica mais o estado do nosso corpo do que a natureza dos corpos exteriores que encontramos: “Nós constatamos os efeitos, mas ignoramos suas verdadeiras causas e tomamos os efeitos como causa. Nossos estados subjetivos sendo projetados como propriedades objetivas das coisas” (GLEIZER, 2005, p. 26). Uma questão que poderíamos colocar aqui é: qual o traço que o corpo que me afeta deixa no meu corpo, no acaso do nosso encontro?

O segundo modo do conhecimento, ideias-noções, é também denominado de razão. A grande novidade é que não estamos mais nos referindo ao efeito de um corpo sobre o outro corpo, mas a uma forma

de conhecer que representa a conveniência ou a inconveniência interna das relações características de dois corpos, a compreensão da causa.

Uma ideia-noção é uma ideia adequada, pois se trata do conhecimento pelas causas. As ideias-noções são propriedades comuns a certo conjunto de coisas. Um exemplo seria o movimento, todos os corpos se movimentam. Isto independe das ideias-afecções dadas ao acaso dos encontros, pois se trata de uma esfera particular, de uma lei geral. São ideias adequadas e comuns a todos nós, seres humanos. Uma pergunta interessante poderia ser: qual a conveniência entre meu corpo e o corpo que me afeta? Como escapar das misturas? Como desejar o que nos conduz a uma perfeição maior?

As ideias são aquilo que representa o que acontece com nosso corpo, são imagens que indicam as marcas da presença de um corpo exterior ao nosso. Quando conhecemos as causas dessa marca, são adequadas, nos conduzem a uma perfeição maior, quando são apenas efeitos, são inadequadas, pois podemos ficar ao acaso dos encontros.

É importante deixar claro que a potência de imaginar não é um defeito da natureza. Não se trata aqui, a meu ver, de eliminar nossa capacidade imaginativa ou de criar certa hierarquia entre estes dois modos de conhecer. A potência de imaginar não é, de forma alguma, uma falha da natureza. É justamente o conhecimento da dimensão a que estamos submetidos que nos impulsiona ao conhecimento das causas. Os modos de conhecer operam juntos. Como chegarmos a uma noção-comum se não incitados pelos encontros?

[...] quanto mais um corpo é capaz, em comparação com outros, de agir simultaneamente

sobre um número maior de coisas, ou de padecer simultaneamente de um número maior de coisas, tanto mais sua mente é capaz, em comparação com outras, de perceber, simultaneamente, um número maior de coisas (E2P13E).

Spinoza tem um projeto de busca da beatitude pelo conhecimento entendendo a beatitude como alegria eterna, liberdade autêntica por meio do conhecimento de nós mesmos como parte da natureza, submetidos às mesmas leis causais, que seria o terceiro modo de conhecimento, esse que perseveramos, aumentamos a potência de agir, experimentamos paixões alegres e elevamos ao máximo o poder de ser afetado.

Não somos “um império dentro de um império” (E3 Pref.). Isso tem para mim um sabor de susto e alegria. Quanto tempo desperdiçado ao acreditar-me separada do mundo... Eu tenho pensando que somos livres quando entramos na nossa potencia de agir. E para tanto podemos selecionar e organizar os bons encontros, os que compõem conosco, os que nos inspiraram paixões alegres a fim de que nós mesmos sejamos as causas dos nossos próprios afetos.

Quando imaginamos um livre arbítrio, imaginamos um poder absoluto de *sim* e de *não*, que tem a capacidade de transcender a ordem existente e esquivar-nos as leis comuns da natureza. Ou seja, nos imaginamos fora da natureza. Porém, a natureza é Deus e o conhecimento de nossa união com ele nada mais é do que o conhecimento intelectual de nós mesmos como partes da Natureza, “partes integralmente submetidas, como todas as outras, as leis causais necessárias que regem o comportamento das coisas naturais”

(GLEIZER, 2005, p.8). Mas, voltemos a Deus: não há mais espaço para um Deus transcendente, moral e criador do mundo. Da mesma forma não há mais espaço para entender que as modificações do mundo surgem a partir de mim mesma. Nossa vontade está conectada ao mundo.

Todas as coisas estão conectadas, pois não existimos de forma independente. A liberdade seria a adequação a esta pulsão do universo. Quando nós e nossas linhas de força se ajustam. Um fluxo? Um devir? Não sei se alguém sabe como é isso. Mas acho que essas coisas são experimentadas como intensidades [*Conversa com Estudo sobre o Devir*].

Para Spinoza, conhecer verdadeiramente é conhecer pelas causas, como as coisas são geradas. De certa forma, parece que aqui caminhamos do conhecimento dos efeitos em direção ao conhecimento das causas. Quais são as causas que nos movem a querer? Com o que podemos nos conectar? Como entender pelas causas?

Deleuze (1978) exemplifica que não será pelos afetos tristes, é a alegria que nos torna inteligentes. Os afetos de alegria são uma espécie de trampolim, pois são eles que nos incitam a formar a ideia do que é comum ao corpo que afeta e ao corpo que é afetado: “Uma pequena alegria dispara um gatilho. A alegria nos propulSIONA de alguma forma para fora da variação contínua, ela nos faz adquirir ao menos a potencialidade de uma noção” (DELEUZE, 1978, s/p). Mas como se aprende a alegria? Será que aprendemos mais a dor do que a alegria? [*Conversa com o estudo sobre a Afetividade*].

Retornando ao corpo podemos pensar que um corpo se define na medida em que sua relação de movimento e de repouso se mantém através de todas as mudanças que afetam as partes desse corpo, pelo seu poder de afetar e ser afetado.

Quando faço, por exemplo, um mau encontro, isso quer dizer que o corpo que se mistura com o meu destrói minha relação constitutiva ou tende a destruir uma de minhas relações subordinadas. Neste caso, minha potência de agir é aniquilada ou diminuída sob esta relação. Mas, minha potência de agir também pode ser aumentada nas relações com outros corpos, em bons encontros. Alegria e tristeza são dois afetos fundamentais que podem, inclusive, se manifestarem ao mesmo tempo nas sub-relações que nos compõem. Uma parte de nós pode estar composta de tristeza e outra parte de alegria.

Lembro-me de Roland Barthes e seus *Fragmentos de um Discurso Amoroso* quando professa que: “o mundo submete toda empresa a uma alternativa: a do êxito ou do fracasso, da vitória ou da derrota. Professo outra lógica: sou simultaneamente e contraditoriamente feliz e infeliz” (BARTHES, 2003, p.16). A vida, ela mesma, é sempre cheia desses momentos paradoxais. O *bom* percebido como êxito e o *mau* como fracasso, são sempre contingenciais e passageiros.

Um encontro pode ser bom, mau ou as duas coisas ao mesmo tempo. Quando *bom*, o corpo que age sobre mim combina-se com minha própria relação. Assim, minha potência de agir é aumentada. Acontece uma composição alegre. Quanto mais potentes os encontros, mais sairemos dos hábitos. Quando *mau*, o corpo que age sobre mim

compromete ou destrói uma de minhas relações ou minha relação característica. Assim, minha potência de agir é diminuída. Acontece uma decomposição triste ou até mesmo a morte, no caso de uma destruição da minha relação.

Todo e qualquer agenciamento de corpos produz efeitos. Os corpos se unem num corpo e no seu conjunto exprimem ideias próprias. É importante destacar que ideias limitam-se por ideias, corpos por corpos, embora andem juntos, em equivalência. O limite vem do que envolve este corpo e esta ideia, e não da coisa em si. Nas relações encontramos o que nos sustenta e o que nos limita, o que nos põe e o que nos opõe, sejam estas composições alegres - que aumentem a potência de agir, ou composições tristes - que diminuam a potência de agir. Assim cabe perguntar: o que colocamos em funcionamento neste jogo de forças dado a partir das composições como dinâmica de encontros?

## **CENA 10**

*Seguindo o sentimento do corpo proponho um grito. Corro ao redor do grupo. As mãos adormecem levemente na medida em que eu corro em círculos, ao redor do grupo que está em pé, no centro da sala. Não corro sozinha. Caetano corre à minha frente. Ao sinal teremos que parar lado a lado em frente ao grupo e gritar. Tão simples não é mesmo? Eu já havia feito. Mas, é sempre difícil entrar em contato com a gente neste nível. Na corrida a gente experimenta uma espécie de*

*liberação da ansiedade ao mesmo tempo em que um aumento da tensão pelo que temos de fazer. Acho que já estamos correndo umas três ou quatro voltas. Ouvimos um estalar de palmas. Paramos. Encaixamos firmemente os pés no chão. Deixamos os joelhos semi-flexionados, a bacia encaixada. Tudo isto em segundos. Ouvimos um estalar de palmas. Inspiramos e gritamos. Nesta hora a gente grita tudo. Primeiro grita o medo de gritar, depois grita a ansiedade do grito. Depois o grito parece que se acomoda e vemos que temos muito a gritar. Ele sai. O grito se grita. Que grito bom. Não porque ele é bom. Mas, porque desejo o grito. E ele se torna bom para mim. À medida que gritamos vamos encontrando os olhos dos nossos colegas atentos ao nosso grito. São olhos estalados. Testemunhas do que vai acontecendo com nosso corpo. O ar acaba. Outra batida de palmas. E gritamos mais. Sinto que grito com os olhos, com os dedos das mãos. Meu peito se abre. Meus braços, minha língua e meus olhos parecem saltar para fora. Eu sou um grito. Desta vez tenho ainda mais prazer em gritar. Experimento uma postura frágil de abertura e exposição ao mesmo tempo em que entro em contato com uma força. Que força é esta? Vou recolhendo a língua, os dedos, os braços, os olhos e tentando manter aquele grito dentro de mim, numa sustentação energética. Uma companheira do grupo me ajuda a sustentar esta energia olhando fixamente para mim. Não sei quanto tempo sustentarei esta energia. Sou uma pulsão. Uma mistura de fragilidade e força. Alguém me pede para contar alguma coisa linda que eu tivesse visto na minha vida. Eu experimento algo incrível. Digo uma frase simples. Não penso. A frase se diz em mim. Digo apenas: - Eu vi tucanos. Eles eram lindos. A coisa mais linda que eu já vi. Coloridos*



*e bicudos. Entraram voando numa de minhas aulas. Minha voz é completamente outra. Sou tomada por uma emoção. Sinto uma conexão tão grande com os colegas que me fitam com seus olhos. Muitos se emocionam com meu dizer. Não foi o que eu disse. Foi como eu disse. A energia que ativei ali. Primeiro foi a descoberta de que este estado de presença existe em mim. Depois foi a descoberta de que este estado é possível de ser sustentado e, então, que neste estado dilatado no qual ativo minha própria força o encontro acontece.*

## **ESTUDO SOBRE O CORPO DILATADO**

Não sei se tudo que estudo é uma realização. Talvez não seja. É uma tentativa, como se eu procurasse uma liberdade. Para Copeau (2013, p.77) “é bem aquele sentimento de aumentar a vida em nós, aquele ardor em simpatizar, que dilata o nosso coração, tocado pela necessidade poética”. Este sentimento, quero torná-lo estudo.

Todos os corpos vivem, mas um corpo-em-vida “dilata a presença do ator e a percepção do espectador” (BARBA, 2012, p.118 - 119). Eu quero tocar nisto. Fico pensando no que nos compõe, nas unidades mínimas de nós mesmos. Partículas? Para Barba (1995) “as partículas que compõem o comportamento cotidiano foram excitadas e produzem mais energia, sofreram um incremento de movimento, separam-se mais, atraem-se com mais força, num espaço mais amplo ou

reduzido" (*Idem*). Uma liberdade seria tornar-se incandescente, elevado à máxima potência.

Reencontro na *Antropologia Teatral* de Eugenio Barba princípios que regem a arte de atores e atrizes numa situação de representação, na qual o fluxo de vida que caracteriza nossas ações diárias é redirecionado. Aqui representar torna-se um ato extra à vida cotidiana. Haveria um nível único fisiológico que todos experimentamos? A dilatação seria um deles? E nesta situação experimentaríamos uma potência máxima? [*Conversa com Estudo sobre Energia*].

Nosso comportamento cotidiano é da ordem da economia. Movemos a menor quantidade de energia para obter o maior resultado nas ações do dia a dia. Escolhemos o caminho mais curto, a opção mais leve e a menor força. E o extra cotidiano? Para Barba (1995, p. 55) “cada ação, não importa quão pequena, é baseada no desperdício, no excesso”.

Este excesso manifesta um modo de se mover no espaço e todo modo de se mover manifesta um modo de pensar. Barba aponta: “é o pensamento do corpo desnudado” (*Idem*). Um pensamento também é movimento – uma ação: “o ator pode começar do físico ou do mental, não importa, desde que na transição de um para o outro, uma unidade seja reconstituída” (*Ibdem*).

Não estamos mais falando de corpo ou de mente de forma separada ou causal, mas de corpo-mente que é um tipo de presença, uma energia. Gosto de pensar que o pensamento tem um aspecto físico expresso na forma como se move, altera direções e faz peripécias. Um

corpo dilatado revela, então, uma mente dilatada. Para Barba (1995, p. 56) “os saltos do pensamento podem ser definidos como peripécias ou mutabilidade. Peripécia é uma trama de acontecimentos que faz desenvolver uma ação por um caminho imprevisito ou faz concluí-la de modo oposto ao que começou”.

É difícil dizer o que significam tais ações, elas manifestam uma força. Aqui pensamos em ação e parece que ações vão guiando o pensamento. Isto torna a imprevisibilidade um valor. Traz à tona um risco – perder o controle sobre o significado das ações de uma cena. Um elemento de estudo pode ser trabalhado a partir da direção oposta ao que se quer fazer “princípio da negação: antes de executar uma ação, o ator nega executando seu oposto complementar” (BARBA, 1995, p.57).

Mentalmente e fisicamente toda a ação começa com uma atitude de negação, um contra-impulso. Quando quero ficar de pé experimento a intenção de sentar, de partir do vetor contrário para então levantar. Quando quero levantar um braço experimento a intenção contrária, abaixá-lo e, então, contraditoriamente, o suspendo. Isto é uma lógica interna não uma paródia da dilatação, ao contrário, uma pesquisa que ativa uma atitude física e mental em cada ação, cada começo de movimento, cada oposição:

[...] a dilatação do corpo - físico é de fato sem utilidade se não é acompanhada por uma dilatação do corpo mental. O pensamento deve atravessar de forma tangível a matéria: Não só manifestar-se no corpo em ação, mas também atravessar o óbvio, a inércia, a primeira coisa que surge quando imaginamos, refletimos, agimos (BARBA, 1995, p.59).

Vamos falar a verdade. Isso pode ser difícil. Pois se o corpo se acostuma com certos modos de mover, certos modos de pensar, certa economia aqui e ali, experimentamos uma rigidez nas ações. Isto pode ser instigante. Eu quero optar por coisas que me instiguem. Investigar a dilatação é investigar a possibilidade de um corpo quente, ativo, potente. Tudo isso fascina e, às vezes, engana. Não se trata do corpo apenas, mas de um modo de pensar.

Fico pensando neste meu movimento de voltar às coisas mesmas, de fazer uma regressão às coisas mais iniciais do teatro, as primeiras questões. Não sei se isto é bom ou ruim. Bom e ruim são circunstâncias. Tenho me questionado todos os dias sobre: o que é teatro? O que é ensinar teatro? O que é ensino? Este movimento que retorna as perguntas iniciais faz uma oposição à ação de ensinar teatro. Seria esta oposição uma pré-condição criativa?

Me desorganizo. Coloco minha energia em movimento. Caminho no escuro. Não sei ao certo o resultado disto tudo. Mas quando estudo a dilatação com Eugenio Barba, vejo seu estímulo ao risco de um pensamento-em-vida que jamais será retilíneo e unívoco. Ele me incita a pensar o pensamento.

[...] pensar o pensamento implica em desperdício, transições súbitas, voltas abruptas, ligações inesperadas entre níveis e contextos não relacionados previamente, rotas que se cruzam e se perdem. É como se vozes diferentes, pensamentos diferentes, cada um com sua própria lógica, estivessem presentes simultaneamente e comesçassem a colaborar de uma maneira não planejada, combinando precisão e fortuidade, prazer do jogo pela sua própria causa e tensão sobre um resultado (BARBA, 1995, p.60).

Em cada ação, em cada pensamento, experimentamos aqui um esforço que coloca em xeque *o que se sabe* mover, pensar, e o que *se deseja* saber para mover pensar. Desculpe avançar, mas de novo, movemo-nos entre ordem e desordem [*Conversa com Estudo sobre a sombrinha*].

## **CENA 11**

*Tomemos uma frase de movimento. Olhar, abraçar e afastar. Vanessa e eu nos olhamos a uma pequena distância para, em seguida, nos abraçarmos e nos afastarmos. Corporificar esta frase é simplesmente atualizá-la em corpo. Fazer tais ações. Não há um sentimento, uma suposta intenção ou contexto prévios. Há uma partitura de movimentos. Resolvo corporificar musicalidade ao movimento nesta frase [Conversa com estudos sobre Mímica]. Coloco em relevo princípios de montagem, com movimentos extra cotidianos no espaço e variação de ritmos. Como trabalhar a ação a partir de dentro? Afastadas e de costas uma para a outra, Vanessa e eu deslocamos apenas nossas cabeças e direcionamos nosso olhar uma para a outra. Imediatamente, temos um espasmo, uma contração ao final do movimento que é justamente o encontro do nosso olhar. Este espasmo faz com que retornemos à posição inicial. Neste primeiro*

*dinamoritmo*<sup>17</sup>, conhecido por foguinho, você parte para fazer o movimento, tem uma espécie de espasmo e retorna, desiste. Nesta frase, por exemplo, experimentamos colocar o foguinho no movimento inicial de olhar. A cabeça e os olhos que voltaram à posição inicial da frase. Em seguida buscaram concomitantemente o olhar da outra. Cada corpo, a partir da cabeça, foi virando e entrando num fluxo de caminhada em direção ao outro corpo. Ambas caminhamos num movimento tensionado, contínuo e lento em direção ao abraço. Experimentamos o movimento a partir de certo tônus muscular, como se explorássemos uma espécie de resistência na qual toda e qualquer parte do corpo envolvida empurrasse algo. Compomos neste fragmento com outro dinamoritmo, a vibração. Na nossa frase, chegamos à vibração, a iminência do abraço. Quando ambos os corpos estavam próximos, entrelaçados a ponto de se tocarem, marcamos este abraço com um tempo mais alongado. Respiramos juntas. O movimento desta pequena sequência terminou de forma pontual. Uma contração muscular fez com que intensificássemos a força deste abraço. Neste dinamoritmo, o pontuar, a ideia é marcar o final do movimento com uma contração muscular que desenha certa duração e intensidade. Nós estávamos abraçadas. Uma pequena explosão, um pequeno choque marcou nosso início de movimento de desabraço. Antes de desabraçar, experimentamos um espasmo que precedeu o movimento de afastamento de nossos corpos. Um pequeno choque. Em seguida, o movimento seguiu sem resistência, ou seja, sem vibração, em ressonância e fomos

---

<sup>17</sup> Tive contato com estas definições/traduições para o português com Luís Louis, durante nosso encontro.

*nos afastando. Neste dinamoritmo, toque ressonância, você experimenta ter certo espasmo que precede o movimento de avançar, uma hesitação, mas não uma desistência. Num aperto de mãos, por exemplo, há o espasmo da mão antes de partir para o encontro da outra mão. Você pode marcá-lo com dois toques ao invés de um, o que desenharia ainda outro dinamoritmo: dois toques – ressonância, ou seja, dois pequenos espasmos em sequência marcando o início do movimento. Retornando em ressonância do nosso abraço, os corpos foram ficando de costas. Mudamos nossa intensidade ressonante para uma dinâmica firme, marcada. Nossos passos se tornaram firmes. Movimento executado com certa suspensão entre cada passo, desenhando-os com uma curta duração. Global, dinamoritmo forte, intenso e fragmentado que desenha uma espécie de quadros fotográficos. Assim, viramos de costas uma para a outra até finalizar nossa frase. A frase ganhou uma força interpretativa que conseguiu instaurar uma atmosfera dramática entre nós. Ao pensar em dinamoritmos no corpo, certas sensações vêm à tona. Uma rubrica como esta, olhar, abraçar e afastar ganhou uma atmosfera bastante sensível. Sensações, sentimentos e dramaticidade vieram à superfície em cada ação. Eu pensei em corpo? Minha mente se corporificou através das ações? Se nem a mente comanda o corpo, nem o corpo afeta a alma num sentido causal, como compreender esta correlação? A mímica começa a se apresentar na minha vida de forma muito diferente.*

## ESTUDO SOBRE A MÍMICA

Tudo está em silêncio. Surge na minha frente um ser de rosto branco, luvas e roupas brancas com expressão aparentemente neutra. Ele tem, em cada uma das mãos, uma máscara. Descubro que na sua mão direita há uma máscara alegre, e na esquerda uma triste. Ele segura tragédia e comédia. Ele coloca uma, tira, coloca outra, tira. Ele as alterna compulsivamente. Seu ritmo frenético me faz sorrir. Gosto desta simplicidade, experimentar máscaras em frente ao público. Acontece que a máscara alegre, por algum motivo, fica colada ao seu rosto. Ele mostra seu desespero e inconformidade com a situação, mas, mantém a “máscara alegre” ao tentar tirá-la. Já estou compadecida de seu desespero e sorrindo do paradoxo. Ele é, contraditoriamente, feliz e infeliz.

Quem é este ser de luvas e rosto brancos que faz poesias com seus gestos e me captura? É Marcel Marceau<sup>18</sup>, o francês que se tornou o mímico mais famoso do século XX. Ele conta histórias sem o uso da palavra, usando técnicas ilusionistas e da pantomima do século XIX, por meio de quadros conhecidos como mimodramas. Mesmo quem não o assistiu nos seus mais de sessenta anos de carreira, viu uma proliferação de imitadores do seu estilo. Talvez por isso, a mímica vem associada à ideia de um mimo silencioso com rosto branco e luvas brancas. Mas ele era um mímico ou um pantomino? Para Louis (2014, p.69) “é um mímico de formação que ficou conhecido, mundialmente, pelo gênero

---

<sup>18</sup> Descrição de um fragmento da Sketch – The Mask Maker (O fabricante de máscara) de Marcel Marceau – 1959 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=naXMPbd2pJ4>  
Acesso em: 08/12/2015.



da pantomima [...] Embora a pantomima de Marceau utilizasse a mímica objetiva<sup>19</sup> sua linguagem era rica em metáforas, poesia e imaginação”.

O que me toca profundamente em seu trabalho é como ele criou uma forma de expressão própria que se tornou uma linguagem, um modo de mímica. Sua arte me sensibiliza por ser afirmativa da vida e estar localizada num contexto pós-guerra. Sabemos que Marcel Marceau era judeu, precisou trocar de nome e viveu todo um contexto de atrocidades e perigos durante a segunda guerra mundial, mas, de forma delicada, aparece num pós-guerra com um chapéu preto, flor vermelha e cara pintada de branco contando histórias e fazendo poesia. De uma forma singular, de fato, ele brinca com a tragédia e a comédia.

Talvez eu possa tornar mais clara aqui a ideia da pantomima da qual Marcel Marceau se inspira e transgride. Podemos pensá-la como Pantomima branca<sup>20</sup> – na qual gestos traduzem palavras e a técnica está focada nas mãos ou, simplesmente, como Pantomima, “um espetáculo composto unicamente por gestos” (PAVIS, 2011, p.274), que representa uma história por meio de movimentos com todo o corpo, com clara ênfase na eficácia da comunicação com o público. Para Lecoq (1987b) é da pantomima do Séc. XIX que vem a compreensão do mimo como alguém que não fala, mas faz gestos. Hoje este entendimento pode ser muito restrito...

---

<sup>19</sup> De acordo com Louis (2014) a mímica objetiva “cria e explora as ilusões de objetos no espaço. O gestual da mímica objetiva é o mais fiel possível às ilusões criadas, isto é, nela a parede será uma parede e a corda uma corda evitando as metáforas na movimentação” (LOUIS, 2014, p.14).

<sup>20</sup> Esta técnica está inspirada na figura do Pierrot., um palhaço triste e apaixonado, de rosto pintado de branco, figura interpretada por Jean – Gaspard Debureau no séc. XIX, no contexto de inúmeras restrições napoleônicas aos artistas, inclusive a da fala.

Na pantomima, de uma forma geral, entramos em contato com a mímica objetiva, aquela que “cria e explora as ilusões de objetos no espaço. O gestual da mímica objetiva é o mais fiel possível às ilusões criadas, isto é, nela a parede será uma parede e a corda uma corda evitando as metáforas na movimentação” (LOUIS, 2014, p.14). Com esta mímica temos que realizar um movimento de cada vez. Nos relacionarmos com objetos pela sua ausência, sentindo o peso e a forma. Qualquer ator ou atriz que a experimente passa por um processo de limpeza e precisão de seus gestos.

Não sei o que você acha, mas penso que falamos demais e desnecessariamente nas esferas educacionais. Da mesma forma, nossos gestos podem estar gastos, redundantes e sem presença. Para Lecoq (1987b) “o mimo moderno se baseia no silêncio como ponto de partida, e restitui ao gesto uma importância que os discursos haviam escondido” (LECOQ, 1987b, p.1), e esta restituição me interessa. [*Conversa com Estudo sobre o Silêncio*]. Entretanto, não basta estar em silêncio, até porque mesmo numa esfera de expressão gestual se “corre o risco de ser mais tagarela do que a palavra” (*Idem*). Um gesto pode tanto, não é mesmo? Eu nem sei tudo o que pode um gesto. Veja que ele pode direcionar um olhar, criar presenças, enfatizar ausências, mimar o mundo. O desafio é bem maior do que simplesmente não falar, “até onde o mimo pode resistir sozinho, sem apelar para o que o cerca — palavra, música, cenário?” (*Ibidem*).

Aqui me interessa expandir este estudo para pensar a mímica, o mimo com todo o potencial do corpo, isto é, “corpo, voz e pensamento integrados em sua expressão” (LOUIS, 2014, p.14). Embora a palavra

mimo contenha em si a ocorrência da imitação, aprendemos com Lecoq (1987b) que “mimar é primeiramente imitar”, porém “só se pode imitar o que existe previamente e se pôde reconhecer, ver ou ouvir” (LECOQ, 1987b, p.3). O mimo é aquele que, com delicada curiosidade, observa, imita e então busca uma poesia própria.

Este buscar uma poesia própria me instiga. É preciso olhar mais divagar para o ato de mimar. Descubro que Jacques Derrida (1981) analisa certo poema de Mallarmé intitulado *Mimique*<sup>21</sup> numa *sessão dupla*, última parte do texto *Dissemination*.

E nesta análise apresenta uma relação do ato de mimar com a “coisa mimada” que não é mais consequência, validação, equalização, substituição. Ou seja, a mímica já se torna um efeito que não sucede a coisa, ao referente, pois é a coisa.

Penso nas crianças, em como mimam o mundo no seu jogo dramático infantil. Elas absorvem as coisas do mundo atentas e, na sequência, lhes dão sentidos, recriam a tudo de forma pessoal, envolvendo todo o corpo, experimentando ser coisa ou pessoa, ou de forma projetada em objetos por meio de uma forte atividade mental. Em ambos os casos, o que foi observado é reinventado com completa honestidade, sinceridade, envolvimento e singularidade<sup>22</sup>. A inocência e a singularidade são revividas pelo mimo, e isso, talvez, seja o mais

---

<sup>21</sup> “O texto “Mimique”, foi escrito por Mallarmé após a leitura do drama *Pierrot assassin de sa femme*, de seu primo Paul Margueritte. Nesse texto, as observações do poeta sobre “o solilóquio mudo” e o “fantasma branco como uma página ainda não escrita”, conduzem algumas das questões levantadas por Derrida, ligando a mímica comentada ao conceito de *mimeses*. Mallarmé escreve seu texto a partir de um livreto da peça... um mimodrama. Um livreto, portanto, que indica aquilo que será representado, “dito” mas não articulado. Uma longa rubrica. “(STROPARO,2013.p.197).

<sup>22</sup> Para saber mais leia: Slade, Peter. **O jogo dramático Infantil**. Tradução de Tatiana Belinky. São Paulo, Summus, 1978.

difícil e belo. Custa um pouco a compreender o que está diante de mim. A mímica é uma *transposição*. Observo gestos, atitudes, movimentos e isso se torna linguagem para a poesia própria do mimo, que pode quebrar o espelho. [*Conversa com estudo sobre o teatro do corpo manifesto*]. Uma metodologia de transferência é descrita por Lecoq (2011, p. 79) quando reverte para a dimensão dramática dinâmicas da natureza “com o intuito de interpretar melhor a natureza humana”, que pode, penso ser até mais potente do que essa natureza, já que não está presa a seu reflexo.

[...] por seu talento, o ator-mimo faz com que vejamos o invisível: o sentido oculto. Se eu mimar o mar, não se tratará de desenhar ondas no espaço com as minhas mãos para tornar compreensível que aquilo é o mar, mas captar os diversos movimentos dele em meu próprio corpo; sentir os ritmos mais secretos, para fazer o mar viver em mim e, pouco a pouco, me tornar o mar. Depois, descubro que esses ritmos me pertencem emocionalmente; sensações, sentimentos, ideias aparecem. Então, eu o represento num segundo plano, e exprimo as forças dele conferindo traços mais precisos a meus movimentos; escolho, transponho as minhas impressões físicas. Crio um outro mar: o mar representado com esse «a mais» que me pertence e define o meu estilo (LECOQ, 1987b, p.4).

Com tempo e cuidado vou lendo e descobrindo que a Mímica passa por um grande desenvolvimento no século XX e atravessa vários pesquisadores importantes não só com Jacques Lecoq, mas também, Ettiéne Decroux. Ambos investigavam o mínimo de elementos em cena: palco vazio, corpo praticamente nu e o ator como foco central da

criação. Um fio para começar este estudo pode ser, justamente, um momento anterior, na escola *Vieux-comlobier* como relembra Étienne Decroux. “Copeau nous avait si bien allumés que ceux d’entre nous qui le quittèrent avaient du feu après eux”<sup>23</sup> (DECROUX, 1963, p.17).

Vou seguindo esta efervescência e entendendo que mesmo sem conviver com estes pedagogos do teatro, posso incendiar-me com eles. Este mínimo de elementos me instiga. Divirto-me em perceber essas buscas como uma pedagogia menor. Aquela que se faz de gestos pequenos, em espaços pequenos, mas que pode explodir aqueles gestos grandes que massificam os espaços da diferença da mesma forma que tocar nosso íntimo, quando tais “gestos fazem com que vivamos os nossos, muitas vezes inexpressos” (LECOQ, 1987b, p.2).

O conceito de uma pedagogia menor é tramado por Silvio Gallo como forma de contrapor uma pedagogia maior, institucionalizada [...] aquilo que é instituído e que quer instituir-se, fazer-se presente, fazer-se acontecer (GALLO, 2002, p.64). A pedagogia maior é imensa, extensa e que tomar conta de todo um país, de todos os gestos. Ela é o discurso oficial, legitimado por Parâmetros Curriculares Nacionais, Bases Nacionais Comuns, Leis de Diretrizes e Bases da Educação e Políticas Públicas. Uma pedagogia menor é aquela que acontece, que vaza por entre esses espaços macros, como rachaduras numa grande estrutura. Ela pode subverter modos instituídos de se fazer educação, ela pode experimentar.

Às vezes, pode ser pelo silêncio que se pode chegar mais depressa ao entendimento. “Singulares e silenciosos os mimos

---

<sup>23</sup> “Copeau nos tinha iluminado tão bem, que aqueles dentre nós que o deixaram levaram fogo junto com eles”. Tradução José Ronaldo Faleiro.

participam de uma mesma linguagem: a do gesto vinculado às leis universais do movimento” (LECOQ, 1987b, p.3) e me instigam a pensar que são, simultaneamente e contraditoriamente, fala e silêncio, solidão e multidão.

No caso de Ettiéne Decroux a técnica corporal era metódica e meticulosa, com uso de isolamentos, escalas, decupagens e elementos que lhe davam caráter extremamente plástico. Braga (2011) enfatiza a questão da decupagem do movimento cênico com um dos aspectos da pesquisa de Decroux. Ele defendeu o teatro como arte de ator, arte do corpo do ator.

Eis-me afinal diante de alguém que quis banir a literatura do teatro para desenvolver exclusivamente a arte de ator. Thomas Leabhart (2007, p. 73) insiste que “while de author worked exclusively with words, the actor acts with words, without them, or, usually, in spite of them<sup>24</sup>”. São dois mundos, um mundo sentado da palavra escrita e um mundo em pé que precisa mover-se para expressar-se.

Aqui, sentada, tento fugir de qualquer dicotomia moralista. Entendo com tranquilidade que Decroux deu sequência aos questionamentos da relação estabelecida historicamente do teatro com o texto. Isto nos impulsiona a pensar com ele sobre uma mímica das metáforas e expandir possibilidades expressivas nos potencializando com seus vestígios como “a springboard to suggest a way of moving

---

<sup>24</sup>“Enquanto o autor trabalhou exclusivamente com palavras, o ator age com ou sem elas, ou, geralmente, apesar (a partir) delas”. Tradução minha.

through space, a way of being in space, that might eventually result in the creation of a composition” (LEABEHART, 2007, p.74).<sup>25</sup>

O trabalho sobre improvisação de Jacques Copeau é retomado. Acontece uma escuta de uma espécie de música interna que leva o corpo onde ele quer ir até encontrar seus limites, sejam eles o chão ou a parede da sala, ou ainda os limites internos deste corpo quando atinge o máximo ou o mínimo possível de sua movimentação. “When improvising successfully, the actor’s body entered a special world, a metaphorical one [...] as consequence and prolongation of thought” (SOUM, 1999, p.62 *apud* LEABEHART, 2007, p.74-75).<sup>26</sup> Mover ao invés de pensar encontrando no próprio movimento uma composição, e por que não, uma musicalidade.

Ao entrarmos em estado de metáfora, experimentamos algo completamente diferente de uma mímica objetiva, mais próxima de uma narrativa sem palavras. Percebemos um rompimento com a pantomima do século XIX<sup>27</sup>. De acordo com Louis (2014, p. 14), a mímica subjetiva acontece quanto “o gestual é centrado nas metáforas, isto é, quando se cria uma ilusão com a parede, ela não representa esse objeto em si e sim um sentimento e uma sensação a respeito”. Nesse caso a parede criada

---

<sup>25</sup>“Um trampolim que sugere uma maneira de mover-se através do espaço, uma maneira de estar no espaço, que pode, eventualmente, resultar na criação de uma composição”. Tradução minha.

<sup>26</sup>“Quando atinge o sucesso numa improvisação, o corpo do ator entra em um mundo especial, metafórico [...] como consequência e prolongamento do pensamento”. Tradução minha.

<sup>27</sup> According to Decroux, a pantomime might begin with the surface- the tip of the iceberg- and never work into the center. Most importantly, the pantomime runs the risk of not having a continuous inner connection from hands to the center through imagined energetic links (LEABEHART, 2007, p.81) De acordo com Decroux, uma pantomima pode começar na superfície - como um iceberg - e nunca chegar ao centro. Mais importante, a pantomima corre o risco de não ter uma ligação interna das mãos ao centro do corpo através da imaginação de linhas energéticas de conexão”. Tradução minha.

pode representar a prisão dos pensamentos ou de qualquer estado interior.

Eu sinto ao mesmo tempo coragem e covardia para me entregar a loucura da criação. A pesquisa de Decroux impulsiona a investigações físicas. Como o corpo se relaciona com o espaço e com outros corpos? A questão *O que pode o corpo* aqui pode ser retomada tornando o *como* nos movemos mais importante do que sobre *o quê* trabalhamos “the how became the what” (LEABEHART, 2007, p.76)<sup>28</sup>.

Para tanto, Decroux decodifica o corpo em elementos, planos e partes. Um dos elementos é o tronco, composto por seis partes: cabeça, pescoço, peito, cintura, bacia, pernas. As pernas, por sua vez, são subdivididas em pernas esticadas e flexionadas, joelhos, coxofemoral e pés. Outros elementos são o conjunto rosto e braços, sendo que os braços são subdivididos em mãos, braços e antebraços. Tudo isto se move em três planos: frontal, lateral e rotacional tendo o tronco uma primazia sobre o rosto e os braços. [*Conversa com Estudo sobre o véu*].

Interessante perceber que cada parte se torna um órgão de expressão. Desta forma trabalhamos inclinações em diferentes planos, direções e rotações fragmentando nossa movimentação ora de baixo para cima, ora de cima para baixo. Como movimentar o peito sem movimentar o pescoço? Ou como movimentar a cabeça mantendo a posição do pescoço? Questões respondidas com muita repetição de exercícios, sequências que podem ser repetidas até a precisão da execução. Noto uma coisa. Estou diante de uma nova língua.

---

<sup>28</sup> “O como se torna o quê”. Tradução minha.



Toda esta fragmentação nos faz descobrir palavras. Estas palavras formam frases com regras codificadas como, por exemplo, a dinâmica do ritmo do movimento – o dinamoritmo e contrapeso. São possibilidades infinitas de combinações que desenham uma técnica, ou seja, “uma estrutura que vai desde os exercícios ginásticos até formas de expressão” (BURNIER, 2013, p.81).

Vou me levantar da cadeira. Estou um pouco cansada. Como começa meu movimento? Envolve todo o corpo no processo e começo a trajetória de sair da cadeira de forma imperceptível? Ou recebo uma espécie de choque elétrico em alguma região que dispara minha vontade de levantar? Posso levantar bruscamente ou ser puxada por algum ponto da superfície do meu corpo. Depois de iniciado este movimento posso enfatizar minha trajetória de sair da cadeira acelerando ou desacelerando ou ainda experimentando alguns espasmos.

Todas às vezes que penso em dinamoritmos tento descrevê-los como “a combination of three elements: trajectory of the movement; its speed; and its weight – the resistance it met when moving through space” (LEABEHART, 2007, p.81)<sup>29</sup>. De certa forma, toda esta pesquisa surpreende o espectador. Toda a movimentação é mantida de forma surpreendente, evitando a perda de interesse de quem assiste “slap the audience to keep them awake” (Idem)<sup>30</sup>. O gesto, antes de finalizar sua trajetória é interrompido com mudanças de qualidade de movimento, a cena torna-se surpreendente sem jamais seguir uma “simples cadência” pois cada detalhe é trabalhado como uma

---

<sup>29</sup> “Uma combinação de três elementos: trajetória do movimento; sua velocidade; e seu peso - a resistência que o movimento encontra no deslocamento através do espaço”. Tradução minha.

<sup>30</sup> “Dar um tapa na audiência para mantê-la acordada”. Tradução minha.

composição que mistura elementos [...] soft or hard, heavy or light, with or without attack, accelerating or decelerating – as he often brought an improvement to the shape of the movement”<sup>31</sup> (*ibidem*).

Tudo isto desenha nada mais, nada menos do que o ritmo da vida. E foi da vida, da forma como vivemos, cheia de ritmos diferentes dados pelo nosso trabalho e nossa maneira de pensar que os dinamoritmos foram encontrados. São ritmos das ações físicas em relação ao ambiente que experimentam todas estas dinâmicas.

[...] all these quotidian movements require more energy, more struggle, and hence have higher dramatic value than their equivalents in real life. The corporal mime constantly negotiates these difficulties, plays with these variable weights and resistances (LEABEHART, 2007, p.82-83)<sup>32</sup>.

Não me lembro mais onde foi o começo deste pensamento, mas sei que comecei a pensar no trabalho de ator menos como uma presença cheia de emoção e sentimento do que por uma geometria que desenha o corpo no espaço. Ah! Lembro-me. Foi um sentimento do corpo... Mas, preciso me apossar deste corpo como uma gramática? Esta pergunta parece maior do que eu. Se somos nosso corpo não podemos tomá-lo como meio de expressão. Para Louis (2014), Decroux marca um despertar na arte de um corpo expressivo embora o corpo ainda seja tratado como um “instrumento” do pensamento.

---

<sup>31</sup> “Mole ou duro, leve ou pesada, com ou sem ataque, acelerando ou desacelerando - como ele frequentemente provocava uma melhoria na forma do movimento”. Tradução minha.

<sup>32</sup> “Todos esses movimentos cotidianos exigem mais energia, mais esforço e, portanto, têm maior valor dramático do que seus equivalentes na vida real. A mímica corporal constantemente negocia estas dificuldades, joga com esta variação de pesos e resistências”. Tradução minha.

Escrevo em cólera. Mesmo para os descrentes esta afirmação acima pode ser duvidosa. Será que ações materiais podem sugerir estados mentais? “For Decroux, the material formed the basis of everything else: thought, spirit, emotion, dreams” (LEABEHART, 2007, p.83)<sup>33</sup>. Estas ações materiais passam por uma relação com o peso, já que tudo que existe pesa devido à atração natural da terra a tudo que existe. O que acontece quando pensamos? Não vemos. Criamos dúvidas, comparações, medos, receios na cena pela forma como desenhamos como nosso corpo no espaço. Há uma relação entre dinamoritmos e estados mentais. “His study of weights and qualities, counterweights and dynamo-rhythm took the actor into the realm of struggle – not only with real objects, but also with thought, into the world of metaphysical counterweights and abstract mime (LEABEHART, 2007, p.84)<sup>34</sup>.

Você pode me fazer agora uma pergunta difícil de ser respondida. O corpo pensa?

Posso retomar Spinoza e afirmar que a tudo o que acontece com o corpo corresponde uma ideia na mente. [*Conversa com o Estudo sobre a potência de agir*] Há um sentido imanente ao corpo, não transcendente, que não necessita de outro sobrenatural que está “fora” para existir. É por si só afirmação absoluta de si mesma. “Deus é causa imanente, e não transitiva, de todas as coisas” (E1P18). Nenhuma coisa existe em si mesma além desta substância. Ela não existe por causa de outro, um ser supremo que, estando separado do mundo, a cria. Uma

---

<sup>33</sup>“Para Decroux o material (Ações físicas?) forma(m) a base para tudo: pensamentos, espírito, emoção e sonho”. Tradução minha.

<sup>34</sup>“Seu estudo de pesos e qualidades, contrapesos e dinamoritmos levou o ator para uma atividade de esforço - não apenas com objetos reais, mas também com o pensamento, para o mundo da metafísica dos contrapesos metafísicas e da mímica abstrata. Tradução minha.

substância imanente existe por sua necessidade de existir por si e para si. É infinita, eterna, uma potência, uma “afirmação absoluta da existência” (E1P8E1).

O ser humano é um modo singular e finito de substância, um efeito imanente de seus atributos que pode ser visto por dois aspectos, ou seja, dois atributos. Ele é uma mente ou uma alma quando pensamento e um corpo quando extensão. Mas, como esta substância produz o mundo?

A partir dos modos, dos seus efeitos no mundo. É ela, esta única substância que produz todos os efeitos do mundo ao mesmo tempo em que se exprime nestes efeitos que, por sua vez, são expressão da própria substância. Ser efeito não é o mesmo que ser causa. Nós seres humanos, por exemplo, não somos substância criada, somos parte desta natureza substancial e podemos tomar parte na atividade universal, somos seu modo de expressão submetido à duração.

A substância é uma complexa produção de singularidades. Ela possui infinitos atributos, “potências infinitas de produção do real” (CHAUÍ, 2005, p.50) dos quais conhecemos dois: o atributo do pensamento, cujo modo seria a mente e o atributo da extensão, cujo modo seria o corpo.

Podemos entender que a substância é determinada exclusivamente por sua própria essência. Esta, por sua vez, é constituída de diversos atributos. Cada atributo efetua sua potência de acordo com seu gênero. Por exemplo, o atributo extensão produz corpos, o atributo pensamento, ideias, porém, ambos são expressões distintas de uma mesma substância. Isto nos leva a entender que o modo de extensão e a

ideia deste modo são uma só e mesma coisa, expressas em duas maneiras diferentes.

[...] A alma humana é uma ideia, a saber a ideia do corpo humano. Este, por sua vez, é um modo finito da extensão infinita, isto é, uma porção finita de matéria submetida às leis do movimento e do repouso que regem o mundo físico. E a união da alma e do corpo não é a mistura incompreensível de duas substâncias metafisicamente independentes, mas a dupla expressão de uma única modificação da substância absoluta, pois segundo a tese do paralelismo, a alma e o corpo são “uma só e mesma coisa expressa de duas maneiras diferentes” (GLEIZER, 2009 p. 22).

O que implica caracterizar algo como um modo da substância? Significa dizer que não há nenhuma autossuficiência absoluta neste corpo e sim uma abertura constitutiva. “As coisas deixam de ser pensadas como objetos fechados e autossuficientes para abrirem-se no seu processo de constituição” (GLEIZER, 2005, p. 20).

Ser um modo da substância é ser um acontecimento, somos uma potência sempre atual, atravessada por tudo o que nos acontece. Não somos um corpo fechado, substancial, ao contrário, somos uma regulação não material. As coisas participam em nós, de nossa regra de relação [*certa quadam ratione*]. Spinoza demonstra isto quando afirma que as partes que compõem o corpo humano não pertencem a essência deste corpo a não ser enquanto transmitem entre si os movimentos segundo esta proporção, esta regra de relação e não como indivíduos.

[...] um corpo, em movimento ou em repouso, deve ter sido determinado ao movimento ou ao repouso por um outro, o qual, por sua vez, foi também determinado ao movimento e ao repouso por um outro, e este último, novamente, por um outro e, assim sucessivamente, até o infinito (E2P13L3).

Que corpo é este? Um corpo complexo, dinâmico e intercorpóreo constituído de muitos outros corpos que se relacionam entre si numa relação de movimento e repouso. Um corpo relacional que para manter seu equilíbrio interno realiza mudanças internas e externas, modificações passivas e ativas. Um corpo “constituído por relações internas entre seus órgãos, por relações externas com outros corpos e por afecções, isto é, pela capacidade de afetar outros corpos e ser afetado sem destruir, regenerando-se com eles e os regenerando” (CHAUI, 2005, p.51).

Corpo, aqui, parece estar sendo entendido como força interativa, não a força de uma substância homogênea, mas a força de infinitos corpos, partes, que compõe um corpo. Esta força interativa que faz parar e movimentar cada corpo agencia, em diferentes velocidades relacionais um corpo na mobilidade e no movimento. O que faz este corpo ser movido então? O corpo é um meio?

O corpo não pode ser entendido separadamente de suas relações com o mundo, mas pelos afetos que é capaz de provocar, nutrir, aceitar e trocar. O corpo é sempre aberto, provisório ao mesmo tempo em que perfeito, acabado a cada instante. Ele é, efetivamente, seu próprio critério de perfeição. Uma potência, uma abertura e não um sujeito substancial definido por sua função/finalidade.

Com Jacques Lecoq começo a entender que interpretação é algo que só pode se estabelecer *com* o outro, seja este outro um espaço, um objeto, uma música, um texto ou um ator. [*Conversa com Estudo sobre o Lado de fora*]. “É preciso fazê-los entender esse fenômeno essencial: reagir é realçar a proposta que vem do mundo de fora” (LECOQ, 2011, p.60-61). É interessante perceber como qualquer tentativa de compreensão da arte como expressão de um mundo interior só pode ser revelada nos encontros com o mundo exterior. Às vezes, e isto conto com certo receio, é na ausência deste outro que também o descobrimos, [...] *eu*, sempre presente, constitui-se apenas diante de *ti*, sempre ausente (BARTHES, 2003. p.36). A mímica é quando vacilamos e oscilamos entre presença e ausência. Por que fazer uma improvisação em mímica? Lecoq insiste: “A improvisação é feita em mímica: assim renova – se a sensação em relação aos objetos” (LECOQ, 2011, p.62).

Experimento uma coisa simples como segurar um lápis que está ausente. Como eu o seguro? Qual seu pequeno peso? Como, de posse dele, relaciono-me com uma folha de papel? Noto que na ausência eu o redescubro como uma primeira vez, com total atenção e cuidado. Sim, o lápis está presente.

[...] fazer mímica permite descobrir a coisa com mais frescor. O ato de fazer mímica é aqui um conhecimento. [...] Para mim, a mímica é parte integrante do teatro, e não uma arte separada. A mímica de que gosto é identificar-se às coisas, para dar-lhes vida, mesmo quando a palavra está presente (LECOQ, 2011, p.52).

O ato da mímica é uma forma de conhecer e viver o mundo, pois trazemos este mundo, este aparente lado de fora para nosso corpo, nós *incorporamos* objetos, seres, paisagens... Fazendo com o corpo,

como um ato de infância, experimentamos as dinâmicas do movimento.

A restrição pode ser um caminho interessante. Tem aí uma Pedagogia. Estar sozinho, sem cenário, figurino ou palavra e ter um tempo delimitado para resolver um grande problema “dar a ilusão do lugar, dos objetos, dos seres e das coisas e as situar no tempo e no espaço” (LECOQ, 1987b, p.7). Tudo é possível? Sim, tudo é possível. Mas, este mundo que mima tem suas leis.

Para Lecoq (2011, p. 50) ao lado da improvisação estava presente na sua escola o estudo dos movimentos, “constituído pelas relações de ritmos, de espaços e de forças”. Colocamo-nos em movimento, não há como escrever teatralmente sem estar em movimento. Assim, em ação experimentamos “equilíbrio, desequilíbrio, oposição, alternância, compensação, ação e reação. Leis que se encontram não só no corpo do ator, mas também no público” (*Idem*).  
*[Conversa com Estudo sobre o Ritmo]*

Seria pela restrição que a mímica nos ensina a poesia do movimento? Como? Isto pode ser divertido. Será que se tornam alegrias algumas das restrições apontadas por Lecoq (1987b) na arte do movimento do mimo? Restringir algo a alguém pode ser uma regra para um jogo, pode ser um obstáculo que ajude a descobrir muitas potencialidades e, na cena, nos proporcionar um meio de transpor [...] a vida em sua representação, criando uma outra vida mais forte [...] uma exigência poética (LECOQ,1987b, p.10).

Seria a restrição um percurso pedagógico para nos singularizarmos?



Na esfera educacional estamos cheios de restrições. Os timbres e os tempos pré-determinados deixam claro o objetivo de cada minuto. Os espaços cheios de comportamentos e posturas previstas. As apostilas prontas com conteúdo e temas restringidos para cada fase da vida. Não sei se estas restrições são sempre meios de empoderamento e descoberta de estilo. Nem sempre são provocações positivas, talvez porque sejam dados externos, restrições formais que nos forçam a um estilo. Talvez, nesta equação possa transbordar um pouco mais de desejo e ser dada no próprio jogo do *desejo de saber*.

Lembro-me de um estudante de Licenciatura em Teatro que queria aprender mais sobre como trabalhar com alunos surdos alfabetizados em libras. Para tal estudo ele colocou uma restrição, uma regra de jogo, falar em libras durante um mês. Embora ele não fosse surdo ele se restringiu como modo de pesquisa, criando um jogo próprio, puro desejo de saber.

Na cena, por exemplo, movemo-nos entre desejos e restrições dadas pelas regras do jogo que podem muitas vezes serem dadas pelo próprio ator e atriz na improvisação, espaço no qual encontramos nosso estilo. “O estilo resulta dessa economia de meios empregada entre um desejo e uma restrição” (*Idem*). Preciso me colocar em cena.

A *restrição do não objeto* faz com que eu entre em um banco por uma porta giratória<sup>35</sup>. Não existe a porta giratória, mas existe uma relação sensível com ela. Eu a empurro com as mãos fazendo valer uma relação na ação. Eu a torno presente pela forma com que minha mão a

---

<sup>35</sup> Este texto foi produzido com base numa improvisação realizada na imersão Mímica total e Teatro Físico realizada em julho de 2014 com o mímico Luís Louis (ver nota de rodapé número 9).

desenha no espaço. A mão mimetiza a superfície reta do vidro favorecendo a ilusão da extensão da porta, da situação de entrar num banco girando, da resistência e do peso que a mão e o corpo desenham ao empurrá-la. É preciso olhar a porta, tocá-la e deslocá-la.

*A restrição do silêncio* faz com que as menores ações, aquelas que eu nunca pensei serem importantes para recriar a porta-giratória e a situação de entrar num banco. Ela trava. Sinto a resistência. A interrupção do deslocamento faz com que eu recupere a relação com a porta que deve estar sempre no mesmo lugar. Ao tentar entrar novamente reencontro não só a porta, mas o território do não dito ao partilhar meus gestos e minha pequena dramaturgia.

*A restrição do tempo por meio da velocidade* faz com que eu mime a retirada de todos meus acessórios e de toda a minha roupa também acelerando minha ação numa série de choques: tirar, tentar entrar e ser barrada, sucessivamente. Jogo com a aceleração do tempo e reproduzo em segundos, como numa história em quadrinhos, um protocolo de ações.

*A restrição do tempo por meio da contração*<sup>36</sup> provoca outra cena. Traçar no espaço uma diagonal. De um lado ao outro danço toda minha vida, como uma passagem. Como ponto de partida acontece meu nascimento e vou mimando, numa passagem de alguns minutos, toda a vida, até mesmo o que eu não vivi, como a própria experiência da morte de forma a contrair passado e futuro ali naquela diagonal inventada da sala. Ensaio a possibilidade de tornar a vida motivo e tema, mimando

---

<sup>36</sup> Esta improvisação foi realizada no Programa de Pós-Graduação em Educação sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ida Mara Freire na disciplina intitulada: *Diferença, Arte e Educação*, no segundo semestre de 2012.

momentos breves que podem expressar o que nenhuma palavra poderia dizer.

*A restrição do tempo por meio da expansão do tempo* me faz acordar numa cena<sup>37</sup>. Eu só preciso acordar e alongar este tempo explorando todas as suas nuances. A cena ocorre com uma máscara neutra. A improvisação leva alguns minutos. Minutos estes que alongam os segundos de acordar e levantar. Cada momento, cada respiração, cada pequeno gesto imperceptível no cotidiano de uma vida, são explorados como no microscópio. Assim também investigamos *A restrição da máscara*. Não posso expressar nada pelo meu rosto. Preciso encontrar uma expressão diferente, uma atitude do corpo. [*Conversa com o estudo do véu?*].

*A restrição do espaço* me leva para o parapeito no alto de um edifício<sup>38</sup>. É muito alto. O espaço que tenho para colocar os pés é reduzido. Estou agarrada a parede para não cair. Uma colega de improvisação está ao meu lado na mesma situação. Precisamos trocar de lugar sem cair. Cada movimento é milimetricamente pensado. Suamos em cena. Estamos completamente tensas, concentradas e limitadas espacialmente. Uma cena reduzida permite explorar locomoções e sensações numa sala de ensaio, brincando com a ilusão.

*A restrição de estar sozinho* faz a gente descobrir o que podemos. O que pode o corpo? Podemos infinitamente. Nunca

---

<sup>37</sup> Improvisação realizada pela primeira vez com a Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria de Fátima Moretti, no curso de Licenciatura em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina, no Laboratório de pesquisa dramática III, no segundo semestre de 2000. O exercício refere-se ao tema pedagógico *Despertar* “Em estado de repouso, deitados no chão e relaxados, peço aos alunos que despertem pela primeira vez. Uma vez desperta a máscara, o que ela pode fazer? Como ela pode se movimentar?” (LECOQ, 2010, p.72)?

<sup>38</sup> Ver nota de rodapé 5.

saberemos tudo o que somos capazes já que a “possibilidade de ser outro corpo, um elemento, um animal, uma árvore, uma matéria, objetos, uma cor, uma luz, leva ao infinito o jogo das combinações e do território mímico” (LECOQ, 1987, p.9). E nessa potente solidão não há espaço para a virtuosidade de uma técnica. Quando ela aparece a mímica acaba, só resta a exibição - a *última restrição* para Jacques Lecoq.

## **CENA 12**

*Fazer uma cena. Tenho como restrição o tempo. Dois minutos. Tema? É sempre em torno do meu manifesto. O que quero dizer ao mundo. Estou cheia de marcas dos encontros de toda uma série de afetos que venho realizando. Como preparar esta cena? Imaginá-la? Racionalizá-la? Escolho respirar. Fico ali respirando sentada no chão da sala antes do começo do encontro. Imagino ao meu redor um espaço cheio de livros. Este conflito de estudar o teatro ao mesmo tempo em que fazê-lo parece ganhar uma imagem. Um lugar cheio de livros. Meu amor pelos livros e pelo estudo. Pego um livro. Isto é mímica objetiva. É quando coincido a imagem interna com a externa. Ao pegar o livro mostro um pequeno espasmo com a mão que marca o momento em que toco o livro. O peso do livro faz um movimento para baixo ao tirá-lo de uma suposta estante. Se ele tem peso ele existe. Escolho ler o livro. Imagino ler Zaratustra de Nietzsche. Acomodo-me confortavelmente no chão desta sala de estudo e começo a ler. Ao utilizar o livro estabeleço uma relação com ele, condição para sua existência. Sinto a textura de sua página ao manuseá-lo. Inspiro e expiro essa leitura. Torno-me uma ovelha. Abandono o livro. Experimento ser este animal. Ando de quatro.*

*Descubro uma forma de ruminar lenta e constante. Tenho uma expressão de ovelha. Parada, mas pronta para reagir aos comandos. Identifico-me a ela. Tem um gosto bom esta pesquisa. Eu não sei se pensei em ser ovelha. Parece que sinto uma equivalência entre o pensamento do corpo e da mente. A tranquilidade de realizar um movimento por vez, sentir o peso do livro, trabalhar a relação com objetos através da mímica e se identificar com um animal revelam os afetos de tantos jogos, e exercícios realizados durante a semana. Tenho um corpo mais aderente, mais aberto às experimentações. A ovelha, com toda sua dificuldade retira com a boca e a cabeça outro livro da estante. Isto é difícil de ser feito. Demoro-me nesta pesquisa. E começa a ler. Torno-me pessoa lendo. Agora leio um conto, “O medo da eternidade”, de Clarice Lispector. Incrível como estas leituras aparecem ali na cena. Deixo acontecer a leitura. Inspiro e expiro e começo a mascar um chiclete. Sou uma menina mascarando um chiclete. Masco, mas não sei mais o que fazer. Masco. Masco. E engulo. E minha cintura masca o chiclete. E depois as mãos. O chiclete anda pelo meu corpo e de forma absurda masco brincando com dinamoritmos. Eu não sei explicar esta cena. Sei que tem uma mistura aí de técnicas, marcas no meu corpo, tem também um pensamento do momento que se mistura com a racionalização destas técnicas. O Devir na cena faz nascer você mesma em cada ato. Tem um grito de sobrevivência nestes dois minutos. Tem alguma coisa. Ao partilhar com os colegas ouço muitas risadas e experimento grande atenção da audiência. Nos comentários parece que toquei num elemento da mímica de forma intuitiva. Mímica? Imagem? Luís analisa a Mimagem da cena. Experimentei um neologismo que*

*desfalece em uma única expressão dois termos. Uma espécie de rasgo, fissura na sequência da narrativa da leitura que me faz mostrar, no corpo, o sentimento da leitura numa imagem.*

*Acontece uma espécie de contração. Naquele instante exploro gestos escondidos, imaginados num tempo contraído. Interessa-me explorar em cena a duração. Como materializá-la cenicamente? A duração começa a se inventar numa experiência de um tempo subjetivo dado na cena. Desenrolar uma ação na sua relação com o tempo, e não com o espaço. Fazê-la durar. Eu não sei. Minha potência afetiva relaciona-se com minha potência intelectual. A leitura vira cena? A cena vira estudo? A tese vira mimagens da docência?*

## **ESTUDOS SOBRE A AFETIVIDADE**

Faço um percurso curioso com Spinoza quando percebo, a partir da leitura de sua *Ética* que podemos tomar a afetividade humana objeto do conhecimento racional e nos aperfeiçoarmos eticamente por meio da produção de afetos libertadores.

Eu nunca quis estudar por estudar. Também nunca consegui simplesmente obedecer a um conjunto de leis e regras para experimentar de cabeça baixa e obediente uma vida livre e feliz. Com Spinoza descubro que uma ética do conhecimento é muito diferente de uma moral da obediência da mesma forma que um conhecimento é muito diferente de um conhecer por conhecer. Conhecemos para sermos afetados de tal forma que possamos viver felizes. Mas, que coisas vamos conhecer aqui? Qual é nosso objeto?

Os afetos humanos. São apenas os afetos humanos que explicam nosso comportamento, nossos tormentos, bem como as pequenas e grandes felicidades. Às vezes, com desespero, às vezes, com coragem, vou percebendo que conhecimento e afetividade estão ligados em Spinoza, que nossa potência intelectual, nossa razão é também uma potência afetiva.

Que coisa linda falar dos nossos afetos. Entendê-los. Não sei se conseguiria. Acho que nem mesmo Spinoza conseguiu conhecer adequadamente seus afetos. Parece que seria isto: na medida em que gozamos de certa forma de afetividade, que conhecemos adequadamente nossos afetos somos mais felizes e produzimos afetos uteis.

Podemos conhecer pela afetividade. O que nos move a conhecer? Muitas vezes me pareceu que de forma essencial poderíamos definir o ser humano por uma pulsão de conhecer e que esta volição pelo desconhecido passaria pela admiração de alguém ou alguma coisa, por querer... Descubro a essência do ser humano mais como um esforço por conservar seu ser do que uma disposição natural, essencial e favorável para o conhecimento. Para Sévérac (2009, p.20) “nem curiosidade fundamental do homem, que explicaria seus progressos científicos; nem virtude primeira do espanto, que exercitaria essa curiosidade aplicando-se ao que é ainda desconhecido”.

Quando admiramos alguém ou algo, de certa forma, ficamos imobilizados e passivos, imaginando o que admiramos de forma fixa e obsessiva. Aquilo é novo para nós! Só pensamos no que admiramos!

Cotidianamente nossa imaginação é bastante móvel. É ela que nos possibilita pensar a relação entre as coisas, pois uma coisa nos faz

pensar em outra coisa e logo outra e mais outra de acordo a memória que temos dada pelas afecções do nosso corpo, marcas dos encontros que temos ao longo da vida. Spinoza nos diz que “se o corpo humano foi, uma vez, afetado, simultaneamente, por dois os mais corpos, sempre que mais tarde a mente imaginar um desses corpos, imediatamente se recordará também dos outros” (E2P18).

Entendo como opera memória, como cada um de nós passa de um pensamento a outro, dependendo de como os hábitos ordenaram no nosso corpo as imagens das coisas. Ora este estado admirado, fixo e passivo rompe com nossa percepção ordinária e móvel das coisas. A paixão que se fixa sobre alguém ou alguma coisa como um objeto a possuir vai ficando distante... [*Conversa com o intervalo - a paixão*].

Outra coisa que se desenha impossível para Spinoza é pensar que uma coisa pode ser fora do comum. Tudo para Spinoza é uma modificação, um modo da substancia infinita e imanente. Se eu realmente quiser, agora mesmo, compreender esta relação entre conhecimento e afetividade preciso partir da preposição que tudo que existe manifesta um esforço para conservar-se e não uma paixão pelo conhecimento capaz de mover a busca pela verdade.

Faço algumas contorções. Há um esforço em nós, este esforço realiza-se por dois modos: pelas ideias inadequadas da imaginação e adequadas da razão e tem como finalidade ética a beatitude. Estou sendo levada a escrever que o desejo por conhecer desenvolve-se pouco a pouco e não se fixa sobre o conhecimento como um objeto a possuir “não possuímos o conhecimento racional senão partilhando-o, e não o partilhamos senão aumentando-o” (SÉVÉRAC, 2009, p.23).



Uma das explicações de Spinoza que me afeta sensivelmente é que a essência do corpo humano se define por sua aptidão de afetar e ser afetado, um corpo complexo com vários corpos. Quanta mais aptidão de ser afetado, maior a capacidade de pensar várias coisas simultaneamente e de compreensão das relações que podem ser de conveniência, diferença e oposição. Conhecer pela afetividade é, justamente, ser ativo, não viver mais segundo um número reduzido de normas afetivas que polarizam o corpo em alegrias e tristezas.

E aí vem a descoberta: o que uma mente pode conhecer é correlato com que um corpo pode experimentar. A ideia de dominação, nesta relação parece encontrar certo fôlego ainda. Uma alma que domina um corpo, um rei que domina seus súditos, um professor que domina seus alunos... Mas, com Spinoza, essa relação ganha um trato distinto. Não existe uma mente que domine um corpo, uma mente que diga: *Vire sua cabeça para o lado esquerdo!* E um corpo que obedeça. Da mesma forma que o fato da cabeça virar para o lado esquerdo cause alguma ideia. É interessante superar a noção de casualidade entre corpo e mente para uma relação de equivalência. A mente e o corpo são expressões diferentes de uma mesma coisa, são equivalentes, andam juntos. A mente é o corpo [*Conversa com Estudos sobre o manifesto do corpo no teatro*].

Ser ativo é experimentar uma sensibilidade afetiva forte, flexível. Estando cada vez mais apto a ser afetado, a formar imagens, e ideias dessas imagens, de tal forma que fiquemos aptos a ser causa adequada dos encadeamentos de afeções corporais e das ideias que formamos.

É nesta abertura da sensibilidade humana, no aumento na aptidão de afetar e ser afetado que podemos conhecer pela afetividade, ou seja, quando aumentamos nossa capacidade de aderência. Mas, se nós ainda quisermos, podemos conhecer também na afetividade. É o poder da alegria que me seduz agora. Uma simples alegria caracteriza uma variação na nossa potência de agir. Isto quer dizer um aumento da nossa potência de agir no corpo e na mente, uma ideia que estimula nossa potência de pensar.

Podemos ainda conhecer a afetividade. Isto talvez implique num conhecimento racional. Como entendê-la? Aí descobrimos que a razão pode produzir afetos e que a razão opera junto com nossa capacidade imaginativa. Como conhecer as causas de nossas afecções senão pela razão? “Assim, do desejo de bem e do mal nascem desejos que são racionais: desejos de gozar do bem e evitar o que dele nos afasta, o mal” (SÉVÉRAC, 2009, p.32). Isso quer dizer que a razão opera a partir do presente, conhecendo pelas causas, mas refere-se a coisas que imaginamos como futuras.

Nosso conhecimento racional é sempre mesclado com um conhecimento imaginário [...] os desejos que daí nascem são menos potentes que os desejos que dependem só da imaginação dos prazeres presentes (SÉVÉRAC, 2009, p.32).

Então, em que consiste a propositiva de Spinoza? Racionalizar esse imaginário e imaginar esse racional. Não há como propor imaginação e razão, afetos passionais e desejos racionais. Há como propor outro uso desse conhecimento imaginativo. É possível vivificar os conhecimentos racionais, inscritos na memória para viver de forma

mais ativa as paixões que convém a razão. Trabalhamos para o futuro conhecendo no presente nossa própria afetividade.



## INTERVALO - [A AMIZADE]

Trazer a amizade para a tese é um exercício de deslocamento da intimidade privada para o público do mundo. Não posso alongar-me neste assunto. Mas, pensar a docência pela amizade é pensá-la menos como relação institucionalizada do que forma de vida em experimentação. E, isto já é outra coisa. A amizade “constitui um exercício do político, uma forma de re-traçar e re-inventar o político” (ORTEGA, 2000, p.58). Buscando menos uma política da amizade – aquela que eu te ajudo, te facilito te consigo, pois és meu amigo – do que uma amizade como política, é que começo a perceber o conceito de amizade por sua descontinuidade. A amizade torna-se uma categoria, uma condição para que o pensamento seja exercido.

A amizade pressupõe um amor mútuo? Foi uma das minhas primeiras questões. A partir dos livros VIII e IX de Aristóteles em sua *Ética a Nicômaco*, percebo que a amizade tem como fundamento o amor mútuo - *Philia*. A amizade é um vínculo afetivo, um *bem querer*. Em função deste amor, nós podemos experimentar três tipos de amizade baseadas ora na utilidade, ora no prazer e ora no bem.

Surpreendo-me como Aristóteles fala das coisas comuns, do que nos acontece, da vida. Entendo este amor-amigo nascido na relação com o outro, ou seja, uma experiência imanente. No caso da amizade pela utilidade este amor não é pelo amigo, mas pela vantagem que temos com este amigo, o bem imediato que ele nos oportuniza. Já na amizade

pelo prazer, o amor é pela experiência agradável que a amizade oferece, enquanto há prazer há amigo.

[...] logo, as pessoas que amam as outras por interesse amam por causa do que é bom para si mesmas, e aquelas que amam por causa do prazer amam por causa do que lhes é agradável, e não porque a outra pessoa é a que amam, mas porque ela é útil ou agradável. Sendo assim, as amizades desse tipo são apenas acidentais, pois não é por ser quem ela é que a pessoa é amada, mas por proporcionar à outra algum proveito ou prazer. Tais amizades se desfazem facilmente se as pessoas não permanecem como eram inicialmente, pois se uma delas já não é agradável ou útil a outra cessa de amá-la [...] portanto, desaparecendo o motivo da amizade está se desfaz, uma vez que ela existe somente como meio para chegar a um fim (ARISTÓTELES, VIII – 3, s/p ,1991).

A amizade baseada no bem é diferente, tornar-se uma virtude. Nela o amor é pelo o que é bom para o amigo. E o amigo é outro eu. É com quem experimento um vínculo afetivo, interpessoal que me faz conhecer a mim mesmo. Os amigos são um bem precioso e a amizade, necessária a felicidade. A relação de amizade é sempre interpretada em relação à semelhança entre amigos, como parentesco. Amo o amigo pelo que ele é, e como um espelho, ele me reflete. Por meio dele, me conheço, pois, a nossa amizade se dá pelo que nos é comum. Então sempre concordaremos com nosso amigo? Será que toda a amizade é traduzida em termos fraternais?

[...] por que, no imaginário da amizade, que se define precisamente mediante um movimento de delimitação frente à família, aparecem sempre as metáforas familiares e fraternalistas? Somos incapazes de pensar a amizade além da família? Estamos desprovidos da capacidade de criar novas imagens para nossas relações? (ORTEGA, 2000, p.67)

Bem. Nem sempre. Mas, quase sempre, diria. Tomemos outra forma de entender a amizade. Uma amizade baseada no amor transcendental, que ama a todos, inclusive os inimigos. Uma amizade assim é a experiência de um amor altruísta, extensão de uma relação vertical de Deus com os homens e, ao mesmo tempo, um modelo horizontal de relações humanas. Esta amizade é *Ágape*. Sou seu amigo, pois você é Deus. Então, nesta amizade experimentamos seguir um modelo de entrega e doação. Ortega (2000) ajuda-me a entender que agora o amigo não deve ser amado por si mesmo, mas por Deus.

Isso me faz compreender que a amizade é uma relação abstrata, despersonalizada. Somos amigos porque somos irmãos, filhos de Deus. A amizade, embora despersonalizada segue como experiência de igualdade e concordância. Contudo, neste intervalo, quero fugir de um universalismo fraternal cristão que pressupõe correspondência e equivalência e exclui a alteridade. Estas dificuldades nós as temos.

Em algum ponto deve estar havendo um erro. Tomo o ato de estudar. Estabeleço com o texto uma relação de amizade. Crio outra possibilidade de mim neste momento. A amizade se empobreceria quando experimentada não pelo amor a esta condição, mas pela vantagem que tal texto, autor, poderia me dar. Uma relação imediata

com estes autores é utilitária, imediata e de concordância. Mas, se estudo pelo prazer sempre vou querer experiências agradáveis, que, de certa forma, tenham comigo uma aderência. Ao mesmo tempo percebo que tenho experimentado rivalidade, desconfiança com meus interlocutores. Estou voltando ao começo. Como fazer uma amizade? Para Ortega “não devemos procurar uma adesão incondicional, mas uma incitação, um desafio para nos transformarmos [...] uma amizade cheia de contradições e tensões, que permitisse um determinado agonismo e que não pretendesse anular as diferenças” (ORTEGA, 2000, p.80).

É importante discordar dos amigos? Eu também tendo a correspondências... Mas, como forma de aventura, gostaria de abrir a amizade para o acontecimento. Um primeiro movimento seria entender que “a amizade não fortalece a identidade, mas constitui antes a possibilidade de nos transformarmos, a amizade é, no fundo, uma ascese, isto é, uma atividade de autotransformação e aperfeiçoamento” (ORTEGA, 2000, p.80-81).

Sempre fico incomodada quando leio a palavra ascese. Parece que com ela não posso aproveitar a vida, preciso me autocontrolar e disciplinar para atingir certo entendimento. Lendo uma entrevista de Foucault (1981)<sup>39</sup> sobre a amizade como modo de vida, percebo que a ascese é outra coisa, “é o trabalho que se faz sobre si mesmo para transformar-se ou para fazer aparecer esse si que, felizmente, não se alcança jamais”.

---

<sup>39</sup> FOUCAULT, Michel. De l'amitié comme mode de vie. Entrevista de Michel Foucault a R. de Ceccaty, J. Danet e J. leBitoux, publicada no jornal Gai Pied, nº 25, abril de 1981, pp. 38-39. Tradução de Wanderson flor do nascimento. Disponível em: <http://portalgens.com.br/portal/images/stories/pdf/amizade.pdf>. Acessado em: 08/02/2016.



A amizade é um lado de fora e não depende da essência de um ou outro, mas da relação, que sempre é uma exterioridade capaz de modificar a ambos. Pois não é que a diferença e não o consenso tornou-se uma forma de amizade! Para Ortega (2000, p. 81) “a assimetria serve aqui para realçar a alteridade, o cuidado do outro, a diferença [...] No amigo não devemos reconhecer-nos para fortalecer nossa identidade”.

Escrever sobre a amizade me faz pensar nas formas de vida que tenho experimentado com meus amigos. Com eles eu tenho aprendido a solidão, a solidão de estar com eles. Na amizade aprendo que estou me tornado outra coisa, que todos estes estudos têm me tornado mais autônoma e menos determinada pelos papéis e prazos que as instituições me forçam. As prescrições institucionais têm se tornado mais fracas em mim e tenho tentando fazê-las trabalharem para mim. Tenho experimentado dobrá-las para que sejam uma possibilidade de vida, de existência e não de morte.

Nesse esforço, a amizade tem se apresentado como um modo de vida, um modo de estudo, um modo de cena, um modo de pesquisa e um modo de docência. Minha condição é muito pequena. É de que a solidão é uma condição para a amizade, para um bom relacionamento. Distância e solidão fazem parte da experiência de amizade? Aproximar-se e afastar-se dos amigos é condição de respeito não só ao outro, mas de cuidado para comigo.

Deleuze (1988, *on line*<sup>40</sup>) se pergunta, por que se é amigo de alguém? Para ele a questão da amizade não passa por “ter ideias em

---

<sup>40</sup>DELEUZE, Gilles. O abecedário de Gilles Deleuze entrevista a Claire Parnet, em 1988. As gravações foram realizadas em 1988, com a condição de serem exibidas apenas postumamente. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WH04aZgPn9o> Acessado em: 08/02/2016.

comum”, mas, por ter “uma linguagem em comum”. Isto me parece extraordinário já não é o amigo que importa, mas, a amizade, este outro corpo, outra condição na qual o pensamento é exercido. O que seria esta linguagem comum experimentada na amizade? Deleuze insiste: “ser sensível aos signos de alguém, uma espécie de charme”.

Particularmente penso nos gestos. Isso me fez pensar em estar em cena com alguém em silêncio, naquele momento que o jogo acontece, que estabelecemos uma comunicação. Percebo então a forma deste outro respirar, a atmosfera que é proposta, a relação que estabelecemos. Em algum ponto experimentamos este charme de um para com o outro. A amizade é este terceiro corpo, este outro que inventamos ali na cena. E quando ele acontece, descobrimos “o pequeno grão de loucura do amigo”, um “ponto de demência” que não nos faz desmoronar, ao contrário, nos modifica, nos faz inventar novos modos de nós mesmos dados nesta condição que nos faz, antes de tudo, rir.

Este estudo parece uma confissão de amor. Não posso ser amiga de alguém como uma condição dada, estabilizada que preceda a relação em si. A qualidade da amizade é a diferença que produz em mim, no outro e na própria relação. Isto torna tudo meio impossível, mas nunca paralisado numa essência. Talvez possamos pensar a amizade assim “segundo três elementos: inconstância, imprevisibilidade, instabilidade. [...] A amizade assim estaria aberta para o acontecimento, para o novo, para a invenção e para a experimentação” (ORTEGA, 2000, p.83).

Da amizade tranquila, ensimesmada que se identifica ao amigo e exprime uma relação fraterna passamos à agonia, ao espaço de

---

liberdade e risco. Então, uma forma de educação é a amizade. Para tanto, é preciso sair à passeio, estar aberto aos encontros, redescobrir neste estado de relação sem forma, o amigo e intensificar a experimentação.



## ATO III



Mimagem III - Fotomontagem: Amanda Leite

**Encontro com o amigo palhaço ou ...**

Estamos em Curitiba, capital do Paraná. É julho de 2015. Faz frio no Bairro Água Verde onde fica a Escola do Ator Cômico. Aqui passaremos uma semana com um grupo de pessoas desconhecidas que participarão de uma imersão com o ator cômico Mauro Zanatta<sup>41</sup>. Ele oferece um workshop intitulado Nós: macacos. Forjo este encontro pelo interesse imediato no riso, na exploração da alegria, na vivência do corpo e na trajetória de pesquisa de Mauro junto ao teatro físico. Mauro apresenta o curso como uma experiência teatral que exercita uma conexão com nossa estrutura animal. Inspirado no corpo do macaco, explica o ator, mergulharemos em vivências sensoriais restabelecendo funções animais enfraquecidas pelo domínio da razão. A escola é um simpático sobrado, conhecido também como espaço excêntrico Mauro Zanatta, no Bairro Rebouças. O objetivo, insiste Mauro, é que o ator crie uma plataforma de pesquisa para o ator a partir da construção de um corpo inspirado no macaco, restabelecendo uma sensibilidade com a alteração da sua energia física experimentada. Escrevo muito tempo depois, sentada a minha mesa de estudos diretamente no computador. Olho a chuva que retorna ao cerrado. Escrevo como quem recorda e precipita lembranças.

---

<sup>41</sup> Mauro Zanatta é ator, professor e diretor de teatro. Iniciou em 1982 com o Mímico argentino Daniel Berbêdes. Entre 1987 e 1992 residiu em Londres, cursando a The Desmond Jones School of Mime and Physical Theatre, onde foi professor assistente. Estudou clown com o francês Philippe Hottier, ex-membro da Companhia Teatre du Soleil, e commedia dell'arte na Scuola Internazionale dell'Atore Comico, Itália. Entre 1990 e 91 foi professor na The Arts Educational London School. Voltou ao Brasil e fundou a Escola do Ator Cômico em 1994.

## CENA 13

*Já é noite e chego de taxi até a escola. A cidade fria e movimentada é toda uma alegria para mim. O corpo é puro desejo de expressão e expansão. Sinto-me sem receios. Estranho. Está tudo muito quieto no sobrado. Toco o timbre. Enquanto espero observo a escola, os detalhes em vermelho da fachada. Percebo uma espécie de escritório no térreo. A escola tem grades. Uma moça chega para abrir o portão já perguntando se marquei com alguém. Acho engraçado. Será que cheguei muito atrasada? Bom, estamos numa escola de comédia... Digo que vim para o workshop. Digo também que sou a Renata, que venho de Palmas – Tocantins. A moça fica pálida. Já estou acostumada que as pessoas se surpreendem quando digo que venho de Palmas. Entro na escola. Ela me diz: - mas não tem nenhum curso. O curso foi cancelado. Nós avisamos a todos. Você não recebeu nenhum e-mail?*

*Eu nem imagino a minha expressão facial neste momento, mas imagino que não está muito boa pela expressão facial da moça que me olha estarecida. Pergunto: - isto é alguma brincadeira? Descubro que não... Fico chocada. Não. Não. A pálida moça me traz uma água. – Beba um pouco d água. Eu sento. (Olha, eu preciso reescrever este momento, vive-lo todo para esgotá-lo). Não consigo me mover. A ideia que ia ser feliz se transformara numa ideia de que eu não ia me mover mais. Faço as contas de tudo que gastei em alguns segundos. Não pensar! Não pensar! Mostro os e-mails de confirmação da minha ida, as conversas com o palhaço. Ela já começa a se desculpar, a prometer-me ressarcimento. Fico triste, muito triste. Tinha muita expectativa.*

*Chega o palhaço. Ele ajoelha-se na minha frente. Eu olho, descubro afinal que ele é alguém. Ele segura uma de minhas mãos. Eu deixo. Ele pede perdão compulsivamente. Eu penso: poderia salvá-lo? Sim, nós formávamos um belo par. Eu poderia dizer: vamos, levanta-se, faça-me rir! Eu começo a chorar. Choro de frustração, de ter feito papel de palhaça sem nem fazer o curso. Ele diz que vai me ressarcir. Que isto nunca aconteceu antes. Que foi uma fatalidade. Um erro imperdoável. Insiste que eu o perdoe. A esta altura já me sinto aquela mulher traída. Aquele homem ali, barbudo, de joelhos pedindo perdão. A pálida mulher, testemunha deste drama poderia ser a outra. Estou confusa. Simplesmente aconteceu. Eu peço mais água, não consigo acreditar na dramática cena que vivo. Estou sem graça. Fiquei triste, imóvel e sentada. - Discutiremos o ressarcimento<sup>42</sup> depois, por fim falei. Chamei um taxi. - Leve-me para a livraria mais próxima do meu hotel. (Agora que vivi minha cena posso dizer que depois, bem depois, eu sorri e em tudo lhe perdoei).*

## **ESTUDO SOBRE O DESENCONTRO**

Quando não há encontro, não há estudo.

---

<sup>42</sup> O palhaço foi muito gentil. Ressarcii meus gastos. Tenho ainda um *voucher* para um próximo curso.



## INTERVALO – [A VIAGEM]

Em 2015 fui conhecer uma comunidade quilombola no sertão de Goiás. Lá conheci Divina, uma moradora nascida lá mesmo, na comunidade *Kalunga* pertencente ao município de Cavalcante. A chegada ainda é bastante difícil nesta região. Estrada de chão, subidas e descidas, curvas e risco de alagamentos inviabilizam a passagem de carros por alguns trechos. Divina conta para mim que “depois que foram descobertos a vida melhorou”. Afirma também que com o advento da chegada da energia elétrica há cerca de dez anos a vida é menos difícil para este povoado que durante anos viveu de forma isolada com agricultura de subsistência.

Pergunto a Divina como era esta vida antes da descoberta. Ela confia que as únicas pessoas que apareciam ali eram os andarilhos, “umas pessoas estranhas e sem rumo que viviam andando”. Para Divina eles viam a fumaça dos fogões caipiras das casas e se aproximavam em busca de alimento. Ainda criança nesta época, Divina lembra com precisão que sua mãe não negava comida para os que apareciam e que depois de alimentados pedia para que seguissem seus rumos. “A gente tinha medo desses loucos”, segredou Divina.

Divina desenhou para mim neste relato a segurança do lugar, da razão, da estabilidade no povoado Kalunga. Na sua fala, o andarilho materializava a loucura do eterno movimento, de viver sem pertença. De um lado a profundidade de quem planta e cria raízes, de outro a

superfície de quem sempre escapa, desliza. Eu voltei do povoado *kalunga* pensando que uma viagem pode ser levada a sério.

Existem viagens com roteiros prontos, destinos traçados e às vezes já cheias de experiências pré- vistas. Nestas o viajante está seguro na sua caminhada. Outras viagens forçadas, como as de refugiados, exilados e emigrantes. O lugar de origem é insustentável e precisamos sair. Mas e o andarilho? Qual seu roteiro? Que segurança e estabilidade experimenta?

Custei um pouco a entender que eu gostaria de fortalecer esta figura definida pelo seu modo de andar, andar por aí. Retomo a leitura de Friedrich Nietzsche que provoca em um dos fragmentos de *Humano, Demasiado Humano* que “Quem alcançou em alguma medida a liberdade da razão, não pode se sentir mais que um andarilho sobre a terra” (NIETZSCHE, 2005, p.271). Qual a razão disto? Sentir-se no meio do mundo? Que filosofia estaria implícita à viagem?

Num primeiro momento ligo à ideia de viagem à locomoção. Se viajar mais, terei mais afetos, mais ideias. Jelson Oliveira na sua *Filosofia da viagem* nos persuade à lógica transitória da viagem: “Viajar é passar, e a forma dessa passagem é a impermanência, a fluidez constante, uma durável necessidade de deixar para trás aquilo que foi conquistado” (OLIVEIRA, 2014, p.150).

Assumir os espaços formativos de forma transitória é um contrassenso para lógicas educacionais fixadas por prescrições. Quanto mais estudo, mais quero estudar e vou, numa lógica-traça de um texto a outro, transversalizando caminhos que sempre fogem dos planos tramados por mim. Perambular por aí sem rumo é sofrido,

constantemente sou expulsa e não tenho pertença. Acho que meus amigos filósofos não me vêem como alguém que *está* na filosofia, mas que passa. Meus amigos artistas costumam me ver como uma estudiosa, mais filósofa que artista. Estaria na arte ou passaria por ela? De uma forma ou de outra, por seu campo naturalmente aberto por tantos saberes talvez eu esteja é na educação, mas sou constantemente expulsa. Como aquele que emigra sempre, que precisa ir a outros lugares quando a vida no lugar fica insustentável.

O andarilho caminha. Caminhar é toda sua verdade. Não tem um ponto final, pois que seria um romeiro. À medida que caminha pode chocar-se com o que vê e vive, pode sofrer, surpreender-se, alegrar-se e perturbar-se nas paradas, encontros e caminhos que faz. Sempre provisório, o andarilho é a própria superfície da vida. Encontro uma beleza aí. A viagem como lugar de experiência que une caminhada e pensamento, vida e conhecimento. Não, o andarilho não viaja por prazer, para ser feliz. Ele está livre de todo o utilitarismo. Ele viaja para viver. Eu duvido muito que seja feliz no seu nomadismo. Mas, buscaria ele a felicidade ou a vida? Aquela felicidade das propagandas de viagens na qual contemplamos um oceano calmo e tranquilo numa linda cadeira de praia vermelha? Queremos ficar, descansar e comprar aquela ideia de paz. Quem dá conta de tanta intensidade, caos e incerteza?

Mas “se a vida mesma é entendida pela metáfora da passagem constante, então é preciso que haja constantes rompimentos e desligamentos. Nada pode ser fixo. Nada deve permanecer ligado de uma vez por todas” (OLIVEIRA, 2014, p.150). Qual a força de um

pensamento andarilho? O andarilho quer sempre ir ou ficar? Por que Divina insistia em dizer que sua mãe pedia para que seguissem viagem?

Eu escrevi nomadismo no meio do parágrafo anterior. Impossível não voltar-me para o abecedário de Gilles Deleuze<sup>43</sup>:

[...] sim, os nômades sempre me fascinaram, exatamente porque são pessoas que não viajam [...] os nômades viajam pouco. Ao pé da letra, os nômades ficam imóveis. Todos os especialistas concordam: eles não querem sair, eles se apegam à terra. Mas a terra deles vira deserto e eles se apegam a ele, só podem “nomadizar” em suas terras. É de tanto querer ficar em suas terras que eles “nomadizam”. Portanto, podemos dizer que nada é mais imóvel e viaja menos do que um nômade. Eles são nômades porque não querem partir. É por isso que são tão perseguidos [...].

Agora, num segundo momento, a locomoção da viagem não quer dizer, necessariamente intensidade. Estaria a intensidade de uma vida nos lugares externos, na intensa imobilidade entre-lugares? Retomemos a cena da educação. Nossa vida, como professores (universitários) também é viajar e falar. Mas veja só, falamos muitas vezes das mesmas coisas. Nossa viagem se converte no mesmo. Uma vez me aconteceu de assistir duas palestras de um professor estrangeiro aqui no Brasil, as duas aconteceram no mesmo lugar e evento em Florianópolis com intervalo de um ano. Foi exatamente a mesma. Isto me incomodou. Não sei se teríamos de falar sempre coisas diferentes, mas o fato de viajar, necessariamente não quer dizer uma perturbação, um acontecimento.

---

<sup>43</sup> As gravações foram realizadas em 1988, com a condição de serem exibidas apenas postumamente. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wH04aZgPn9o> Acessado em: 08/02/2016.

Neste instante penso com Deleuze que a intensidade de um pensamento nômade, que viaja, pode estar na aparente imobilidade de um livro, um texto, uma musica, um filme. Na intensidade de acontecimentos que disparam. Na beleza de um professor que ama seu autor e não deixa de viajar com ele.



## ATO IV



Mimagem IV – Fotomontagem: Amanda Leite

**Encontros com a amiga encenadora ou a atualização dos pensamentos em ato**

Estamos em Palmas, Tocantins. Faz calor. Sempre faz calor. É Janeiro de 2015. Alguns dizem que estamos no inverno, mesmo assim faz calor na sala 110 do bloco J do Campus Palmas da Universidade Federal de Tocantins. Refreshadas pelo ar condicionado, trabalhamos. A amiga encenadora e eu partimos para uma série de encontros semanais. Ambas trabalhamos nesta Universidade como professoras efetivas do curso de Licenciatura em Teatro, e foi já num encontro ao acaso num hotel em pleno concurso que começamos a *nos encontrar*. A conversa atualmente gira em torno de como duas Professoras, sendo uma também atriz, e outra encenadora podem potencializar suas forças, ativarem uma a outra nos seus estudos e criarem um solo. (*Conversa com Estudo sobre os encontros ativos*) Grama e árvores pequenas típicas de cerrado podem ser vistas pelas duas grandes janelas de vidro da sala. Silenciosas, nos ensinam a persistência. Em plena seca dão flores e frutos e nunca desistem, nem sob 46 graus de sol. Nesta sala de piso e paredes brancas partilharemos durante todo o ano encontros semanais. Nós conversamos, partilhamos estudos e criamos a partir da improvisação um solo. Quero este encontro pelo interesse imediato nas aproximações artístico-filosóficas que Bárbara Tavares<sup>44</sup> vem realizando na sua pesquisa de interface sobre ser professora e encenadora. Seu desejo de pesquisa no momento é mapear princípios, noções e procedimentos de direção-

---

<sup>44</sup>Doutoranda em Artes pela Universidade do Estado de São Paulo Graduada em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília UnB, licenciada em Artes Cênicas pelo (Proform) da Universidade Católica de Brasília e Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro UNIRIO. Atualmente é Professora Assistente do curso de licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Tocantins UFT e coordenadora do Programa Institucional de Iniciação a Docência PIBID. Desenvolve projetos na área de Artes Cênicas, com ênfase nos seguimentos de ensino de teatro, direção-encenação e relações entre teatro, cinema e televisão.



encenação que possam contribuir com a formação do professor de teatro. Ela procura pensar a encenação contemporânea, a partir de uma perspectiva onde se busca maior autonomia dos atores/performers, dos demais criadores da cena, e onde cada elemento da encenação é constituído a partir de uma dramaturgia própria. A investigação permeia, portanto, as aproximações entre o que parece ser o desafio de um professor de teatro e de um encenador no século XXI.

O que é conhecer se não projetar novos sentidos? Aqui o desejo pela retomada da criação como força propulsora da educação é articulado numa pesquisa baseada em artes, na qual professoras se encontram para pensar a educação e a licenciatura do ponto de vista da cena, da direção e do treinamento do ator/atriz, ativando neste encontro improvisado o corpo, a memória e a metalinguagem no percurso cênico. À noite e nos dias subsequentes aos encontros faço anotações em casa. Escrevo na minha escrivadinha com vista para um jardim cheio de flores. Escrevo como quem relembra ao fluxo das sensações nosso percurso inventivo. São memórias digitadas semanalmente que concatenam estudos. É momento de atualizar pensamentos no ato criativo.

## CENA 14

*Estar sozinha numa sala. Silêncio. Fazer o que quiser. Alongar. Levo uma história no coração. Um medo da eternidade. A questão se parto do corpo ou do texto não faz sentido. Pois o texto faz mover-me ao mesmo tempo em que move o texto. Ler também é criar com o texto? Partir dele. Ir a outros lugares. Com ele imagino três conversas. Brotam diálogos entre duas meninas. Experimento uma partitura corporal para mascar chicletes. Brinco de mascar com diferentes partes do corpo. O chiclete começa a ser mascado na boca. Ele desce para os quadris, passa de uma mão para a outra. Descubro mascar chiclete com os tornozelos. Experimento na velocidade dos movimentos a alegria, a doçura e a novidade de um primeiro chiclete. Vou contando essa história para a amiga encenadora que pede que mostre também a amargura de um chiclete. Um chiclete amargo é algo do qual quero me livrar. Torna-se uma borracha dura e sem gosto. Experimento fazer as mesmas passagens. Boca, mãos, quadris e tornozelos. O corpo masca com peso, lentidão. Entro nesta pesquisa. Qual o sentimento da experiência de um chiclete experimentado por alguém pela primeira vez? A amiga encenadora pede que interrompa e que a professora responda para um grupo de alunos imaginários como se dá isto. Engraçado ir e vir como atriz e professora. Como atualizar este sentimento numa imagem que é corpo? Que tempo é este que exploramos em cena? Parece-me que estamos tramando vários sujeitos neste espetáculo. E que todos são ficções de mim Exploramos interrupções. Engraçado como na cena a tese ganha modos e sentidos.*

*No meu corpo sinto a pesquisadora, a atriz e a professora. Isto se dá, também, no encontro com a amiga encenadora. Descubro um mundo interior revelando-se às provocações de um mundo exterior, dado por outro (Conversa com o Estudo sobre o lado de fora). Como realço as propostas que me chegam? Como isso se desdobrará num espetáculo - texto?*

## **ESTUDO SOBRE OS ENCONTROS ATIVOS**

Embora o *conatus* na ética de Baruch de Spinoza se desenhe em um princípio dinâmico que é a própria essência do ser humano, em determinados momentos ela é conservação de sua natureza, e em outros afirmação e expansão de sua potência.

O que move o *conatus* é a busca daquilo que aumenta a potência do indivíduo. “Seja como causa adequada ou inadequada, o desejo tem o poder de determinar afetivamente o indivíduo” (LEME, 2013, p.120).

O desejo pode se estabelecer ativamente quando aumenta a potência de existir, ou passivamente quando a diminui. Quando o desejo é determinado por causas exteriores ele é passivo. Mas, quando determinado por causas internas é uma ação. Então, podemos nos tornar causa adequada de nós mesmos à medida que fortalecemos nosso *conatus*, aumentando nossa potência de agir e existir. Aqui já não podemos nos amarrar mais a nenhuma salvação, a nenhum depois.... É preciso ativar nossas potências. Deu vontade de outro grito!

A paixão tem relação com o padecimento frente às causas externas, quando ao contrário de favorecerem nossa potência de agir e nos alegrarem, a enfraquecem e diminuem o *conatus*. Contudo, quando o indivíduo age ativamente frente às causas externas é capaz de aumentar sua potência. Na própria explicação de Spinoza encontramos: “Assim, quando podemos ser a causa adequada de alguma dessas afecções, por afeto compreendo, então, uma ação; em caso contrário, uma paixão” (E3D3).

O *conatus* não se refere a apenas conservar o equilíbrio nas relações de movimento e repouso no corpo e de sua consciência na alma, mas a perseverança ativa no ser. Não podemos superar a afetividade, mas podemos entender as causas dos nossos afetos tornando-nos causa adequada deles.

Quais encontros convêm a cada um de nós? O que pode um corpo? Qual o poder de ser afetado e de afetar de um corpo? Será que, como afirma Luís Otávio Burnier “só podemos sentir algo na medida em que esta coisa sentida se transformar em corpo? (BURNIER, 2009, p.39). Sinto que preciso respirar e lançar novos entendimentos sobre a questão seguindo o sentimento do corpo. Já sabemos que um afeto é uma afecção que faz variar positivamente (alegria) ou negativamente (tristeza) a potência de agir e que os afetos dizem respeito tanto ao corpo quanto a alma. Logo, afecções e ideias de afecções são afetos tristes ou alegres, embora nem todo afeto seja uma afecção, pois numa afecção neutra, a potência de agir não sofre alteração e não constitui um afeto. O afeto é então a experiência de uma transição e, neste sentido, existem afetos ativos e passivos.

Toda afetividade ativa será caracterizada pela positividade e alegria. Os afetos ativos estão conectados as ideias adequadas, ideias que se explicam pela nossa natureza, que são alegres e não podem nos conduzir a destruição ou diminuição de potência.

Os afetos passivos estão conectados a ideias inadequadas. Ideias que não se explicam apenas por nós, mas por causas exteriores a nós. Eles podem ser alegres ou tristes, isto vai depender da compatibilidade ou não entre essas coisas e nós.

As paixões, ou seja, os afetos passivos, mesmo que sejam alegres, são sempre variáveis e nos colocam numa posição dependente em relação ao outro, ao acaso.

[...] fica evidente que somos agitados pelas causas exteriores de muitas maneiras que, como ondas do mar agitadas por ventos contrários, somos jogados de um lado para outro, ignorantes de nossa sorte e de nosso destino (E3P59).

As ações, por outro lado, resultam de nossa natureza trazendo autonomia e o exercício do nosso *conatus*. Nelas experimentamos a intensidade da liberdade quando produzimos a nós mesmos, quando efetuamos nossa natureza, quando produzimos “as próprias ondas” e entendermos o que se passa nos agenciamentos. Nós não somos como a substância que produz a si mesma sem constrangimentos de forças externas. Somos seres apaixonados na medida em que forças externas nos constituem. Somos passivos na medida em que algo que não se explica pelas leis de nossa própria natureza se produz em nós.

Aí está a provocação para o terceiro gênero do conhecimento: um poder de invenção e produção de si mesmo. Novas formas de vida, de arte, de pensamento, de existência.

Num primeiro contato com Spinoza, desenhei como condições possíveis para a existência uma oposição a tudo que pudesse suprimir a produção de si, uma espécie de “princípio de resistência que atuará não somente perante as coisas exteriores, mas também no seio mesmo da coisa em sua maneira própria de operar sobre o que lhe acontece e de dispor de suas próprias afecções” (BOVE 2010, p. 69) e uma aptidão à união a um mesmo esforço, numa atitude de “aliança que também vale tanto perante outros indivíduos quanto na ligação e no comércio de corpos que compõe um só e mesmo indivíduo a partir de sua multiplicidade mesma” (*Idem*).

Contudo, essa produção ativa passa por uma compreensão de que uma vida é sempre causa e razão, ainda que parcial, do que lhe acontece, o que reconfigura a perseverança de uma vida mesmo nas afecções contrárias. Uma vida pode colocar os afetos contrários numa ordem tal que não sejam mais contrários, limitantes, mas ativos. Uma vida pode transformar os afetos contrários em pensamentos ativos. Encontro aí uma liberdade, um pensar livre que não está orientado pelos objetos “pelo encontro fortuito com as coisas”, mas que rearranja o mesmo material numa outra ordem “quando está interiormente determinada” (E2P29E).

Esta produção de um tipo de vida, de liberdade se dá pelo pensamento? Pensar é poder produzir novos modos de vida, outros modos de existir de forma a produzir liberdade, alegria. Pensar tem

corpo? Se o desenvolvimento teatral passa pela descoberta de que temos um corpo, como a ideia de um ator-criador se articula com a produção ativa de si mesmo? Só sentimos o *conatus* no corpo. Que modos podem ser inventados ao associarmos diferentes *conatus*? Como se daria, o exercício da liberdade pela efetivação da nossa natureza em teatro.

O sentimento que tenho é de que a liberdade é uma produção de si. Um si que traz a novidade de gestos de individuação. Não um individuar que se separa do mundo, pois isto não acontece. Como modos da natureza nos tornamos cada vez mais o que somos sem estar separados do mundo. Como seres essências que tem certa relação, certa proporção entre as partes do corpo nos esforçamos por manter essa relação, por formar esta relação com todo o universo. Nossa origem é esse movimento, essa potência. Sinto que a filosofia não descreve o mundo, o descobre de outra maneira. Como lance de força ela me provoca a pensar: somos a causa de nós mesmos?

## **CENA 15**

*Utilizo uma sombrinha de algodão para proteger-me do sol. Com o tempo parece que fui ficando mais corajosa para enfrentá-lo. Aqui onde vivo diz-se que há um sol para cada um. Estou aprendendo a viver com o meu. A sombrinha virou pretexto para nossa pesquisa. É a amiga encenadora quem me propõe tal objeto. É ela quem também oferece - me um texto para livre leitura. Eu levo a sério tal liberdade. Leio solto. Mordo freneticamente pedaços de texto escolhendo partes*

*mais carnudas e saborosas. Faço um novo texto com estas mordidas. Um texto pequeno, saboroso, carnudo. Agora tenho um pequeno novo texto e uma sombrinha. A provocação é por invenção. Estranho sentir uma vontade de silêncio. Não aconteceu uma vontade louca de sair buscando ações, falas. Aconteceu uma vontade de silenciar. [Conversa com o Estudo sobre silêncio]. Depois do silêncio me aconteceu uma vontade de caminhar. Depois de uma a longa caminhada redescobri-me numa caminhada com/de sombrinha. Cotidianamente caminhamos sem pensar em como se anda. Separamos a ação do pensamento. Somos cotidianos, somos econômicos. Mas aqui eu penso no ritmo desta caminhada, nos seus modos. Não sou nada econômica. Canso, sinto dores. Pouco desloco no espaço, mas caminho muito. Depois me aconteceu uma vontade de uma caminhada com música. Eu saí do silêncio com ações e música. Mas depois eu saí do silêncio com uma frase. Uma daquelas que tinha mordido.*

## **ESTUDO SOBRE O SILÊNCIO**

Para Jacques Lecoq há duas formas de sair do silêncio: a ação ou a palavra. Ele nos pede que silenciemos para melhor compreender o “debaixo das palavras”. Para tanto, observa as relações humanas, as zonas silenciosas que aparecem “antes e depois da palavra”.

[...] antes, ainda não falamos, encontramos um estado de pudor que permite a palavra nascer do silêncio, a ser mais forte, portanto, evitando o



discurso, o explicativo. O trabalho sobre a natureza humana, nessas situações silenciosas, permite encontrar os momentos em que a palavra ainda não existe. O outro silêncio é o depois, quando não há mais nada a dizer. Este nos interessa menos! (LECOQ, 2010,60).

Menos interessados em sair do silêncio do que potencializar sua força, muitos pedagogos encenadores do século XX partiram do silêncio para uma redescoberta do teatro. A força do silêncio, num primeiro momento recai sobre a negação da palavra. Neste sentido, De Marinis (2000, p.2) se pergunta: “Mas que resta, no teatro, se marginalizamos, ou até excluímos, a palavra, o texto”?

*(silêncio)*

Quando as palavras morrem os gestos sobrevivem? Retomo à leitura<sup>45</sup> do conto *Os Gestos*, de Osman Lins, na qual o velho André, protagonista da história, se diz para sempre exilado, pois perdeu a voz. “Esquecer todas as palavras. Resignar-se ao silêncio” (LINS, 1975, p. 12). Não sei como é isto para você, mas para mim, cada vez mais, a literatura dá forma e jogo aos conceitos.

De Marinis (2000, p.02) insiste que “Resta substancialmente o *corpo* do ator, com os seus gestos, os seus movimentos, a sua imobilidade” quando subtraímos a palavra, é essa ruína que encontramos nas experiências pedagógicas do teatro no século XX quando pesquisadores como Jacques Lecoq intensificaram suas

---

<sup>45</sup> Para saber mais acesse o artigo publicado por mim na Revista Eletrônica de Literatura O Guari intitulado: A nova semana: Gesto, aula e interrupção no link: <http://oguari.blogspot.com.br/2013/05/a-nova-semana-aula-gesto-e-interruptao.html>

pesquisas em torno da “crítica da palavra, reteatralização do teatro e redescoberta do corpo do ator” (Idem).

Proponho seguir alguns instantes de André, perceber sua febril impaciência e agitação diante de sua aparente ruína. “Sua voz estava morta. Quando pareciam os olhos? Quando seria a morte da memória?” (Idem, p.15-16) No conto, sua filha mais nova, Lise, lhe traz uma folha de papel com o alfabeto para que indicasse as letras dos nomes que procurava dizer. André decide não escrever “Eu pensava nos gestos. Em não falar, não escrever. Gesticular, apenas. Eu pensava nos gestos.” (Idem, p. 18) O que resta? O protagonista revela: “Só os gestos, pobres gestos...” (Idem, p.11) A percepção da sobrevivência do gesto, por parte de André, parece aludir num primeiro momento que resta quase nada, que os gestos não são capazes de exprimir muita coisa, atestando assim a pobreza dos mesmos. Mas o que desejo assinalar é a afecção que sofre André no decorrer do conto, sua “iluminação” ao perceber o gesto do outro, no caso, o de sua outra filha Mariana. André vê no gesto da filha seu próprio gesto, vê que o gesto fala tanto ou mais que as palavras e valora sua ruína.

[...] o velho André abriu os olhos. Mariana estava de costas para a janela, os cotovelos no peitoral e as mãos cruzadas sobre o ventre. Por trás dela na linha exterior das fasquias, cintilavam gotas de água; cresciam trêmulas, deslizavam, uniam-se, caíam. Uma claridade opalina subia do pescoço, tocava o queixo da moça, banhava sua face direita e extinguia-se na penugem da fonte. O resto das feições, mal se percebia; mas era evidente que algo se anunciava, um evento único, secreto – e ele conteve a respiração. A parte do colo sobre que incidia a luz pálida fremiu, palpitou, os lábios

se entreabriram, estremeçeram as narinas. Soprou um vento forte, que agitou seus cabelos e precipitou o tombar das gotas de água. Ela moveu [...] a cabeça em direção à luz, lenta, com um suspiro ansioso. O rosto era belo e se renovava, como um ser adormecido que enriquecesse no deslumbramento de um sonho. O pai não se enganara, aquele era um momento único, ele cruzava um limite: quando se afastasse, os últimos gestos da infância estariam mortos. É inexprimível – pensou. E que não o é? Meus gestos de hoje talvez não sejam menos expressivos que minhas palavras de antes. Fechou os olhos, para conservar durante o maior tempo possível aquela visão. Quando tornou a abri-los, Mariana se fôra, a chuva passara e ele viu que estivera dormindo, sem haver sonhado (LINS, 1975, p. 20-21).

Passado o desespero de encarar a subtração da palavra como proibição, passo a ampliar nossa capacidade de escuta, a perceber possibilidades de respostas na cena não menos expressivas dadas ora por uma mobilidade, ora por uma imobilidade. Se para Lecoq (1987a) é “o silêncio que dá vida a olhares nunca vistos, a gestos ainda não ousados”, para mim é o que dá vida ao teatro, é o que torna possível a capacidade de escuta e jogo. Eu estou aprendendo a ser mais silenciosa. Isto não significa, para nada, um rancor. Significa perceber uma força, pois [...] Tudo é eminente; para que um braço que se ergue tenha um sentido, nós o esperamos no silêncio da expectativa, que dá ao ato que se segue todo seu valor; assim, a palavra é esperada como necessária ao encontro (*Idem*).

Sim, podemos falar. A intenção deste silêncio é ampliar possibilidades expressivas dando condições de transformar atores e atrizes em criadores [*Conversa com Estudo sobre o teatro do Corpo*

*Manifesto*]. Não tratamos aqui de uma oposição à fala: “ Não há conflito entre a palavra e o silêncio; o silêncio dá à palavra sua profundidade. Um discurso que ignorasse a qualidade do silêncio não passaria de verborragia” (*ibidem*). Então falamos de uma redescoberta de um corpo, de um ator e de uma atriz que não se resumem a uma interpretação (muitas vezes cabotina neste período) de um texto. Então a que se refere nos inícios do século XX esta redescoberta do corpo pelo teatro?

Para De Marinis (2000), “tratava-se da intenção de subtrair o ator da tirania do texto, do papel escrito, para pô-lo nas condições de expressar-se e talvez de criar autonomamente, *além* do texto, até *sem* o texto” (DE MARINIS, 2000, p.4). Esta passagem da interpretação que executa um texto à expressão e criação da cena teatral passa por uma experiência física de utilizar todos os meios físicos com poesia e precisão; ao mesmo tempo em que passa por uma redescoberta singela: estamos em cena com nosso corpo. Esta passagem pede silêncio, como poetiza Mallarmé, “um silêncio ainda, condição e delícia da leitura” (Mallarmé, 2010, p.130).

(*silêncio*)

Percebemos dois fatos cênicos: presença física do ator e um corpo humano como meio de expressão artística fundamental e autônoma em relação à palavra. De Marinis (2000) nos ajuda ainda a compreender a presença da Educação Física<sup>46</sup> neste período, analisando

---

<sup>46</sup>De acordo com Lecoq (1987) o teatro reflete os acontecimentos do seu tempo, tempo em que se redescobre “o gesto natural, liberado das restrições morais em que a religião cristã o prendera”, tempo em que “o corpo aparece em sua nudez com os exercícios nos estádios e ao ar livre, deixando, pouco a pouco, um modo de vestir que o sufocava”. Assim como a dança

os percursos formativos das escolas do início do séc. XX, a exemplo a Escola do *Vieux - Colombier* (1921-1924), de Jacques Copeau,<sup>47</sup> na qual “os exemplos propostos ao aspirante a ator geralmente não provêm dos campos da arte ou da cultura, mas do esporte e do trabalho manual: o atleta, o lutador, o artesão, o operário são apontados como modelos na qualidade de especialistas do gesto preciso, econômico, essencial, mestres da ação física” (DE MARINIS, 2000, p.9).

Recuperando nosso percurso, do silêncio à redescoberta do corpo percebemos a explosão da educação corporal como base de formação para atores e atrizes bem como a ideia de um treinamento constante como aspecto constitutivo da expressão teatral. É preciso manter-se em exercício seja ele num laboratório, numa escola ou num estúdio para liberar-se de todos os automatismos e condicionamentos de uma interpretação cabotina e, conseqüentemente, aprender a “expressar-se por si só, sem palavras, ou, pelo menos, com palavras *suas*” (DE MARINIS, 2000, p.11). [*Conversa com Estudo sobre a Mímica e com Estudo sobre o Véu*]

Não há receitas prontas aqui sobre como uma interpretação deve acontecer. Não há também uma dicotomia entre um teatro do gesto ligado ao corpo e um teatro da palavra ligado à mente. Não há nenhuma condenação ou rancor a palavra. Há pesquisa, paixão e descobertas da arte teatral como um ato inteiro de corpo-mente.

---

“rejeita os códigos estratificados da dança clássica e recupera uma expressividade natural”, o teatro recupera a expressividade do corpo (LECOQ, 1987a, p.1).

<sup>47</sup> E quanto a Copeau, bastará lembrar por ora que foi exatamente a educação física, segundo o assim chamado “método natural” do tenente Hébert, que constituiu a base do percurso formativo dos alunos (DE MARINES, 2000, p.8-9).

## CENA 16

[...] há mais chão nos meus olhos  
do que cansaço nas minhas pernas [...]  
(CORA CORALINA)

*Tempo. Silêncio. Gostaria de experimentar mais o não movimento e o silêncio. A intenção de um olhar, de uma pausa, de uma mínima movimentação para então chegar onde os encontros acontecem (Conversa com Estudo sobre os encontros). É num cabide que decidimos pendurar possibilidades de encontros. Objetos abrem possibilidades de afetos? Pode um objeto compor ou não comigo? Há relação entre afeto e improvisação? Lidar com a eternidade tem sido um pouco mais leve. Abrir o corpo, buscar mais ar tem feito a eternidade mais leve. Uma descoberta: a eternidade não é morte. Eternidade não morre, pois não nasce. Percepção de plenitude? É preciso respirar. Tem muito medo nos músculos. O exercício de caminhar ganha forma. O desejo pela caminhada. O tempo da caminhada. O olhar na caminhada. As possibilidades de foco e direção. As formas. A caminhada torna-se o desenho de uma espécie de nimbo, uma áurea pessoal. Parece que chegamos, ao final desta parte, onde os encontros acontecem. Descobrimos a passagem por diferentes atmosferas no percurso dada pelo desejo de caminhar. O apetite, a duração, a contemplação, o reconhecimento de diferentes possibilidades de direções, as escolhas. Surge a preocupação pelo excesso de tempo da cena. É a amiga encenadora que me provoca com proposta de dilatação. Como é isso de alargar, expandir, dilatar uma*

*caminhada na cena? [Conversa com Estudo sobre o corpo Dilatado]  
Não seria cansativo? O tempo de três minutos pode parecer eterno?  
E por falar em eterno... Qual a maneira de dizer a palavra eternidade?  
Eu a falo com medo. Parece que ao dizer, imagino uma horizontalidade  
a perder de vista.*

*e            ter                    ni                    da                    de*

*Mas, na fala, tem um pesar... Eternidade não sai leve, nem expandida  
horizontalmente. Parece se desenhar com o peso da experiência da  
morte de um ente querido; com medo do desconhecido e da incerteza.  
Fica uma ...*

*e*

*ter*

*ni*

*da*

*de*

*Ela pesa para baixo. Para experimentar a eternidade de outra forma  
poderia modificar a maneira de dizê-la. Vou exercitar este desenho.*

## ESTUDO SOBRE O LADO DE FORA

Mas como um lado de fora? Há um lado de dentro? Só posso entender que há um lado de dentro se ele for provisório, composto pelas forças do lado de fora. Então seria isto. O lado de fora diz respeito à força. E toda força se relaciona com outras forças. Escuto Deleuze: “as forças remetem necessariamente a um lado de fora irreduzível, que não tem mais sequer forma, feito de distâncias indecomponíveis através das quais uma força age sobre a outra ou recebe a ação da outra” (Deleuze, 1988, p. 93). Então vamos nos constituindo à medida que entramos em contato com estas forças. Nós também somos forças que atuam em outras forças. Quando atuam em nós lhes atribuímos, na medida em que sofremos suas ações, um sentido singularizado. Há encontros que nos forcem a desorganizar modos conhecidos de viver e pensar. Isto nem sempre é tranquilo, pode ser estranho e angustiante. Eis a vida. Um movimento, uma sequência de enfrentamentos sem paradas. A vida acontece aí, de forma complexa, onde os dados podem ser tomados como forças que afetam o sujeito de diferentes maneiras e perturbam a conhecida organização que denominamos “eu” [*Conversa com Estudo sobre Eu*]. Nos vividos, estas forças podem também não se manifestarem. Tudo vai depender dos enfrentamentos e da produção de singularidades dadas em cada encontro, em cada composição. O “Eu” imagina, quer, deseja. Na medida em que a ação das forças do lado de fora, que circulam por aí, afetam o corpo, e passam também a circular do lado de dentro e a compor o “eu” que imagina, quer e deseja



(*Conversa com Estudo sobre a afetividade*). Isto se dá num eterno movimento.

É na cena, quando nos lançamos numa improvisação com o outro, que descobrimos que o jogo, a interpretação só pode estabelecer-se na relação com o outro, neste movimento. [*Conversa com o intervalo – A amizade*] Lecoq (2010, p.60) insiste que “reagir é realçar a proposta que vem do mundo de fora. O mundo interior revela-se às provocações que vêm do mundo exterior”. Um objeto, uma música, uma palavra, a presença ou ausência do outro, uma relação, as forças do fora nos roubam de uma sensibilidade ensimesmada.

## **CENA 17**

*Eu cheguei triste para nosso encontro. Sentia-me despotencializada, com sono e sem poesia. Atrasei-me. A amiga encenadora me esperou com um cabide aramado cheio de objetos pendurados. É tudo muito colorido. Uma saia branca gigante com detalhes em macramê vermelho também que estava aberta no chão, ali no centro da sala me chamou profundamente a atenção. O caos é instalado. Tirar os objetos do cabide. Abri-los. Esparramá-los no chão branco da sala. Conhecê-los. Encontro: um nariz de palhaço sem elástico, um pompom amarelo, uma caixa de grampos, uma sacola, uma saia, uma blusa, um terço, duas velas, um sutiã, um par de chinelos, restos de outra personagem, um cabide nu e a sombrinha.*

*No jogo surge o devir – criança do pensamento. Penso em imagens. Reivento disposições no espaço, olho e divirto-me. Coloco-me em meio a tudo criando um boneco gigante que tem de mim apenas a cabeça. Os objetos são coisas cotidianas, mas, na recomposição tornam-se extraordinários não só para mim, mas também para a amiga encenadora que filma o que acontece e se diverte. Ela tem olhos grandes estalados que fitam tudo. Ela cuida da loucura. Ela sugere uma partícula textual escrita por mim na tese. As frases, os objetos, o aparente ruído entre eles aciona ideias. Quantos sujeitos têm aqui? Experimento dizer esta frase no jogo com a caixa de grampos. A alegria de liberar meus grampos – sujeitos da caixinha, me toma. Chamá-los e pregá-los nos meus dedos. Uma imagem monstruosa. Não há sujeitos Renata. Penso agora na medida em que registro este encontro três dias depois. Todos são forças, grampos de intensidades. Volto para casa alegre. Levo a saia gigante, o pompom amarelo, a sombrinha e a vontade de comprar grampos maiores e coloridos. Tudo para seguir pensando, ter ideias. O que é ter ideias? A ideia só pode ser movimento, fluxo, ação. Parece que há objetos com os quais bons encontros começam a acontecer. Minha força está de volta. A amiga encenadora pensa em René Magritte. Ele parece ser um interlocutor para nós.*

## ESTUDO SOBRE MAGRITTE



Títulos das obras de René Magritte em ordem de disposição, da esquerda para a direita: Figura I - A grande guerra (1964) Óleo sobre tela | Dimensões (em cm): 81 x 60 ; Figura II - Ligações perigosas (1926) Óleo sobre tela | Dimensões (em cm): 72 x 64; Figura III- Filosofia de Alcova (1966); Figura IV -As férias de Hegel (1958) Óleo sobre tela | Dimensões (em cm): 61 x 50.

Do traço mais antigo destas obras ao dia de hoje se passam noventa anos. De que forma elas me afetam? Enquadres. Eu observo a forma de enquadrar. Eu já estou dentro de um dos quadros. Engraçado. Ele me convida a entrar dentro do dentro. É como que o quadro se relacionasse, antes de tudo, com ele mesmo. A pintura da mulher segura

outra pintura da mesma mulher, esta última evoca outro ângulo, como se, na mesma captura de Magritte nos permitisse ver dois ângulos. Esses ângulos são uma espécie de eco.

Observar um copo d'água sobre uma guarda-chuvas me faz rir. Ele não abandona a função de proteção das águas das chuvas que o objeto tem. Mas, de alguma forma, ele aponta para o guarda-chuva e diz: - Olhe só, isto é um guarda-chuvas! Ele refuncionaliza o gesto. Isto é muito engraçado. Eu fico muito tempo olhando esta imagem. Ele prolonga uma experiência cotidiana de interromper a água que cai da chuva colocando este copo sob este guarda-chuvas. *[Conversa com estudo sobre a sombrinha]* Ele brinca com a relação caos e cosmos com humor.

Observo a camisola pendurada no cabide do guarda-roupa. Mas tem uma mulher ali na camisola dada pelo volume dos seios. Eu tenho uma identificação direta com esta imagem, pois escolho explorar um cabideiro na cena. Eu não consigo ficar acomodada com esta imagem. Ela fica o tempo todo me interrompendo, como se deixasse meus pensamentos mais despertos, acordados, me fazendo pensar. A gente tira a roupa com um pouco do nosso cheiro e da nossa silhueta. Se eu tirasse o véu do meu rosto ele teria qual expressão? *[Conversa com Estudo sobre o véu]*.

Aí, neste momento, observo a mulher de branco, com sua sombrinha. Esta imagem também não me deixa tranquila. É sempre um desassossego ver seu rosto como buquê de flores. Talvez este traje esconda o desejo de ser uma flor, ter cara de flor. Mulher- flor, mulher – buquê.

Os gestos de Magritte redimensionam o sentido e a função do ato mesmo de pintar. No seu ato estranha-se. Não há como observar estas imagens de forma mecânica e automática, pois elas rompem com a paralisia advinda do hábito de ver uma mulher vestidas com uma sombrinha, um guarda-chuvas, um guarda-roupas com uma camisola ou ainda uma mulher nua segurando um espelho para produzir encontros com o novo criando novos modos de sensibilidade, novos modos de ver uma imagem, pois a imagem, ela mesma, se pensa na própria imagem. Formei uma série dispondo estas imagens lado a lado, isto que me conduz a uma multiplicidade de pensamentos e cenas. É impossível ter uma verdade essencial aqui. A imagem se imagina assim como o teatro se teatraliza.

## **CENA 18**

*Primeiro eu olhei para as imagens. Na medida em que olhava ria. Escolhi quatro imagens para apreciar com calma. A escolha deu-se por certo jogo com os objetos com os quais estamos trabalhando. As imagens me produzem riso, ironia. Sozinha e afetada pela apreciação destas imagens, parti para um processo de improvisação. Coloquei a grande saia e o pompom amarelo no chão da sala. Tentei viver ações dentre das imagens que tais objetos me suscitavam. Algumas horas trabalhei com isso. Eu ri bastante. O exercício era de escuta, ressignificação e diversão com os objetos. Era como inventar um*

*quadro no qual pudesse me engajar. Sem falas, buscava constituir na relação com estes objetos a minha fala. O que restou? Aconteceu um barco. Remei muito com meu remo azul e amarelo tipo pom pom até descansar e me ver numa prancha de surf. A onda me pegou de surpresa. Mas foi na queda que descobri que o mar era inventado. Para não ter dúvidas, utilizei uma ferramenta que produziu o som de uma terra extremamente firme. Cheguei numa terra nova? Parecia não haver ninguém e me tornei rei com cetro e manto reais. Um rei com toda sua monstruosidade rapina caçadora voou com asas brancas e listras vermelhas, caçou algum roedor. Seria ela na verdade uma criança com sua grande fralda e ursinho nas mãos? Foi preciso lavar tudo com espuma de sabão amarelo, virar a saia do avesso para descobrir o sagrado. Sentir-se Nossa Senhora consagrada, de pé no púlpito. Não podia mover muito. O véu cairia. E caiu. As tentações da carne deixaram o véu cair num enorme cachecol. Eu me tornei uma diva fumando um cigarro em brasa. A amiga encenadora deu risada quando assistiu uma primeira sequência. Sua primeira fala foi: - Sem falas. Vamos fazer sem falas esta parte. (Conversa com estudo sobre o silêncio). Na nossa conversa foi ficando claro para mim, à medida que a amiga encenadora partilhava suas impressões, a obsessão em cada quadro por certo ritmo. Começar lento, torná-lo rápido, descobrir pausas, deslocar, começar lento novamente até encontrar parada. Para ela, este ritmo sempre retorna como uma espécie de frase musical, um evento recorrente. São muito expressivos, por exemplo, na cena com o barco e nas caminhadas com a sombrinha. (Conversa com Estudo sobre o ritmo). Esboçamos uma sequência experimental de todo o trabalho.*

*Há uma história sobre a eternidade, um quadro que explica a mimagem e, em seguida uma caminhada. Um encontro com os objetos do cabide. Há quadros de cena que se relacionam com estes objetos. Há a criação de uma instalação de uma cena final que trama textos produzidos por mim. Gostamos de dar títulos aos quadros. Las meninas, Mimagem, Caminhada, A saia, o Monstro e Quantos sujeitos cabem aqui? Nós não temos a menor ideia de como esses quadros podem ser costurados. Levei para casa grampos de cabelo e de roupa. Tenho um monstro para pesquisar. Ele sai da sacolinha. Revimos tudo o que temos e paramos no momento em que estou frente a frente com o cabideiro. Explorar um texto é uma coisa nova. Na improvisação busco intenções e ações. Monto e desmonto possibilidades. O mais gostoso é não se preocupar com o que funciona. Não neste momento. A gente quer o caos, mas, ao mesmo tempo, tem medo dele. Encontraremos uma forma para lidar com ele? Aí acontece de eu sentir o cheiro das roupas. E a cada inspiração vem um cheiro diferente, uma palavra nova e uma resposta diferente. São quatro momentos. Improviso um crescente e imagino uma escala de piano, a cada oitava eu me aproximo do cabideiro. A amiga insiste, revele esta escala para a gente. É maravilhoso compor juntas. A amiga encenadora pede que eu traga memórias alegres da minha infância, adolescência e fase adulta para nosso próximo encontro. Pediu que memorizasse uma parte do poema de Cora...*

## ESTUDO SOBRE O RITMO

Com Jacques Lecoq (2010) descubro certos motores da interpretação. Ele fala de uma escala dinâmica ascendente. Trabalhar a partir de uma noção de escala é uma forma de evidenciar "[...] momentos de progressão de uma situação dramática" (LECOQ,2010, p.68). Como nossas ações podem ser modificadas gradativamente, divididas em graus de forma ascendente ou descendente? Pensar nossas ações por dinâmicas de progressão dos movimentos pode ser muito interessante, pois precisamos desenhar como cada gesto se modifica de acordo com a escala com qual trabalhamos.

Imagino aqui uma situação dramática. Se quero caminhar com uma sombrinha posso pensar em escala as ações desta caminhada. Posso, por exemplo, caminhar, ou seja, realizar um gesto repetitivo, e construir uma sequência de reações. Caminho tranquila. Na sequência, parece que estou sendo seguida. Desconfio, mostro isso sem necessariamente reagir. Sigo caminhando pois acho que isto não acontece. Mas, posso escutar algo que me faz, novamente, perceber que estou sendo seguida. Já é uma ação mais evidente do que a outra. O gesto muda em função desta importância? Sigo caminhando. Novamente tenho uma indicação de que estava sendo seguida, mas era apenas um cachorro. Fico tranquila. Sigo caminhando. Mas, ao final percebo que estava errada e de forma surpreendente vejo que serei capturada por um grupo de pessoas. Como desenho estas ações?

Lecoq (2010) fala de uma lei: “ a ação deve sempre preceder a reação, quanto maior for o tempo entre ação e a reação, maior será a



intensidade dramática” (Lecoq,2010, p.67). E assim vou percebendo que a sucessão de tempos fortes e fracos, os intervalos e a cadência de nossas ações desenham, pelo ritmo, uma cena.

É o ator Yoshi Oida (2007) quem me ajuda a compreender o que uma cadência na repetição pode dizer. A partir dos estudos dos escritos de Motokiyo Zeami (1363-1443), criador do teatro Nô, Oida esclarece o que significa JO-HÁ-KYU. A palavra JO significa “começo” ou “abertura”, HÁ significa “intervalo” ou “desenvolvimento”, e KYU guarda o sentido de rápido” ou “clímax” (OIDA, 2007, p.55). Ou seja, este princípio, presente na natureza, refere-se aos fenômenos que ganham aceleração até atingir um clímax, logo desaceleram um pouco e tornam mais acelerados até atingir outro clímax, sucessivamente.

Não se trata de degraus, nem de começo, meio e fim, a proposição refere-se há uma sutil aceleração. O JO-HA-KYU seria justamente uma pulsação orgânica experimentada em “quase todo ritmo das atividades físicas” (*Idem*). Por vezes invisível ele sempre estará lá, ainda que internamente. Será que o público sente?

Para Oida (2007) sim. O público tem a sensação real de estar sendo levado... Mas se escolhermos, por exemplo, de forma proposital, ralentar um espetáculo ou acelerá-lo vamos tirar o público do seu ritmo natural provocando uma experiência mais intelectual do que instintiva. O JO-HA-KYU se configura com um padrão natural, e nele o público, de forma inconsciente o reconhece como verdadeiro, já que a atuação parece mais verdadeira, orgânica e natural. Trabalhar num ritmo real torna a ação mais verdadeira tanto para o público quanto para os atores.

Brincar com ele de maneira intencional é outra forma de trabalhar com este princípio.

Encontro ainda nos meus estudos um terceiro elemento- o Leitmotiv. Mas o que é o Leitmotiv? Aqui o termo vem da experiência musical, “é um tema musical recorrente, espécie de refrão melódico que pontua a obra” (PAVIS, 2011,227). A coisa se repete e se torna familiar para nós, funcionando como “um código de reconhecimento, uma metáfora paulatinamente desenvolvida” (*Idem*). Poderíamos entender como um tema – chave, fundamental ou até mesmo uma ideia fixa que se repete na obra.

Na encenação o código que se repete pode ser desde um sequencia gestual até um comentário recorrente. Ou seja, toda a retomada de termos sejam eles sonoros, imagéticos, gestuais, cenográficos ou textuais. Acho que repetimos as caminhadas. Estamos sempre caminhando aqui. E talvez, sempre com uma sombrinha. A caminhada é um descaminho. E o descaminho uma forma de poesia, de cosmos provisório perante o caos. Aquele que queremos, mas que tememos.

## **CENA 19**

*Três semanas sem encontros. Ambas sentíamos saudades. Agora nosso gesto de interrupção se deu pela morte de seu pai. Retomamos o trabalho a partir dos objetos. A pausa faz criar novos gestos. Eu tinha*

*um percurso com a saia e o pompom amarelo, mas fazia coisas novas. Hoje foi muito gostoso ser rei. Deixar crescer este rei. O rei cresceu e desinflou como um balão. Depois que o rei murchou sobrou eu na cena. A amiga encenadora pede que eu fale. Que eu traga minha questão. Fale de mim. Mas eu quem? (Conversa com estudo sobre eu) Ela me faz duas questões para que eu responda em cena, neste momento, no próximo encontro. Qual meu medo e meu sonho? E depois de mim o que é que tem? Sou criança ou sou um monstro alado? Experimento as passagens, as transições manipulando a saia. Parece que estamos virando crianças. Engraçado. Rimos muito. Quanto mais estudo filosofia, mas este solo de nós duas aproxima-se de uma infância. Eu não sei que infância é esta. (Conversa com estudo sobre Devir) Ao mesmo tempo não sabemos onde vamos chegar. Objetos vão chegando e vamos dando sentidos a eles. Experimento uma transformação constante.*

## **ESTUDO SOBRE O DEVIR**

Proponho três pausas para inteligir<sup>48</sup> o conceito de devir a partir do encontro com textos do professor Friedrich Nietzsche. O próprio

---

<sup>48</sup> Foi nos encontros com o amigo filósofo Leon Farhi Neto que aprendi a também *inteligir* o mundo. Mas do que compreendê-lo, entendê-lo... Insiste ele: “Inteligir é palavra que não figura nos dicionários de português. Presente no espanhol. Presente no latim. Temos inteligência, inteligente, inteligível. Por que não inteligir?” É no texto Grande Sertão: Veredas de Guimarães Rosa que a palavra é retomada, descubro eu: “Mas me lembro que no desamparo repentino de Diadorim sucedia uma estranhez – alguma causa que ele até de si

conceito não conhece parada. Essa transformação me interessa. Num primeiro momento coloco em suspenso o conceito de devir ligado à metafísica, na relação com o uno primordial com base no seu primeiro livro, *O nascimento da tragédia*, publicado em 1872. Num segundo momento escolho *Zaratustra*, escrito e publicado progressivamente entre 1883 e 1885, e *Crepúsculo dos ídolos*, publicado em 1888, entendendo o devir junto a uma expressão ética da inocência. Por último, destaco o devir como cultivo de si - vontade de potência, ou seja, como princípio metafísico da realidade.

O Professor Nietzsche insiste que a história do conhecimento humano é a história da negação da vida. Corremos atrás de uma imagem que não conseguimos ser. A nossa história segue um leito de um rio cavado pela interpretação socrática na qual o pensamento é superior ao corpo e que o mundo não é somente o que vivemos, existe outro mundo determinado pela ideia e pelo pensamento mais que pelo corpo. Foi este pensamento que matou o devir, a pluralidade do pensamento.

O professor revisita a forma de interpretar o mundo da mitologia dos gregos pré-socráticos e me faz compreender um pensamento que parte da arte e não da verdade. Neste contexto, a relação do homem com o mundo parece ser de submissão, há uma superioridade da vida. Pertencer à vida é diferente de ter uma vida, isso parece dar espaço ao mistério. Entendo que posso criar uma interpretação do mundo, mas não “conhecer o mundo” no sentido de controlá-lo. Eu não sei o que o mundo é, mas, isto, ao invés de me

---

guardava, e que eu não podia *inteligir*. Uma tristeza meiga, muito definitiva (ROSA, 1994,p.536). Disponível em: <http://leonfarhineto.blogspot.com.br/2010/01/inteligir-palavra-de-jagunco.html>

impedir de “sabê-lo”, me impulsiona a criar formas de interpretação, ou seja, sentidos plurais e provisórios.

É por dois impulsos artísticos da natureza que nos aproximamos dos gregos, um impulso apolíneo e um impulso dionisíaco. O convite para penetrar nestas forças passa pela experiência de dois universos artísticos, o *sonho* e a *embriaguez*. Dois poderes que surgem da própria natureza. Estavam estes impulsos presentes para os gregos? Suponhamos que sim. O impulso dionisíaco é inebriado pela música e engendra a *embriaguez*; o segundo é inebriado pelos sonhos e engendra a *bela forma*.

Temos a necessidade da embriaguez? Perder-se de si e sentir-se em unidade. Aqui dá vontade de cantar ditirambos, beber a morte. Dionísio é a própria “[...] realidade inebriante que não leva em conta o indivíduo, mas procura inclusive destruí-lo e libertá-lo por meio de um sentimento místico de unidade” (NIETZSCHE, 2007, p.29). Fico eufórica de pensar que na transfiguração acontece o rompimento de si-próprio, a experiência de tornar-se fenômeno artístico. Bebo. Tudo fica menos fixo. Já não consigo perceber limites, fronteiras. Está tudo turvo. Não ando, só consigo perambular. Não acho o caminho para casa. “Assim se separam um do outro, através desse abismo do esquecimento, o mundo da realidade cotidiana e o da dionisíaca” (NIETZSCHE, 2007, p.52). Perco-me no mistério caótico, vital e alegre. Canto e danço. Estou no culto ao Deus do vinho, estou em festa e experimento de forma dramática a existência. Sou impulso e sentido. Exacerbo as sensações do corpo. Como, cheiro, bebo, amo e temo em demasia. Aniquilo meu ser. Todas as coisas se fundem numa unidade cósmica horrorosa e disforme.

Não há mais eu, não há mais você. Começo a gargalhar. “Mas tão logo a realidade cotidiana torna a ingressar na consciência, ela é sentida como tal náusea” (NIETZSCHE, 2007, p.52-53) que começo a ter pensamentos enojados sobre este horror, a sentir o absurdo da existência.

Arte. Só ela tem o poder de transformar este horror em poesia.

Temos a necessidade da experiência onírica? Durmo. Um novo mundo nasce aos olhos. Sonho e recordo-me dos meus sonhos pela manhã. Há sonhos que quero seguir sonhando e embora saiba ao despertar que “foi um sonho”, mantenho os olhos fechados para “continuar a sonhá-los”, pois há sonhos belos, serenos, perfeitos que dão forma e ordem ao caos da vida. Não sei se esta experiência testemunha o que afirma o professor “[...] o nosso ser mais íntimo, o fundo comum para todos nós, colhe no sonho uma experiência de profundo prazer e jubilosa necessidade” (NIETZSCHE, 2007, p.24). Talvez como um véu sereno e belo Apolo encubra a natureza, pois precisamos de beleza, alento e aparência para justificar nossa existência.

[...] Eis o estado apolíneo de sonho, no qual o mundo do dia fica velado, e um novo mundo, mais claro, mais compreensível, mais comovedor do que o outro e, no entanto, mais ensombrecido, em incessante mudança, nasce de novo aos nossos olhos (NIETZSCHE, 2007, p.59).

Apolo me conduz à tranquilidade. De forma comedida traça linhas fronteiriças mostrando-me a sagrada lei das formas. Mas, como podem conviver dois impulsos aparentemente contrários? Duas forças discordantes se incitam mutuamente e engendram novas produções

fabricando o “Uno-Primordial”. Dionísio co - habita o mundo com Apolo pois é na bela –forma de Apolo que Dionísio encontra sua possibilidade de expressão. Ao mesmo tempo, Apolo trama formas da potência criadora de Dionísio. Eis uma primeira abordagem para o devir, uma “harmonia universal” que funde os impulsos um ao outro, mas os torna um só, em misteriosa fusão e tensão de potência e forma.

[...] ambos os impulsos, tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas, para perpetuar nelas a luta daquela contraposição sobre a qual a palavra comum “arte” lançava apenas aparentemente a ponte (NIETZSCHE, 2007, p.24).

Estes impulsos não estão em nenhum outro plano fora do que se manifesta na vida, o pensamento e vida são uma coisa só. Apolo faz e Dionísio desfaz e...

Num segundo devir torna-se inocência. Três metamorfoses que são mencionadas por Zaratustra ajudam a compreender: o espírito torna-se *camelo*, o camelo torna-se *leão* e por fim o leão torna-se *criança*.

O camelo é aquele que carrega os mesmos valores, pois os aceita e reproduz de forma reverente. Existe para transportar os valores instituídos. Eu carrego! O leão é quem denuncia. Nega os valores carregados pelo camelo, e constitui sua existência na denúncia daquilo que está errado, daquilo que não quer, e, desta forma cria a liberdade para novas criações. Rosna e grita para todos os lados. Eu quero! Por último a criança, um novo começo. Um sagrado dizer – sim que conquista seu mundo, cria novos valores. Eu esqueço e crio!

[...] Inocência é a criança, e esquecimento; um novo começo, um jogo, uma roda a girar por si mesma, um primeiro movimento, um sagrado dizer - sim. Sim, para o jogo da criação, meus irmãos, é preciso um sagrado dizer - sim: o espírito quer agora sua vontade, o perdido para o mundo conquista seu mundo (NIETZSCHE, 2011, p.28-29).

Agora estou diante da criança. Chega aqui um garotinho. Nas mãos traz dois baldinhos. Ele senta-se na areia e derrama tudo o que tem nos baldes: blocos e sólidos geométricos. De repente começa a montar as peças. Identifico uma espécie de torre. Acompanho seus movimentos. Uma a uma. Ele está quase lá. Penso: Ele quer construir uma torre com todos os blocos! Ele tem um propósito! O garotinho está quase lá. Faltam poucos blocos. De repente ele simplesmente destrói tudo. Deixa todo o meu propósito espalhado em pedaços no chão e corre para longe, longe de qualquer arrependimento.

O garotinho não tem culpa de nada. Ele monta e desmonta a vida jogando com a criação. Ele não conhece nem o bem, nem o mal. Ele é amoral. Criar mundos supõe esta imensa capacidade de se lançar por inteiro no jogo do recriar-se indefinidamente.

Qual a finalidade? Ora, afirma o professor Nietzsche, “é absurdo querer rolar o seu ser na direção de uma finalidade qualquer” (NIETZSCHE, 2011, p.58). Mas parece que cada um de nós gosta demais de um propósito para gastar a vida como uma transição e um acaso. Contudo, a inocência do devir provoca uma perspectiva que encara a totalidade dos fenômenos sem causa ou finalidade, sem justiça e sem moral. Ora, afirma o professor Nietzsche, “ninguém é responsável



por existir, por ser constituído desta ou daquela forma, por estar nessas circunstâncias, nesse ambiente” (NIETZSCHE, 2011, p.58).

Percebo que o professor critica a crença de que fomos criados por um Deus, a sua imagem e semelhança e temos que, no decorrer de nossas vidas, buscar a salvação. Será que nascemos pecadores, falhos e precisamos ser salvos e melhorados? Que coisa chata ter que ser melhor... Mais chato ainda é melhorar os outros. É preciso negar este Deus para libertar o mundo, pois um Deus carrega a ideia de uma causa primeira, causa esta que cria um mundo que se constitui numa unidade. “Mas não há nada fora do todo” (NIETZSCHE, 2011, p.59) que possa criar um mundo, ou mesmo criar os seres humanos como consequência de uma intenção, vontade ou finalidade. Ora, o mundo não se condiciona pela vontade de um Deus, nem mesmo por um projeto evolucionista de progresso, ou científico de esclarecimento pela verdade ou ainda por esperança na justiça total. Quem acredita nestas coisas não vai me entender. Mas, tomar a existência sem todos estes sentidos, sem finalidade, sem moralismo pode ser a invenção de outras belezas. Quem nunca buscou um modelo? Ora, há uma tendência de encontrarmos um modelo, uma clara separação entre o que funciona ou não. Mas estes modelos vão trancando nossa própria natureza sempre que vamos nos ajustando à maioria, aos modelos, aos fins. Porém, “Fomos nós que inventamos a noção de “finalidade”: a finalidade está ausente da realidade” (NIETZSCHE, 2011, p.58)! Então o mundo só existe na condição de ser experimentado de infinitas maneiras.

Chega aqui uma menina segurando um copo de plástico com uma das mãos. Ela fica de pé, ao meu lado, em frente à minha mesa de

trabalho. Coloca a borda do copo virada para a mesa. Bate a mão em cima do copo e amassa. Pega o copo, desamassa. Coloca o copo sobre a mesa dessa vez como a borda para cima. Então... Bate a mão em cima do copo e amassa. Pega o copo, desamassa. Coloca outra vez a borda meio quebrada do copo virada para a mesa e aí bate a mão em cima do copo e amassa. Pega o copo e desamassa. Coloca pela quarta vez o copo sobre a mesa com a borda para cima. Então... vai embora. Esquece e recomeça outro jogo, em outro lugar.

A criança esquece e começa de novo e manifesta uma curiosidade desprovida de interesse. É preciso esquecer para fazer algo novo, é preciso esquecer para não ser este ser humano previsível. O que é que eu faço com a moral? O que é que eu faço com a culpa? O que eu faço com o castigo?

Devir vai se transformando na expressão de uma ética que enfrenta a moral com a ideia de cultivo de si, de tornar-se o que se é percebendo uma natureza antes de toda esta “má interpretação”.

Como? Não há nada superior à vida. A partir desta premissa o convite é por afirmarmos a vida de uma forma integral, interpretando o mundo com expressão e pensamento. Afirmar a vida passa por assumir que temos caos dentro de nós. E isto não é um problema. Não é isto que temos que superar. O caos é a condição para uma existência cheia de potência, para uma maneira de existir que se entrega à criação incessante com vistas a transpor obstáculos, transvalorar valores e extravasar forças.

Um saber assim é artístico, confronta a verdade e afirma a vida pela aparência. Se tudo é interpretação, nunca agarraremos a coisa em si

e nunca estaremos sempre de pé, firmes, certos, seguros e convictos. Nunca estaremos. Toda vez que o conhecimento encontra parada, se fixa, estabiliza e generaliza, matando a vida exclui qualquer tipo de devir. Cultivar a si convida menos ao preservar-se (adequar-se) do que expandir-se (vir a ser). Então, se é para viver em equilíbrio estático, melhor dançar.

## **CENA 20**

*Eu cheguei com algumas memórias. Preparei nosso espaço de trabalho. Respirei. Alonguei. De forma solitária comecei a trabalhar possibilidades de caminhadas com a sombrinha. Experimentei um par de combinações, alterar padrões de respiração (Conversa com Estudo sobre Respiração) e imaginar pessoas com guarda-chuvas, protegendo-se do caos a partir das Xilogravuras de dois artistas japoneses: Hokusai e Hiroshige. Olhar as imagens e capturar alguma dinâmica de movimento foi o jogo estabelecido. [Conversa com Estudo sobre a sombrinha]. Experimentei muitas combinações de caminhadas. As imagens me afetavam pela força, pelo desenho do cotidiano. Era interessante perceber o movimento da vida nas posições daqueles homens e mulheres. Havia viajantes a pé, que como eu enfrentavam o vento, a chuva, o dia e a noite com seus guarda-chuvas. Então eu me afetava com o que percebia e trazia para meu corpo. Criava dinâmicas, possibilidades e registrava em desenhos num pequeno bloco de anotações os caminhos que encontrava. A amiga chega. Propõe novos*

*aquecimentos. Assiste à pesquisa com as sombrinhas. Damos risadas. (Conversa com Estudo sobre a Alegria) Nos interessa os modos não cotidianos. Achamos particularmente interessante as combinações com os padrões de respiração. A amiga imagina seus caminhos e me pede que no deslocamento de um ponto a outro da sala, em linha reta, eu improvise uma das minhas memórias de criança. [Conversa com Estudo sobre a Mimagem]. Do ponto inicial do trajeto olho todos os azulejos brancos da sala que parecem formar um corredor até o ponto final do trajeto. É como se visse o corredor de areia ao lado da calçada da casa onde cresci. Imediatamente começo a urbanizar este espaço para as formigas. Tenho um projeto. Condomínios construídos com meus dedos, estradas, supermercados feitos de buraquinhos de açúcar e área verde com lagos, projetadas com o reposicionamento dos matinhos existentes. Repeti muitas vezes este percurso, indo e vindo naquele trajeto, trabalhando a terra, com todo o silêncio do rito da brincadeira infantil solitária. Mas depois de tanto ir e vir recebi outra provocação. [Conversa com Estudo sobre o Lado de fora]. A amiga encenadora pediu que eu improvisasse a cena de Antígona enterrando seu irmão, escondida dos guardas utilizando aquela pesquisa, aquele passado dos movimentos da infância, ativado pelos sentidos da ação da memória, agora atualizados. Eu encontrei o rito na criança.*

## ESTUDO SOBRE A SOMBRINHA<sup>49</sup>



**Figura 5 – UTAGAWA HIROSHIGE** –Cinquenta e três estações do Tokaiado: Borrasca vespertina em Shono. Xilogravura 42,0 X 53,0 cm, 1833.



**Figura 6 – UTAGAWA HIROSHIGE** –Cinquenta e três estações do Tokaiado: Neve noturna em Kambara. Xilogravura 42,0 X 53,0 cm, 1833.

Foi na viagem rumo ao encontro do amigo Palhaço que encontrei no Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba, a exposição Ukiyo-e, obras primas de Hokusai (1760–1849) e Hiroshige (1797-1858). Esta exposição faz parte da Coleção Museu de Arte Fuji de Tóquio. Cerca de 70 obras japonesas revelam para mim paisagens, cotidianos, guerreiros, camponeses, construtores, gueixas, viajantes e atores teatrais, muitos dos quais se protegem com guarda-chuvas e sombrinhas de toda a sorte de intempéries.

---

<sup>49</sup> A sombrinha é entendida aqui como uma sombra pequenina, um pequeno guarda-sol para as mulheres.

Imediatamente, relaciono estes pequenos seres estampados coloridos com uma força vital que enfrenta o caos. O caos está ali no vento, na chuva e na neve gravados em relevo sobre a madeira. Nenhum daqueles pequenos seres ousou furar sua sombrinha ou seu guarda-chuva.

Deleuze (2007 p.259) abre o último capítulo do seu texto o que *O que é filosofia* afirmando que “precisamos um pouco de ordem para nos proteger do caos”. Esta ordem pode ser nossas opiniões, regras, religiões e modos com os quais organizamos a vida com sombrinhas e guarda-sóis. Mas a ciência, a filosofia e arte forçam, contrariamente, um mergulho no caos, cada uma a seu modo. Assim, pelo modo filosófico, o mergulho desenha variações infinitas, re - encadeamentos num conceito por meio de um plano de imanência. Pelo modo científico traz variáveis que se sobressaem em detrimento de outras em relações determináveis numa função que parte de uma probabilidade local para uma geral, operando num plano de referência. O artista traz do caos variedades, cria um ser do sensível, da sensação trabalhando sobre um plano de composição. Uma obra de arte seria esta passagem do caos à composição.

Interessada nesta passagem eu parto em busca do *Caos da poesia*, poema do escritor inglês David Herbert Lawrence (1885-1930).<sup>50</sup> Estamos imersos no caos, somos compostos por caos. “um caos estranho e permanentemente revoltoso” sendo o cosmo apenas o caos ao qual nos acostumamos. A qualidade da poesia, neste caos, “consiste em

---

<sup>50</sup> Texto escrito em 1928, como parte do prefácio a *Carruagem do Sol*, de Harry Crosby (Paris, 1931) publicado primeiramente como “Chaos in Poetry” em *Exchanges*, 1929. Tradução de Wladimir Garcia.

que ela exige um esforço renovado da atenção, e que "descobre" um mundo novo no interior do mundo conhecido". Esta passagem não desenha uma síntese harmonizadora, mas um movimento que perambula entre ordem e desordem, "O homem não pode viver no caos", insiste Lawrence, e, por isto, "começa por levantar um guarda-chuva entre ele e o permanente redemoinho".

Os guarda-chuvas, sombrinhas e guarda-sóis revelam nossa necessidade de controle, de casa, de alguma certeza, um espaço firme e fixo regrado e convencional como maneira de enfrentar a insuportável instabilidade. "Então, pinta o interior do guarda-chuva como um firmamento. Depois, anda à volta, vive, e morre sob seu guarda-chuva". Contudo, nesta aparente segurança de estar sob um edifício nos sentimos pálidos, sozinhos e estranhos e aí, num gesto de desordem fazemos um furo e vislumbramos o caos novamente, já que ele, o caos, é imanente, "está sempre ali, e sempre estará, não importa como armemos guarda-chuvas de visões".

Mas esta passagem não se encerra por aí, pois nos cansamos ou nos acostumamos a esta visão, e remendamos com tradição e olhar domesticado os furos de caos, e logo, rasgaremos de novo. Perambulamos novamente entre lógicas e acasos, entre certezas e perguntas indo do caos à composição, furos e remendos, quando, justamente, fazemos poesia.

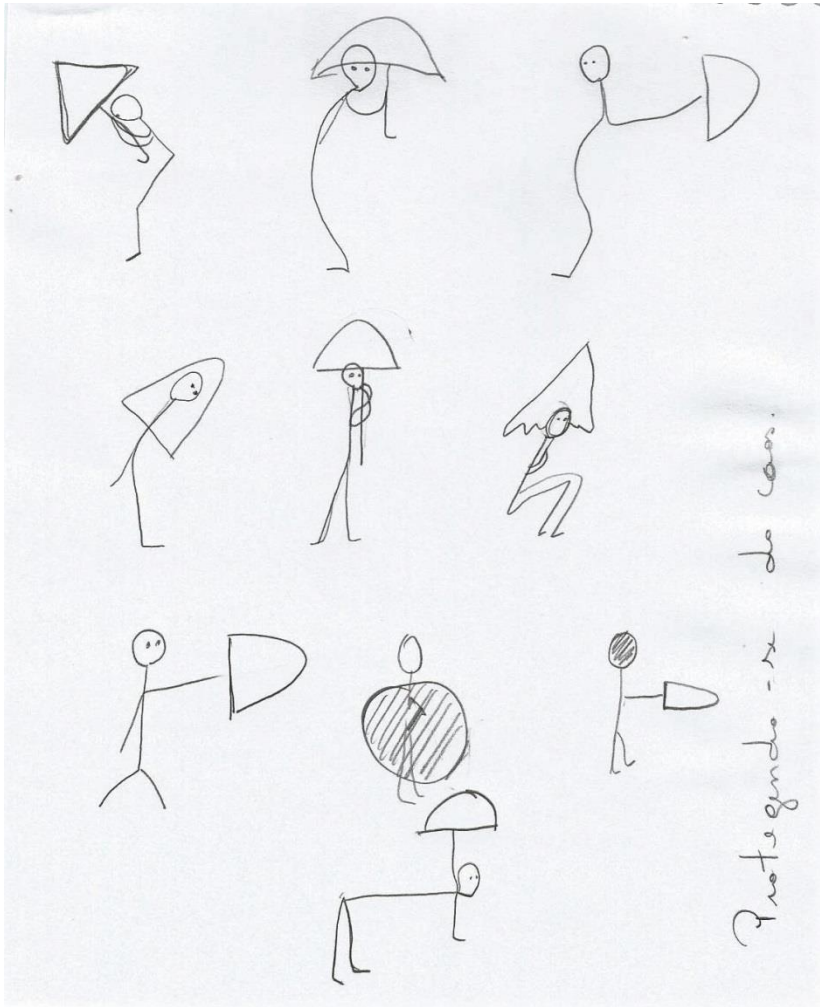


Figura VII: Anotações em caderno (2015). Desenhos á lápis de Renata Ferreira



## CENA 21

*Hoje respiramos antes de tudo. Procuramos fazer uma respiração completa, sentadas. Inspirar enchendo peito. Costelas e diafragma. Expirar esvaziando peito, costelas e diafragma. [Conversa com Estudo sobre a Respiração]. Inspirar em três tempos, expirar em seis. Ficamos um pouco em silêncio. Particularmente experimento uma sensação de quietude, paz. É gostoso partir desse lugar para a criação [Conversa com Estudo sobre o Silêncio]. Alongo. Tento oportunizar encontros entre a minha respiração e meus movimentos de alongamento. Tento também envolver a voz neste processo. Na sequência eu leio um escrito para a amiga encenadora, a seu pedido: “Eu sou Renata. Moro numa casa verde e estou fazendo um jardim cheio de buganvilles, alamandras e tumbérgias. Tem pimentas, hortelã e alecrim também. Junto com o jardim eu escrevo notas e estudos sobre o que pode o corpo no teatro, na pedagogia. Eu sou professora, sou estudante, sou acadêmica, sou atriz e não sou nada disso. Eu amo estudar. Mais eu já queimei um livro, uns cadernos e outros papéis. Quando eu leio filosofia e pedagogia do teatro às vezes tenho tesão. Isto está certo? Eu tenho medo. Medo de não dar conta... Medo de querer sempre dar conta... Medo de sentir medo. Eu tenho medo da dor. Eu sonho voar. Ser leve, cada vez mais leve e desistir de ser qualquer coisa. Eu queria viajar de novo com outro espetáculo pelo mundo... E comprar uma bicicleta dessas boas com luzes e buzina e até uma cestinha. Daí eu iria pedalar”. A amiga encenadora também traz outro fragmento textual. Há algum tempo eu havia lido a peça teatral - A casa*

*da minha alma, e capturado algumas frases. Eu havia entregue isto para ela. Hoje recebi seu trabalho sobre aquela ruína. “A casa da minha alma para ser usada assim que você chega no cabideiro e fecha o guarda – chuva. Bloco de Frase 01: Chegamos onde os encontros acontecem. Nós e os nossos figurinos? Aonde desconhecidos se reconhecem. Somos o que se a vista ou o que se vê? Como manda o figurino? Sou o que eu visto? E os outros, o que a visto? As roupas repousam sobre as araras, e quando as vejo, posso sentir o cheiro de suas almas, os sentimentos, os rancores, a paixão ... Deem-me as roupas. Eu serei... (Entre o uso da saia)... Depois que desfaz o Rei... Depoimento pessoal misturado com o... Bloco de Frase 02: Tantos já passaram por aqui em outros lugares. Chegaram, me ouviram, me viram, e se foram para as suas vidas com fragmentos de mim... Eis porque a certeza tem que ser absoluta. E ainda assim pode estar errada. Frases, uma expressão, gestos, jeito de ser das muitas outras que eu fiz, eu mesma. Qual o proposito deste discurso? Vocês me perguntam? E num encontro de amor, eu preciso ser verdadeira, Vim falar de nossas duvidas. Das minhas, de espetáculo, de espectador, das suas, de espectadores espetáculo. Se eu mudo a roupa, eu mudo?”.*

## **ESTUDO SOBRE A MIMAGEM**

Mímica? Imagem? Um neologismo tratado por Jacques Lecoq (2000) que desfalece em uma única expressão dois termos. Uma espécie de rasgo, fissura na sequência da narrativa que imagina um sentimento:

[...] a kind of “close-up” on the character’s internal dramatic state. Feelings are never performed or explained, but the actor produces lightning gestures, which express, through a different logic the character’s state as a given moment (LECOQ, 2000, 177-178)<sup>51</sup>.

Um personagem caminha em direção a uma porta. Não é qualquer porta, é a porta do seu chefe. Ele vai pedir um aumento. Caminha. Para. Bate na porta. É o estado dramático interno deste personagem num momento específico, expresso numa lógica diferente que torna-se mimagem. [...] Sem nunca representar os sentimentos, nem explicá-los, o ator propõe gestos instantâneos que, numa outra lógica, expressam o estado do personagem num dado momento (LECOQ, 2010,160).

Interrupção. Ele sacode o corpo, grita e se desespera com gestos frenéticos. A dinâmica do seu movimento é completamente diferente da que vinha na caminhada. É intenso, rápido e cheio de espasmos. Interrupção. Recolhe tudo. Novamente, recuperando a mesma dinâmica anterior ao desespero, ele bate na porta.

É por termos na memória a movimentação anterior do personagem, o que aconteceu ao mesmo tempo em que temos a expectativa do que vai acontecer após ele bater à porta que realizamos uma espécie de síntese, uma contração dos tempos e imaginamos seu estado neste interstício.

---

<sup>51</sup> [...] uma espécie de destaque sobre o estado dramático interno do personagem. Sentimentos nunca são executados ou explicados, mas o ator produz gestos relâmpagos que expressam, através de uma lógica diferente, o estado interno do personagem num dado momento. (Tradução minha)

A imaginação se define aqui como um poder de contração: placa sensível, ela retém um quando o outro aparece. Ela contrai os casos, os elementos, os abalos, os instantes homogêneos e os funde numa impressão qualitativa interna de determinado peso [...] ela forma uma síntese do tempo: “ [...] a partir da impressão qualitativa da imaginação, a memória reconstitui os casos particulares como distintos, conservando-os no "espaço de tempo" que lhe é própria” (DELEUZE, 2012, 76).

Acontece uma espécie de contração. Naquele instante exploramos gestos escondidos, imaginados num tempo contraído. Que tempo é esse? Um tempo que encontra uma duração, uma síntese. Um tempo que dura. Este tempo pode ser medido?

É no encontro com Henri Bergson (2006) que enfrento uma provocação ao discurso científico quando ele nega a possibilidade de mensurabilidade do tempo. Para ele a mensurabilidade destina-se aos deslocamentos dos corpos no “espaço”. Mas o tempo não é espaço. O que comumente fazemos na experiência comum do dia a dia é uma analogia, é atribuir unidades de medidas espaciais ao tempo. Um antes e um depois ao momento presente como distância espacial. Porém, o tempo bergsoniano é o “desenrolar” e o espaço é o “desenrolado” [BERGSON, 2006, 58]. Não podemos atribuir ao tempo características que são próprias do espaço. “O tempo que dura não é mensurável” [BERGSON, 2006: 57].

No conto, *Além do Ponto* de Caio Fernando Abreu, um personagem que não sabemos bem quem é, caminha na chuva em direção a uma pessoa, um amor, um encontro, uma aventura? Ele

caminha na chuva segurando um conhaque em direção a porta do apartamento de alguém. Sua ação é caminhar. Mas o conto revela-se como uma interrupção que revela todo seu estado, sua expectativa, suas memórias...

[...], mas eu não podia, ou podia, mas não devia, ou podia, mas não queria ou não sabia mais como se parava ou voltava atrás, eu tinha que continuar indo ao encontro dele, ou podia, mas não queria ou não sabia mais como se parava ou voltava atrás, eu tinha que continuar indo ao encontro dele... (ABREU, 2000, p. 74)

Se víssemos a cena veríamos um homem caminhando na chuva, mas vemos seus medos, sua insegurança e seu desejo dentro da cena, tornados uma mimagem. E seu eu interrompesse meu percurso como docente e revelasse o que se passa? Qual a mimagem da docência?

Interessa-me explorar em cena a duração. Como materializá-la cenicamente? A duração começa a se inventar numa experiência de um tempo subjetivo dado na cena. Desenrolar uma ação na sua relação com o tempo, e não com o espaço. Fazê-la durar:

"Não há dúvida de que o tempo, para nós, confunde-se inicialmente com continuidade de nossa vida interior. O que é essa continuidade? A de um escoamento ou uma passagem, mas de um escoamento e de uma passagem que se bastam em si mesmos, uma vez que o escoamento não implica uma coisa que se escoar e a passagem não pressupõe estados pelos quais se passa: a coisa e o estado não são mais que instantâneos da transição artificialmente captados; e essa transição, a única que é naturalmente experimentada, é a própria duração" (BERGSON, 2006, 51).

Esta transição marca o desenrolar de um tempo, de um interstício. A transição é uma continuidade temporal que contrai o que já passou no que está se desenrolando. Identificamos o antes, esperamos o depois. Tudo isto só é possível pela presença da faculdade da memória, é por meio dela que estudamos o tempo. Seria a memória a possibilidade da experiência humana com o tempo? Isto já seria outro estudo.

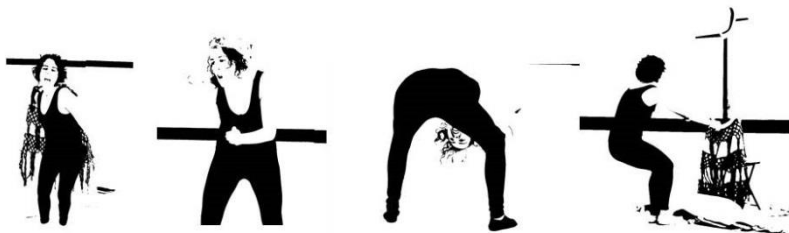
## EPÍLOGO: MIMAGENS

A professora/atriz/ acadêmica está na sala de ensaio com a amiga encenadora. Como um suplemento, elas trabalham no espetáculo *Mimagens*. Elas ativam o corpo numa sequência de cenas-estudos apresentadas de forma não linear como esboços de possibilidades cênicas, atualizações dadas pelos encontros com objetos, textos teóricos, dramáticos e literários.

A tese da tese é uma prova de como um corpo produz educação e formação. Um corpo em cena, um corpo que por meio dos pequenos gestos pode estar perto dos alunos, respirar e fazer sentido ao estar com eles. O corpo quer estudar, e não apenas sentar e escrever a tese. Estudar é também por em movimento o corpo, criar cenas, das cenas formar e educar.

Aqui o texto acadêmico deseja fazer acontecer outro gosto acadêmico. O que é texto? O que é encenação? As duas coisas estão ligadas para produzir efeitos que formam. Talvez outra academia, outra educação.

O teatro talvez seja um dos mais potentes processos de afetar e ser afetado pelas pessoas. O tempo todo isso está em jogo aqui nesta tese. Agora, o corpo vai ao palco para abrir outra sensibilidade para este texto.



Mimagem V – Fotomontagem: Amanda Leite

**ESTUDO SOBRE O PRÓLOGO:** *[Como uma pintura de um quadro]*. Poderia uma vida ...? Já faz alguns anos que comecei a perceber meu prazer em estudar. Tendo uma suposta formação como professora de teatro, sou uma andarilha nos estudos. *[Partitura com a sombrinha]*. Viajo pela pedagogia do teatro, apaixono-me pela filosofia e tenho grande amizade pela literatura. Esse nomadismo vira a casa da gente. *[Frase no crescente]* E esses encontros com textos e pessoas ao longo de uma vida são forças tão arrebatadoras que afetam e movem todas as relações que nos constituem *[Sombrinha cai]*. Eu estou aqui por isso. Porque linhas de força e intensidade moveram-me e aconteceu tanta coisa dentro de mim que eu precisei como uma espécie de necessidade que vem do excesso, do que transborda na gente, dramatizar vida *[Partitura com o lenço]*. Estamos sentados, o mundo está sentado, a educação está sentada produzindo modelos e eu estou cansada de sentar *[Joga a saia no chão]*. A cadeira se tornou um objeto problemático *[Olhar para cadeira]* Tirei muitas das salas de aula, como um pequeno ato repetitivo *[Uma batida]*, persistente *[Duas batidas]*, revolucionário



*[Vira de cabeça para baixo, uma batida]* como o de um verme que come um queijo por dentro *[Mão por dentro da cadeira]*. As cadeiras, dispostas lado a lado na minha frente *[Jogar a cadeira]* irritam-me com um discurso que não se cala dizendo para eu falar para todos como se fossem um *[Tirar o nó da gravata e puxar o lenço pelo lado]*. Mas eu descobri que um é muita gente, muitos corpos, muitas ideias, muito desejo, muita força. O que pode um corpo de uma professora de teatro quando não é mais uma corpo substancial de um sujeito qualquer, mas *[Expandir o corpo]* um atravessamento de linhas de intensidade? *[Olhar os objetos e levar a base]*. Como é que a gente forma a nossa vida? *[Olhar em volta dos objetos, sentar e arrumar os pauzinhos do cabideiro]* A forma de vida é uma vida que jamais pode ser separada de sua forma *[Colocar banco atrás]*, no modo de viver está em jogo o próprio viver *[Torcer parte do cabideiro e montá-lo]* Eu desejo torcer o corpo da docência *[Levar o cabideiro para outro lado]* Crio aqui uma terra para eu caminhar. Encontro-me com a intensidade de textos *[Saia]* tais como contos *[Lenço]*, textos dramáticos e teóricos *[Chapéu]* bem como objetos *[Sombrinha e frufu]* e vivo *[Animação, cabeça no topo]*, de forma efêmera e provisória, uma forma de vida que resulta do que sobra desses nossos encontros *[Pegar o lenço]* Não avançaremos neste drama de forma linear e coerente *[Ir para a outra diagonal]* A sua forma de vida é linear e coerente?

## ESTUDO SOBRE A FORÇA DO ENCONTRO COM A PALAVRA.

*Inventário de textos: Medo da eternidade: Clarice Lispector/ Todas as vidas: Cora Coralina/*

*Inventário de Imagens: Mulher velha, mulher menina. Vida, morte, eternidade, medo, e coragem.*

### **Canto:**

Nesta casa tem quatro cantos

Cada canto tem uma flor

Nesta casa não entra maldade

Nesta casa só entra o amor

*[Colocar o lenço na cabeça. Descer acocorando-se, construindo uma velha - Tom grave]*

Vive dentro de mim

uma cabocla velha

de mau-olhado,

acocorada ao pé

do borralho,

olhando para o fogo.

### **Canto:**

Murmurando

Benze quebranto.

Bota feitiço...

*[Incorporação]*

Ogum. Orixá.

Macumba, terreiro.

Ogã, pai-de-santo...

*[Dança das águas]*

Vive dentro de mim

a lavadeira

do Rio Vermelho.

*[Constrói a lavadeira. Gira sobre o próprio eixo]*

Seu cheiro gostoso

d'água e sabão.

Rodilha de pano.

Trouxa de roupa,

pedra de anil.

Sua coroa verde

de São-Caetano.

*[Descolar para o centro do palco. Construir a imagem da panela]*

Vive dentro de mim  
a mulher cozinheira.

*[Buscar temperos]*

Pimenta e cebola.  
Limão e cominho.  
Hortelã com alecrim

*[Ralar cenoura e jogar na panela]*

Quitute bem feito.  
Panela de barro.  
Taipa de lenha.

*[Mudança no timbre/ritmo da voz, canto. Mexer a panela e olhar para o público, tem um sorriso]*

Cozinha antiga  
toda pretinha.  
Bem cacheada de picumã.

*[Olhar para o público, provar a comida]*

Pedra pontuda.  
Cumbuco de coco.  
Pisando alho-sal.

*[ Brincar com a língua]*

Vive dentro de mim

a mulher do povo.

Bem proletária.

Bem linguaruda,

desabusada,

sem preconceitos,

de casca-grossa,

de chinelinha,

e filharada.

Vive dentro de mim

a mulher roceira. *[Agacha e roça com as mãos em forma de lança]*

-Enxerto de terra *[Olha em silêncio quatro vezes]*

Trabalhadeira *[Abrindo buraco]*

Madrugadeira *[Abrindo buraco]*

Analfabeta *[Suave]*

De pé no chão *[suave]*

Bem parideira *[Com sons de parto - abrir buraco]*

Bem criadeira *[Falando com meninos - abrindo buraco]*

Seus doze filhos *[ Retrato]*

Seus vinte netos.

Vive dentro de mim

a mulher da vida. *[Constrói a imagem ativa de frente e vira de lado para se oferecer, brincar com a boca].*

Minha irmãzinha...

tão desprezada,

tão murmurada...[*Aponta para a mulher da vida, sustenta/ torna-se mulher da vida girando em câmera lenta dizendo com cara blazée*].

Fingindo ser alegre

seu triste fado [*Parada*]

[*Colocar lenço na cintura como laço*]

Vive dentro de mim uma menina com medo. Uma menina que jamais esquecerá seu aflitivo e dramático contato com a eternidade. Quando eu era muito pequena ainda não tinha provado chicles e mesmo em Recife falava-se pouco deles. Eu nem sabia bem de que espécie de bala ou bombom se tratava. Mesmo o dinheiro que eu tinha não dava para comprar: com o mesmo dinheiro eu lucraria não sei quantas balas. Afinal minha irmã juntou dinheiro, comprou e ao sairmos de casa para a escola me explicou: - Como não acaba? - Parei um instante na rua, perplexa. - Não acaba nunca, e pronto.- Eu estava boba: parecia-me ter sido transportada para o reino de histórias de príncipes e fadas. Peguei a pequena pastilha cor-de-rosa que representava o elixir do longo prazer. Examinei-a, quase não podia acreditar no milagre. Eu que, como outras crianças, às vezes tirava da boca uma bala ainda inteira, para chupar depois, só para fazê-la durar mais. E eis-me com aquela coisa cor-de-rosa, de aparência tão inocente, tornando possível o mundo impossível do qual já começara a me dar conta.- Com delicadeza, terminei afinal pondo o chicle na boca.

- E agora que é que eu faço? - Perguntei para não errar no ritual que certamente deveria haver. - Agora chupe o chicle para ir gostando do docinho dele, e só depois que passar o gosto você começa a mastigar. E aí mastiga a vida inteira. A menos que você perca, eu já perdi vários.

- Perder a eternidade? Nunca. O adocicado do chicle era bonzinho, não podia dizer que era ótimo. E, ainda perplexa, encaminhá-vamos para a escola. -Acabou-se o docinho. E agora? - Agora mastigue para sempre.

Assustei-me, não saberia dizer por quê. Comecei a mastigar e em breve tinha na boca aquele puxa-puxa cinzento de borracha que não tinha gosto de nada. Mastigava, mastigava. Mas me sentia contrafeita. Na verdade eu não estava gostando do gosto. E a vantagem de ser bala eterna me enchia de uma espécie de medo, como se tem diante da ideia de eternidade ou de infinito. Eu não quis confessar que não estava à altura da eternidade. Que só me dava aflição. Enquanto isso, eu mastigava obedientemente, sem parar. Até que não suportei mais, e, atravessando o portão da escola, dei um jeito de o chicle mastigado cair no chão de areia. - Olha só o que me aconteceu! - Disse eu em fingidos espanto e tristeza. - Agora não posso mastigar mais! A bala acabou!

- Já lhe disse - repetiu minha irmã - que ela não acaba nunca. Mas a gente às vezes perde. Até de noite a gente pode ir mastigando, mas para não engolir no sono a gente prega o chicle na cama. Não fique triste, um dia lhe dou outro, e esse você não perderá. Eu estava envergonhada diante da bondade de minha irmã, envergonhada da mentira que pregara dizendo que o chicle caíra na boca por acaso. Mas aliviada. Sem o peso da eternidade sobre mim.

**INTERVALO** – Caminhada com a sombrinha

## **ESTUDO SOBRE A FORÇA DO ENCONTRO COM OS OBJETOS**

Inventário de objetos: cabideiro, uma grande saia, pom pom amarelo, um chapéu, uma sombrinha, um lenço.

Músicas:: *Après la pluie* : René Aubry / *Saudade* : Orquestra Popular do Ceará / *La revancha del Tango* Gotta Project / *Skarabush* Barbatuques  
Non, rien de rien; Edith Piaf

Chegamos aonde os encontros acontecem. Nós e os nossos figurinos? Aonde desconhecidos se reconhecem. Somos o que se a vista ou o que se vê? Como manda o figurino? Sou o que eu visto? E os outros, o que a visto? As roupas repousam sobre as araras, e quando as vejo, posso sentir o cheiro de suas almas, os sentimentos, os rancores, a paixão...  
Deem-me as roupas. Eu serei...*[Improvisação com os objetos]*

**INTERVALO**– Caminhada com a sombrinha





Mimagem VI - Fotomontagem: Amanda Leite



## ELENCO

ABREU, Caio Fernando. **Fragmentos**: 8 histórias e um conto inédito. Porto Alegre: L&PM, 2010.

ALMEIDA, Cídio Lopes. **A educação estética de Nietzsche**. Revista Omnia Lumina, São Paulo v.1, n.2, p.123-155 Jul/Dez 2010.

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. Trad. Leonel Vallandro e Gerd Bornheim da versão Inglesa de W.D. Ross. Coleção os Pensadores. V II. 4ª ed. São Paulo. Nova cultural, 1991.

ARRUDA, Isabel Maria Pinheiro. **As noções de corpo e mente na Ética de Benedictus de Spinoza**. Revista Conatus- Filosofia de Spinoza Vol.5 N.10 Dez. 2011.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Trad. Teixeira Coelho. 3ªed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: Dicionário de Antropologia Teatral. Equipe de tradução: Luís Otávio Burnier (supervisão), Carlos Roberto Simioni, Ricardo Puccetti, Hrroshi Nomura, Márcia Strazzacappa, Waleska Silverberg; colaborou André Telles. ed. Hucitec. ed.Unicamp. São Paulo: 1995.

BARBA, Eugenio. **A canoa de papel**: Tratado de Antropologia Teatral. Trad. Patrícia Alves. 3 edª. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2012.

BARTHES, Roland. **O rumor da Língua**. Trad. Mário Laranjeira. 2ª ed. São Paulo, Martins Fontes, 2004.

BERGSON, H. **Duração e simultaneidade**: a propósito da teoria de Einstein. Tradução de Claudia Berliner; Revisão de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita 2**. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BENJAMIM, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet (Obras escolhidas I) São Paulo: Brasiliense, 2012.

BISHOP, Elizabeth. **Poemas Escolhidos**. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Cia das letras, 2012.

BONFITTO, Matteo. **O ator-compositor**: As ações físicas como eixo: De Stanislávski a Barba. São Paulo, Perspectiva: 2011.

BOVE, Laurent. **Potência e prudência de uma vida como singularidade em Espinosa**. In.: Espinosa [Spinoza] e a psicologia Social: Ensaios de ontologia política e antropogenêse. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

BRAGA, Bia. **Decupagem e decomposição na criação de um corpo cênico insólito**: alguns aspectos da pesquisa prática de Étienne Decroux. Revista O Percevejo. Volume 03 – Número 01 – janeiro-julho/2011.

BRAGA, Bia. **Étienne Decroux e a artesanaria de ator**: caminhada para a soberania. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator**: da técnica à representação. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator**: da técnica à representação. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

CHAUÍ, Marilena. Espinosa: **Uma filosofia de liberdade**. 2ª ed. São Paulo: Moderna, 2005.

CASTRO, Cláudia Maria de. **A inversão da verdade**. Notas sobre o nascimento da tragédia kriterion, Belo Horizonte, nº 117, Jun./2008, p. 127-142.

COPEAU, Jacques. **Apelos**. Trad. José Ronaldo Faleiro, São Paulo: ed. Perspectiva, 2013.

CORAZZA, Sandra Mara. Por que somos tão tristes. Palestra UNIFEBE, Brusque, SC, 22 de Julho de 2008. Disponível em: [https://www.unifebe.edu.br/04\\_proeng/formacao\\_continuada/2008\\_2/material\\_palestras/porque\\_somos\\_tao\\_tristes.pdf](https://www.unifebe.edu.br/04_proeng/formacao_continuada/2008_2/material_palestras/porque_somos_tao_tristes.pdf) Acessado em: 06/01/2016.

DAMASCENO, Veronica. **Notas sobre a individuação intensiva em Simondon e Deleuze.** O que nos faz pensar. Cadernos de filosofia da PUC, Rio de Janeiro, N. 21, maio de 2007.p.169-182.

DECROUX, Étienne. **Paroles sur le mime.** Paris Éditions Gallimard, 1963.

MARINIS, Marco De. 5. **La riscoperta del corpo** [A Redescoberta do Corpo], p. 129-158, in *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale* [Em busca do Ator. Um balanço do século XX no Teatro]. Roma: Bulzoni, 2000. Tradução inédita de José Ronaldo Faleiro.

DELEUZE, Gilles & GUATARRI, Félix. **Mil Platôs.** Trad. Aurélio Guerra Neto; Ana Lúcia de Oliveira; Lúcia Cláudia Leão; Suely Rolnik. Vol.3. São Paulo: Editora 34, 1999.

DELEUZE, Gilles & GUATARRI, Félix. **Mil Platôs.** Trad. Aurélio Guerra Neto; Ana Lúcia de Oliveira; Lúcia Cláudia Leão; Suely Rolnik. Vol.3. São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE, Gilles. **A ilha deserta e outros textos.** Trad. Luiz B. L. Orlandi, Textos e entrevistas. São Paulo: Iluminuras, 2006.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-tempo.** Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DELEUZE, Gilles. **Conversações (1972-1990)** Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2013.

DELEUZE, Gilles; PARNET Claire. **Diálogos.** Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição.** Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado Lisboa: Relógio d'Água, 2000.

DELEUZE, Gilles. **Empirismo e subjetividade:** Ensaio sobre a natureza humana segundo Hume. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE, Gilles. **Espinosa, filosofia prática.** Trad. Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, Gilles & GUATARRI, Félix. **O que é filosofia?** Trad. Bento Prado Jr.e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. **Spinoza** - Cours Vincennes - 24/01/1978. In: webdeleuze.com Disponível em: <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=194&groupe=Spinoza&langue=5>. Acessado em 25/05/2014.

DELEUZE, Gilles. **O abecedário de Gilles Deleuze entrevista a Claire Parnet, em 1988.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JagcUtuyd4o> Acessado em: 01/07/2015

DERRIDA, Jacques. **Dissemination.** Tradução, Introdução e Notas: Bárbara Johnson. The Athlone Press, London, 1981.

FALEIRO, José Ronaldo, GODINHO, Mariana Andrade. **O espírito de Jacques Copeau.** In: Da Pesquisa – Revista de Investigação em Artes. Vol.1 – nº 1, Florianópolis: Ago/2003 à Jul/2004.

FOUCAULT, Michel. De l'amitié comme mode de vie. Entrevista de Michel Foucault a R. de Ceccaty, J. Danet e J. leBitoux, publicada no jornal Gai Pied, nº 25, abril de 1981, pp. 38-39. Tradução de Wanderson Flor do nascimento. Disponível em: <http://portalgens.com.br/portal/images/stories/pdf/amizade.pdf> Acessado em: 08/02/2016.

GALEANO, Eduardo. **O livro dos abraços.** Trad. Eric Nepomuceno, São Paulo: LPM, 2011.

GALLO, Sílvio. Em torno de uma educação menor. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 27, n.02, p. 169-178, 2002.

GARCIA, Wladimir A.C. **Trilhando Impossibilidades:** Filosofia e Literatura. Tese submetida à *University of Nottingham* para o grau de *Doctor of Philosophy*, agosto de 1999.

GLEIZER, Marcos André. **Espinosa e a afetividade humana.** Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

GODINHO, Mariana Andrade, FALEIRO, José Ronaldo. **O espírito de Jacques Copeau.** In: Da Pesquisa – Revista de Investigação em Artes. Vol.1 – nº 1, Florianópolis: Ago/2003 à Jul/2004.

GROTOWISKI, Jerzy. **Para um teatro pobre.** Trad. Ivan Chagas 3ª Brasília: Teatro caleidoscópico & Editora Dulcina, 2013.

HENRI, Bergson. **Duração e simultaneidade: a propósito da teoria de Einstein**. Trad. Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

HUR, Uhng Domenico. **Memória e tempo em Deleuze: multiplicidade e produção**. Revista Athenea Digital - Universidade Autônoma de Barcelona. 13(2): (Julho 2013), 179-190.

ICLE, Gilberto. **O ator como Xamã**. Configurações da consciência no sujeito extra - cotidiano. São Paulo: Perspectiva, 2010.

LAWRENCE, D. H.(1985-1930) **Caos em poesia** Trad. de Wladimir Garcia – Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2016.

LEABHART, Thomas. **Etienne Decroux**. Routledge Taylor & Francis Group, New York, 2007.

LECOQ, Jacques. **O corpo poético: Uma pedagogia teatral**. Trad. Marcelo Gomes. São Paulo: Editora Senac. 2010.

LECOQ, Jacques. **The Moving Body: Teaching Creative Theatre**, transl. David Bradby, London and New York, Bloomsbury Methuen Drama, 2000.

LECOQ, Jacques (org.). “A redescoberta do corpo em movimento”, p. 59-61, in **Le théâtre du geste. Mimes et acteurs**. Sous la direction de [O teatro do gesto. Mimes e atores. Sob a direção de] Jacques Lecoq. Paris: Bordas, 1987a. – Tradução e nota inéditas de José Ronaldo Faleiro.

LECOQ, Jacques. **O silêncio**. In: *Lê théâtre du geste: mimes et acteurs*. Bordas: 1987b. Tradução de Roberto Mallet. Disponível em: [http://www.grupotempo.com.br/tex\\_silencio.html](http://www.grupotempo.com.br/tex_silencio.html), acesso em 8 jan. 2016.

LEME, André Paes. **Spinoza: o conatus e a liberdade humana**. Cadernos Espinosanos XXVIII / Estudos Sobre o século XVII. São Paulo: Departamento de Filosofia da FFLCH-USP, 2013.

LINS, Osman. **Os gestos**. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

LISPECTOR, Clarice **A Paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro, Rocco, 2009.

LOUIS, Cia. Luis. **Panorama da Mímica Contemporânea e do Teatro Físico Brasileiro**. Disponível em:

<<http://www.cialuislouis.com.br/tf-panorama.htm>>. Acesso em: 27/07/2014.

LOUIS, Luis. **A mímica total**: um inédito e profundo estudo desta arte no Brasil e no Mundo. São Paulo: ed. Giostri, 2014.

MACHOSKI, Luciana Holanda. **O Ator para Jacques Copeau**. Iniciação Científica, Florianópolis: Universidade Estadual de Santa Catarina – UDESC, 2004.

MALLARMÉ, Stéphane. **Divagações**. Tradução e apresentação Fernando Scheibe. Florianópolis: ed. da UFSC, 2010.

NARANJO, Javier. **Casa das estrelas**: O universo contado pelas crianças. Trad. Carla Branco. Rio de Janeiro, Foz, 2013.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Ecce Homo**: de como a gente se torna o que é. Tradução, Organização e notas de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do Mal**: Prelúdio a uma filosofia do futuro Tradução e notas Renato Zwick. Porto Alegre, RS: L&PM, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zarathustra**. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza, São Paulo: Cia das letras, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. **Crepúsculo dos ídolos, ou, como se filosofa com o martelo**. Tradução, apresentação e notas Renato Zwick, Porto Alegre: L&PM, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. **Escritos sobre Educação**. Tradução, apresentação e notas de Noéli Correia de Melo Sobrinho. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. **Humano Demasiado Humano**. Tradução, , notas e posfácio Paulo César de Souza. Rio de Janeiro: São Paulo: Cia das Letras, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. **O anticristo: Ensaio de uma crítica ao cristianismo** Tradução de André Díspre Cancian Fonte digital. Ateus.net, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo**. Tradução J. Guinsburg, São Paulo, Cia das letras, 2007.



- NIETZSCHE, Friedrich. **Sabedoria para depois de amanhã.** Trad. Karina Janinne, São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- OLIVEIRA, Jelson. **Filosofia da Viagem.** 2 ed. Curitiba :PUC-Press, 2014.
- OIDA, Yoshi. **O ator invisível.** Trad. Marcelo Gomes . São Paulo: Via Lettera, 2007.
- ORTEGA, Francisco. **Para uma política da amizade:** Arendt, Derrida, Foucault. Rio de Janeiro, Sinergia: Relume Dumará, 2009.
- PAQUET, Marcel. **Magritte: o pensamento tornado visível.** Tradução de Lucília Filipe. Germany: Benedict Taschen Verlag GmbH, 2006.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro.** Tradução. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- PONTON, Olivier. **“Fazer do conhecimento o mais potente dos afetos”** In.: MARTINS, André (Org.) O mais potente dos afetos: Spinoza e Nietzsche São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- ROMANO, Lúcia. **O teatro do corpo Manifesto:** Teatro físico. São Paulo: ed. Perspectiva, 2013.
- SÉVÉRAC, Pascal. **Conhecimento e afetividade em Spinoza.** In: Martins, A. (org.). O Mais Potente dos Afetos, São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.
- SILVA, Sérgio Pereira da. **Pedagogia do ressentimento:** o otimismo nas concepções e nas práticas de ensino. R. bras. Est. pedag., Brasília, v. 92, n. 230, p. 107-125, jan./abr. 2011.
- SOBRINHO, Noéli Correia de Melo. **Friedrich Nietzsche:** perspectivismo e superação metafísica Comum, Rio de Janeiro - v.9 n. 22 p. 5-38- Jan/Jun. 2004.
- SÓFOCLES. **Antígona.** Tradução Donald Schuler. LP&M POCKET, São Paulo, 2009.
- SPINOZA, Benedictus de. **Ética.** Tradução e notas de Tomaz Tadeu. 3ª.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- STROPARO, Sandra M. **O caminho do silêncio:** Mallarmé e Blanchot. Letras de Hoje, Porto Alegre, v. 48, n. 2, p. 191-198, abr./jun. 2013

SUAREZ, Rosana. **Nota sobre o conceito de Bildung** (formação cultural). KRITERION, Belo Horizonte, nº 112, Dez/2005, p. 191-198.

VALÉRY, Paul. **Introdução ao método de Leonardo da Vinci**. Tradução: Geraldo Gérson de Souza. Edição Bilíngue. São Paulo: ed 34, 1998.