

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

CLÁUDIA PETRINA LEITE DA SILVA

POR UM CORPO CÊNICO EM DEVIR E SUAS RESSONÂNCIAS:
EXPERIÊNCIAS FORMATIVAS E DE CRIAÇÃO

Rio de Janeiro

2014

CLÁUDIA PETRINA LEITE DA SILVA

POR UM CORPO CÊNICO EM DEVIR E SUAS RESSONÂNCIAS:
EXPERIÊNCIAS FORMATIVAS E DE CRIAÇÃO

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Centro de Letras e Artes, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como exigência para obtenção do grau de Doutor, sob a orientação do Professor Dr. Walder Gervásio Virgulino de Souza e do coorientador (CAPES / PDSE) Professor Dr. Tiago Manuel Monteiro Mora Porteiro.

UNIRIO

Rio de Janeiro

2014

- Silva, Cláudia Petrina Leite da.
- S586 Por um corpo cênico em devir e suas ressonâncias : experiências formativas e de criação, Cláudia Petrina Leite da Silva, 2014.
259 f. ; 30 cm
- Orientador: Walder Gervásio Virgulino de Souza.
Coorientador: Tiago Manuel Monteiro Mora Porteiro.
Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.
1. Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro. Ateliê Coreográfico do Rio de Janeiro. 2. O Espaço do Tempo - Montemor-o-Novo (Portugal). 3. Representação teatral. 4. Processos de criação (Arte). 5. Movimento (Encenação). 6. Linguagem corporal. 7. Teatro - Filosofia. 8. Dança - Filosofia. I. Souza, Walder Gervásio Virgulino de. II. Porteiro, Tiago Manuel Monteiro Mora. III. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. Curso de Doutorado em Artes Cênicas. IV. Título.

CDD - 792.028



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO
Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC


**“POR UM CORPO CÊNICO EM DE VIR E SUAS RESSONÂNCIAS:
EXPERIÊNCIAS FORMATIVAS E DE CRIAÇÃO”**

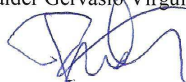
por

CLÁUDIA PETRINA LEITE DA SILVA


Tese de Doutorado

BANCA EXAMINADORA


Prof. Dr. Walder Gervásio Virgulino de Souza (orientador)


Prof. Dr. Roberto Charles Feitosa de Oliveira (UNIRIO)


Prof.ª. Dr.ª. Nara Waldemar Keiserman (UNIRIO)


Prof.ª. Dr.ª. Marina Martins da Silva (UFRJ)


Prof. Dr. Elton Luiz Leite de Souza (Museologia da UNIRIO)

A Banca Considerou a Tese: APROVADA COM LOUVOR

Rio de Janeiro, RJ, em 11 de julho de 2014.

Av. Pasteur, 436 – Urca – RJ Cep: 22.290-240
Tel.: 21-2542-2565

<http://www2.unirio.br/unirio/cla/ppgcla/ppgac>
clappgac@gmail.com

DEDICATÓRIA

À minha mãe

À minha madrinha Elsie (em memória)

À minha avó Bernardina (em memória)

mulheres que amo, que me atravessam e inspiram em suas lutas, fé na vida e afetos infinitos...

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais Vivaldo e Ione, sempre, pela vida que me anima...

Ao meu *partner* de vida, Bruno Velloso, por tudo que nos tornamos juntos.

Ao meu amigo e orientador Walder de Souza pela cumplicidade em mais uma “aventura” e por incentivar meus vãos.

Ao meu coorientador Tiago Porteiro por acreditar no meu projeto me recebendo em Portugal e traçando com tanta sensibilidade o “mapa da mina”.

A Regina Miranda por promover tantas transformações e ecos de vida e arte.

A Taíla Borges pela entrevista e preciosa contribuição no resgate de materiais sobre o Ateliê Coreográfico

Ao amigo Elton Luiz pela amizade de sempre e por potencializar ainda mais meu encontro com a filosofia na vida.

À amiga Ana Luíza por partilhar com humor de risos e choros nessa trajetória.

À minha “irmã portuguesa” Joana Afonso e ao Zezinho, por abrirem sua casa e seus afetos para uma amizade sem fim...

Ao coreógrafo Rui Horta pela entrega e generosidade imensa no compartilhar de suas utopias, abrindo palcos, portas e janelas no Espaço do Tempo para essa “dança”, minha profunda gratidão.

A Sofia Neuparth e seu “pátio” de um Centro em Movimento sempre generosamente aberto ao novo e aos novos, muito obrigada pela acolhida carinhosa em Lisboa!

A todos os belos encontros portugueses que muito contribuíram para o corpo/alma dessa pesquisa: Tiago Rodrigues (em minha acolhida no TryAngle), Madalena Victorino (e sua dança de todos), Íris Lican (e sua dança da alma), Jorge Parente (e seu canto profundo), Matias (e ao Tradballs), Mestre Soares e seu cante Alentejano, Celina da Piedade e seu doce acordeão, Cláudia Alves e suas inesquecíveis imagens das mulheres nas aldeias, Ana Godinho (e sua filosofia viva), José Laginha (e ao Capa/Devir) e Carla Pomares (pela gentil entrevista).

Aos professores da Universidade Nova de Lisboa: Maria Filomena Molder, Paulo Felipe Monteiro e Cláudia Madeira pela constante disponibilidade para a troca.

Aos meus inesquecíveis parceiros de cena em Portugal: Miguel Borges (o Lobo) e Nuno Salema (o Melro) pelos nossos intensos “Devires” juntos. Adorei jogar com vocês!

Ao amigo e ator Marco de Aquino pela sensível edição do vídeo-dança Devires.

Aos meus alunos que constroem comigo a cada dia por vias surpreendentes o ato de conhecer/criar

Ao PPGAC/UNIRIO e a CAPES/PDSE por tornarem essa pesquisa e viagem possíveis.

A essa Banca de queridos(as) professores(as): Nara keiserman, Maria Enamar Ramos, Marina Martins, Denise da Costa Oliveira, Charles Feitosa e Elton Luiz Leite de Souza, que há muito me acompanham por aceitarem compartilhar dos meus devires.

A arte é importante porque ela celebra as estações da alma, ou algum acontecimento trágico ou especial na trajetória da alma. A arte não é só um marco de compreensão do próprio indivíduo. Ela é também um mapa para aqueles que virão depois de nós.
(Clarissa Pinkola Estés)

SILVA, Cláudia Petrina Leite da. *Por um corpo cênico em devir e suas ressonâncias: experiências formativas e de criação*. 2014. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

Esta pesquisa, de enfoque teórico-prático, trata de procedimentos formativos e de criação que abordam o corpo do intérprete e sua busca por uma singularidade como eixo do processo e da construção cênica, no teatro e na dança. Entendemos o corpo a partir de uma perspectiva emancipatória, enquanto lugar de expressão singular e autônoma, numa fricção constante entre arte e vida, entre ética e estética. As noções de encontro, agenciamento e partilha com o outro são fundamentais aqui, como estratégia de construção desse lugar de multiplicidades do corpo na vida, na arte. Estabelecemos um diálogo com a filosofia, tomando-a como intercessor para a ampliação da compreensão desse corpo e do que ele pode, enquanto desejo, potência e transformação, em sua atuação no mundo e com o mundo, fazendo fugir aos modelos estabelecidos. O conceito de *devir*, que percorre toda a história da filosofia - desde o pré-socrático Heráclito - torna-se chave para pensarmos esse lugar de resistência e de produção da diferença. Dialogamos então com filósofos heterodoxos que atuam nessa perspectiva e que atravessam e desdobram esse conceito em suas obras, entre eles Nietzsche, Foucault e Deleuze. Nesse sentido, o campo da filosofia, em contaminação com o da arte, vem contribuindo nesta pesquisa para a conceituação das experiências metodológico-formativas e de criação cênica (na dança e no teatro) da autora enquanto artista, pesquisadora e professora, naquilo que designa como um *corpo cênico em devir*. O trabalho dialoga em níveis variados com artistas e com experiências que fazem ressonância com essa proposta de um corpo em devir, como na experiência do primeiro *Ateliê Coreográfico do Rio de Janeiro* (projeto piloto ligado ao *Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro*) e na de alguns projetos de formação/criação desenvolvidos pela estrutura artística *O Espaço do Tempo*, em Montemor-o-Novo (Portugal). Assim, o “corpo” dessa escrita procurou refletir o tema pesquisado e ser “palco” de diversas vozes, que compõem o texto sem hierarquia, em sua exposição/análise dos múltiplos encontros e experiências atravessados nesse percurso. Tais experiências revelam que a arte resiste, em sua capacidade de escapar a enquadramentos estéticos, culturais, sociais e políticos, criando alteridades corporais em suas expressividades únicas, potentes em suas atuações. Através de encontros, agenciamentos e processos artísticos em partilha, sem fórmulas pré-estabelecidas, essa pesquisa pretende produzir uma cartografia de desejos, linhas de fuga, brechas por onde intensos pensamentos, ações e criações possam emanar e se reinventar no corpo e através do corpo.

Palavras-chave: corpo, cena, teatro, dança, processos de criação, procedimentos formativos, poder, arte, filosofia, devir.

SILVA, Cláudia Petrina Leite da. *Por um corpo cênico em devir e suas ressonâncias: experiências formativas e de criação*. [Pour un corps scénique en devenir et ses résonances: des expériences de formation et de création]. 2014. Thèse (Doctorat en Arts Scéniques) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RÉSUMÉ

Cette recherche, dont l'approche est à la fois théorique et pratique, a pour objet les procédures de formation et de création du corps de l'interprète à la recherche de sa singularité, qui devient l'axe de la construction de la scène aussi bien du théâtre que de la danse. Le corps y est compris du point de vue émancipateur, comme un lieu d'expression singulière et autonome, où l'art et la vie et l'éthique et l'esthétique sont en friction permanente. Les notions de rencontre, agencement et partage personnel avec l'autre y sont fondamentales comme des stratégies de construction de ce lieu de multiplicités du corps dans la vie et dans l'art. Un dialogue est donc établi avec la philosophie qui fonctionne comme un intercesseur pour augmenter la compréhension de ce corps et de ce qu'il peut en tant que désir, puissance et transformation, en action dans le monde et avec le monde, faisant fuir les modèles préalablement établis. Le concept de *devenir*, présent au long de l'histoire de la philosophie – à partir d'Héraclite – joue le rôle d'une clé qui donne accès à la réflexion sur ce lieu de résistance et de production de la différence. Le dialogue se produit ainsi avec des philosophes plutôt hétérodoxes qui partagent cette perspective et qui traversent et déploient ce concept dans leurs oeuvres, à l'instar de Nietzsche, Foucault et Deleuze. En ce sens, le domaine de la philosophie, contaminé par l'art, a contribué à la formation de concepts concernant des expériences méthodologiques, de formation et de création de la scène (théâtrale et de la danse), en tant qu'artiste, chercheur ou professeur, dans ce que l'auteur désigne comme un *corps scénique en devenir*. Ce travail dialogue dans de différents niveaux avec des artistes et des expériences qui sont d'accord avec cette proposition d'un corps en devenir, comme par exemple l'expérience du premier *Atelier Coréographique de Rio de Janeiro* (projet pionnier lié au *Centre Coréographique de Rio de Janeiro*) et quelques projets de formation/création développés par la structure artistique de *L'Espace du Temps*, à Montemor-o-Novo (au Portugal). Le "corps" de cette écriture a essayé ainsi de réfléchir sur le thème recherché comme "la scène" de plusieurs voix qui composent ce texte sans établir des hiérarchies, dans son récit/analyse des multiples rencontres et des expériences vécues. Ces expériences révèlent que l'art résiste, en fuyant des cadrages esthétiques, culturels, sociaux et politiques, lorsqu'il crée des altérités corporelles aux expressivités uniques, puissantes dans leurs performances. Au travers des rencontres, des agencements et des processus artistiques partagés, sans aucune formule préétablie, cette recherche a le but de produire une cartographie des désirs, des lignes de fuite, des lacunes qui rendent possible aux pensées intensives, aux actions et aux créations d'émaner et de se réinventer dans le corps et par le corps.

Mots-clé: corps, scène, théâtre, danse, processus de création, procédures de formation, pouvoir, art, philosophie, devenir.

SILVA, Cláudia Petrina Leite da. *Por um corpo cênico em devir e suas ressonâncias: experiências formativas e de criação. For a performing body in being and its resonances: experiences of formation and of creation.*

2014. Thesis (PhD in Performing Arts) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

This research, with a practical-theoretical focus, deals with procedures of formation and of creation which approach the body of the artist in its quest of uniqueness as an axis of a process and of a scene setting in drama and in dance. We understand the body from an emancipating perspective, as a place of autonomous and singular expression, and as a source of a constant exchange between art and life, between ethics and aesthetics. The ideas of encounter, of agency, and of sharing are fundamental here, as a strategy of building up this place of the body multiplicity, in life and in art. We establish a dialogue with philosophy, which plays an intermediary role in amplifying the comprehension of this body, and of what it can express while it is desire, potency and transformation, in its performance in the world and with the world, making it shift away from established paradigms. The concept of “being”, which has prevailed throughout the history of philosophy — since the pre-Socratic Heraclitus — becomes a key to thinking of this place of resistance and of production of difference. Thus, a dialogue is developed with some heterodox philosophers who accord with such a perspective and who discuss and unfold this concept in their works, among whom are Nietzsche, Foucault and Deleuze. In this sense, the field of philosophy, under the influence of the field of art in this research, has contributed to the conceptualization of formative-methodological experiences and of scene creation (in dance and in theatre) of the author as an artist, as a researcher and as a professor, in what is designated by a performing body in “being”. The work establishes a dialogue, in various levels, with artists and with experiences that have resonance in this purpose of a body “in being”, as in the experience of the first Ateliê Coreográfico do Rio de Janeiro (pilot project linked to the Centro Coreográfico do Rio de Janeiro) and in some projects of formation/creation developed by the artistic structure O Espaço do Tempo, em Montemor-o-Novo (Portugal). Therefore, the body of this writing sought to reflect on the researched theme and to be a “stage” of diverse voices, which comprise a text without hierarchy, in its exposition/analysis of multiple meetings and experiences that happened in this course of events. Such experiences reveal that art resists in its ability to escape from political, social, cultural and aesthetic frames, creating corporeal alterities in their singular expressiveness, potent in their acting. Through encounters, agency and artistic processes, which have been shared, without pre-established formulae, this research aims at producing a cartography of desires, of lines of escape, of gaps where deep thoughts, actions and creations can emanate from and be reinvented in the body and through the body.

Keywords: body, scene, theatre, dance, processes of creation, formative procedures, power, art, philosophy, being

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
1 SOBRE O DEVIR, SOBRE O CORPO EM DEVIR E SOBRE O CORPO CÊNICO EM DEVIR	9
1.1 Breves considerações sobre a questão do <i>devoir</i> na filosofia.....	10
1.2 Um olhar sobre a questão do <i>Poder-Corpo</i> em Foucault.....	17
1.3 No rastro de um corpo em devir enquanto <i>resistência</i> : Deleuze e possíveis intercessores.....	21
1.4 No rastro de um <i>corpo cênico em devir</i> enquanto <i>linha de fuga</i> : a experiência de Potência em Artaud-Nietzsche e seus agenciamentos e ressonâncias.....	29
2 DE CÂNONES E PROFANAÇÕES AO ATELIÊ COREOGRÁFICO DO RIO DE JANEIRO.....	48
2.1 Apontamentos sobre <i>um</i> contemporâneo e seu corpo.....	48
2.2 Um passeio por <i>Cânones e Profanações</i> no teatro e na dança.....	52
2.3 O <i>Ateliê Coreográfico do Rio de Janeiro</i> : o espaço da diferença.....	59
2.3.1 Sobre escolhas, formações e criações.....	60
2.3.2 Uma experiência coletiva: <i>O dia em que não sabíamos nada uns dos outros</i>	70
2.3.3 O roteiro do espetáculo: <i>Não traia o que você viu, fique dentro do quadro</i>	72
2.3.4 Sobre a experiência coletiva final.....	79
2.3.5 Considerações parciais sobre o Ateliê Coreográfico.....	82
2.3.6 Depoimentos sobre o Ateliê Coreográfico.....	87
2.3.7 Informações e Materiais diversos sobre o Ateliê.....	89
3 SOBRE VIAGENS E ENCONTROS.....	96
3.1 A viagem a Portugal enquanto <i>Acontecimento</i>	96
3.2 Sobre <i>O Espaço do Tempo</i> e sobre o <i>TryAngle</i>	102
3.2.1 A estrutura do projeto <i>TryAngle</i>	107
3.2.2 A multiplicidade de vozes: corpos, crônicas e cartas.....	109
3.2.3 Sobre os projetos desenvolvidos no <i>TryAngle</i> 2012.....	115
3.2.4 O projeto <i>360°</i>	116
3.2.5 Lista dos trabalhos apresentados e dos participantes.....	122
3.2.6 Considerações finais sobre o <i>TryAngle</i>	129
3.3 Sobre o espetáculo <i>Estado de Excepção</i> por Rui Horta.....	133
3.3.1 Uma conversa sobre processo de criação e escolhas.....	138
3.3.2 Diário de Bordo: considerações pessoais sobre o processo de criação do espetáculo <i>Estado de Excepção</i>	145
3.3.3 O lugar do feminino nesse processo/espetáculo.....	150
3.3.4 Diário de Bordo: Considerações pessoais sobre o espetáculo - um manifesto poético.....	159
3.4 A ressonância dos processos.....	163
3.5 A experiência de criação <i>Devires</i>	166
3.5.1 A primeira fase da Residência Artística <i>Devires</i> n'O Espaço do Tempo.....	172

3.5.2 Primeira cartografia sobre o feminino.....	178
3.5.3 A partilha da experiência.....	193
3.5.4 A segunda fase da Residência Artística <i>Devires</i> no Centro em Movimento.....	196
3.5.5 Segunda cartografia sobre o feminino.....	196
3.6 Considerações sobre os processos de criação, sobre o corpo cênico em devir e suas ressonâncias.....	210
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	219
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	224
ANEXOS.....	231
Entrevista com Rui Horta.....	231
Material sobre o espetáculo <i>Estado de Excepção</i>	243
Imagens complementares sobre <i>Devires</i> e a obra da pintora Paula Rego.....	245

INTRODUÇÃO

Torna-te quem tu és

Nietzsche

A questão da multiplicidade de caminhos para a construção da cena contemporânea e os percursos formativo-pedagógicos que viabilizam essa construção têm se constituído em objeto das minhas preocupações enquanto artista-pesquisadora e professora no campo das artes cênicas, mais especificamente no teatro e na dança, nos últimos anos.

Ao refletir sobre os variados mecanismos que possibilitam a constituição desses percursos de acesso à cena, somos levados a pensar também sobre os dispositivos atuais de poder que muitas vezes os condicionam, e que atuam sobre os corpos envolvidos nessas relações. A complexidade desse ambiente contemporâneo ligado ao esgotamento fácil, à volatilidade de tudo e de todos, e sua contaminação de linguagens, apresenta o desafio para os criadores de produzirem obras que possam repercutir e reverberar na contracorrente da hegemonia. Entendemos que a questão do poder do corpo e sobre o corpo é essencial para compreendermos essa dinâmica contemporânea. Escolhemos, portanto, como ponto de partida dessa pesquisa o pensar sobre o corpo do ator e do bailarino como eixo e elemento desencadeador da criação e de um pensamento sobre a cena e sua potência. Mas existe uma questão anterior: como esse corpo se formou, constituiu-se em pensamento, afeto e ação até chegar à sua expressão cênica?

Os procedimentos artístico-formativos, por um lado, e os percursos de vida, por outro lado, que atuam sobre e a partir do corpo do atuante e que de alguma forma irão inspirar processos de criação e expressão cênicas únicos, constituem uma interseção fundamental sobre a qual essa pesquisa pretende refletir. Quando falamos em “únicos”, estamos propondo uma investigação que gere e nos conduza a experiências singulares, onde a questão da busca pela diferença seja o motor propulsor dessas experiências.

A partir dessa busca, na qual arte e vida estão em contágio, estabeleceremos um diálogo com alguns conceitos filosóficos que também estão em ressonância com essa rede de possibilidades que pretendemos agenciar. O conceito inicial que nos moverá para pensar o corpo em seus múltiplos desdobramentos rumo à cena é o conceito de *devenir*,

fundamentalmente da sua releitura contemporânea feita por Gilles Deleuze. “Devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mímese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade [...] O devir está sempre ‘entre’ ou no ‘meio’” (DELEUZE, 1997, p.11). O devir é considerado como aquilo que escapa, que não se deixa apreender, que antes de ser já se torna outro, enfim que resiste aos enquadramentos criando suas *linhas de fuga*, esses desvios que constituem a criação, que mais que driblar o controle, o revelam, o desnudam.

Neste sentido tal conceito potencializa a questão central dessa pesquisa: o interesse em investigar a construção de uma forma própria de se criar artisticamente, tendo o corpo como eixo do processo, isenta de fórmulas pré-estabelecidas, capaz de produzir novos territórios de movimentos, lapsos, brechas por onde intensidades de pensamentos, ações e criações possam emergir.

A inquietação e o interesse mais específico e formal pelo estudo do corpo do ator/bailarino, como eixo da cena e enquanto caminho de fuga aos modelos “estabelecidos” na estética da cena contemporânea, tornaram-se o centro de minha atenção no ano 2000, quando ganhei a Bolsa RioArte em Dança para pesquisar o Sistema de Movimento da bailarina e coreógrafa russa Nina Verchinina, tema esse aprofundado na minha Dissertação de Mestrado em 2008, no PPGAC/UNIRIO.

Desde então venho pesquisando procedimentos metodológico-formativos e de criação que tenham o corpo do ator/bailarino e sua busca por uma singularidade¹ como eixo do processo e da construção cênica. Como parte integrante e expressão dessa pesquisa, venho criando trabalhos que se aproximam de uma abordagem de resistência, na medida em que trilham um caminho na contramão da lógica de consumo na arte e ainda de alguns discursos que sustentam parte da criação contemporânea. Apesar de professarem uma aparente crítica ao *mainstream*, tais discursos muitas vezes o reforçam, na medida em que também acabam por criar uma espécie de “padronização da diferença” fundamentada, paradoxalmente, no discurso da pós-modernidade, que a princípio combateria os ditos “modelos”. Venho, portanto, na perspectiva do artista-criador-pesquisador, desenvolvendo uma perspectiva corporal que entenda o corpo

¹ Essa proposta de construção de uma singularidade corporal dialoga com o conceito desenvolvido por Félix Guattari, onde a *singularidade* é um conceito existencial, onde os “processos de singularização – poder simplesmente viver, sobreviver num determinado lugar, num determinado momento, ser a gente mesmo – não tem nada a ver com identidade [...] que é um conceito de referencialização, de circunscrição da realidade a quadros de referência [...] Tem a ver, sim, com a maneira como, em princípio todos os elementos que constituem o ego funcionam e se articulam; ou seja, - a maneira como a gente sente, como a gente respira, como a gente tem ou não vontade de falar, de estar aqui ou de ir embora.” (GUATTARI e ROLNIK, 2000, p. 68 e 69)

enquanto lugar da alteridade, em sua expressão singular e autônoma, numa fricção constante entre arte e vida, ética e estética, em uma proposta de emancipação.

Tanto em minha experiência artística de criação quanto em minha prática pedagógica nas artes cênicas (teatro e dança) venho pesquisando o contágio de linguagens entre os princípios modernos de movimento e o ambiente contemporâneo, na construção do corpo para a cena. Venho estabelecendo nesses 14 anos diálogos múltiplos com interlocutores de áreas diversas, tanto no âmbito acadêmico quanto extra-universidade. Também o encontro com o lugar dos ditos “anônimos” me interessa, na medida em que muitas vezes este lugar não está a serviço de um modelo ou padrão estético hegemônico.

No decorrer da atual pesquisa de Doutorado, iniciada em 2010 no PPGAC, tive a oportunidade de desenvolver algumas experiências pedagógicas como procedimentos formativos e de criação possíveis na construção desse corpo cênico em devir. Essas experiências aconteceram em cursos ministrados como docente para alunos da UNIRIO, nas disciplinas de *Expressão Corporal (ECO I e II)*, como professora substituta no Departamento de Interpretação Teatral da Escola de Teatro, no segundo semestre de 2010, e na disciplina *Processos de Musicalização (PROM): Corpo, Música e Dramaturgia*, no segundo semestre de 2011, para alunos da Escola de Música. O sentido geral da proposta dos cursos estava no interesse em desenvolver procedimentos metodológicos que se coadunassem com o desejo de formação de um aluno-artista-criador, para a construção e partilha de conhecimento, na busca por um corpo singular capaz de gerar, simultaneamente, um pensamento estético e ético, crítico e emancipatório. Buscou-se construir, com essa proposta, novas possibilidades de fuga dos territórios/repertórios de movimentos recorrentes, do *déjà vu* cênico de cada um, potencializando a construção de uma cena em devir a partir do corpo. Essa prática pedagógica foi fundamental e atravessa essa pesquisa contribuindo para muitas das percepções surgidas sobre a questão *de como seria o devir desse corpo cênico?*

O campo da filosofia, em fricção com o da arte, vem contribuindo nesta pesquisa de Doutorado para a conceituação de minhas experiências corporais formativas e de criação cênica, naquilo que venho designando como um *corpo cênico em devir*. Tal perspectiva vem encontrando ressonância na interlocução com pesquisadores, artistas e professores no Brasil e no exterior, e agora mais recentemente em Portugal, onde

desenvolvi estágio sanduíche, através da Bolsa CAPES/PDSE, durante o segundo semestre de 2012.

Quanto ao agenciamento/encontro com a filosofia, vale notar que ele sempre me inspirou intensos *afetos*, especialmente a leitura de alguns filósofos como Nietzsche, Foucault e Deleuze. Essa atração surgiu quando da minha primeira graduação em 1992 (em Ciências Sociais, no IFCS/UFRJ), quando tive contato com as apaixonadas aulas do saudoso filósofo Cláudio Ulpiano. Anos depois, durante a minha pesquisa de Mestrado na UNIRIO, tive a oportunidade de fazer uma disciplina optativa na Pós-Graduação em Comunicação na UFRJ, com a professora Janice Caiafa, sobre questões ligadas ao universo deleuziano. Esse curso influenciou minha dissertação, na qual alguns conceitos filosóficos já estavam latentes mesmo sem serem ainda nomeados, era possível perceber que arte e filosofia constituíam um encontro potente de atos criativos. Ao eleger meu tema de Doutorado, onde amadureci e desdobrei algumas questões discutidas na minha dissertação de mestrado, tornou-se premente estabelecer diálogos, “conversações” mais diretas com a filosofia. Deleuze dizia acreditar que não era preciso ser filósofo para ler filosofia. Isso, de certa forma, encorajou minha ação. Deleuze (2005) nos diz que a filosofia precisa de duas leituras ao mesmo tempo, que é absolutamente necessário, para que haja beleza na filosofia, que haja uma leitura não-filosófica da filosofia. A recíproca também me parece verdadeira, pois muitos filósofos criaram e continuam criando potentes conceitos, tendo inspiração em variadas obras artísticas, que parecem ter sua potência intensificada nesse encontro. O curso “*Filosofia e Artes Cênicas: A Questão do Corpo*”, ministrado pelo prof. Charles Feitosa, no PPGAC, em 2010, do qual participei, foi determinante nessa “aventura”, reafirmando a intensificação da potência do encontro entre arte, corpo e filosofia, e colaborando para o aprofundamento e desenvolvimento de questões expressas na atual pesquisa. Os encontros filosóficos nascidos da profunda amizade com o filósofo Elton Luiz de Souza ampliaram ainda mais o lugar afetivo da filosofia nessa pesquisa. O fato de ser artista e não filósofa me traz riscos, mas acredito ser necessário corrê-los por me colocarem numa zona de “desconforto” necessária à perspectiva que pretendo desenvolver nas atuais questões de pesquisa. Desterritorializar-se é preciso.

Essa rede de interlocutores/intercessores com a qual venho me agenciando, que atua na área da criação, do movimento corporal, da pesquisa, da formação, da teoria e da prática, desenvolve um trabalho muito próximo à minha perspectiva artística, na

construção de uma autonomia e singularidade em suas ações e interações, construída a partir de numa zona de comunicabilidade intensa entre o artista e suas escolhas de vida.

Em sintonia com essa perspectiva, o projeto de pesquisa, inicialmente, quando da minha entrada no PPGAC em 2010, procurava identificar e analisar uma experiência formativa e de criação em dança, e sua capacidade de escapar e resistir a enquadramentos estéticos e sócio-políticos, criando singularidades corporais expressivas - o que denominamos de corpos em devir - através da experiência do Projeto Luar de Dança, meu principal intercessor à época, em ressonância com minhas inquietações. Mas, entre outros fatores, uma forte crise estrutural dentro do Projeto Luar acabou por dividi-lo, inviabilizando seu lugar como um dos meus intercessores. Tal fato fez a pesquisa tomar novos rumos, que levaram a outros intercessores com os quais interagi mais diretamente enquanto criadora e intérprete. Com o aprofundamento da investigação, vários fatos convergiram para o redirecionamento do objeto de estudo. Verificamos a necessidade de ampliar o foco da pesquisa e conectá-la com algumas das minhas vivências artísticas e pedagógicas, com as minhas experiências mais diretas na área do teatro e da dança.

Optamos, assim, por estabelecer novos diálogos e agenciamentos no sentido deleuziano do termo, através de experiências que se somam e completam, em que há uma preocupação em desenvolver uma visão autônoma e crítica naqueles envolvidos nos processos. Portanto, o trabalho pretende apresentar uma cartografia de experiências artísticas em diferentes contextos, que vêm possibilitando a construção de uma trajetória singular no aprendizado e na construção da cena a partir do corpo, subvertendo em suas abordagens corporais, propiciando outras sintaxes de expressão que resistem ao hegemônico em suas atuações, potencializando simultaneamente a vida e a cena.

No primeiro *capítulo/parte*, tendo a filosofia como interlocutor/intercessor, discutiremos como o conceito filosófico de *devir* pode atuar como um conceito determinante para pensarmos os desafios e os impasses da criação de um corpo singular na vida e na cena. Nesse aspecto nos agenciamos com a *filosofia da diferença*, ou seja, aquela que faz “uma crítica ao pensamento que sempre reduz o outro ao mesmo, a diferença à identidade [...] onde os conceitos têm história, encarnam-se e efetivam-se nos corpos”. (FEITOSA, 2011, p.27). Tomaremos como referência, sobretudo, a abordagem deleuziana do *devir* – uma vez que Gilles Deleuze se insere nessa chamada filosofia da diferença - em seus agenciamentos com outros autores heterodoxos. Mas

também iremos contextualizá-lo como um conceito cerne dentro da história da filosofia, desde o embate, na Grécia Antiga, entre os Pré-socráticos Parmênides (partidário do Ser) e Heráclito (afirmador do Devir). Cabe esclarecer que pretendemos aqui traçar uma narrativa histórica, não necessariamente linear, a partir de um tema (o devir), algo que difere de uma abordagem histórica balizada por doutrinas e autores. Em um agenciamento com a questão espinosista “*O que pode um corpo?*” em sua releitura contemporânea por Foucault e Deleuze, veremos como esses autores irão construir uma rede de agenciamentos para pensar o corpo e a arte, em seus atos de resistência na produção de *perceptos* e *afectos*. Resistência frente aos poderes constituídos, ao “estado de coisas” da sociedade atual, exercida por um corpo que precisa afirmar-se em sua diferença. Em ressonância com tais questões, pensaremos mais diretamente sobre o devir do corpo na cena, num agenciamento Artaud-Nietzsche, a partir de uma experiência prática realizada no curso sobre Antonin Artaud, no PPGAC, ministrado pela Professora Maria Cristina Brito. Discutiremos aí a proposta do *Teatro da Crueldade* de Artaud, atravessando a noção de *corpo sem órgãos* (CsO) no que ela pode se agenciar com o conceito de devir. Toda essa discussão será inspirada pela filosofia Nietzscheana, em sua *vontade de potência* no que ela se agencia com a concepção artaudiana de teatro.

Cabe ressaltar que o diálogo com a filosofia, presente em algum nível em todos os capítulos, parte da perspectiva da *Pop Filosofia*. Nessa perspectiva tanto o filósofo se abre para produções não-conceituais, não-filosóficas, como há ao mesmo tempo também uma abertura para que os não-filósofos usem os conceitos filosóficos, segundo seus afetos e questões. Charles Feitosa (2001) sustenta que a filosofia pop não precisa se subordinar às ciências, mas se deixar contagiar estruturalmente pelas artes, deixar que conceitos sejam guiados por imagens e não o contrário. Nesse sentido, essa pesquisa pretende ter em determinados momentos uma linguagem híbrida, como o pensamento ‘pop’, onde palavras e imagens se expressam em suas singularidades, sem hierarquias, e se deixam apreender/fruir em suas especificidades únicas, buscando ora complementar-se, ora falar por si mesmas, de forma independente, mas sempre unidas na tentativa de “corporificar” e “encarnar” afetos/conceitos em sua narrativa de experiências acerca do corpo

O *segundo capítulo/parte* pretende traçar um olhar sobre o contemporâneo e seus paradoxos, seus excessos, seus novos mecanismos de poder e verificar como as

artes do corpo se inserem nesse contexto. Pretendemos pensar a partir disso sobre a função da arte e do artista hoje, em sua imbricação ética e estética, política e poética frente aos atuais dispositivos de controle, aos quais muitas vezes essa mesma arte paradoxalmente se submete. Partindo dos conceitos de *Cânone*, *Profanação* e *Emancipação/Partilha*, respectivamente desenvolvidos por Harold Bloom, Giorgio Agamben e Jacques Rancière, faremos uma breve cartografia de momentos nos quais artistas da dança e do teatro subverteram/transgrediram/profanaram os cânones no decurso do desenvolvimento de suas artes no ocidente em contaminação com a realidade social e política do momento, examinando ainda suas ressonâncias no Brasil. A partir desse mapa chegaremos a encontros e agenciamentos construídos a partir de desejos em contágio, entre intercessores artísticos que vêm viabilizando linhas de fuga aos modelos de formação e produção artísticas e dessa partilha de saberes e fazeres até então estabelecidos. O intercessor fundamental aqui será o *Ateliê Coreográfico do Rio de Janeiro*, projeto pioneiro ligado ao Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro, idealizado e dirigido por Regina Miranda e iniciado em 2003. A proposta central era a busca da diferença e da alteridade do artista-criador. O projeto integrou artistas de áreas distintas de formação, realidades socioculturais variadas e idades e corporeidades diversas.

A partir da análise dessas experiências, das quais participei como doutoranda/pesquisadora ou artista/criadora, chegaremos ao *terceiro capítulo/parte* no qual trataremos de alguns encontros cênicos ocorridos durante os quatro meses de estágio doutoral em Portugal, através da Bolsa PDSE. Verificaremos como a desterritorialização trazida por uma viagem pode gerar acontecimentos potentes de atos criativos. Compartilharemos nessa etapa a experiência *Devires*, uma proposição artística de criação a partir de agenciamentos lusitanos. Tal experiência foi uma ressonância a partir do encontro com a Estrutura Artística *O Espaço do Tempo*, em Montemor-o-Novo, mais diretamente através da minha “observação participante” no projeto multicultural *TryAngle* (Performing Arts Research Laboratories) e no espetáculo *Estado de Exceção*, ambos idealizados pelo coreógrafo português Rui Horta, e que serão também abordados nesse capítulo.

As Considerações Finais fazem um retorno e simultaneamente um fechamento do ciclo do tema abordado: as trajetórias possíveis de construção de um corpo cênico em devir. E se “a arte é o que resiste” (DELEUZE, 1992, p.215), se ao criar suas linhas

de fuga o artista liberta a vida da prisão/padrão em que o homem a coloca, pretendemos nessa pesquisa entrar em ressonância com a afirmação deleuziana. Buscamos na articulação com os intercessores apresentados estabelecer exemplos de experiências cênicas de resistência, que fossem síntese da prática também das experiências e escolhas pessoais dos atuantes na vida além-palco. Desse modo, buscamos uma reflexão que revele a zona de indiscernibilidade entre as escolhas dos nossos procedimentos artísticos formativos e de criação, os nossos percursos de vida e os nossos encontros e parcerias, como resultante da arte que escolhemos fazer e de suas repercussões, questão fundamental na reflexão sobre a função do artista na atualidade.

Jorge Larrosa, em seu artigo *Una invitación a la escritura* (2000), nos fala sobre a sensação que às vezes temos de escutar ou ler de outros, justamente aquilo que nós mesmos gostaríamos de escrever, e no quanto devemos agradecer essas palavras que de alguma maneira nos encontram, nos comovem, nos dizem. “Para escrever com elas e desde elas. Para pensar com elas e desde elas. Não há escritura que não seja, de algum modo, reescritura.” (LARROSA, p.5) Nesse sentido, esse texto é composto por muitas vozes que estão em ressonância com a minha. A forma com que tais vozes compõem o texto foi determinada exatamente por essa ideia de “composição”, ou seja, de compor uma posição “com”. Por isso, muitas vezes tais vozes se fazem ouvir em sua forma original, pura, sem interferência analítica naquele momento. Elas não compõem um anexo, um apêndice. São partes integrantes e nucleares do corpo/alma do texto. São as protagonistas. Como em uma composição cênico-coreográfica, onde diversos materiais textuais/imagéticos afetivos estão dispostos no espaço/página aos olhos do espectador/leitor, que decide como compô-los “com” e “através” do seu olhar.

A perspectiva da pesquisa, assim como a da escrita dela resultante, foi de criar uma conversa múltipla - livre das dicotomias históricas que separam teoria e prática, pensamento e corpo – num percurso de múltiplos encontros com variados intercessores, criadores de corpos em devir. A escritura dessa experiência pretende estar em relação com o mundo, como uma forma de estar no mundo. Desse modo, buscamos estabelecer redes que revelam a potencialidade de resistência e ressonância dessas experiências e abordagens, que acreditamos imprescindíveis à cena e à vida, ao ato de estar no mundo.

1 SOBRE O DEVIR, SOBRE O CORPO EM DEVIR E SOBRE O CORPO CÊNICO EM DEVIR

O movimento é a base de todo devir

Paul Klee

Neste capítulo serão mapeadas e discutidas algumas tentativas de resistência e reversão de um pensamento elaborado a partir da busca de uma verdade transcendente, da negação do mundo sensível, e à maneira pela qual esse pensamento se apropriou do corpo na vida e na arte. Um dos caminhos de reversão dessa perspectiva, que nos interessa destacar, aponta para um pensamento fundamentado numa visão de corpo intenso e singular, um corpo que resiste aos modelos impostos, que subverte, um corpo sempre em fuga, um corpo em devir, ou seja, um corpo que faz devir uma outra coisa indiscernível frente aos poderes constituídos.

O conceito inicial que nos moverá, portanto, para pensar o corpo em seus múltiplos desdobramentos rumo à cena será o conceito de *devir*. Esse conceito surge na história da filosofia com os Pré-Socráticos, no confronto entre Parmênides (partidário do Ser) e Heráclito (afirmador do Devir). Pode-se dizer que tudo o que se seguiu no campo filosófico a partir de então é em certa medida uma retomada desta divergência, seja para acentuar um dos conceitos em detrimento do outro, seja para colocá-los em complementaridade. Além de uma breve e necessária contextualização do tema, não nos cabe fazer aqui um estudo histórico-filosófico do devir, mas sim agenciá-lo com outros conceitos e com elementos das experiências corporais que analisaremos posteriormente, naquilo que o conceito possa contribuir para elucidar e potencializar esses elementos. Teremos como referência, para isso, a releitura feita pelo filósofo francês Gilles Deleuze sobre o conceito de devir. “Devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mímese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade. O devir está sempre ‘entre’ ou no ‘meio’.” (DELEUZE, 1997, p.11). Tomamos por devir, então, aquilo que escapa, que não se deixa apreender, que antes de ser já se torna outro, que resiste aos enquadramentos criando suas *linhas de fuga*.

Tomaremos como interlocutores ou *intercessores*, também no sentido deleuziano do termo, alguns filósofos que vêem o corpo sob o prisma do devir. Nosso principal interlocutor/intercessor será Deleuze, mas também dialogaremos com outros filósofos, pensadores e artistas que em algum nível compartilham desse olhar, entre eles

Nietzsche, Michel Foucault, David Le Breton, Merleau-Ponty, José Gil, Peter Pal Pélbart, Kuniichi Uno, Luiz Fuganti,.

A questão espinosista “*O que pode um corpo?*”, retomada contemporaneamente por Foucault e Deleuze, estará de forma latente ecoando no mapa do percurso de recuperação do devir ao longo da história. A partir dessa reflexão, analisaremos ainda nesse capítulo uma breve experiência de formação/criação a partir do Teatro da Crueldade de Artaud e alguns possíveis diálogos com a filosofia nietzscheana, naquilo que nos remete a caminhos de construção de um corpo cênico em devir, ontem e hoje. Posteriormente, no segundo e terceiro capítulos, abordaremos algumas outras experiências de formação/criação, que parecem fazer ressonância com a idéia desse corpo em devir, e que nos levam a pensar percursos possíveis para uma “intensificação” desse corpo na cena e na vida contemporânea, em sua capacidade de resistência na arte e na sociedade, relacionando-o, portanto, estética e eticamente. Enfim, uma reflexão sobre o fazer/pensar do corpo em suas atuações, na vida e nas artes da cena (no teatro e na dança), sobre estratégias corporais e seus discursos contemporâneos produtores de subjetividades e sentidos, que fazem ressonância com a vida e as escolhas dos artistas em suas atuações éticas/estéticas.

1.1 Breves considerações sobre a questão do *devir* na filosofia

Na tentativa de compreensão e mapeamento do problema da negação do corpo que há muito percorre o mundo ocidental, e para percebermos suas repercussões e conseqüências sociais, culturais e políticas, assim como sua relação com a criação/produção artística, e mais especificamente com as artes da cena, deveremos primeiramente acompanhar o fio condutor de uma rede há muito tecida, a partir de questões constituídas pelo campo da filosofia e das ciências, que guiaram ao longo do tempo os saberes e os poderes sobre a vida dos corpos em questão.

Segundo Manuel García Morente (1970), o campo da filosofia - da metafísica - está dominado pela pergunta “Quem existe”? “Quem é o ser em si”? Ela atravessa toda a história da filosofia (desde os gregos) e sua resposta e o modo de pensar sobre essa questão vem há séculos mudando. Mas se a resposta mais espontânea e natural parece ser que o que existe são as coisas, entre as quais estamos nós, “o primeiro momento

filosófico, o primeiro esforço da reflexão consiste em discernir entre as coisas que existem em si e as coisas que existem em outra, naquela primária e primeira.” (MORENTE, 1970, p.65). Quais são as coisas que têm uma existência em si, que são o “princípio” (como começo e fundamento de todas as coisas)?

Foram várias as respostas. Faremos aqui um breve resumo na tentativa de mapear sinais de uma genealogia da resistência que se constituiu ao longo da história da filosofia acerca da questão do devir, resistência a uma hegemonia de pensamento que foi determinante para a construção/percepção do corpo na vida e na arte.

Tales de Mileto, o mais antigo filósofo grego de que se tem notícias um pouco mais exatas, determinou que o princípio de todas as coisas era **a água**, da qual derivariam todas as demais coisas. No século VII a.C. Anaximandro determinou que este algo material, princípio de todas as demais coisas, não era nenhuma coisa determinada, mas uma espécie de proto coisa, que chamava em grego de *apeíron*, infinito ou indefinido, que tinha em si, em potência, a possibilidade de que dela se derivassem as demais coisas. Já Anaxímenes elegeu o **ar** como coisa material origem das demais. Empédocles buscou uma origem plural, inventou a teoria de que **a água, o ar, a terra e o fogo** eram os quatro “elementos” com o que se faz tudo o mais. Com Pitágoras surge pela primeira vez na história do pensamento grego uma teoria onde o ser em si, o princípio, não é uma coisa material, nem extensa, nem visível, nem tangível, não é acessível aos sentidos. Para Pitágoras a essência última de todo ser é o **número**.

Todas as respostas dadas até então para a questão “o que existe?” não convenceram Heráclito de Éfeso, pois ele percebeu que as coisas que temos ante nós contêm tudo isso, mas sobretudo que elas não são, em nenhum momento, aquilo que são nos momentos anterior e posterior, que as coisas estão mudando constantemente. “Não podemos banhar-nos duas vezes no mesmo rio, porque o rio não é mais o mesmo”. Segundo Heráclito “as coisas não são, mas devêm e nenhuma e todas podem ter a pretensão de ser o ser em si. O existir é um perpétuo mudar, um estar constantemente sendo e não sendo, um devir perfeito, um constante fluir.” (MORENTE, 1970, p. 67). Partindo da experiência sensível, Heráclito percebe a realidade como a complementaridade de opostos formando uma unidade. O conflito dos opostos (quente e frio, dia e noite, etc.) leva ao seu equilíbrio num processo de mudança permanente, de movimento, que caracteriza o real. O pensamento de Heráclito faz ressonância com

muitos dos temas da filosofia contemporânea que pretendem acabar com as dicotomias na interpretação da realidade, vendo-a como processo e potência.

Contrapondo-se à filosofia de Heráclito, Parmênides vai fundar e influenciar por vinte e cinco séculos as bases da filosofia ocidental, fundamentadas na razão (no pensamento lógico e racional), na hostilidade ao movimento, e nas inúmeras dicotomias advindas dessa visão, principalmente no que diz respeito ao lugar de negação e/ou submissão em que o corpo foi colocado ao longo da história.

Para Parmênides “as propriedades essenciais do ser são as mesmas que as propriedades essenciais do pensar”. (Idem, p.71) Fundamenta sua teoria na crítica a Heráclito, para quem o ser é e não é ao mesmo tempo. Segundo Parmênides isso é uma contradição, um pensamento obscuro e ininteligível (que o ser não é; que aquele que é não é). Propõe, portanto, seguindo um princípio de razão que não possa nunca falhar: que o ser é; o não ser não é. Segundo ele, tudo que se afastar disso é um erro. Esse “princípio de identidade” afirma que o ser é único, eterno, imutável, infinito e imóvel, uma vez que a pluralidade, a temporalidade, a mutabilidade, a limitação e o movimento resultam incompreensíveis diante da razão. Para Parmênides o mundo sensível (aquele que conhecemos pelos sentidos) é ininteligível, não podemos compreendê-lo, e só o mundo inteligível, o mundo do pensamento que não vemos, não tocamos, do qual não temos imaginação nenhuma, mas que podemos compreender, que está sujeito à lei lógica, da não-contradição, da identidade, é o único autêntico, o outro é puramente falso. Estabelece-se assim pela primeira vez a diferença entre realidade e aparência, esta última associada ao movimento e considerada superficial.

A crítica de Platão ao devir enquanto mudança segue na mesma direção de Parmênides, embora admitindo sua existência no mundo sensível, que se acha em fluxo perpétuo, movendo-se sem cessar, não sendo possível alcançar aí qualquer verdade. “A filosofia de Platão é onde melhor vemos o desenvolvimento racional do culto ao estável”. (WAHL, 1986, p. 36). Platão argumenta que para que o discurso, o *logos* (a razão, o pensamento), seja possível é necessário que exista algo estável, que designa como mundo inteligível, um mundo das idéias, que bane o falso e o ilusório contido no mundo sensível, o mundo das aparências.

Num de seus diálogos, em **A República**, Platão compara os dois mundos: o mundo sensível e o mundo inteligível, ou, como ele o chama, o céu, **topos uranos**, o lugar celeste; compara-os às sombras que se projetariam no fundo de uma caverna escura se por diante da

entrada dessa caverna passassem objetos iluminados pelo sol. Do mesmo modo que entre as sombras projetadas por esses objetos e os objetos mesmos há um abismo de diferença, e, sem dúvida, as sombras são de certo modo partícipes da realidade dos objetos que passam, desse mesmo modo os seres que contemplamos na nossa existência sensível, no mundo sensível, não são mais que sombras efêmeras, transitórias, imperfeitas, passageiras, reproduções ínfimas, inferiores, dessas idéias puras, perfeitas, eternas, imperecíveis, indissolúveis, imutáveis, sempre iguais a si mesmas, cujo conjunto forma o mundo das idéias. (MORENTE, 1970, p.87-8)

Para Platão só é possível um verdadeiro conhecimento do inteligível, das essências, das idéias, e o que corresponde ao domínio do sensível é apenas opinião, crença, conjectura. Ele considera o corpo humano como lugar da imperfeição, como o túmulo da alma.

O racionalismo, desde Aristóteles, tenderá a definir o conhecer como conhecimento da Forma, em detrimento de todo processo e potência. Conhecer será conhecer a Identidade de alguma coisa. Nessa perspectiva, a identidade é algo imutável, é a essência da coisa, ou seja, o que a coisa é sem a qual ela não pode ser. Tal pensamento trai o devir e o coloca como problema. Pois acredita que existe uma essência (que é a forma) que não vemos, acessível apenas através do pensamento, que é imutável, que constitui o universal (o modelo) e que o componente mutável da matéria, da coisa, seria o acidente, ou seja, aquilo que agiu sobre a coisa, que está na coisa, mas nada diz sobre a essência mesma da coisa. Do ponto de vista da linguagem a essência seria o substantivo e o acidente, o adjetivo. Assim, o que qualifica e singulariza não tem importância para a filosofia antiga. Tal tradição filosófica – desde Parmênides, passando por Platão até Aristóteles - estabeleceu a dicotomia e a hierarquia entre pensar e fazer, razão e emoção, corpo e alma. A concepção metafísica aristotélica do mundo e da vida vai se enraizando cada vez mais até tornar-se uma crença. A filosofia durante séculos sustentou-se nessa crença.

A posterior imbricação entre a tradição religiosa judaica e a filosofia helênica, via cristianismo (num primeiro momento com o platonismo e tardiamente com o aristotelismo) irá manter aquele pensamento dualista na extensa produção do pensamento cristão, que dominou a cultura ocidental por toda a idade média. É apenas no séc. XIV que começa a se dissolver a integração entre as verdades da razão

(filosofia) com aquelas de fé (teologia), presente na escolástica. Abre-se então o caminho para o humanismo renascentista do séc. XV, que preannunciará, por sua vez, o período moderno, com suas inovações nos campos filosófico e científico. Nesse período três fatos históricos irão contribuir para o forte abalo na ciência aristotélica: as guerras de religião, a descoberta de que o planeta é redondo, e o esclarecimento da real posição da terra no universo astronômico (a revolução copérnico-galileiana). Dessa crise nasce uma posição completamente nova da filosofia, tendo em Descartes seu principal representante: a busca por um método que evite o erro na descoberta da verdade, uma teoria do conhecimento, uma epistemologia que anteceda a ontologia. O pensamento passa a ser o centro do conhecimento, ou seja, torna-se objeto do conhecimento por ser este considerado o único indubitável. Portanto, para a filosofia moderna a única coisa que existe é o pensamento: “penso, logo existo”.

Segundo David Le Breton, em seu livro *Adeus ao Corpo* (2011), já antes de Descartes os anatomistas fundaram um dualismo que se fez central na modernidade, e não apenas na medicina, um momento de ruptura concreta do homem com seu corpo, tornando-o objeto. Com a formulação do *cogito* por Descartes tal dualismo prolonga ainda mais a dissociação do homem de seu corpo, retirando seu valor próprio. Para a filosofia mecanicista do século XVII “o modelo do corpo é a máquina, o corpo humano é uma mecânica discernível das outras apenas pela singularidade de suas engrenagens”. (LE BRETON, 2011, p.18). Para Descartes o corpo não passa do invólucro mecânico de uma presença, pois a essência do homem reside, em primeiro lugar, no *cogito*.

Pode-se dizer que o projeto moderno se define, em linhas gerais, pela busca da fundamentação da possibilidade do conhecimento e da elaboração das teorias científicas na análise da subjetividade, do indivíduo considerado como sujeito pensante, como dotado de uma consciência caracterizada por uma determinada estrutura cognitiva, por uma capacidade de ter experiências empíricas sobre o real, tal como se pode encontrar, em diferentes versões, no racionalismo e no empirismo².

Segundo Wahl (1986), as influências das concepções científicas novas e dinâmicas advindas dos pensadores do Renascimento, em particular o desenvolvimento

² O empirismo é o esforço maior que se conhece na história do pensamento humano para reduzir o pensamento à pura vivência. (Morente, 1970, p.189)

do cálculo infinitesimal³, levaram a uma importante transformação no pensamento sobre a mudança. Ao tornar-se possível uma ciência que inclui em suas investigações a mudança, esta também pôde retornar ao campo do pensamento, deixando de ser um conceito irracional, como para os filósofos antigos.

O problema da história surge a partir desse panorama, e o racionalismo e o idealismo não poderão resolvê-lo, uma vez que são produtos dessa história que pretendem explicar. Essa questão só será explicada na filosofia com a superação do idealismo, ao se encontrar uma realidade mais profunda do que as “coisas”, do que o “eu” e do que a própria história, e que contenha todas essas instâncias, ou seja, essa realidade que é a vida. A partir de uma ontologia fundamental da vida, que não é identidade, mas constante variabilidade, os conceitos lógicos caem por terra e outros precisarão ser forjados ou reinventados para a resposta ao problema metafísico do que/quem existe? “Existe a vida; por isso que a vida é a existência, a única existência absoluta e autêntica”. (MORENTE, 1970, p.307).

A questão do devir foi, a partir daí, pensada de variadas maneiras por diversos filósofos tais como Leibniz, Bergson, Heidegger e Kant. Mas não cabe aqui deter-nos em cada caso, pois vale lembrar que não pretendemos pensar o devir historicamente, mas compreender os caminhos que tornaram possíveis as concepções e os agenciamentos propostos pela releitura deleuziana desse conceito, que busca revalorizar o corpo e o desejo, tradicionalmente excluídos da discussão filosófica.

Nesse sentido, o agenciamento Espinosa-Nietzsche é fundamental para compreendermos o procedimento deleuziano de crítica do pensamento da representação, da identidade – sobretudo de Platão, Aristóteles e Descartes - e a constituição de um pensamento da diferença, da singularidade. Temos a questão do corpo/desejo posta em foco por Espinosa no séc. XVII e por Nietzsche no séc. XIX, momento, aliás, de maior radicalidade da crítica da representação, conforme veremos mais adiante nesse capítulo. Espinosa, através de sua *Ética*, afirmou que todo homem como ser natural, é desejo e potência. O que o levou a constatar que nenhuma outra potência poderia limitar ou abolir o direito natural soberano do desejo. Espinosa recusa a dicotomia alma/corpo, diz

³ O infinitesimal é a expressão usada para denotar objetos que são tão pequenos que não há maneira de vê-los ou medi-los, porém sua soma é maior do que zero e menor do que 1.

que a Razão não pode ensinar nada que seja contra a Natureza. Segundo Deleuze, Espinosa propõe aos filósofos um novo modelo: o corpo.

Alma e o Corpo estão, pois, simultaneamente presentes, e – é necessário supor – simultaneamente ausentes. Se a Alma é a idéia do Corpo, não há mais idéia quando não há mais corpo”.(Espinosa apud Le Breton, 2011, p.12)

O corpo humano pode ser afetado de muitas maneiras, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, enquanto outras tantas não tornam sua potência de agir nem maior nem menor. (ESPINOSA, 2013, p. 99)

Deleuze, ao elaborar ou reelaborar uma filosofia da Diferença, tem em Nietzsche seu principal interlocutor, estabelecendo uma ligação entre esse filósofo e outros que, em maior ou menor grau, podem a ele se agenciar em sua *vontade de potência* e em seu *eterno retorno*. “A filosofia de Deleuze recria e relaciona, pelo procedimento da colagem, ‘novos’ pensamentos já existentes, dentro e fora da filosofia, sempre com o objetivo de construir um pensamento que afirma a diferença sobre a identidade”. (MACHADO, 2010, p.37)

Nessa filosofia da Diferença proposta por Deleuze, “a filosofia é a arte de formar, de inventar, de fabricar conceitos” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p.8), lugar onde “Deleuze define um corpo – químico, biológico, social, político – como um fenômeno múltiplo, um composto de uma pluralidade de forças irreduzíveis em luta, em que algumas são dominantes e outras dominadas”. (MACHADO, 2010, p.92)

Parece pertinente dizer que do feudalismo ao capitalismo todas essas discussões filosóficas e seus saberes constituídos serviram para corroborar de alguma forma o poder soberano ou os Estados constituídos, fossem eles absolutistas, liberais ou totalitários. Teremos com o advento das duas grandes Guerras mundiais, da experiência socialista-comunista e da ascensão Nazista e suas ressonâncias em nossos dias, um leque de atrocidades para pensarmos sobre o exercício do poder sobre a vida, o corpo, o desejo, numa intolerância radical e muitas vezes criminosa com aquilo que constitui a diferença, seja ela religiosa, étnica, sexual, política.

Analisaremos, a partir de agora, alguns aspectos relativos à questão do poder enquanto estratégia e dos saberes a ele ligados, questão esta intrinsecamente conectada à questão do corpo, da diferença e do desejo. Para isso, vamos nos agenciar com a intensa

e complexa pesquisa realizada por Foucault sobre a questão do poder, na medida em que ela nos ajuda na compreensão desse lugar do corpo em devir na vida e na cena, em sua dimensão de resistência/linha de fuga aos modelos estabelecidos.

1.2 Um olhar sobre a questão do Poder-Corpo em Foucault

Michel Foucault, em seu profundo estudo sobre o poder e os saberes, as ciências que o constituem, mostra também como nos constituímos na relação entre ambos, revelando o complexo jogo do exercício de poder que determinados saberes promovem, colocando o poder enquanto um exercício, e o saber, enquanto seu regulamento.

Foucault, num possível agenciamento com Marx, Nietzsche e Freud – os três pensadores que descentralizaram o papel fundador do sujeito a partir do qual se pensava o mundo - nos diz que fazer da análise histórica o discurso do contínuo e fazer da consciência humana o sujeito de todo devir e de toda prática são as duas faces de um mesmo sistema de pensamento, onde o tempo é concebido em termos de totalização e as revoluções que nele ocorrem nunca passam de tomadas de consciência. Temos aí uma possível imbricação do pensamento de Foucault com os desses pensadores, ora inspirando-o como no que se refere a Nietzsche e sua genealogia, ora questionando-os em algum nível - reafirmando a importância da questão do corpo, muitas vezes negligenciada no marxismo em relação aos modos de produção, e na psicanálise em relação ao inconsciente.

Segundo Machado, no início Foucault, em sua análise histórica sobre as ciências em sua *arqueologia*, procurava estabelecer a constituição dos saberes privilegiando as inter-relações discursivas (compatibilidades e incompatibilidades entre os saberes) e sua articulação com as instituições, respondendo a *como* os saberes apareciam e se transformavam. Posteriormente seu ponto de partida é a questão do *porquê*, ou seja, explicar o aparecimento de saberes a partir de possibilidades externas aos próprios poderes que, imanentes a eles, os situam como elementos de um dispositivo de natureza essencialmente estratégica. Essa *genealogia* inspirada na terminologia nietzscheana “é a análise do porquê dos saberes, que pretende explicar sua existência e suas transformações situando-o como peça de relações de poder ou incluindo-o em um dispositivo político”. (FOUCAULT, 1982, p.10). A análise genealógica marca a singularidade dos acontecimentos, muitas vezes naquilo onde não há história (o amor, a

consciência, os instintos), apreendendo seu retorno não para traçar uma linha evolutiva, “mas para reencontrar as diferentes cenas onde eles desempenharam papéis distintos; e até definir o ponto de sua lacuna, o momento em que eles não aconteceram”.(Idem, p.15).

Segundo Foucault, em seu livro *Microfísica do Poder* (1982), o lugar do corpo traduz em si, historicamente, uma questão política de poder. Não existe algo unitário e global chamado poder, mas unicamente formas díspares, heterogêneas, em constante transformação. “O poder não é um objeto natural, uma coisa, mas uma relação, uma prática social, e como tal, constituída historicamente”. (FOUCAULT, 1982, p.10). Distinguem-se no poder uma situação central e periférica, em um nível macro e micro de exercício. Os poderes funcionam como uma rede de dispositivos ou mecanismos à qual nada ou ninguém escapa, em que não existem limites ou fronteiras, nem exterior possível. Daí a importante e polêmica idéia de que o poder não é algo que se detém como uma coisa, como uma propriedade, que se possui ou não. “O que existe são práticas ou relações de poder”. (Idem, p.14). O poder é algo que se exerce, que se efetua, que funciona. Nessa complexa genealogia do poder analisada por Foucault e relacionada diretamente à sua arqueologia do saber, verificamos que as formas de exercício do poder são diferentes do Estado, mas estão a ele articuladas de maneiras variadas e que são indispensáveis à sua sustentação e atuação eficazes. Existe, assim, uma mecânica do poder que se expande por toda a sociedade, assumindo as formas mais regionais e concretas, investindo em instituições, tomando corpo em técnicas de dominação. Poder este que intervém materialmente, atingindo a realidade mais concreta dos indivíduos – o seu corpo – e que se situa ao nível do próprio corpo social, penetrando na vida cotidiana e por isso podendo ser caracterizado como micro-poder.

Peter Pál Pelbart em seu livro *Vida Capital* (2003), por sua vez, num agenciamento com Foucault, aponta para a dificuldade de pensarmos hoje a questão do poder não só sobre a vida, sobre os corpos, mas também sobre a cena. Foucault já chamava a atenção para o seguinte paradoxo: quando o poder investe a vida, nesse mesmo momento, surge a resistência como resposta das subjetividades envolvidas. Daí a dificuldade de separar, nas relações atuais, poder e subjetividade. “Já não temos certeza se ao trabalhar, criar, amar, sonhar, ou mesmo resistir, apenas alimentamos uma máquina social vampiresca, ou ao contrário, forjamos as condições para tomar posse da vitalidade individual e coletiva que era nossa.” (PELBART, 2003, p.19)

Para a sociedade capitalista, sob o olhar de Foucault (1982), é o biopolítico (o poder sobre a vida) que importa antes de tudo, o biológico, o somático, o corporal. O corpo é uma realidade biopolítica. A medicina é uma estratégia biopolítica. Foucault situa a biopolítica no interior de uma estratégia mais ampla, que ele denomina de “biopoder”. E ao diferenciar biopoder do poder de soberania ao qual ele sucede historicamente, insiste sobretudo na relação distinta que cada um deles mantém com a vida e a morte: enquanto o poder soberano faz morrer e deixa viver, o biopoder faz viver e deixa morrer. Dois regimes, duas lógicas, duas concepções de morte, de vida, de corpo.

Para Foucault o “fazer viver”, característico do biopoder, se reveste de duas formas principais: a *disciplina* e a *biopolítica*. A primeira, já analisada em *Vigiar e Punir*, surge nas escolas, hospitais, fábricas, casernas, resultando na docilização e disciplinarização do corpo. Baseada no adestramento do corpo, na otimização de suas forças, na sua integração em sistemas de controle, as disciplinas o concebem como uma máquina (o corpo-máquina), sujeito assim a uma anátomo-política.

A ação sobre o corpo, o adestramento do gesto, a regulação do comportamento, a normalização do prazer, a interpretação do discurso, com o objetivo de separar, comparar, distribuir, avaliar, hierarquizar, tudo isso faz com que apareça pela primeira vez na história esta figura singular, individualizada – o homem – como produção do poder [...] e ao mesmo tempo, como objeto de saber. Das técnicas disciplinares, que são técnicas de individualização, nasce um tipo específico de saber: as ciências humanas. (FOUCAULT, 1982 p.20)

A segunda forma, a *biopolítica*, mobiliza um outro componente estratégico, a saber, a gestão da vida incidindo já não sobre os indivíduos, mas sobre a população enquanto tal, enquanto espécie. Está centrada não mais no corpo-máquina, porém no corpo-espécie – é o corpo atravessado pela mecânica do vivente, suporte de processos biológicos: a proliferação, os nascimentos e a mortalidade, o nível de saúde, a longevidade – é a biopolítica da população. Ainda separadas no início, a disciplinarização dos corpos e a regulação da população acabam confluindo. Em algumas passagens Foucault chega a associar a emergência do biopoder e de suas duas formas a uma exigência de ajuste do capitalismo: “Este não pode se garantir senão ao

preço de uma inserção controlada dos corpos no aparelho de produção e através de um ajuste dos fenômenos de população aos processos econômicos”. (FOUCAULT apud PELBART, 2003, p, 57)

Se as disciplinas se dirigiam ao corpo, ao homem-corpo, a biopolítica se dirige ao homem vivo, ao homem-espécie. Se a disciplina, como diz Foucault, tenta reger a multiplicidade dos homens enquanto indivíduos sujeitos à vigilância, ao treino, eventualmente à punição, a biopolítica se dirige à multiplicidade dos homens enquanto massa global, afetada por processos próprios da vida, como a morte, a produção, a doença. A uma primeira “tomada de poder” sobre o corpo feita sob o modo da individualização, lembra Foucault, segue-se uma segunda tomada de poder, desta vez massificante, totalizante. O que não significa que as estratégias e táticas de poder substituam o indivíduo pela população. “Mais ou menos na mesma época, cada um foi alvo de mecanismos heterogêneos, mas complementares, que os instituíram como objeto de saber e de poder”. (FOUCAULT, 1982, p. 22).

Contra esse poder ainda novo no século XIX, diz Foucault, as forças que resistem se apóiam sobre aquilo mesmo que ele investe – isto é, sobre a vida e o homem enquanto ser vivo. Desde então as lutas não se fazem mais em nome dos antigos direitos, mas em nome da vida, suas necessidades fundamentais, a realização de suas virtualidades, etc. Se a vida foi tomada pelo poder como objeto político, ela também resiste contra o sistema que tomou seu controle. Desse modo, segundo Foucault emerge inevitavelmente no sujeito a reivindicação de seu próprio corpo contra o poder, por exemplo, o prazer contra as normas morais da sexualidade, do casamento, do pudor. Se o poder é forte é porque ele se exerce não só de forma negativa, mas produz “efeitos positivos” no nível do prazer, do desejo. A batalha continua, e “como resposta à revolta do corpo, encontramos um novo investimento que não tem mais a forma de controle-repressão, mas de controle-estimulação: ‘Fique nu, mas seja magro, bonito, bronzeado’”. (Idem, p. 147) É o desenvolvimento estratégico normal de uma luta: a cada movimento de um dos dois adversários, corresponde o movimento do outro.

São variados os meandros por onde passa o poder, em seus mecanismos, seus controles recíprocos, seus ajustamentos e a sutil imposição de seus modelos. Nesse sentido, Foucault afirma que “nada mudará na sociedade se os mecanismos de poder que funcionam fora, abaixo, ao lado dos aparelhos de Estado em um nível muito mais elementar, cotidiano, não forem modificados”. (Idem, p.149-150)

Para pensarmos a mudança nessa perspectiva parece fundamental pensarmos sobre a questão colocada por Foucault: De que corpo necessita a sociedade atual?

Temos na análise de Le Breton (2011) um mapa do estado atual do corpo contemporâneo que nos dá pistas de possíveis caminhos de resistência hoje. O autor diz que esse corpo se transforma cada vez mais em corpo-máquina, sem sujeitos nem afetos, um corpo-bricolagem, resultado dos excessos e derivas do extremo contemporâneo, que oscila entre a vontade de controle absoluto e o narcisismo feroz que se aproxima de uma vontade de potência niilista que agride o corpo pleno. Segundo Le Breton, o corpo tornou-se um acessório, uma prótese, marcado por uma subjetividade lixo, uma bula, um kit: É a convergência de práticas relativamente recentes, inclusive cirúrgicas, que faz com que “o corpo seja hoje muitas vezes vivido como um acessório da presença [...] O corpo hoje é um objeto imperfeito, um rascunho a ser corrigido”. (LE BRETON, 2011, p. 10). Há um discurso aparentemente paradoxal que “faz a apologia do corpo para melhor esvaziá-lo, transformando-o em mercadoria e impondo um fora do corpo que dita o simulacro do próprio corpo. Nunca o corpo-simulacro, o corpo-descartável foi tão exaltado como na contemporaneidade”. (Idem, p. 10).

Ao contrário do que nos propõe Artaud, há uma exaltação de órgãos sem corpos, que massacram o próprio corpo com o qual vivemos, tornando-o um acumulado de órgãos colados - boca, bunda, seios, genitálias moldadas, em nome de uma “beleza roubada” e reconstituída numa espécie de linha de montagem, uma clonagem, onde a diferença, as singularidades se perdem, onde parecemos dar adeus ao corpo próprio.

1.3 No rastro de um corpo em devir enquanto *resistência*: Deleuze e possíveis intercessores

Kuniichi Uno, em seu livro *A Gênese de um corpo desconhecido* (2012), nos coloca uma questão crucial, em diálogo com o que foi exposto no item anterior: como resistir a essa globalização do poder e da força sobre o corpo? A resposta que ele mesmo aponta ao analisar a criação cênica de vários artistas, entre eles Artaud, Genet, Beckett e Hijikata remete a Deleuze, uma vez que este não parou de filosofar sobre a vida e o corpo vivo, sobre as forças que agem, atravessam e moldam o corpo. A resposta vai em direção ao corpo e ao desejo. Nessa ótica o corpo se manifesta como se

fosse um lugar informe, instável, sem fronteiras, onde as forças naturais e sociais se cruzam, se chocam, fervilham sem parar.

Diante disso, voltemos então à questão espinosista, complementar à anterior e rediscutida por Deleuze: o que pode um corpo? De que afecto é capaz? Compreendendo aqui o afecto enquanto uma sensação que sobrevive àquele que a sentiu, e passa a viver em uma matéria ou em outro corpo. Se vivemos em um mundo onde não somente as pessoas mas também os poderes têm interesse em nos comunicar afetos tristes, que nos despotencializam em nossas atuações, temos de ter prudência ao experimentar, pois “a tristeza, os afetos tristes, são todos aqueles que diminuem a nossa potência de agir. Os poderes estabelecidos precisam de nossas tristezas para fazer de nós escravos.” (DELEUZE, 2004, p. 80). Segundo Deleuze, a definição de poder em Foucault tem muito da visão de Nietzsche. Nesse sentido “o poder é uma relação de forças, ou melhor, toda relação de forças é uma relação de poder. E a força se define por um poder de afetar ou de ser afetado por outras forças, afetos ativos e passivos ou, espontaneidade e receptividade da força”. (MACHADO, 2010, p.169) Em contraposição, a alegria ou os bons encontros são aqueles que aumentam nossa potência de agir, pensar, sentir, existir.

Para Deleuze não é fácil ser um homem livre: fugir da peste, organizar os encontros (os bons encontros), aumentar a potência de agir, afetar-se de alegria, multiplicar os afetos que exprimem ou encerram um máximo de afirmação. Fazer do corpo uma potência que não se reduz ao organismo, fazer do pensamento uma potência que não se reduz à consciência.

Se o devir é pensado em contraposição à imitação, à reprodução, à identificação ou à semelhança, se o devir não é atingir uma forma, mas escapar de uma forma dominante, pensar o devir enquanto um dispositivo, enquanto um indutor ao escapamento (linha de fuga), à ruptura ao modelo, ao encontro de uma vida, de um corpo e arte potentes se constitui em tarefa vital.

Todo devir é minoritário. É porque homem é maioria qualitativa, modelo de identidade, entidade molar, forma de expressão dominante, que não há devir-homem. Devir é se desterritorializar em relação ao modelo. E quando Deleuze diz que numa linha de fuga há sempre traição, isso significa trair as potências fixas, as significações

dominantes, a ordem estabelecida – o que exige ser criador. (MACHADO, 2010, p.214).

Na construção da estratégia de recuperação desse corpo da diferença, desse corpo em devir na vida e na arte, faz-se necessário investigarmos mais detalhadamente o que vem a ser um devir. Do que é feito um devir? Evoquemos aqui alguns intercessores para essa questão. Para Deleuze o devir é um encontro de intensidades, intensidades essas que são produzidas num agenciamento entre dois termos. O devir é um encontro. Um afetar-se por alguma coisa. “Os devires são o que há de mais imperceptível”. (DELEUZE, 1996, p.13)

José Gil (2012) é bastante esclarecedor quanto ao sentido das micro percepções e o devir. O autor nos dá como exemplo uma relação conjugal, em que ao fim de muitos anos há um fechamento na relação de devir que implica uma espécie de osmose ou simbiose entre os dois cônjuges. De tal maneira que as forças emitidas por um dos termos do casal são captadas pelo outro termo. O outro termo emite forças e cria-se aquilo que ele chama de zona de indiscernibilidade, em que já não se sabe quem é quem. Tudo se passa a um nível que Deleuze e Guattari chamam “molecular”, o nível das pequenas percepções. As pequenas percepções são percepções minúsculas, microscópicas. As pequenas percepções estão para além do sensível, são inconscientes. Elas estão em um campo metafenomenológico, já que não se trata de fenômenos visíveis. Tomamos como Fenômeno o que é dado à sensorialidade presente, numa presença. São fenômenos que se encontram no devir da relação entre duas pessoas. Devir que produz uma zona em que uma se torna parcialmente, molecularmente, a outra e reciprocamente. Essa zona de indiscernibilidade encontra-se em todos os devires. O devir é molecular. Passa-se a um nível de pequenas percepções, não sensíveis. Não é o devir da pessoa inteira que se transforma numa outra forma, aquilo que a fenomenologia chama o corpo próprio da pessoa, com suas formas, contornos. Mas é o devir ao nível das pequenas percepções, que é sempre parcial, é sempre uma linha de devir (uma emissão de partículas virtuais). Não se trata de se identificar formas. Por exemplo, o devir-mulher não é adquirir a forma de uma mulher, porque não estamos na escala molar, na escala macroscópica. Estamos numa escala molecular, microscópica, de intensidades, de modulação de forças. E como é que se engendram formas a partir de forças? Certamente não é por identificação nem mimese.

Segundo Gil, virtualmente, o nosso corpo tem a capacidade de devir todos os corpos vivos e inanimados do mundo. Todo devir (animal, mulher, criança) implica a transformação do corpo atual e a criação de um corpo virtual intensivo que se lhe sobrepõe. Nesse caso, a mutação implica um espelhamento de forças, não um espelhamento de formas. O espelhamento de forças tem por origem uma propriedade do corpo: a de emitir forças, partículas intensivas que um outro corpo recebe e acolhe, pois recebe e incorpora, parcialmente, as forças emitidas por um outro corpo. A emissão de intensidades projeta vida no outro corpo. Não se trata de forças inertes e puramente físicas, mas de forças de vida. O corpo-espelho-de-forças é um conceito que possui a propriedade de espelhar e de fazer o outro corpo espelhar, dando vida ao outro corpo ou ao objeto inanimado. No que diz respeito ao devir, este não existe sem espelhamento de forças. Mas o devir é um espelhamento de forças tal que, entre o indivíduo que devém e o animal ou o objeto que ele devém nasce uma zona de indiscernibilidade. O espelhamento de forças tem uma dupla ação: reenvia forças em espelho e cria uma individualidade. Paradoxalmente, recebemos o reflexo das nossas próprias forças quando vem de outro.

Meu corpo pode comportar segmentos extraídos dos outros como minha substância se transfere para eles: o homem é espelho para o homem. Quanto ao espelho, ele é o instrumento de uma universal magia que transforma coisas em espetáculos, os espetáculos em coisas, eu no outro e o outro em mim. (MERLEAU-PONTY, 2004, p.93).

Vemos aqui José Gil em ressonância com **Maurice Merleau-Ponty**, que procura uma recuperação, uma reabilitação do sensível, do corporal. O corpo é ao mesmo tempo vidente e visível, não há uma hierarquia dos sentidos, como na filosofia tradicional onde o olho do corpo vê o concreto e o olho do espírito vê o que pode ser pensado. Para Merleau-Ponty, o olho é o mesmo, uma vez que há, simultaneamente, o dentro e o fora do corpo. Ou seja, o campo da percepção sempre pressupõe algum tipo de relação. O corpo está no mundo, ele não tem apenas algumas “janelas” que o comunicam com o mundo. Tudo acontece simultaneamente. O homem está no mundo, no fluxo, na ambigüidade, na relacionalidade, na permutabilidade. E a permutabilidade dá-se entre homem e homem, homem e mundo, entre pensar e sentir. Nesse sentido Merleau-Ponty faz uma diferenciação entre o pensamento e o pensamento analítico. Segundo ele, o

primeiro está em fluxo com o sentir, já o segundo é uma racionalização feita a posteriori.

Portanto, segundo Merleau-Ponty “não há mundo inteligível, há mundo sensível.” (1992, p.199) Para ele o conhecimento nasce e faz-se sensível em sua corporeidade. “O sentido é invisível, mas o invisível não é o contraditório do visível: o visível possui, ele próprio, uma membrura de invisível, e o in-vísível é a contrapartida secreta do visível, não aparece senão nele.” (Idem, p.200). O quiasma é a reversibilidade, onde há a passagem do “Para si” ao “Para Outrem”. Nesse sentido tanto o corpo como o espelho se constituem em reversibilidade, numa relação corpo-espelho-de-forças.

Merleau-Ponty, em sua *Fenomenologia da percepção* (1945), desenvolve uma análise do sujeito no mundo, anterior mesmo à relação de conhecimento, considerando o sujeito como corpo e a consciência como encarnada no corpo. O autor faz uma crítica ao racionalismo da ciência e da filosofia modernas que negligenciam a realidade do corpo em suas percepções e sensações, e supervalorizam a razão. Para o autor, em seu *O olho e o espírito*, “a ciência manipula as coisas e renuncia a habitá-las”. (p.85). Para o autor há um saber que vai ao encontro das coisas e outro que vai contra as coisas. Sendo assim, “habitar” é aprofundar, é se relacionar intensamente com as coisas, é ir ao encontro.

É nesse ponto que nos reencontramos uma vez mais com a concepção deleuziana do devir, onde pensamos poder haver uma ressonância entre Deleuze e Merleau-Ponty. Para Deleuze o devir é esse encontro de intensidades surgido de um *agenciamento*. Mas nem toda relação é um agenciamento. O *agenciamento* enquanto *máquina desejan*⁴ é um movimento de expansão, dele pode nascer um devir. “Desejar é passar por devires”. (ZOURABICHVILI, 2009, p.48) Nesse sentido só nos tornamos quem somos quando nos agenciamos com algo que nos constrói e nos singulariza.

⁴Segundo Deleuze e Guattari: Nas máquinas desejan

tudo funciona ao mesmo tempo, mas nos hiatos e nas rupturas, nas panes e nas falhas, nas intermitências e nos curtos-circuitos, nas distâncias e nos despedaçamentos, numa soma que nunca reúne suas partes em um todo [...] Em *Mil platôs*, o conceito de máquinas desejan

desaparece em benefício dos conceitos de agenciamento e de máquina abstrata (onde encontramos a função paradoxal de condicionamento desestabilizante). (ZOURABICHVILI, 2009, p. 67 e 68)

Todo devir forma um “bloco”, em outras palavras, o encontro ou a relação de dois termos heterogêneos que se “desterritorializam” mutuamente. Não se abandona o que se é para devir outra coisa (imitação, identificação), mas uma outra forma de viver e de sentir assombra ou se envolve na nossa e a “faz fugir”. (Idem, p.48).

É nesse lugar que recusa significados/significações (do campo mental) e onde se produzem sentidos (do campo corporal) que se gera um terceiro grau do devir, o devir-intenso/devir-molecular/devir-imperceptível/devir-todo-mundo.

Para Deleuze tudo é devir, porque tudo é produção, tudo se produz. E essa produção não é só o fazer algo externo a nós mesmos, mas perceber que nós também somos algo nos fazendo. Logo, algo se afirma enquanto devir quando aumenta sua capacidade de produzir-se enquanto devir, de se tornar autônomo. Não só na produção de uma obra, mas na produção da própria vida, da própria existência, no aumento da nossa potência. Nesse sentido sempre há um devir esperando para ser despertado em alguém ou em alguma coisa.

A função da arte é despertar devires, é resistir. O corpo em arte que pretendemos circunscrever nessa pesquisa é um corpo comprometido com esse desejo de intensidade, de fuga aos modelos impostos, um *corpo paradoxal*:

Um corpo que se abre e se fecha, que se conecta sem cessar com outros corpos e outros elementos, um corpo que pode ser desertado, esvaziado, roubado da sua alma e pode ser atravessado pelos fluxos mais exuberantes da vida. Um corpo humano porque pode devir animal, devir mineral, vegetal, devir atmosfera, buraco, oceano, devir puro movimento. (GIL, 2002, p.56).

A profunda pesquisa sobre o corpo e suas metamorfoses desenvolvida por José Gil (1997) nos fala que qualquer discurso sobre o corpo parece ter que enfrentar uma resistência, que provém da própria natureza da linguagem. Cada definição permanece um ponto de vista parcial, determinado por um domínio epistemológico ou cultural particular, uma espécie de esclarecimento parcial sobre o corpo. “A essa docilidade da linguagem equivale uma violência real exercida sobre o corpo: quanto mais sobre ele se fala, menos ele existe por si próprio”. (GIL, 1997, p.13) Foi freqüente o uso da violência como resposta à violência para reencontrar este corpo perdido nos signos, na escrita, na ciência, nas instituições e na guerra. A cada regime de signos temos formações de poder. Gil cita algumas questões que permanecem: que aconteceu ao

corpo e à sua vida? Em nome de que signos se impõe tal tipo de violência ao corpo? Que operações teve de suportar para que se instaurasse um poder? Como vem resistindo?

O corpo não é mais o obstáculo que separa o pensamento de si mesmo, aquilo que ele deve superar para conseguir pensar. É, ao contrário, aquilo em que ele deve mergulhar, para atingir o impensado, a vida. As categorias da vida são precisamente as atitudes do corpo, suas posturas. “Não sabemos sequer o que um corpo pode: no sono, na embriaguez, nos esforços e resistências.” (DELEUZE, 1990, p.227, 1990)

Foucault diz que pensar é resistir. Deleuze diz que a arte é o que resiste. Podemos dizer que a arte produzida por um corpo em devir é realmente uma arte que pretende resistir, inclusive ao pensamento dominante. Resistir ainda às formas de produção e subjetivação capitalísticas, segundo as palavras de **Félix Guattari**:

Tudo que é produzido pela subjetivação capitalística – tudo o que nos chega pela linguagem, pela família e pelos equipamentos que nos rodeiam - não é apenas uma questão de idéia, não é apenas uma transmissão de significados por meio de enunciados significantes [...] Trata-se de sistemas de conexão direta entre as grandes máquinas produtivas, as grandes máquinas de controle social e as instâncias psíquicas que definem a maneira de perceber o mundo [...] A subjetividade é produzida por agenciamentos de enunciação. Os processos de subjetivação, de semiotização não são centrados em agentes individuais nem em agentes grupais. Esses processos são duplamente descentrados. Implicam o funcionamento de máquinas de expressão que podem ser tanto de natureza extrapessoal, extraindividual (sistemas maquínicos, econômicos, sociais, tecnológicos, religiosos, de mídia, etc) quanto de natureza infra-humana, infrapsíquica, infrapessoal (sistemas de percepção, de sensibilidade, de afeto, de desejo, de representação, de imagem, de valor, modos de memorização e de produção ideica, sistemas de inibição e de automatismos, **sistemas corporais**, biológicos, orgânicos, fisiológicos etc.) que interagem num processo de produção de desejos, comportamentos, atitudes, enfim, modos de ver, sentir e estar no mundo. (GUATTARI, 1986, p.27,31, grifo nosso)

Em seu artigo *Corpo em Devir*, **Luiz Fuganti** (2007) descreve como tal política é exercida de modo sistemático, não simplesmente por poderes exteriores a nós, mas por nós mesmos, enquanto cúmplices dessa política. Colocamos nosso corpo a serviço desse organismo, destituímos o nosso corpo do devir propriamente ativo e o introduzimos a um devir reativo que busca simplesmente a conservação de si, que põe a questão criativa como secundária. A criação só é aceita na medida em que é posta a serviço da

conservação. Penhoramos a nossa vida e a colocamos a serviço de um projeto, a serviço de uma finalidade. Perdemos novamente a capacidade de criar e desperdiçamos o inédito do que a existência nos oferece a cada momento, a cada entretanto que está subjacente. Então vamos entupindo nossa capacidade, nossas passagens, nossos poros com as significações. A partir de um modo que se instalou em nós vamos reagindo e acusando a tudo que não tem finalidade. “Há um envenenamento na atmosfera do acontecimento”. (FUGANTI, p. 71). Na medida em que perdemos a capacidade de acontecer, não sabemos mais qual é a fonte ou o motor do nosso desejo. Perdemos o sentido dos fluxos que redistribuem o desejo. Não apreendemos mais, senão confusa e indiretamente, as modificações que afetam um corpo intensivo e o fazem mudar seu destino. “O que nos escapa então é aquilo que, no corpo, produz afetos e, também, o primeiro dos afetos, o desejo”. (Idem, p.69)

Segundo Fuganti, essa incapacidade construída de não tolerar os devires ativos do corpo os transformou em devires monstruosos que precisam ser contidos. Então nós somos socialmente educados, codificados, historicamente condicionados a cultivar uma forma de organizar o corpo, o pensamento, sem a qual acreditamos que cairíamos num abismo, no caos, na destruição. Esse é o pressuposto de todo poder junto com toda vida impotente. O poder cultiva a vida impotente, ele precisa dela para existir. Não há poder que não seja sempre exercido, como já dito por Foucault, pelos dominados e pelos dominantes. O poder é sempre exercido e atravessa todos os corpos. E de que modo ele é exercido? Pela nossa sensibilidade e pela nossa linguagem, ou seja, pelo uso que fazemos delas, que geralmente atravessam modos de poder. Então, através do uso da nossa sensibilidade separamos o nosso corpo do que ele pode, o submetemos a um organismo, através do uso da nossa linguagem separamos o nosso pensamento do que ele pode, o submetemos a uma representação. Investimos assim numa unidade, numa função, que nos resgataria dos perigos das incertezas, mas que, paradoxalmente, nos leva a uma vida infértil, destituída da sua capacidade de acontecer. Então, nossa vida fica entre o passado e o futuro, mas nunca no devir.

1.4 No rastro de um *corpo cênico em devir enquanto linha de fuga*: a experiência de Potência em Artaud – Nietzsche e seus agenciamentos e ressonâncias

É nesse ponto onde há a necessidade vital da fuga, do corpo voltar a acontecer no sentido de reencontrar a vida potente em seu fluxo de intensidades, que é necessário retomar a conexão desse corpo em vida com o corpo em arte. Pensando a arte, aqui, enquanto lugar de resistência aos modelos estabelecidos, enquanto lugar de criação. Cabe perceber aqui também até onde arte e vida espelham-se mutuamente. Para isso tomaremos a partir de agora como intercessor para essa conversa uma experiência prática a partir do Teatro da Crueldade de Antonin Artaud e no que ele dialoga com o pensamento Nietzscheano, enquanto lugar limítrofe entre vida e arte, enquanto prática de subversão da linguagem, de construção desse corpo cênico em devir, desse lugar do corpo em criação rumo ao resgate de uma vida (em corpo/pensamento) potente, que “inventa” a qualidade da força (ativa e criativa), central na reflexão dessa pesquisa.

No sentido de mapear como o devir e suas linhas de fuga⁵ aos modelos se corporificam em exemplos cênicos concretos, tomaremos nessa etapa como intercessor para essa reflexão a experiência vivenciada no curso “*O ator e o mito do duplo no Teatro da Crueldade de Antonin Artaud*”, ministrado pela Profa. Maria Cristina Britto, no PPGAC/UNIRIO, no segundo semestre de 2010. Como ressonância dessa experiência, colocamos uma questão que conduzirá a discussão e seus agenciamentos: Como seria o devir desses corpos cênicos?

Após entrar em um devir-Artaud, encontrar um caminho para falar desse artista, de seu teatro e obra não é tarefa simples. Depois da trajetória percorrida no curso, repleta de afetos, surpresas e desafios, no mergulho intenso na teoria e na vivência cênica do universo artaudiano, fazer uma síntese com palavras é um grande desafio, uma vez que, concordando com Artaud, estas não são absolutas. Faz-se necessário, após a experiência, encontrar palavras que reunidas em laudas consigam assumir também uma dimensão encantatória, fiel ao autor e capaz de revelar o mistério, a riqueza e a

⁵ Esses vetores de desorganização ou de “desterritorialização” são precisamente designados como *linhas de fuga* [...] Se fugir é fazer fugir, é porque a fuga não consiste em sair da situação para ir embora, mudar de vida, evadir-se pelo sonho ou ainda transformar a situação [...] Trata-se de fato de uma saída, mas esta é paradoxal [...] onde a “vida orgânica” é construída, transversalmente em relação às formas constituídas. (ZOURABICHVILI, 2009, p. 59 e 62)

beleza que esse encontro com sua obra provocou. Que cada palavra traga um afeto (ou vice-versa), que cada afeto traga uma imagem e que essa traga a poesia necessária ao ato.

Antonin Artaud foi incompreendido por muitos durante sua vida, pairando sobre seu nome uma aura de maldito, iluminado e louco. O sofrimento e a doença tiveram um sentido determinante para a vida e a criação de Artaud. Sua “doença”, que poderia ser definida em termos psiquiátricos, foi trabalhada por ele de maneira singular. O sofrimento em Artaud é um verdadeiro trabalho de transformação do pensamento. “A sua concepção de crueldade é um questionamento e a indicação do colapso do que seria um sujeito do pensamento”. (UNO, 2012, p.36)

Falar do teatro de Artaud é falar ao mesmo tempo de rigor e paixão. Para Artaud o verdadeiro teatro sempre foi o exercício de um ato terrível e perigoso. “O teatro é o estado, o lugar, o ponto para apreender a anatomia humana e por seu intermédio curar e reger a vida”. (ARTAUD apud ASLAN, 1994, p.261). Aqui Artaud e Nietzsche se agenciam, quando o último nos diz: “A arte e nada mais que a arte! Ela é a grande possibilitadora da vida, a grande aliciadora da vida, o grande estimulante da vida”. (NIETZSCHE, 1999, p.50)

A busca artística de Artaud refletia essa inquietação constante por uma arte avassaladora, que arrebatasse o espectador na totalidade de sua existência (espírito, carne e sentidos). Para isso um novo teatro e um novo ator precisavam existir, livres dos estereótipos e do textocentrismo, para que o espetáculo pudesse chegar a um jogo profundo. Artaud foi autêntico e incansável nessa busca.

A escolha da peça *Oração* do dramaturgo espanhol **Fernando Arrabal**⁶, parte de seu teatro brutal, surpreendente e provocador, veio ao encontro, intuitivamente, do universo artaudiano no que ele contém de sentido ritualístico, *metafísico* e de *crueldade*. A noção de *duplo* foi trabalhada na encenação, assim como o sentido de um teatro ritualístico, de uma cerimônia sagrada. Trataremos de refletir como cada um desses conceitos cunhados por Artaud na construção de sua poética teatral dialoga com o texto

⁶ Fernando Arrabal é o autor de um teatro genial, brutal, surpreendente e prazerosamente provocador. Um potlatch dramaturgico onde a sucata de nossas sociedades “avançadas” carboniza-se no rastro festivo de uma revolução permanente. Herdeiro da lucidez de um Kafka e do humor de um Jarry; por sua violência é aparentado de Sade ou de Artaud. Porém é provavelmente o único a ter levado o escárnio tão longe. Lúdico, rebelde e boêmio, sua obra é a síndrome de nossa época de fugacidades: uma forma de manter-se alerta. *Dictionnaire des littératures de langue française* (Editions Bordas).

de Arrabal e com a cena criada pelo trio de atores (Cláudia Petrina, Christina Streva e Reyner) ao final do curso.

Para Artaud “tudo que atua é uma crueldade. É a partir dessa idéia levada às últimas conseqüências que o teatro deve ser renovado” (ARTAUD, 1984, p.109). Para ele a crueldade é a capacidade que o teatro tem de agir sobre o outro. É sobre essa base que ele desenvolverá seu Teatro da Crueldade. Aqui temos a ressonância de sua visão com a de Nietzsche quando esse coloca a “arte como a redenção do que age – daquele que não somente vê o caráter terrível e problemático da existência, mas o vive, quer vivê-lo, do guerreiro trágico, do herói.” (NIETZSCHE, 1999, p.50)

Nietzsche, na sua luta contra o racionalismo dominante, usa as figuras gregas de Apolo e Dioniso como metáforas representativas da constituição do ser e enquanto valores estéticos, elementos que estão presentes na sua obra *O Nascimento da Tragédia*, de 1871. O autor revela as conseqüências da deformação ocidental do humano, por meio da valorização do racional em detrimento do instintivo. A racionalidade apolínea vem imperando há muitas gerações, restringindo e castrando o desejo e o instinto dionisíacos, impondo modelos éticos que foram aceitos a partir de uma distorção da humanidade do humano. Segundo Nietzsche, esse ser mais racional que instintivo não representa o pleno desenvolvimento da potencialidade humana, representa sim sua atualidade como levou a crer Aristóteles, não sua potência. Mas para Nietzsche há ainda os que resistem, há em alguns a vontade de potência: o desejo dionisíaco de deixar de ser assim, tão humano, no sentido da racionalidade. O autor defende, então, o retorno a Dioniso e suas paixões, seu arrebatamento, sua *vontade de potência*, fundamentais à vida e à arte, a determinadas ética e estética que rompem o modelo da razão e que se fundam essencialmente no corpo. Deleuze, no livro “*Por que Nietzsche?*” (s/d), em sua análise da Vontade de Potência neste autor, nos diz que a vontade de potência não é aquela que deseja dominar. A vontade de potência no seu grau mais alto, sob a forma intensa ou intensiva, não consiste em cobiçar nem mesmo em tomar, porém em dar e em criar. A máscara é a mais bela dádiva, testemunha da vontade de potência como força plástica, como a mais alta potência da arte. A potência não é o que a vontade quer, mas quem quer na vontade, isto é, Dioniso. A vontade de potência é potência de metamorfose.

Nesse aspecto parece ser possível vislumbrar ressonâncias do Teatro da Crueldade de Artaud, considerado enquanto vontade de potência, com a visão

Nietzscheana de teatro. O conceito de Crueldade pode ser então um ponto de partida para surpreendentes deslocamentos e novos fluxos, operando como um *plano de imanência*, onde “multiplicidades o povoam, singularidades se conectam, processos ou devires se desenvolvem, intensidades sobem ou descem”. (DELEUZE, 2000, p.183). Nesse Teatro não existe um padrão a ser seguido, não existem códigos corporais pré-estabelecidos, cada corpo deve buscar sua singularidade. Ao dizer que a arte é o que resiste, Deleuze parece aproximar-se desse sentido da arte produzida a partir do conceito de Crueldade em Artaud, ou seja, aquela arte que pretende resistir aos modelos fixados.

Artaud queria devolver o sentido vivo e ritualístico do teatro, onde houvesse o poder da magia do contágio, onde houvesse fervor e êxtase. Ele queria que o teatro fosse um rito que despertasse a todos que participassem da experiência, que compartilhasse uma sensação com o outro e não apenas palavras vazias. Para isso, segundo Artaud (1984) o teatro deve dar ao público tudo que há no amor, no crime, na guerra e na loucura. Nesse ponto o agenciamento Artaud-Nietzsche se evidencia mais uma vez quando o último nos diz, referindo-se ao teatro, que “a grande tragédia grega apresenta como característica o saber místico da unidade da vida e da morte e, nesse sentido, constitui uma “chave” que abre o caminho essencial do mundo”. (NIETZSCHE, 1999, p.9). Segundo Nietzsche a tragédia grega, em sua configuração mais antiga, tinha por objeto somente a paixão de Dioniso e por muito tempo este foi o único herói cênico a existir. Contam os mitos que, quando rapaz, Dioniso foi despedaçado pelos Titãs, e nessa existência como deus despedaçado, Dioniso tem a dupla natureza de um demônio horripilante e selvagem e de um soberano brando e benevolente.

Os personagens da peça *Oração*, de Arrabal, ora parecem remeter ao universo dionisíaco em sua dupla natureza, ora também ao universo do personagem Zaratustra de Nietzsche. Em *Ecce Homo*, Nietzsche assimila Zaratustra a Dioniso, concebendo o primeiro como o triunfo da afirmação da vontade de potência e o segundo como símbolo do mundo como vontade, como um deus artista, totalmente irresponsável, amoral e superior ao lógico. Para Dioniso, o sofrimento, a morte e o declínio são apenas as outras faces da alegria, da ressurreição e da volta. Por isso, “os homens não têm de fugir à vida como os pessimistas, mas como alegres convivas de um banquete que desejam suas taças novamente cheias, dirão à vida: uma vez mais”. (NIETZSCHE, 1999, p.12)

Em *Oração* de Arrabal os temas relativos a desejo, crime, morte, loucura são recorrentes, permeando o universo dos dois personagens Fídio e Lilbe em seus diálogos. Temos a seguinte descrição na rubrica original da peça de ato único: “Em cena dois personagens: Fídio e Lilbe, homem e mulher. Um caixão de criança preto. Quatro círios. Um cristo de ferro. No fundo uma cortina preta, música ao longe: Black and Blues, de Louis Armstrong”.

Tomaremos aqui os personagens em seus agenciamentos possíveis, um encontro virtual, um bloco de devires entre Arrabal, Artaud e Nietzsche. Teremos então Fídio-Dioniso e Lilbe-Zaratustra. O texto se inicia com Fídio dizendo que a partir de hoje eles serão bons e puros. Essa afirmação nos leva a desconfiar que ambos, até aquele momento, não fossem bons nem puros. Tal desconfiança se confirma à medida que o diálogo se desenvolve como numa guerra de desejos impróprios, e terríveis atos são revelados, incluindo crimes e mortes. O texto tem uma atmosfera um tanto delirante, como se ambos estivessem em determinados momentos entrando em um surto místico, em um devaneio. Fídio revela que tem o livro (a Bíblia) para saber o que é Bom ou Mau, obedecendo assim à lei do Senhor. Lilbe é mais resistente à nova forma de comportamento proposta por seu parceiro, mas ao questionar e duvidar da possibilidade de mudança acaba sendo levada a acreditar e desejar essa nova experiência em busca de uma suposta felicidade. Alguns trechos da Bíblia são citados e se coloca a necessidade de confessarem os pecados cometidos e de começarem a fazer boas ações. Ao final Lilbe volta a achar que eles também irão se cansar dessa nova forma de ser, e a certeza inicial de Fídio assume ao final um tom de tentativa, dúvida. Percebe-se um agenciamento Arrabal-Nietzsche em relação à importância de se explicitar o jogo perverso acerca da moral e da verdade preconizadas pelo Cristianismo. Nietzsche, em seu livro *O Anticristo*, nos diz que a preponderância dos sentimentos de desprazer (pecado, redenção, clemência, castigo, remissão dos pecados) sobre os sentimentos de prazer é a causa das fictícias moral e religião cristãs, que fornecem a fórmula para a decadência em sua negação da vida em sua efetividade.

Fizemos uma adaptação do texto original de Arrabal, na cena apresentada ao término do curso. Buscamos fazer uma síntese das principais questões virulentas que a peça abordava, a fim de manter uma tensão, uma intensidade, um transbordamento, uma

mística ritualística e um sentimento alucinatório que se aproximavam do universo artaudiano. Segue em anexo, no final do capítulo, o texto adaptado apresentado.

A nossa encenação buscou um compromisso com o desejo de Artaud de construção de uma poesia no espaço. Onde o corpo, a voz, a palavra, a iluminação, o figurino, o cenário, tivessem autonomia, não criassem uma redundância, mas sim uma polifonia de signos cênicos. Buscamos entrar no universo da peça de uma forma metafísica, no sentido artaudiano, ou seja, intuitivamente. Buscamos perceber o estado em que se encontravam aqueles personagens, sua pulsação, sem compromissos psicológicos, nem realistas. Segundo Lucchesi (1989), no ritual cênico, a metafísica para Artaud começa na pele, indo do gesto ao pensamento, passando pelos órgãos, como se o corpo fosse um ideograma ontológico.

Nesse sentido também Kuniichi Uno, no seu livro *A Gênese de um corpo desconhecido*, ao abordar Artaud e a Crueldade em muito nos esclarece sobre a importância do corpo em seu teatro. Ele nos revela seu culto ao corpo enquanto carne, que não é um elogio ao erotismo, nem afirmação dos prazeres que afetam o corpo, nem uma simples apologia à realidade corporal. “Eu me liberto desse condicionamento de meus órgãos tão mal ajustados ao meu eu” (ARTAUD apud UNO, 2012, p.38). Vemos claramente a rejeição de Artaud aos órgãos, ele cultua a carne, não os órgãos. Através desse culto paradoxal, ele problematiza o corpo de uma maneira completamente original. É a partir dessa problemática paradoxal do corpo que a crueldade de Artaud precisa ser concebida. Nesse sentido Artaud opõe seu corpo ao corpo orgânico como objeto biológico, médico, higiênico, etc. O corpo, para ele, é algo que sempre se distingue do corpo como objeto determinado, contornável.

O corpo designa uma diferença que se evidencia, que se espessa constantemente em matéria flutuante, abrindo-se aos agenciamentos e às conexões, a todas as crueldades que lhe atravessam. É um plano imanente que se adensa ao se abrir, que se desterritorializa ao se recolher. (UNO, 2012, p.43).

Por plano de imanência tomamos a definição de Deleuze:

Esse plano, que conhece apenas as longitudes e as latitudes, as velocidades e as hecidades, nós o chamamos plano de consistência ou de composição (por oposição ao plano de organização e de

desenvolvimento [...] Esse plano não faz nenhuma diferença entre o natural e o artificial [...] O plano de imanência é como um corte do caos [...] O caos não é um estado inerte, não é uma mistura ao acaso. O caos caotiza, e desfaz toda consistência no infinito [...] A imanência não se relaciona a um Alguma coisa como unidade superior a qualquer coisa, nem a um Sujeito como ato que opera a síntese das coisas [...] O plano de imanência não se define por um Sujeito ou um Objeto capazes de contê-lo.” (DELEUZE apud ZOURABICHVILI, 2009, p.74 e 75).

O corpo em Artaud está repleto do sentido de imanência. Esse corpo não-organizado, potencial, em fluxo, que desorganiza o que aprendeu e se abre permanentemente à virtualidade, ele denominará de *Corpo sem Órgãos (CsO)*. Deleuze aprofundará esse termo cunhado por Artaud, principalmente no livro *Mil Platôs (2008)*. Segundo Deleuze, Artaud declara guerra aos órgãos em “*Para acabar com o juízo de Deus*” de 1947: “porque atem-me se quiserem, mas nada há de mais inútil do que um órgão”. (ARTAUD apud DELEUZE, 2008, p.10).

O conceito de *Corpo sem Órgãos (CsO)* é bastante misterioso. Não pretendemos aqui esgotá-lo, nem nele nos deter para além da medida em que este nos ajuda a perceber, compor e desdobrar esse corpo em devir na cena artaudeana. Segundo Deleuze/Guattari (2008), o CsO não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas. A ele não se chega, não se pode chegar, nunca se acaba de chegar, é um limite. É sobre ele que lutamos, lutamos e somos vencidos, que procuramos nosso lugar, que descobrimos nossas felicidades e nossas quedas fabulosas, que penetramos e somos penetrados, que amamos. O CsO é o que resta quando tudo foi retirado (o conjunto de significâncias e subjetivações). Ele é matéria que ocupará o espaço em graus de intensidades produzidas. O CsO é o ovo pleno anterior à extensão do organismo e à organização dos órgãos, antes da formação dos estratos, o ovo intenso que se define por eixos e vetores, limiars, tendências dinâmicas com mutação de energia, com deslocamento de grupos, migrações. O CsO é o campo de imanência do desejo (onde o desejo se define como processo de produção). O CsO não se opõe aos órgãos, mas a essa organização dos órgãos que se chama organismo, à organização orgânica dos órgãos. A questão de como criar para si um CsO está intimamente ligada à questão de como produzir suas intensidades correspondentes. “O CsO é bloco de infância, devir, [...] ele é a estreita contemporaneidade da criança e do adulto, seu mapa de densidades e intensidades comparadas, e todas as variações sobre esse mapa”.

(DELEUZE e GUATTARI, 2008, p.27-28). Artaud foi incansável em suas respostas na produção desse corpo de multiplicidades e intensidades em fusão, que nega estratos, significações, sujeições, interpretações, formas, funções, ligações, organizações dominantes e hierarquizadas que buscam extrair sua utilidade. Há muitos perigos na produção desse corpo. Artaud atravessou muitos deles.

A relação íntima entre corpo e linguagem, ou seja, uma linguagem que passa pelo corpo e seus sentidos parece confirmar-se nas seguintes palavras do próprio Artaud:

Essa linguagem feita para os sentidos deve antes de mais nada tratar de satisfazê-los. Isso não a impede de, em seguida, desenvolver todas as suas conseqüências intelectuais em todos os planos possíveis e em todas as direções. E isso permite a substituição da poesia da linguagem por uma poesia no espaço que se resolverá exatamente no domínio do que não pertence estritamente às palavras. (ARTAUD, 1984, p. 52).

Segundo Uno, para Artaud a linguagem é o corpo do pensamento, a parte quase material do pensamento. Assim as palavras são concebidas, em sua proposta teatral, em seu limite como pura vibração corporal e simultânea e paradoxalmente como objeto paralisado. A linguagem é o corpo do pensamento, mas, em relação ao corpo orgânico, ela pertence ao incorpóreo (ao invisível do corpo), estando sempre localizada no limiar entre o corpóreo e o incorpóreo, onde o corpo e a linguagem são, ao mesmo tempo, colocados em risco, em devir.

Se nesse teatro visa-se atingir antes de tudo os sentidos do espectador, sua carne, seu corpo, suas vísceras, penetrar por seus canais sensíveis, atingi-lo em sua integralidade, em sua totalidade, o intelecto também será atingido, mas em decorrência dessa experiência física e metafísica. Artaud vê o teatro como um espaço físico a ser preenchido. Assim todos os elementos da encenação ganham um sentido pleno na construção de um teatro total, dialogam produzindo múltiplos signos, gerando uma cena em constante transformação. Essa poesia cênica feita para os sentidos não deve ter compromisso com o realismo, mas deve ser expressa através da linguagem dos signos. Nietzsche também aqui dialoga com Artaud quando nos diz que “a arte tem mais valor do que a verdade”. (NIETZSCHE, 1999, p.50) Para o autor, em seu primeiro livro A

Origem da Tragédia (2004) o tema estético, a arte trágica torna-se para ele a chave que lhe abre a vida essencial do mundo.

A cena artaudiana vai nessa direção da força do trágico recuperada por Nietzsche. A cena precisa ser desvendada em seus códigos, pois segundo Artaud idéias claras são idéias mortas. A construção dessa linguagem poética espacial pode e deve valer-se de outras formas de expressão como a música, a dança, as artes plásticas, a mímica, a arquitetura, o cenário, etc. As palavras nesse teatro ganham uma outra dimensão. Elas devem produzir fisicalidade, uma linguagem com o compromisso de remeter o pensamento a imagens. A poesia da linguagem une-se à poesia do espaço promovendo múltiplas imagens que atingem todos os sentidos do espectador, sua totalidade. Para Artaud, o verdadeiro teatro procura a emoção interessada, “um certo poder de deflagração ligado aos gestos e às palavras” (ARTAUD apud CORRÊA, 1986, p.7). Assim o mundo visível e o invisível se tocam, promovendo a experiência de encantamento fundamental à metafísica teatral proposta por Artaud.

Podemos dizer que aí residem a *singularidade*, a *resistência* e a *ressonância* da proposta teatral artaudiana, que a partir da idéia de Crueldade harmoniza diferentes tendências, criando uma linguagem própria, transformadora e crítica, tanto estética quanto eticamente. Para Artaud, segundo Aslan (1994), é preciso levar à cena a noção de uma vida apaixonada e convulsiva, é preciso ser místico, seduzir o espectador, destampar sua selvageria para que volte mais puro para a vida. É preciso impingir-lhe uma representação cruel, quase fazê-lo gritar, não deixá-lo sair intacto. Devem-se dirigir todos os meios cênicos em função dessa ação alucinatória sobre o espectador. Não deverá haver separação entre palco e platéia, o espetáculo tem que envolver o público, que poderá acompanhar ações simultâneas. Ele deverá ser surpreendido por vibrações sonoras, sons trepidantes e jogos de luz.

Ao desenvolvermos o processo de criação da cena inspirada na peça *Oração*, foi essa perspectiva que nos norteou em sua elaboração e na relação com o espectador. O texto original de Arrabal tem dois personagens. Optamos por criar um terceiro personagem, que é o Duplo de Fídio e Lilbe. Se para Artaud o teatro é o duplo da vida, a criação do personagem-Duplo na nossa versão cênica parece factível, uma vez que se agencia com a visão e as angústias dos personagens diante de questões ontológicas que envolvem o ser no mundo.

A figura do Duplo vem sendo discutida e analisada ao longo dos séculos nos mais variados campos do saber. A definição de Duplo por Keppler nos fornece elementos interessantes para refletirmos sobre o nosso terceiro personagem:

O duplo é ao mesmo tempo idêntico ao original e diferente, até mesmo o oposto dele. É sempre uma figura fascinante para aquele que ele duplica, em virtude do paradoxo que representa (ele é ao mesmo tempo interior e exterior, está aqui e lá, é oposto e complementar), e provoca no original reações emocionais extremas (atração/repulsa). De um e outro lado do desdobramento da relação existe uma tensão dinâmica. O encontro ocorre num momento de vulnerabilidade do eu original. (apud BRUNEL, 1997, p.263)

Trata-se das duas faces complementares do mesmo ser, ou de suas múltiplas faces. É exatamente essa relação que o terceiro personagem (da Christina) estabelece na cena, sendo ora o duplo de Fídio e ora o de Lilbe, e em alguns momentos simultaneamente o duplo dos dois. O duplo comenta, questiona, provoca, exacerba, expõe o conflito e as contradições de ambos os personagens, tirando-os da zona de conforto, muitas vezes serve de espelho refletindo o interno e externo de cada um, em outros momentos funde-se a eles, numa simbiose de desejos, sensações, pensamentos e corpo ao longo da cena. O duplo nesse aspecto assume também uma dupla dimensão (subjetiva e mística). O duplo parece fazer o papel de uma espécie de “dispositivo” que faz devir aquele que ele duplica.

Nesse aspecto parece possível associar a figura do duplo ao que Deleuze em sua *Lógica do Sentido* (2011) chama de o *paradoxo do puro devir*. Segundo ele, pertence à essência do *devir* avançar, puxar nos dois sentidos ao mesmo tempo. O bom senso é a afirmação de que, em todas as coisas, há um sentido determinável, mas o *paradoxo* é a afirmação dos dois sentidos ao mesmo tempo.

O *paradoxo deste puro devir*, com sua capacidade de furtar-se ao presente, é a identidade infinita: identidade infinita dos dois sentidos ao mesmo tempo, do futuro e do passado, da véspera e do amanhã, do mais e do menos, do demasiado e do insuficiente, do ativo e do passivo, da causa e do efeito. (DELEUZE, 2011, p.2)

Voltemos à experiência prática. A cena inicia-se com uma espécie de “mantra” alucinante entre Fídio e Lilbe, como numa guerra de desejos conflitantes, numa luta

entre o “bem” e o “mal”, o sagrado e o profano. O duplo interfere revelando verbalmente o que estava sendo exposto, anteriormente, no delirante jogo sonoro e corporal. O duplo revela quase em tom profético, como numa ladainha: “A partir de hoje nós seremos bons e puros”. Essa revelação desencadeia todo o fluxo de imagens, o turbilhão sonoro-corporal, os signos polifônicos cunhados nesse ritual, onde o espectador é cúmplice e encontra-se misturado à cena. Não existe separação entre palco e platéia, optamos por colocar os espectadores no lugar do acontecimento cênico, como num ritual onde observar/sentir também é atuar.

No transcorrer da ação vão se desenhando imagens onde se percebe um misto de violência, ódio, loucura, ingenuidade, doçura, culpa, compaixão, sedução, perversão, verdade, mentira, pecado, felicidade, prazer, amor, sexo, desejo, vida e morte. Um jogo simultaneamente infantil e animalesco, um delírio místico e/ou louco, onde o sagrado e o profano são inseparáveis, um sonho, um pesadelo, enfim, um campo de batalhas do ser e do não-ser. Tal universo se explicita em alguns questionamentos dos personagens, como em Lilbe ao perguntar se ao transformar-se numa pessoa boa e pura ainda poderá mentir, roubar laranjas, se divertir furando os olhos dos mortos no cemitério, e por fim matar.

A virulência dos temas abordados na peça de Arrabal, assim como a tentativa da linguagem experimentada em nossa encenação, parece-nos permitir fazer um paralelo com a reflexão sobre o Teatro e a Peste em Artaud. Ele nos diz que “antes de mais nada, importa admitir que como a peste, o jogo teatral seja um delírio e que seja comunicativo.” (ARTAUD, 1984, p.39). A peste é uma metáfora do mal, da doença, da desagregação social, temas esses vastamente abordados por Artaud. A dor da peste corrói a carne aguçando os sentidos, ação esta tão preciosa ao verdadeiro teatro.

É com essas extravagâncias, esses mistérios, contradições e aspectos que se tem de compor a fisionomia espiritual de um mal que solapa o organismo e a vida até a ruptura e o espasmo, como uma dor que, à medida que cresce em intensidade e se aprofunda, multiplica suas avenidas e suas riquezas em todos os círculos da sensibilidade. (ARTAUD, 1984, p.34).

Ainda sobre a peste, Artaud nos esclarece que esta parece deixar no espírito das pessoas uma impressão desmoralizante e fabulosa. Tal impressão parece ser o jogo

proposto por ele ao teatro, na sua relação com o espectador. A peste é um mistério em suas variedades e percursos no corpo. O teatro como a peste convida o espírito para um delírio. Em seu jogo comunicativo delirante e doloroso vai furando abscessos coletivamente.

Como encenar, então, essa epidemia contundente proclamada por Artaud e Arrabal?

Segundo Artaud “como a peste, o teatro é uma formidável convocação de forças que conduz o espírito à origem de seus conflitos”. (ARTAUD, 1984, p.42). Diz ainda que se o teatro assim como a peste desenreda conflitos, libera forças, aciona possibilidades, muitas vezes obscuras, a culpa não é da peste ou do teatro, mas da vida.

É isso que me parece interessante nas vidas, os buracos que elas comportam, as lacunas, por vezes dramáticas, mas às vezes nem isso. Catalepsias ou uma espécie de sonambulismo por vários anos, é isso que a maioria das vidas comporta. É talvez nesses buracos que se faz o movimento. A questão é justamente como fazer o movimento, como perfurar a parede para não dar mais cabeçadas. Talvez não se mexendo demais, não falando demais: evitar os falsos movimentos, residir onde não há mais memória. (DELEUZE, 2000, p.172).

As concepções de vida e arte em Artaud, em Nietzsche, em Arrabal parecem estar ligadas e contaminadas indiscernivelmente com a forma como cada um viveu sua vida e resistiu às suas “tragédias” pessoais (prisão, confinamento, tortura, tratamentos psiquiátricos, doença, loucura). A singularidade de suas concepções estéticas/éticas inseparáveis vem de seus percursos de vida, onde a arte é a estratégia de fuga, a linha de fuga aos modelos e padrões impostos em cada época específica em que viveram, sejam esses modelos artísticos, médicos (nos casos de Artaud e Nietzsche) ou políticos (no de Arrabal). O confinamento/isolamento imposto, compulsória ou voluntariamente, que cada um deles viveu trouxe a força de suas respostas à vida em suas subversões/transgressões, em seus fluxos criativos incapturáveis, invisíveis, onde não há formas definitivas, permanentes, contornos de corpos, palavras ou pensamentos, mas algo sempre transitório.

Na encenação de *Oração*, o texto de Arrabal foi trabalhado cenicamente na perspectiva de uma eclosão una, onde corpo e voz fossem o reflexo dos estados de impermanência de cada personagem. Procurou-se tratar a palavra como imagem

dissecando-a em sua potencialidade sonora e física, visando se aproximar do desejo de Artaud de promover a alquimia do verbo e do fonema. Diante disso, o diálogo no espaço, a relação entre Lilbe e Fídio nunca se estabelecia diretamente, mas eram intermediados por seu Duplo. Em alguns momentos pequenos monólogos se estabeleciam simultaneamente, em outros havia uma ressonância de gestos, ações e sons entre os personagens. A sonoridade do texto variava em sua musicalidade entre algo semelhante a um canto litúrgico e grunhidos aterrorizantes, como numa sessão de tortura/penitência consentida.

Nesse sentido, os três atores/personagens tornavam-se sacerdotes de um culto profano na busca duvidosa por sua redenção. Esses personagens quase arquetípicos lançam-se em seus abismos, e se oferecem num sacrifício pelo avesso em busca de uma utópica e incerta felicidade. Para a criação desse universo onírico optamos pelas cores primárias no figurino (branco, preto e vermelho). Lilbe usava um longo vestido branco, com algumas manchas vermelhas (sugerindo sangue) que se desdobravam também pelo corpo, uma luva cirúrgica em uma das mãos e uma meia máscara de colombina no rosto. Fídio também vestia branco (camisa e cuecas) e manipulava um manto vermelho. O Duplo de ambos vestia uma combinação de camisola branca curta, sutiã e manto pretos. A iluminação enfatizava um misto de luz e trevas (uma vela e duas lanternas dispostas em triangulação no espaço) criando uma relação de luz e sombra, o obscuro de cada personagem, assim como seus *flashes* de verdade e lucidez. Elementos cênicos essenciais compunham o cenário estimulando a leitura de signos polifônicos: um saco com líquido vermelho pendurado, um livro, uma bacia com líquido branco, um bastão, um castiçal. Os espectadores precisavam ser cúmplices dessa cena/ritual, portanto foram colocados no “palco”, ao redor de um círculo delimitado. As angústias e dúvidas dos personagens eram compartilhadas com os espectadores, cabendo a eles também responder ou se questionar sobre a inquietante pergunta motriz do texto e seu desdobramento: “A felicidade existe? Poderei ser feliz sendo bom?”.

A espiral cênica onde os estados de terror e êxtase dos personagens se revezam remete ao plano mítico-arcaico pelo qual Artaud se orienta. Embora para Artaud o teatro seja a montagem, encenação, muito mais do que a peça escrita ou falada, segundo Lucchesi (1989) para Artaud a palavra proferida, principalmente a música da palavra que fala diretamente ao inconsciente, é um acontecimento sem proporções. É a palavra que chama o deus, invoca a noite, blasfema e piedosa, cruel e irrepetível. Toda palavra é um rito de passagem. Nesse sentido, nossa encenação criou momentos onde a palavra,

proferida em sua dimensão sonora e física, coloca Fídio e Lilbe passando por sucessivos “ritos de passagem”, na tentativa de “purificação” de suas ações passadas. Por exemplo, Lilbe, ao dizer que quer começar a ser boa agora retira ritualisticamente, num tempo de movimento muito lento (como em “oferenda”), e joga fora a luva cirúrgica ensangüentada (objeto de masturbação sado-masoquista e de assassinato). O Duplo de Fídio mergulha com violência o rosto deste (repetidamente e rapidamente, num quase afogamento) numa bacia com líquido branco ao perguntar se poderá continuar a mentir. O Duplo, ao dizer que não sabe o que é preciso fazer para ser bom, revela e mostra que tem “o livro” (a Bíblia?) com os verdadeiros ensinamentos para norteá-lo no novo e bom comportamento a seguir.

Segundo Eliade (2000), em muitas sociedades arcaicas e tradicionais, onde os mitos ainda estão vivos, estes fundamentam e justificam todo o comportamento e toda a atividade do homem. Os mitos⁷ descrevem as diversas e algumas vezes dramáticas irrupções do sagrado (ou do sobrenatural) no mundo. Assim, os personagens de *Oração* nos oferecem configurações violentas e provisórias, numa espécie de rito onde o mito (do bem e do mal) se atualiza dançando no caos, como bem proclama também Artaud.

Acreditamos que diante da contundência do texto de Arrabal podemos considerá-lo como um *intercessor*, no sentido deleuziano do termo, do Teatro da Crueldade proposto por Artaud. Acreditamos também que apesar do tempo escasso que tivemos para construir a cena final do curso em grupo, nossa tentativa foi uma busca autêntica de expor os nossos sentidos e os do espectador nos (des)limites dessa aventura chamada Artaud, com todos os riscos e as incertezas do percurso.

Havia um desejo de que o caráter ritualístico se estabelecesse e impulsionasse a cena e a cumplicidade de todos os envolvidos no ato. Desejamos instaurar o poder do contágio dos antigos ritos de sangue, tão exaltado por Artaud. Para ele o poder dos ritos desapareceu. E foi isso que ele quis devolver ao teatro. Buscamos como atores/sacerdotes inspirados no sentido da tragédia grega, em sua face dionisíaca, entrar no devir-Artaud e produzir essa “Oração”.

⁷ Um mito é uma narrativa sobre a origem de alguma coisa (origem dos astros, da Terra, dos homens, das plantas, dos animais, do fogo, da água, dos ventos, do bem e do mal, da saúde e da doença, da morte, dos instrumentos de trabalho, das raças, das guerras, do poder, etc.). A palavra *mito* vem do grego, *mythos*, e deriva de dois verbos: do verbo *mytheyo* (contar, narrar, falar alguma coisa para outros) e do verbo *mytheo* (conversar, contar, anunciar, nomear, designar). Para os gregos, mito é um discurso pronunciado ou proferido para ouvintes que recebem a narrativa como verdadeira porque confiam naquele que narra; é uma narrativa feita em público, baseada, portanto, na autoridade e confiabilidade da pessoa do narrador. (CHAUÍ, 2003, p.34 e 35)

Tentamos estabelecer alguns possíveis diálogos da cena no espaço, fazer uma síntese entre os dois autores. Ficou a sensação pessoal de que se tentou criar cenicamente uma cerimônia de fato, onde se celebrou o teatro, a vida, Artaud. Celebração esta do tamanho e da intensidade que nos foi possível alcançar, diante de um teatro que não tem normas estéticas, mas que é muito mais uma atitude de inconformismo, de resistência diante da vida aprisionada. Nessa experiência Artaud e Arrabal se agenciaram nessa encenação, que se tornou um pouco de cada um de nós, em nossos eternos conflitos, em nossa busca infinita por nos tornarmos o que somos.

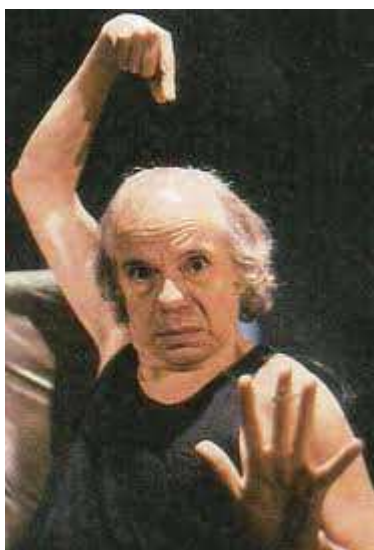
Ao trazer Nietzsche para esse encontro pós experiência prática da cena, onde muitas vezes este se confunde com um duplo de Artaud, no que as trajetórias de ambos contêm de transgressão de vida, de pensamento, de arte, penso termos criado uma fricção, uma dobra, onde o grito de crueldade de Artaud nas palavras encarnadas de Nietzsche potencializou a escrita presente. Uma ressonância se fez em mim ao ler o que Deleuze revela e questiona no livro *Por que Nietzsche?*, onde ele nos diz que Nietzsche reclamou para si próprio e para seus leitores contemporâneos e futuros, um certo direito ao contra-senso. E pergunta sobre quem seria hoje o “jovem nietzscheano”? O que prepara um trabalho sobre Nietzsche? Ou aquele que voluntária ou involuntariamente produz enunciados singularmente nietzscheanos no curso de uma ação, de uma paixão, de uma experiência? Talvez uma possível resposta, que revela os agenciamentos aqui expostos, possa estar num caminho cujo alvo seja resgatar o valor da vida potente, e isso implica retomar a arte, o teatro, a dança, o corpo. Não o corpo idealizado, identificável, mas o corpo como parcela de vida que vibra, sente, pensa, deseja, e que se relaciona com outras intensidades, outros querereres, um corpo que compõe com outros corpos, que se constitui nessas junções, que transgride os padrões, um corpo repleto de crueldade em sua vontade de potência, um corpo cênico em devir.

Por fim, em mais uma camada do meu devir-Artaud, uma lembrança surgiu: lembrei-me ao finalizar a escrita desse capítulo que foi ao assistir ao ator Rubens Corrêa em sua potente atuação no espetáculo *Artaud*, em 1986, no Teatro Ipanema, que fui arrebatada pelo desejo de me tornar atriz. De fato o devir-ator de Rubens me contagiou, me agenciou em meu devir-atriz e inspirou suas ressonâncias futuras.

A seguir um fragmento das palavras de Artaud no monólogo de Rubens e algumas imagens do espetáculo.

Quem sou eu?
De onde venho?
Sou Antonin Artaud
e basta que eu diga
como só eu o sei dizer
e imediatamente
hão de ver meu corpo
atual,
voar em pedaços
e se juntar
sob dez mil aspectos
diversos.
Um novo corpo
no qual nunca mais
poderão esquecer.
Eu, Antonin Artaud, sou meu filho,
meu pai,
minha mãe,
e eu mesmo.
Eu represento Antonin Artaud!
Estou sempre morto.
Mas um vivo morto,
um morto vivo.
Sou um morto
sempre vivo.
A tragédia em cena já não me basta.
Quero transportá-la para minha vida.
Eu represento totalmente a minha vida.
Onde as pessoas procuram criar obras de arte,
eu pretendo mostrar o meu espírito.
Não concebo uma obra de arte dissociada da vida.
Eu, o senhor Antonin Artaud,
nascido em Marseille
no dia 4 de setembro de 1896,
eu sou Satã e eu sou Deus,
e pouco me importa a Virgem Maria.

O ator Rubens Corrêa





Texto adaptado de “Oração” de Fernando Arrabal⁸

Cl- Cláudia Petrina(Lilbe)

R- Reyner (Fídio)

Chr- Christina Streva(Duplo)

Fídio- A partir de hoje seremos bons e puros – Chr

Lilbe- o que houve?-Cl

⁸ A cena final de “Oração” foi registrada em vídeo pela autora. Mas devido à escolha da iluminação cênica (luz de velas e lanternas), a qualidade da imagem ficou bastante comprometida, inviabilizando sua exibição. Optamos pelo compartilhar do registro dramaturgico do texto adaptado.

Fídeo- Eu lhe digo que a partir de hoje nós seremos bons e puros.-R

Lilbe- Nós?-Chr

Fídeo- Sim-R

Lilbe- Não poderemos-CI

Fídio- Tem razão.(pausa) Tentaremos-R

Lilbe- Como?CI

Fídeo- Obedecendo a lei do senhor.-R

Lilbe- Eu já não me lembro mais.CI

Fídio- eu também.-Chr

Lilbe- que coisa bem complicada essa , a bondade.- Chr

Fídio- Sim, muito.-R

Lilbe- Poderei mentir?-CI

Fídio- Não-R

Lilbe- Nem sequer uma mentirinha? - Chr

Fídio- Nem sequer.-R

Lilbe- E roubar laranjas? - CI

Fídio- Também não. - Chr

Lilbe- Não poderemos mais nos divertir como antes, no cemitério? - CI

Fídio- Sim, porque não? -R

Lilbe- E furar os olhos dos mortos, como antes?-Chr

Fídio- Ah, isso não.-R

Lilbe- E matar?-CI

Fídio- Não! -R

Lilbe- Então vamos deixar que as pessoas continuem a viver?-CI

Fídio- Lógico.R

Lilbe- Pior pra eles.-CI

Fídio – Não te dá conta do que é preciso fazer para ser bom?-Chr

Lilbe – Não (pausa). E tu? -Cl

Fídio- Não muito bem mas tenho o livro, assim o saberei. –Chr

Lilbe- Nós nos contentaremos com muito menos. –Cl

Fídio- Sim, com muito menos- Chr

Lilbe- Eu quero começar a ser boa agora.-Cl

Fídio- Sim,começaremos agora mesmo.-Chr

Lilbe- Assim? Sem mais nem menos?-Cl

Fídio- Sim.-R

Lilbe- Então ninguém vai notar. - Cl

Lilbe- Também poderei ser feliz sendo boa?-Chr

Fídio- Sim, também.-Cl

Lilbe – A felicidade existe?- R, Cl e Chr (perguntam para os espectadores, tocando-os fisicamente)

Fídio- Sim. (pausa) Dizem. - R, Cl e Chr (como se falassem para si mesmos)

2 DE CÂNONES E PROFANAÇÕES AO ATELIÊ COREOGRÁFICO DO RIO DE JANEIRO

O mais profundo é a pele

Paul Valéry

O corpo é tudo que temos

José Gil

2.1 Apontamentos sobre *um* contemporâneo e seu corpo

No caminho de resistência rumo à cena, hoje, suas necessárias subversões, transgressões, profanações se diferenciam das enfrentadas por Artaud, uma vez que no século XXI parece não haver mais limites, censuras ou regras para as experimentações, o que nos leva muitas vezes a crer que tudo já foi experimentado. Mas o que parece se impor com a mesma urgência é uma outra problemática, mas ainda sobre a vida, o corpo e o poder na contemporaneidade. Em síntese, ocorre uma outra distribuição das coerções a partir dos excessos e derivas do contemporâneo. O que nos faz pensar sobre qual o sentido da transgressão hoje? A que a arte deve resistir na contemporaneidade? Tomemos aqui a definição de Agamben sobre a contemporaneidade para iniciarmos essa outra etapa da questão:

A contemporaneidade, [...] é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. (AGAMBEN, 2009, p.59)

Um certo distanciamento e um certo estranhamento parecem ser necessários para estarmos *com* e nesse mundo contemporâneo e, simultaneamente, estando nele “fazer fugir”. Eis o desafio. Agamben diz ainda que “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro”. (Idem, p.59). Segundo o autor aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque não conseguem vê-la. Esse parece ser um aspecto fundamental para pensarmos a questão da função da arte e do artista hoje, principalmente no que se refere às artes do corpo, no

nosso caso, o teatro e a dança, para pensarmos sobre os inúmeros dispositivos de que essas artes dispõem e que, paradoxalmente, muitas vezes a eles se subordinam.

Perceber “o escuro e não as luzes” parece ser exatamente olhar o “entre”, o não explicitado, o invisível, o indizível, as lacunas, as fendas e suas sombras, lá onde o poder e seus dispositivos têm mais dificuldade em penetrar. Segundo Foucault, o dispositivo é um conjunto de estratégias, de relações de força que condicionam certos tipos de saber e por eles são condicionados. Agamben, buscando compreender o mecanismo político contemporâneo, parte de Foucault e amplia o conceito de dispositivo, definindo-o como “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes”. (AGAMBEN, 2009, p.40)

Se parece ser nessa fricção, nesse corpo a corpo da relação entre esses dispositivos e os seres viventes que os processos de subjetivação se formam, ou seja, que os sujeitos se produzem, parece ser também a partir dessa relação que toda possibilidade de fuga ao modelo (social, político, econômico, estético, etc.) pode acontecer. Nesse sentido, as sociedades contemporâneas se apresentam para Agamben como corpos inertes, imersos em “gigantescos processos de dessubjetivação que não correspondem a nenhuma subjetivação real”. (Idem, p.48)

Diante desse panorama, compreender a questão da multiplicidade de caminhos de acesso à construção da cena contemporânea, suas escolhas e seu partilhar, bem como os caminhos formativo-pedagógicos que viabilizam essa construção, e ainda a rede polifônica que possibilita a constituição desses percursos de acesso, tem sido um exercício constante na minha prática artística, seja como artista-pesquisadora ou como professora. Como reflexo dessa prática, dessa busca e dos agenciamentos que se deram a partir dela, nessa etapa da pesquisa, elegemos o pensar sobre o corpo do ator e do bailarino como eixo e elemento desencadeador dos processos de formação/criação que analisaremos nesse capítulo. Mas é necessário colocarmos uma questão anterior e complementar a essa: Quais foram as escolhas desse corpo (desse “ser vivente”) em termos de formação? O que moveu essas escolhas? Como esse corpo hoje se constitui em pensamento, afeto e ação até chegar à sua expressão em cena?

A interseção entre os procedimentos artísticos formativos, por um lado, e os percursos de vida, por outro lado, que atua sobre e a partir do corpo do atuante e que de alguma forma irá inspirar processos de criação e expressão cênicas únicos, parece ser uma das chaves para pensar essa questão. Quando falamos em “únicos” estamos propondo uma investigação que gere e nos conduza a experiências singulares, onde a questão da busca pela *diferença* a partir *da* diferença seja o motor propulsor dessas experiências. Mas se no contemporâneo tudo parece permitido, coloca-se outra questão: Qual é o modelo? Ele existe? Onde está a interdição? Do que devemos escapar hoje?

Diante disso, nos parece vital pensarmos sobre o papel do artista e do ato de criação, e na formação desse artista, tanto no âmbito acadêmico quanto fora dele, em sua relação corpo/saber/poder, e sua ressonância dentro e fora da cena, nas instituições/dispositivos que a ela se ligam. E ainda pensar essa questão em meio à crise de identidade do sujeito pós-moderno.

Segundo Stuart Hall (2011), um tipo diferente de mudança estrutural (e institucional) vem transformando as sociedades modernas desde o final do século XX, onde o processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático. Esse processo produz o sujeito pós-moderno sem identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se fragmentada.

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções [...] Nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas [...] À medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. (HALL, 2011, p.13)

Le Breton nos coloca uma questão que parece se agenciar com a de Agamben e a de Hall, e que pode ajudar no desenvolver dessa questão, na compreensão de mais uma das camadas desse corpo, desse sujeito “fragmentado” contemporâneo e suas (im)possibilidades na vida e na arte, sem a pretensão de afirmações conclusivas. Para Le Breton o corpo contemporâneo se torna uma encenação deliberada de si com inúmeras variações individuais e sociais, que fazem do corpo um material a ser lavrado segundo

as orientações de um momento, onde o próprio sujeito é o “mestre de obras” que decide a orientação de sua existência. “É importante gerir seu corpo como se gerem outros patrimônios dos quais o corpo se diferencia cada vez menos”. (LE BRETON, 2011, p. 31)

Pensando sobre esse corpo e suas ressonâncias na cena, segundo Lehmann (2007), o ator no teatro Pós-dramático⁹ não representa mais uma história ou personagem, mas apresenta a si mesmo enquanto artista e indivíduo. Nessa situação cabe ao espectador organizar impressões divergentes e convergentes e restituir certa coerência à obra, graças à lógica das sensações e à sua experiência estética. “O corpo passa a ocupar o ponto central não como portador de sentido, mas em sua substância física e gesticulação. O signo central do teatro, o corpo do ator, recusa o papel de significante”. (LEHMANN, 2007, p.157). Há também nesse teatro a presença do *corpo desviante* que diverge da norma seja por doença, deficiência ou deformação, provocando mal-estar, medo ou fascinação “imoral”, uma certa corporeidade paradoxalmente dolorosa e prazerosa. Todos os temas passam pelo corpo, o corpo é o tema, seja através de sua sexualização ou do fascínio/inquietação pela sua perfeição – o tecnocorpo.

Mais uma convergência entre os autores sobre a questão talvez seja viável quando Le Breton define o corpo como “uma espécie de escrita viva no qual as forças imprimem “vibrações”, ressonâncias e cavam “caminhos”. O sentido nele se desdobra e nele se perde como num labirinto onde o próprio corpo traça os caminhos”. (LE BRETON, idem, p. 11). Para Le Breton esse corpo se transforma cada vez mais em corpo-máquina, sem sujeitos nem afetos, um corpo “como simulacro do homem por meio do qual é avaliada a qualidade de sua presença e no qual ele mesmo ostenta a

⁹ Não pretendemos nessa pesquisa entrar em polêmicas acerca das diferentes definições cunhadas por diferentes autores para designarem as produções estéticas na atualidade, mas agenciá-las entre si na medida em que nos auxiliam na compreensão da problemática do corpo hoje. A denominação teatro pós-dramático foi formulada pelo crítico e professor de teatro alemão Hans-Thies Lehmann em sua obra *Postdramatisches Theater*, publicada em 1999 na Alemanha. O autor analisa a evolução das formas cênicas e textuais do teatro depois dos movimentos de arte de vanguarda do século XX, rejeitando o que ele chama de teatro clássico burguês, apontando o surgimento de um novo tipo de teatro que coloca novos paradigmas da cena e da dramaturgia principalmente a partir dos anos 1980. O teatro pós-dramático seria uma extensão ao teatro da estética pós-moderna dos anos 1960. “O teatro pós-dramático é um teatro de estados e de composições cênicas dinâmicas [...] No teatro pós-dramático, o corpo físico – cujo vocabulário gestual ainda podia ser formalmente lido e interpretado como um texto no século XVIII – é uma realidade autônoma: não “narra” mediante gestos esta ou aquela emoção, mas se *manifesta* com sua presença como um lugar em que se inscreve a história coletiva”. (LEHMANN, 2007, p. 114 e 160)

imagem que pretende dar aos outros”. (Idem, p.31). Ele nos fala sobre a urgência de reencontrar o “sentido da carne”, o “texto primitivo” do “homem natural”. Nessa perspectiva, Le Breton parece agenciar-se com Deleuze quando este nos diz que “há a alma e o corpo, e ambos exprimem uma única e mesma coisa: um atributo do corpo é também uma expressão da alma.” (DELEUZE, p.79, 2004) Será que o corpo, pelo caminho inverso, tornou-se hoje mais importante que nossa alma, e dela mais uma vez se dissociou? O corpo tornou-se mais importante que nossa vida?

Diante deste olhar sobre o contemporâneo, talvez possamos tecer considerações sobre algumas das questões formuladas até aqui. Se os dispositivos de poder hoje estabelecem um modelo a ser seguido, esse parece se afirmar na crença de que não há modelo a seguir, de que a liberdade individual está assegurada em sua “expressão única”. Mas o que dizer diante da apologia ao erotismo exacerbado que beira a coisificação do corpo e dos (des)afetos, à sexualização de tudo e de todos, da sedução pela tecnologia, pela virtualidade que nos invade e controla, sem pedir licença, a qualquer hora e lugar, pelos apêndices e próteses corporais vendidos como fórmulas de prazer, beleza e poder que nos homogeneízam, numa quase clonagem que beira uma linha de montagem? Como já dizia Marx sobre a modernidade: “Tudo que é sólido desmancha no ar”. Talvez uma possibilidade seja seguir a fumaça que em seu inconstante zigzague faz fugir. Pois realmente, como em Hamlet de Shakespeare parece haver algo de “podre” no reino da “Dinamarca” que nos escapa. Concordando com Bauman (1998), há um mal-estar da pós-modernidade pairando no ar. Em meio a ele, como produzir ainda a linha de fuga, o devir do corpo na vida, na cena?

2.2 Um passeio por *Cânones e Profanações no teatro e na dança*

Talvez seja necessária uma breve cartografia que situe alguns pontos do percurso da dança e do teatro, permitindo que se compreenda a trajetória do que consideramos ser o cânone (o modelo) nessas artes e suas possíveis subversões/*profanações* ao longo do tempo até a cartografia da cena atual, em propostas que se agenciam com a perspectiva das possibilidades de construção de um corpo cênico em devir, que faz fugir a esses modelos. Pretendemos então pontuar momentos importantes, marcos, transições e ações de artistas que marcaram e transformaram a estética e os princípios dessas artes,

em ressonância com as transformações sociais e políticas no mundo. Tornaremos assim mais clara a herança do corpo que nos foi legada no Brasil e que abriu caminho para artistas e suas propostas transgressoras aos *Cânones* estabelecidos. Pretendemos nesse ponto estabelecer uma ligação entre arte e política, dialogando com alguns conceitos de Jacques Rancière, tais como *partilha do sensível* e *emancipação*. Partimos da hipótese de que cada marco de subversão aos *cânones* estabelecidos, cada *profanação* e reconfiguração destes, parte de um desejo de *emancipação*.

Buscando localizar essa questão nas artes do corpo, tentaremos antes fazer aqui um paralelo com o Cânone literário, tomando como ponto de partida algumas das definições de Harold Bloom e sua analogia com o que poderia se constituir em seu equivalente no campo da dança e do teatro. Segundo Bloom:

O Cânone, palavra religiosa em suas origens, tornou-se uma escolha entre textos que lutam uns com os outros pela sobrevivência, quer se interprete a escolha como sendo feita por grupos sociais dominantes, instituições de educação, tradições de crítica ou [...] como por autores que vieram depois e se sentem escolhidos por determinadas figuras ancestrais [...] O Cânone, assim que o tomemos como a relação de um leitor e escritor individuais com o que se preservou do que se escreveu, e nos esqueçamos dele como uma lista de livros de estudo obrigatório, será visto como idêntico à literária Arte da Memória. (BLOOM, 1995, p.25, 27 e 28).

Neste sentido, talvez, o que podemos chamar de “cânones” da dança ou do teatro é aquilo que vem ao longo da história Ocidental constituindo e legitimando uma linhagem de escolas, artistas e obras que sobreviveram ao tempo, quer pela forte tradição de suas escolas, gêneros, estilos e tendências, quer pela força das criações, escolhas e produção (de ruptura ou de continuidade) de alguns artistas que constituem em si um cânone autônomo. Bloom (1995) afirma que se pudéssemos conceber um Cânone universal, multicultural e multivalente, seu único livro essencial não seria uma escritura, mas sim Shakespeare, que é encenado e lido em toda parte, em todas as línguas e circunstâncias. Na dança tal cânone universal possivelmente poderia ser atribuído ao ballet clássico e toda a legião de artistas que o “releram” (rompendo ou transformando suas bases).

Bloom argumenta ainda que a escolha estética sempre orientou todo aspecto particular da formação de um cânone, e que aqueles que se opõem ao cânone atribuem

sempre a existência de uma ideologia envolvida na formação deste, onde “estabelecer (ou perpetuar) um cânone é um ato ideológico *em si*.” (Idem, p.30). Nesse sentido fica evidente a conexão inevitável entre arte e política, entre estética e ética na formação de pensamentos e criações no campo da arte, seja ela qual for. Conforme nos lembra ainda Foucault, “não há saber neutro. Todo saber é político”. (FOUCAULT, 1982, p.21)

Como já visto no âmbito da filosofia no capítulo anterior, percebemos também a grande mudança de perspectiva na dança que se estabeleceu do período Clássico ao Romântico até a chegada ao Moderno e seus desdobramentos contemporâneos. Nesse longo percurso a dança foi se fortalecendo enquanto categoria artística autônoma e construindo seus cânones, reflexo das relações de poder que foram se dando na estrutura social de cada época.

Foi no desenrolar deste processo que tanto a dança como o teatro mergulharão em novos territórios no início do século XX. A dança seguia no início do século XIX um padrão ligado à estética representacional. Somente no final do século XIX e início do XX, através de nomes como Delsarte, Dalcroze, Duncan, Graham e Laban, entre outros, se abriu a possibilidade de uma nova visão sobre o corpo, numa maior integração entre o mundo interno e externo do intérprete, dando início ao que viria a se estruturar como dança moderna. As profundas transformações sociais e políticas ocorridas no início do século XX no mundo (as duas Grandes Guerras Mundiais, a crise de 1929, o Comunismo, o Nazismo, etc.) e as ideologias e subjetividades surgidas com elas foram determinantes para a procura de novos parâmetros, referências e princípios de pensamento e criação na dança que se produzia nesse contexto e suas consequentes transformações. (SILVA, 2008, p.38 e 39)

No palco, “ao lado dos modos de representação-padrão, o teatro se agita e, como todas as outras artes, reage contra o naturalismo invasor. Simbolismo, expressionismo, futurismo, dadaísmo, surrealismo se sucedem. Desenha-se um teatro de abstração”. (ASLAN, 1994, p. 91). A estética figurativa pautada na verossimilhança da realidade (de inspiração aristotélica) caía por terra. Como já vimos, nesse sentido, as concepções de teatro de Artaud abriram novas perspectivas, e artistas como Meierhold, Grotowski, Beckett, Eugenio Barba, entre outros, buscaram um teatro fundado nas *ações físicas*, no corpo do ator, a partir da construção de uma teatralidade baseada no artifício, em *técnicas extracotidianas*, onde os conceitos de “natureza” e “espontaneidade” foram totalmente revistos, desconstruídos e reconstruídos. Nesse período, ética e estética caminham juntas no trabalho e nas opções de vida e de arte do ator.

O ator se dirige a um espectador, e se o enfeitiçar ou o fizer pensar, se quiser agradá-lo ou doutriná-lo, ele representará uma ou outra linha. O próprio fato de conduzir a sua carreira de modo a tornar-se, no caso francês, membro de honra e vitalício da Comédie-Française, ou procurar trabalhar por uma sociedade melhor, leva o ator a colocar-se, ou não, problemas de ética. E se procuramos descrever em detalhe a sua técnica, devemos também nos preocupar com o seu comportamento na sua profissão e na sua vida. No laboratório de Grotowski ou no de Eugenio Barba, a ética condiciona a técnica. (ASLAN, 1994, p. 97).

Todas as reações vanguardistas passavam pelo corpo. Nesse contexto podemos falar de uma nascente *dramaturgia corporal*, onde o corpo assume uma linguagem, um alfabeto tão importante quanto o texto dramático de outrora. Dessa forma, o treinamento físico do ator será objeto de exaustiva pesquisa e experimentação por parte de vários artistas, desde o trabalho sobre as *ações físicas* inicialmente desenvolvido no Sistema de Stanislávski¹⁰ até o treinamento corporal do Teatro Laboratório de Grotowski¹¹ e as técnicas extracotidianas desenvolvidas pela Antropologia Teatral¹² de Eugenio Barba, entre outros. (SILVA, 2008)

Desenvolvem-se a partir desse momento novas vias, novos caminhos, muitas vezes considerados transgressores do que era até então conhecido e experimentado no campo do teatro e da dança. O corpo, nestes novos caminhos, será o elo principal dessa integração arte-vida, ética-estética, corpo-mente. Diante das diversas turbulências e

¹⁰ O conceito de *ação física* foi desenvolvido inicialmente por Stanislávski no processo de preparação do ator. “A ação física é uma ação autêntica e coerente concretizada para o alcance de um objetivo; no momento de sua realização a ação se torna psicofísica”. (TOPORKOV apud BONFITTO, 2002, p.39)

¹¹ [...] Tanto Grotowski quanto Barba trabalham em local fixo, um laboratório de pesquisa para a formação do ator tendo como exigência encontrar uma nova forma de expressão do ator e os critérios de formação correspondentes, fazer da ética uma referência prioritária e não mais acessória. A concepção tradicional de teatro não satisfazia Grotowski. Ele havia aprofundado todos os conhecimentos das técnicas do passado, desde Delsarte, Stanislávski, Meyerhold, Artaud, Brecht até o teatro japonês, chinês e indiano. Mas ele queria ampliar a experimentação teatral, então criou um laboratório de pesquisa em que trabalhou com psicólogos, fonoaudiólogos e antropólogos. Os espetáculos que ele monta são espaços para a experimentação de suas pesquisas. Ele retoma simultaneamente as fontes do teatro e as fontes do homem, questionando com uma disciplina rigorosa, as relações ator-espectador, texto-encenador-ator, a finalidade do teatro, a ética e a técnica do ator baseada num treinamento intensivo. (ASLAN, 1994, p. 279-280)

¹² A Antropologia teatral é o estudo do comportamento cênico pré-expressivo que está na base dos diferentes gêneros, estilos, papéis e das tradições pessoais ou coletivas. Por isso, lendo a palavra “ator”, dever-se-á entender “ator e bailarino”, seja mulher ou homem; e ao ler “teatro” dever-se-á entender “teatro e dança” [...] A Antropologia Teatral indica um novo campo de investigação: o estudo do comportamento pré-expressivo do ser humano em situação de representação organizada. (BARBA, 1994, p.23)

mudanças que atravessaram esses períodos no mundo, novos parâmetros de constituição dos cânones foram estabelecidos, onde ansiedades sociais, políticas e econômicas influenciaram e muitas vezes determinaram os processos de formação/treinamento, de criação e as realizações estéticas. “Também os cânones são ansiedades realizadas, não esteios unificados de moralidade, ocidentais ou orientais” (BLOOM, 1995, p.45).

No que se refere ao Brasil, e especificamente ao Rio de Janeiro, é a partir dos anos 60 e seu prolongamento até os anos 90, que percebemos as ressonâncias dos diálogos e agenciamentos estabelecidos com a produção da dança mundial. Essa nova perspectiva da dança será marcada por uma maior abertura na busca por novas linguagens, pela integração com outras artes como o teatro, as artes plásticas, a literatura e a tecnologia. Essa busca vem também como reflexo do que já estava acontecendo na Europa e nos Estados Unidos desde os anos 50, através dos trabalhos de coreógrafos como Merce Cunningham, William Forsythe, Alwin Nikolais, Pina Bausch, entre outros. Vários artistas brasileiros e suas pesquisas inquietantes reforçam a subversão ao Cânone da dança nacional de até então, que ainda tinha no balé clássico sua referência. Entre eles podemos citar Nina Verchinina, uma das precursoras da dança moderna no Brasil, e mais especificamente no Rio de Janeiro, a posterior pesquisa dos Vianna (Klauss, Angel e Rainer), de Regina Miranda, de Graziela Figueroa, entre tantos outros artistas que fizeram e fazem ressoar suas pesquisas e linguagens, dando voz própria e muitas vezes rompendo com muitas das abordagens anteriores.

As variadas propostas pós-modernas na dança rompem com muitos dogmas do cânone anterior, principalmente no que se refere à unidade, à complexa e simbólica representação de conflitos que é substituída pela vertigem corporal dos gestos. Essa nova dança “não formula sentido, mas articula energia” (LEHMANN, 2007, p.339). Como forma de oposição às tradições há nesses novos criadores uma reflexão crítica sobre seu próprio meio de arte, seus instrumentos e condições de trabalho. Os aspectos comportamentais ligados ao psicológico, ao sociocultural ou ao político não se colocam como questão para esses coreógrafos, muito mais interessados em conceituar/intelectualizar a lógica sensorio-motora dos corpos, expondo-a ao público para uma observação sem afetos. O que mais interessa é a idéia que motivou a criação/experimentação.

Bloom afirma que “toda originalidade literária se torna canônica” (BLOOM, 1995, p. 33). Podemos fazer um paralelo com a dança ao perceber que muitos dos artistas citados tanto no exterior quanto no Brasil, diante da originalidade e pioneirismo de suas pesquisas e criações tornaram-se referência na história da dança Ocidental, entraram no Cânone. Por mais paradoxal que pareça, muitos deles também foram inclassificáveis, não doutrináveis diante da força poética e/ou da irreverência de suas obras, e por isso mesmo provocaram uma “abertura no cânone” ou um contracânone.

Ainda segundo Bloom, só “se entra no cânone pela força poética, que se constitui basicamente de um amálgama: domínio da linguagem figurativa, originalidade, poder cognitivo, conhecimento, dicção exuberante” (Idem, p.36), acrescentando ainda que o Cânone Ocidental não é um programa de salvação social, ou seja, entra-se nele acima de tudo pela força e dignidade estéticas. Quando as obras se tornam canônicas é porque sobreviveram a uma imensa luta nas relações sociais, que muito pouco tem a ver com luta de classes. “Os valores estéticos emanam da luta entre textos: no leitor, na linguagem, na sala de aula, nas discussões dentro de uma sociedade. O valor estético surge da memória”. (Idem, p.44)

A dança é uma arte da presença tal qual o teatro. Por isso mesmo é uma arte da memória, da memória do corpo, daqueles que a testemunharam, que foram afetados por ela. Sua existência é pautada por lutas estéticas, mas também éticas e políticas. Uma história pontuada por micro e macro “revoluções”. Uma história de emancipações. O que preserva seu cânone hoje no século XXI, já que este [o cânone] “é de fato um metro de vitalidade, uma medida que tenta mapear o imensurado” (BLOOM, 1995, p.46) é o que ficou e se perpetuou na memória, na oralidade, nos registros técnicos, mas acima de tudo do que se inscreveu do corpo de um no corpo do outro, em sua afetação e ressonância na audiência, em cada espectador.

Os diferentes marcos de subversão aos cânones da dança e do teatro mapeados até aqui mostram como diferentes *profanações* foram sendo realizadas na busca por novos sentidos estéticos e éticos dessas artes. Tomemos a definição de *profanação* de Giorgio Agamben para complementar a reflexão sobre o processo que desencadeou os novos rumos da dança no Brasil e seus agentes na virada do século XXI: “Profanar não significa simplesmente abolir e cancelar as separações, mas aprender a fazer delas um uso novo, a brincar com elas”. (AGAMBEN, 2007, p.75)

É preciso destacar que no Brasil, no início dos anos 90, paralelamente ao desenvolvimento da “arte oficial” observamos o surgimento de inúmeros movimentos e projetos sociais envolvendo cultura e arte, que visavam dar voz e espaço a diferentes grupos que historicamente haviam sido excluídos do acesso a variados espaços socioeconômicos e culturais, tais como as mulheres, os negros, as crianças e os jovens da periferia dos grandes centros. Novas subjetividades e desejos vão emergindo desses novos e conflitantes contextos. A Sociedade Civil se organizou, criaram-se inúmeras ONGs e associações filantrópicas, onde muitos artistas tiveram a oportunidade de unir suas preocupações políticas com as suas preocupações estéticas. Muitos vêm desenvolvendo projetos em arte social (dança, teatro, música, etc.) viabilizando o acesso a informações e formações, usando a cultura como “um recurso para a melhoria sociopolítica e econômica, ou seja, para aumentar sua participação nessa era de desenvolvimento político decadente, de conflito acerca da cidadania” (YÚDICE, 2004, p. 25). A necessidade de construção coletiva de uma nova forma de compartilhar e atuar nesses espaços vem sendo o desafio enfrentado por muitos artistas e suas propostas no campo da arte, numa espécie de “profanação do improfanável” segundo Agamben (2007), unindo o que foi separado, possibilitando seus novos e surpreendentes usos.

Segundo o filósofo Jacques Rancière, política e arte têm uma origem comum. A política para ele é essencialmente estética, ou seja, está fundamentada sobre o mundo sensível, assim como a expressão artística. “A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo.” (RANCIÈRE, 2005, p.16)

Rancière desenvolve em suas obras uma teoria em torno da *partilha do sensível*, conceito que descreve a formação da comunidade política, “uma distribuição de lugares e de capacidades ou incapacidades vinculadas a estes lugares” (RANCIÈRE, 2007, p.7). Diante das idéias do filósofo podemos supor que toda e qualquer *emancipação*, tanto na arte quanto na vida política, só é possível se houver uma reconfiguração na partilha deste sensível.

Partilha significa duas coisas: a participação em um conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição em quinhões. Uma partilha do sensível é, portanto, o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas. (RANCIÈRE, 2005, p.7)

Nesse sentido, a experiência do projeto *Ateliê Coreográfico* parece reunir, fazer uma convergência de tudo que até aqui falamos. Nele transitamos dos Cânones da arte (e todas as estruturas com seus dispositivos postos a serviço destes: formação, criação, festivais, editais, curadorias, crítica) às suas profanações através de uma lógica de partilha, de uma reconfiguração agregadora de uma multiplicidade de lugares, saberes (técnicas e estilos variados), corpos, ações que se completam sem hierarquias ou modelos pré-definidos. Traçaremos aqui uma cartografia do Ateliê, onde possivelmente mais uma camada do que vimos denominando de um corpo cênico em devir enquanto linha de fuga aos modelos pôde ser construída.

2.3 O Ateliê Coreográfico do Rio de Janeiro: o espaço da diferença¹³



Aula do Ateliê Coreográfico no Espaço Cultural Sérgio Porto, em 2003.

O **Ateliê Coreográfico** foi um projeto nuclear/piloto do Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro (equipamento urbano de cultura da Prefeitura do Rio), criado

¹³ Fazemos aqui um agenciamento para pensarmos afetivamente a experiência do Ateliê Coreográfico com a perspectiva do conceito definido por Deleuze em seu livro *Diferença e repetição* (1968). Para o filósofo a diferença é uma “determinação real, inteiramente positiva, que não se deixa jamais reduzir nem ao idêntico nem ao um, infinitamente produtora de *diferenciação* virtual ou de *diferenciação* real”.

e coordenado por Regina Miranda¹⁴, com o intuito de incentivar e proporcionar uma experiência de autonomia artística a seus participantes, propiciando acesso igualitário à formação e reciclagem de qualidade em dança para artistas profissionais e em formação de todas as regiões e camadas sociais da cidade, e também de outros estados. O Ateliê vem sendo estudado atualmente como referência para iniciativas semelhantes, inclusive no exterior. Foi uma experiência inédita na cidade, que provocou intensas ressonâncias na cartografia da dança e dos corpos que a produzem e dos que são afetados por ela. O Ateliê produziu uma linha de fuga, um desvio diante de um mapa de percursos já conhecidos à época no Rio de Janeiro.

2.3.1 Sobre escolhas, formações e criações

O primeiro Ateliê, iniciado em junho de 2003, se desenvolveu antes da inauguração do prédio-sede do Centro Coreográfico. O processo teve início com uma audição no Espaço Cultural Sérgio Porto, onde foram selecionados 100 participantes, entre eles artistas profissionais e estudantes em formação de variadas áreas artísticas (dança, teatro, circo, música), de diferentes regiões do Brasil (Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais, Bahia, Mato Grosso, etc.), de faixas-etárias variadas (entre 18 e 50 anos), classes sociais e corporeidades distintas (entre elas, uma cadeirante).

O que achei lindo na seleção foi ver pessoas muito diferentes: cantores, atores, atrizes, bailarinos(as), músicos, cadeirantes. Todos têm a chance de poder participar. (CARLOTA PORTELA - banca de seleção, 2008)

O processo de seleção, do qual participei, já anunciava a abordagem da proposta. Cabe esclarecer que esse olhar é o de quem vivenciou a experiência enquanto artista-participante. Toda a audição se desenvolveu criando espaços para os candidatos se expressarem de forma própria, sem a solicitação de uma técnica específica de dança. As proposições da banca de seleção se direcionavam no sentido de estimular a

¹⁴ Coreógrafa, diretora teatral, analista Laban de Movimento pelo Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies/LIMS, do qual é Diretora Geral. É Diretora Artística do Centro LABAN-RJ. Atua como conferencista, artista e curadora, e tem ensaios publicados em revistas especializadas nacionais e internacionais. É autora de *O Movimento Expressivo* (FUNARTE, 1980) e *Corpo-Espaço* (7 Letras, 2008) e das peças teatrais *Pernas Vazias* (2003) e *Intimidade dos Anjos* (2005)

percepção, a presença, o jogo, a improvisação, a criação cênica e o pensamento criativo. Ao final foi gravada/filmada uma entrevista com cada um dos candidatos, onde uma pergunta definidora da seleção foi feita: “O que você tem a oferecer, a partilhar?” Tal questão já era reveladora do que se buscava: um artista-criador na procura por uma linguagem singular.

Os selecionados participaram do projeto piloto durante um ano. Havia o grupo misto (não remunerado) e o grupo profissional (remunerado). Tal diferenciação não se ligava necessariamente a uma hierarquia de competências técnicas entre os integrantes, mas sim a um equilíbrio de fatores como, por exemplo, a disponibilidade de tempo exigido de dedicação ao projeto e a região de origem do integrante (pois havia pessoas que se deslocaram de vários estados do Brasil para participarem).

Fui selecionada para integrar o projeto. Na aula inaugural foi explicitado o que moveu a criação do projeto e a responsabilidade que teríamos dentro dele. Naquele momento percebi que uma nova cartografia estava se delineando no mapa da dança e suas relações até então estabelecidas na cidade. Isso ficou evidenciado na fala da idealizadora e diretora artística do projeto, Regina Miranda, quando disse que o espaço do Ateliê agregaria pessoas (de faixas etárias, origem regional e social variadas, estilos de dança e corporeidades distintos) que estavam fora da dança há algum tempo, outras que buscavam outras possibilidades de expressão dentro do que era tido e estabelecido como contemporâneo na cena. O Ateliê deveria ser visto como *work in progress*, como espaço da experimentação, da possibilidade da falha, do erro, um lugar do exercício da diferença.

Para mim, o impactante como artista e como professor foi a percepção de muitos Brasis num único, dentro do Ateliê. Um Rio de Janeiro acolhedor de muitos estados, com diferentes pessoas, de diversas culturas. A valorização que ele promove das diferenças de informações trocadas entre artistas com distintas vivências corporais tornam o convívio inclusivo. A inter-relação da história do artista com o diverso é o que o torna um diferencial tão importante. (PAULO MARQUES - professor de balé clássico do Ateliê Coreográfico, site Centro Laban-Rio)

“Estamos começando uma segunda *Divina Comédia*¹⁵: com nossos infernos, paraíso, purgatório, nossos mergulhos, rituais de purificação, paralisia, lugares do desejo” (REGINA MIRANDA, 2003). Nessa perspectiva, nesse espaço o bailarino/ator deve ser criador e criatura ao mesmo tempo, devendo tornar seu corpo translúcido como um prisma, deixando-se atravessar pelas luzes da criação.

O corpo contemporâneo é um corpo que tende a se distanciar do mundo, evita o contato [...] É um corpo invisível, vazio, corpo que só é sistema nervoso [...] Cada corpo conta a sua história, mas podemos desconstruí-lo e criar novos corpos, pois estamos tratando de um corpo cênico. (REGINA MIRANDA, 2003).

Uma questão nos foi colocada ao final da aula inaugural: Como ativar, descobrir caminhos de conexão entre o fora e o dentro, com os magmas que nos habitam?

Com essa inquietação foi iniciada a primeira etapa do projeto, através do desenvolvimento de um processo formativo transdisciplinar que incluía quatro horas de aulas diárias, de segunda a sexta-feira, com profissionais da dança de diferentes estilos e outros de áreas que a ela se articulam, como o teatro e as artes plásticas. Havia espaço semanal para o desenvolvimento de pesquisas de linguagem própria (15h semanais para o grupo profissional que recebia uma verba para isso, e de forma livre para o grupo misto, que não era remunerado) sobre as inquietações e buscas artísticas de cada um, orientadas/compartilhadas com os professores e a coordenação do ateliê (grupos de pesquisa) e, posteriormente, espaço de criação e acesso à apresentação pública das diferentes etapas do processo/criação.

Antes do Ateliê eu nunca tinha me proposto a me envolver numa investigação coreográfica, numa pesquisa coreográfica. Eu nunca tinha montado uma coreografia. Comecei em 2003 no primeiro Ateliê, e depois desse um ano eu me dei o status de profissional de dança. Foi bem gratificante. Me marcou a confiança que a direção depositou num jovem bailarino de 18 anos, no meu primeiro solo (*Livre Palmas Aplausíveis*). O solo que criei foi escolhido para apresentação em todos os locais que a direção do Ateliê se propôs fazer [...] É um estado de autonomia corporal. Acho que essa foi a

¹⁵ Instalação Coreográfica dirigida por Regina Miranda, que congregou 170 artistas e ocupou todos os espaços do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM), em 1991.

grande descoberta. (DIEGO DANTAS - participante dos quatro ateliês, 2008)

Tanto as aulas quanto as pesquisas de criação eram desenvolvidas a cada dois meses, aproximadamente, em diferentes espaços culturais da cidade, quando também ocorria a mudança dos professores atuantes no projeto. Entre alguns dos professores na área do teatro que participaram da experiência com suas diferentes abordagens, tivemos Eduardo Wotzik, Amir Haddad, Marilena Bibas e Ivan Sugahara. Na dança tivemos professores/coreógrafos/bailarinos representantes dos mais diferentes gêneros e estilos como João Vlamir, Jean Marie e Paulo Marques no balé clássico. Na dança contemporânea/processos criativos tivemos Esther Weitzman, Paulo Caldas, Maria Alice Poppe, Paulo Mantuano, Giselda Fernandes e Duda Maia. No Sistema Laban, que atravessou toda a experiência, tivemos Regina Miranda, Marina Salomon, Marina Martins, Ana Beviláqua e Luciana Bicalho. Na dança de salão esteve Jaime Arôxa, na capoeira Mestre Curumim e Mestre Mano e na dança árabe Patrícia Passos. Tivemos ainda nas aulas de História da Arte e da Dança, a atuação do professor Hilton Berredo.



Participantes do primeiro Ateliê após uma das aulas em 2004

Como o prédio que viria a abrigar o Centro Coreográfico ainda estava em construção na época, a cada dois meses mudávamos de lugar, as aulas aconteciam em espaços diferentes, entre eles: Espaço Cultural Sérgio Porto, Teatro do Jóquei, Centro Laban, Espaço Cultural José Bonifácio, entre outros. Esse aparente complicador para alguns artistas-participantes no que se refere ao deslocamento na cidade se constituiu em material inspirador das proposições de criação de alguns professores, dada a diversidade espacial, arquitetônica e social dos locais onde se inseriam os espaços de trabalho. Esse aspecto explicita como geralmente os conflitos que surgiam podiam transformar-se em material de pesquisa. Mais uma questão nos foi lançada na ocasião por Regina Miranda: “Vocês estão inspirando os professores do Ateliê?” O percurso e as relações precisavam ser de mão dupla.

O Sistema Laban foi de fundamental importância nas aulas e processos de criação no Ateliê, principalmente no que ele propicia de conexão entre arte e vida, entre o fora e o dentro de cada um. Laban foi o primeiro artista no século XX a se denominar artista-pesquisador, termo tão comum hoje em dia. Laban considera o movimento um processo constante de contínuas mudanças. Tal Sistema se constituiu em um inspirador intercessor dentro do Ateliê Coreográfico.

O essencial são os intercessores. A criação são os intercessores. Sem eles não há obra. Podem ser pessoas, mas também coisas, plantas até animais, como em Castañeda. Fictícios ou reais, animados ou inanimados, é preciso fabricar seus próprios intercessores. É uma série. Se não formamos uma série, mesmo que completamente imaginária, estamos perdidos. Eu preciso dos meus intercessores para me exprimir, e eles jamais se exprimiriam sem mim. (DELEUZE, 1992, p.156).

Neste Sistema não existe um padrão a ser seguido, não existem códigos corporais pré-estabelecidos, cada corpo deve buscar sua singularidade. Assim podemos dizer que o Sistema Laban é um sistema em estado de potência, que resiste aos modelos. O *corpo* nele “é visto como parte de uma *relação estrutural em movimento*, que inclui Corpo, Esforço, Forma e Espaço, categorias inter-relacionadas que se informam mútua e continuamente [...] Ele é abordado e *decifrado* em seu modo relacional”. (MIRANDA, 2008, p.17 e 19). Regina Miranda mencionou ainda em uma das aulas sobre o Sistema que o corpo na dança como espaço de saber é algo recente, e que o saber constituído por esse corpo deve ter um poder de criação, poder de autonomia e não de cerceamento e definição de formas.

Acredito ser possível afirmar que as aulas do Sistema Laban no Ateliê contribuíram para muitas subversões aos padrões sedimentados nas nossas microrrelações de poder cotidianas e no espaço da cena, construindo assim possibilidades de outros “lugares” corporais, outras subjetividades, sensibilidades, percepções e desejos, que se desdobraram muitas vezes em propostas singulares de criação. O Sistema Laban enquanto intercessor provocou um pensamento/ação no sentido da criação/transformação/reconfiguração das nossas relações micropolíticas dentro e fora da cena. O exercício da diferença era um princípio a nortear ideologicamente o projeto e suas relações durante todo o percurso. Exercício esse nem sempre fácil naquele espaço e nas nossas atuações no mundo.

O Ateliê traz para o espaço de criação o trânsito e a convivência entre membros diversos das várias zonas da cidade e o embate construtivo das diferenças: a convivência do participante da favela, ou da comunidade carente, com o participante da Zona Sul do Rio; a convivência do jovem com o idoso; do gordo com o magro, em situação cotidiana de colaboração criativa [...] Para todos o Ateliê Coreográfico propõe a aprendizagem do trânsito, do diálogo, do reconhecimento das diferentes riquezas e pobreza independentemente da classe social e econômica a que se pertença, a possibilidade do entrecruzamento fértil de movimentações advindas de diferentes culturas e o reconhecimento e gerenciamento das tensões entre grupos que usualmente não se misturam. Através da criação artística as fronteiras da geografia social da cidade se tornam material de trabalho, lugar de transformação e criação coletiva (REGINA MIRANDA, 2003)

Segundo Rancière, o ato emancipatório é aquele que subverte a partilha do sensível, provocando uma reconfiguração da relação entre tempo e espaço, entre fazer, ver e dizer.

É isso que emancipação significa: o embaçamento da oposição entre aqueles que olham e aqueles que agem, entre os que são indivíduos e os que são membros de um corpo coletivo [...] Uma comunidade emancipada é, na verdade, uma comunidade de contadores de história e tradutores. (RANCIÈRE, 2007, p. 10-12,).

A preocupação com a emancipação, com a busca por uma autonomia, uma alteridade nos processos e procedimentos de criação cênico-coreográficos do artista participante do Ateliê sempre esteve presente enquanto princípio norteador da proposta “ético-poética” do projeto. Isso fica bastante evidenciado nas palavras de Amir Haddad em uma de suas aulas:

Não estou aqui para que vocês realizem o meu desejo, nem quero realizar o de vocês. Busco criar um espaço para que vocês realizem o desejo de vocês. Não apontarei formas, fórmulas, maneiras de fazer, cada um descobre o seu caminho, fazendo, experimentando com entrega, com verdade, com generosidade, se desapegando de egos e narcisismos. (HADDAD, 2003).

A multiplicidade e o atravessamento de abordagens e estilos teatrais e coreográficos visavam não o treinamento e a manutenção do corpo do intérprete por si só, mas fundamentalmente mobilizar a corporeidade de cada um em diferentes direções, buscando desenvolver um pensamento coreográfico estruturador da criação. Segundo Regina Miranda (2003), as aulas visavam expandir o vocabulário a ser apropriado nas criações, não pretendiam formar ninguém. “Não importa o estilo (clássico, moderno, contemporâneo), mas a emoção real que o movimento traz. Independentemente de ser ator, bailarino ou circense quando se está no palco todos são intérpretes”. (EDUARDO WOTZIK, 2003)

O ato de sair frequentemente da zona de conforto conhecida de estilos, técnicas e espaços, a itinerância constante, o nomadismo, constituíram-se em elementos importantes e inspiradores no processo criativo. Parcerias cênicas foram sendo estabelecidas espontaneamente nos processo de pesquisa e criação. Numa perspectiva colaborativa foram sendo desenvolvidos trabalhos solos, duos, trios e de grupo, que foram apresentados em vários espaços públicos da cidade do Rio de Janeiro (Lonas e Centros Culturais Municipais, Teatro Artur Azevedo, Espaço Cultural Sérgio Porto e Centro Laban, entre outros) e em Festivais no Rio (como o Dança em Trânsito) e no Centro Cultural São Paulo. O “final” do processo culminou em um espetáculo coletivo unindo todos os que chegaram ao final da experiência.



Aula do Ateliê, 2004

Cabe ressaltar que em novembro de 2003, seis meses após o início do projeto, dos 100 artistas integrantes apenas 38 permaneciam. Muitas questões podem ser levantadas sobre essas desistências, mas acredito que a singularidade da abordagem do projeto esbarrou nas resistências, nos padrões artísticos de formação estabelecidos dos integrantes. Muitos deles buscavam apenas um espaço para uma manutenção corporal gratuita, uma remuneração temporária enquanto estivessem fora do “mercado”, e outros desejavam simplesmente alguém que lhes dissesse o que fazer e como fazer. O exercício da autonomia, com seus riscos, não é um percurso simples nem fácil para muitos artistas que foram formados ou estão em formação dentro de estruturas oficiais ou tradicionais de ensino da arte. A complexidade dessa questão, que ultrapassou os limites do primeiro Ateliê, fica parcialmente explicitada no depoimento de uma das artistas participantes.

As pessoas mais jovens, os bailarinos atuais tiveram à disposição delas técnicas muito diferentes, que permitiram que elas se expressassem muito individualmente. Isso é maravilhoso. Mas eu sou antiga. Eu tenho 42 anos [...] A minha experiência inicial foi com o balé aos seis anos de idade, e não tem essa de você ser você. Eu tinha que me enquadrar num modelo que já estava pré-estabelecido. Pra muitas pessoas isso é assustador, mas é um grande exercício também, porque você tem que se descobrir numa outra forma que espontaneamente, naturalmente não parece sua. A gente tem uma tendência de seguir só as tendências. Isso empobrece. Às vezes você se arriscar naquilo que não parece tão natural seu, pode dar mais

frutos do que você perdurar num modelo que você já visitou, já percorreu. (ERACI OLIVEIRA - Participante do Grupo Profissional do II Ateliê)

A pesquisa de linguagem que desenvolvi ao longo de um ano no Ateliê, através da coreografia-solo *Três Águas* (foto/programa abaixo), foi resultante de muitos atravessamentos do meu corpo com as variadas técnicas e abordagens experimentadas no Ateliê, e com algumas com as quais me agencei mais diretamente, como o sistema Laban, as danças Árabes e as improvisações teatrais “dionisíacas” nas aulas com Hamir Haddad. Esse trabalho já revelava uma busca por um corpo cênico em transformação, por um feminino em devir. Foram intensas e múltiplas as ressonâncias desse trabalho coreográfico ao longo do tempo, ainda no Ateliê e também após seu término, o que me possibilitou aprofundá-lo e desdobrá-lo. Isso só foi possível na ocasião pela rede de intercessores e de encontros que o Ateliê produziu, possibilitando sua troca e circulação através de uma outra *partilha do sensível* aberta às diferenças, algo bastante raro na conjuntura da dança naquele período no Rio de Janeiro. Essa rede se expressou no encontro/troca com o público em apresentações ligadas ao Ateliê, quando conversávamos com a plateia sobre o processo de criação dos trabalhos (individuais e de grupo) ao final de cada apresentação. Também através da experimentação em espaços variados, de teatros mais convencionais a espaços urbanos ao ar livre, como na parceria com o *Festival Dança em Trânsito* no Rio, em 2004 (apresentação na Lagoa Rodrigo de Freitas), e ainda em apresentações e oficinas sobre criação no Itálica Festival Internacional de Danza, na Espanha, em 2005, que teve o solo *Três Águas* como um dos escolhidos para integrar a Bienal de Dança em homenagem ao Brasil naquele ano (matéria abaixo). Outra ressonância desse trabalho será vista mais especificamente com outros agenciamentos no terceiro capítulo.

11 - CLÁUDIA PETRINA CIA DE INTÉRPRETES

3 ÁGUAS

Rio de Janeiro/RJ

9 min.

O solo 3 ÁGUAS aborda o universo feminino em seus temperamentos, sensações e escolhas. Usa a metáfora das águas e a inspiração na *tríplice deusa* que as regem (*Oxum, Yemanjá e Nanã*) para falar de caminhos, mudanças e permanências, das diferentes formas de lidar com as mesmas situações ao longo da vida. Os princípios de *circularidade* e *oposição complementar* norteiam a construção coreográfica, unindo gestualidade e movimento, o ontem e o hoje, o real e o simbólico.

O tema da coreografia se afina à proposta do *Dança em Trânsito* de interferência coreográfica no espaço urbano e vice-versa, por ser apresentado num espaço ao ar livre como num dos piers da Lagoa Rodrigo de Freitas, aproximando realmente o elemento água da coreografia, ampliando o sentido ritualístico da proposta entre público e intérprete. Usa a fluidez do público transeunte como fluxos d'água para falar de caminhos que passam, de novas paisagens, novos olhares, chegadas e partidas.

The solo "3 AGUAS" touches the female universe in it's tempers, sensations and choices. It uses the waters metaphor and the triple gods that they go by (Oxum, Yemanjá and Nana) to talk about paths, changes and permanents, the different forms of dealing with the same situations during life. Principals of circularity and complementary opposition guide the choreographic construction bringing together gestuality and movement, yesterday and today, real and symbolic.

The choreographic theme is in tune with the Dance in Traffic proposal by means of the choreographic interference in the urban space, and vice versa as it is presented in an open-air location on the piers of the Rodrigo de Freitas lagoon which brings water to the choreographic element which, in turn, enlarges the ritualistic proposal between the public and interpreters. It uses the flowing of the public as flowing water to talk about views that we see, new landscapes, arrivals and departures.

Concepção, Coreografia e Interpretação *Conception, Choreography and Interpretation:* Cláudia Petrina

Figurino *Costume design:* Ana Paula Rosa

Trilha Sonora *Soundtrack:* Apocalíptica

Fotos *Photos:* Martha Lopes-Pontes

Apoio *Support:* Ateliê Coreográfico da Prefeitura do Rio de Janeiro



Apresentação do solo *Três Águas* no Festival Dança em Trânsito 2004, Lagoa Rodrigo de Freitas, RJ

Tres coreógrafas brasileñas buscan desmitificar a la mujer como «garota de Ipanema»

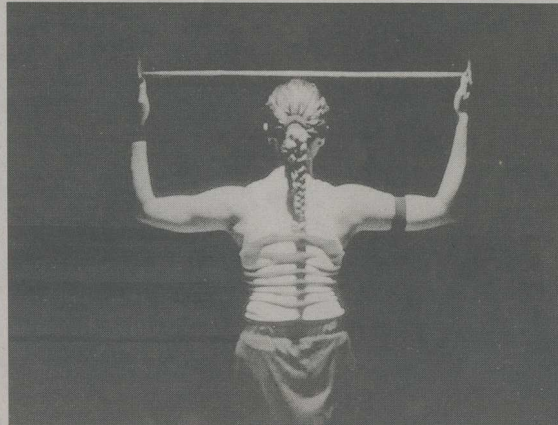
Flavia Tapias, Claudia Petrina y Vivian Cafaro representan la nueva creación de Brasil

● La danza brasileña contemporánea tiene en la creación femenina uno de sus mejores exponentes. Tres de esas coreógrafas se presentan en el Festival de Itálica

MARTA CARRASCO

SEVILLA. La «garota de Ipanema», el mito por excelencia de la mujer brasileña, es uno de los tópicos que más ha exportado ese país a lo largo de los años. Ahora, en el Festival de Danza de Itálica, tres creadoras quieren desmitificar a esa mujer que es fruto de lo artificial, aunque como dice Vivian Cafaro, «Río de Janeiro y Brasil viven del turismo y de ese mito, que además propicia la prostitución en las mujeres».

Vivian Cafaro viene del mundo del teatro. Su creación «Anatomía» es más una performance que una coreografía. Montaje intenso y fuerte, incluso para algunos excesivo por sus implícitas escenas de desnudo y violencia (la intérprete se corta los brazos), ha hecho que la organización advierta sobre que «algunas escenas pueden herir la sensibilidad del espectador». Cafaro quiere



Claudia Petrina, una de las tres bailarinas que se presentan en Itálica

hablar de cuestiones perversas del ser humano, y en una obra dividida en tres partes, piel, corazón y cultura, reivindica a la verdadera mujer, su cuerpo, deformándolo con cuerdas. «En

Río de Janeiro, donde vivo, ser mujer y gorda no encaja, y ser mujer gorda y bailarina, tampoco».

Protesta Cafaro contra la mujer que sólo quiere ser princesa y también con-

tra la cultura impuesta por los medios de comunicación, la cultura americana que inunda la mente, sobre todo de los niños, y contra la guerra de Irak y la violencia consentida.

Por su parte Claudia Petrina, de una formación en danza tradicional en la búsqueda de un nuevo lenguaje, aborda el tema femenino a través de dos montajes, «Borboleta» (mariposa), en el que desarrolla los cambios de la mujer a lo largo de su vida y sus estados espirituales.

La segunda creación, «Tres aguas», es una metáfora sobre los distintos tipos de mujeres a través de la figura de tres diosas africanas, entre ellas, Yemayá la diosa del mar. «Creo que las mujeres tienen un poco de cada una de ellas», pero apartándose también de los clichés que la sociedad masculina ha atribuido a las mujeres.

El trío lo completa la creadora Flavia Tapias que presentará dos coreografías, «Semelhante» y «Da família da crocodilos». El espectáculo, denominado «Tres cariocas em dança» podrá verse mañana lunes en la hacienda Santa Ana de Tomares, y el próximo día 15 en el Real Alcázar.

2.3.2 Uma experiência coletiva: *O dia em que não sabíamos nada uns dos outros*

Compartilharei aqui, em linhas gerais, a experiência coletiva final de criação no Ateliê com os 38 artistas participantes que chegaram ao “final” da experiência, em 2004, da qual também participei. Foram criados ainda mais dois espetáculos coletivos. Um deles só com o grupo feminino do Ateliê, intitulado *Marluci e o Carneiro*, com a direção de Duda Maia – do qual não participei, e outro, *Quem é o Rei*, com o grupo masculino e direção de Esther Weitzman.

O espetáculo coletivo final *Não saia do Quadro* foi construído a partir da peça *O dia em que não sabíamos nada uns dos outros*, de Peter Handke. A peça não tem diálogos, apenas indicações de ações. O texto do dramaturgo contemporâneo austríaco, escrito em 1992, é uma longa descrição cênica, as personagens não falam verbalmente. É nesse ambiente taciturno que Handke consegue retratar o modo como os homens

vivem e se organizam. O que se vê é uma praça de uma cidade qualquer por onde passam pessoas, personalidades e personagens dos mais variados, que vão povoando a cena e revelando uma pequena parte de sua existência, de seus sentimentos, de suas reflexões, cabendo ao espectador completar, em sua imaginação, seus percursos.

Peter Handke transforma muitas de suas peças em processos de aprendizagem (e de dominação) – de si, do mundo e dos outros. Processos de aprendizagem e percursos de metamorfose: a percepção aguda, e dolorosa, do mundo exterior, e a reflexão desencadeada pela observação das coisas, por vezes amplificadas à dimensão inquietante do pormenor que se agiganta, numa focagem que transforma o corriqueiro em sublime. (BARRENTO, 1996, p.3).

O roteiro adaptado a partir do texto original de Handke e a direção coreográfica foram de Regina Miranda. A pesquisa de linguagem e criação de movimentos se desenvolveu de forma colaborativa entre Regina Miranda e os artistas integrantes. O processo de criação do espetáculo, que durou aproximadamente quatro meses, incorporou as pesquisas de linguagem e de movimento desenvolvidas nos grupos de estudo por cada um, ao longo do percurso de um ano no Ateliê. Um estar junto sendo único. Inclusive, alguns elementos cênicos e imagens corporais advindas das criações solos dos integrantes foram incorporados ao espetáculo coletivo.

Algumas perguntas foram feitas aos intérpretes-criadores como desencadeadoras do processo de criação coreográfica individual e das improvisações coletivas, como um espelhamento do percurso de cada um no Ateliê e na vida, nas relações ético-poéticas, e na sua relação com os elementos/estrutura da peça. “O que é verdadeiro para qualquer processo de criação é verdadeiro para a vida”. (GUATARRI e ROLNIK, 2000, p.69) Algumas das questões: Em que lugar você se encontra nessa praça/Ateliê? Como tem sido sua atuação? Quem você segue? Quem te segue? Qual é o seu papel no Ateliê entre os arquétipos levantados? Algum deles te serve? Você olhou com o mesmo olhar o “mendigo” e o “rei” no Ateliê? Você construiu sobre as dificuldades? Qual foi sua atitude? Qual personagem te atrai?

A descrição desse espetáculo e suas associações filosófico-conceituais posteriores poderão elucidar (na medida do possível, uma vez que o texto coreográfico e suas camadas só se materializam na encenação) a cartografia dos desejos que percorremos ao longo dessa trajetória, e como construímos nossas linhas de fuga, nossos devires cênicos enquanto intérpretes-criadores. “Numa cartografia, pode-se

apenas marcar caminhos e movimentos, com coeficientes de sorte e de perigo [...] essa análise das linhas, dos espaços, dos devires.” (DELEUZE, 1992, p. 48)

2.3.3 O roteiro do espetáculo: *Não traia o que você viu, fique dentro do quadro*

“Não traia o que você viu, fique dentro do quadro¹⁶”

Quadro 1

Local: O palco é um espaço quadrado com luz brilhante tendo em cada lado uma longa mesa, aonde se encontram os objetos/roupas que serão usados durante a apresentação. Lanternas ou pequenas luzes iluminam um pouco esses objetos.

Alguém (ator 1) atravessa o palco correndo: Corre rapidamente, cai, retira a poeira do corpo, levanta os braços, para e anda.

Outro (ator 2) corre e passa pelo quadrado em diagonal.

Um (ator 3) caminha à vontade de um lado para outro do quadrado.

Outro (ator 4) deambula (em várias direções), se abana com as mãos. Joga a cabeça para trás.

Alguém (ator 5) vem se encontrar com este, marcando um ritmo silencioso (um samba?) com a mão; e depois entrando em harmonia rítmica; o corpo inteiro se harmonizando num mesmo ritmo. Alguém (ator 6) passa ao fundo.

Ao mesmo tempo, entrando pela frente, da direita para a esquerda: de cima, como se saltando de uma ponte, e de baixo vindo de um poço, um time/grupo entra, eles não param no quadrado, aparecem, mudam de posição/forma abruptamente, saltam sem modificar a expressão facial e desaparecem.

¹⁶ Esse roteiro feito por Regina Miranda (após a leitura do texto original de Peter Handke com os artistas) foi distribuído durante os ensaios para estes como fio condutor do espetáculo final do Ateliê. Permito-me aqui acrescentar algumas informações extras com base na memória, que não constam no roteiro original, a fim de auxiliar na visualização das imagens cênicas. Muitas das imagens descritas foram modificadas ao longo do processo, outras suprimidas, portanto uma margem de imaginação complementar precisa ser solicitada do leitor. Apesar de várias tentativas em diversas fontes, não foi possível resgatar nenhum registro de imagem (foto ou vídeo) do referido espetáculo.

Várias pessoas em ações conjuntas. Estas ações se acumulam à estrutura repetida do quadro anterior (escolher entre as seguintes ações)

Correr
 Abrir os braços
 Limpar os sapatos
 Esconder os olhos
 Andar com bengala
 Tirar o chapéu
 Escovar cabelos
 Desenhar uma faca
 Boxear o vazio (com um fantasma)
 Olhar por cima dos ombros
 Abrir guarda-chuva
 Sonambular
 Cair no chão
 Cuspir
 Se equilibrar numa linha tropeçando
 Skipping
 Girar
 Murmurar
 Socar a cabeça e a face com o punho
 Atar o laço do sapato
 Rolar no chão
 Escrever no ar

PAUSA

(permanece a luz)

Quadro 2 (identidades mais óbvias)

Alguém (ator 1) atravessa o quadrado.

Alguém (ator 2) como uma mulher velha, cheia de roupas (enfaixada, amarradas), puxando um carrinho de compras atrás. Ela está quase desaparecendo.

Alguém (ator 3) andando perdido em sonhos. Um fã de futebol (ator 4) com uma bandeira já desgastada.

Alguém (ator 5) com uma escada entra e observa.

Uma mulher/beldade (ator 6) roçando a cena e as pessoas.

Alguém (ator 7) de patins cruza a cena, rápido.

Mais ao fundo da cena, uma mulher (ator 8) atravessa o palco cautelosamente, cada passo contém uma parada, medindo cada passo. Suas mãos cobrindo a face. De repente ela deixa cair os braços e anda em círculos.

Imediatamente atrás delas, duas jovens moças (ator 9 e ator 10) de braços dados, andam, param, riem, repentinamente começam a fazer estrelas e saem em *skipping*.

O zelador da praça (ator 11), zigzagueando, espalhando mãos de cinza, auxiliado por um homem (ator 12), com sua cabeça alta no topo da qual tem um chapéu. Depois o larga, quando seus passos se transformam em passos de dança.

Simultaneamente um homem de negócios (ator 13) atravessa e coloca um molho de chaves no bolso, de onde tira outro ainda maior. Procura a chave adequada enquanto caminha.

Alguém (ator 14) anda como se tivesse indo atrás dele, para no meio do quadrado, retorna, para e observa.

PAUSA (somente back light)

Quadro 3 (impressões)

A sombra do avião; poeira, nuvem de fumaça.

Um homem (ator 1) com um buquê de flores anda rapidamente para um lado do quadrado; desaparece um instante e volta pelo mesmo caminho.

Um skatista (ator 2) entra em curva, para, coloca o skate debaixo do braço e anda de forma contemplativa.

Grito de gaivotas. (sons emitidos pelos atores fora de cena)

Uma mulher (ator 3) carregando/equilibrando na cabeça, cuidadosamente, uma bandeja com copos de vidro atravessa o quadrado.

Um homem (ator 4) com óculos escuros, como um cego tenta encontrar o seu caminho sem a bengala, para; perdido.

Ele é circundado por atividades diversas (ruídos da cidade)

- 1) alguém (ator 5) correndo no lugar
- 2) alguém (ator 6) virando páginas de um jornal
- 3) alguém (ator 7) abre a tampinha de uma garrafa
- 4) alguém (ator 8) com um gravador aonde estão gravados diálogos de rua

- 5) alguém (ator 9) com um carro de controle remoto
- 6) alguém (ator 10) que deixa cair um pedaço de ferro
- 7) alguém (ator 11) entra e fica olhando por cima do ombro de outra pessoa
- 8) Duas moças (ator 12 e ator 13) giram em estrela.
- 9) Alguém (ator 14) entra, fica perto do cego (ator 4), segura-o e o leva para fora do quadro

Um grupo entra com malas, atravessa parte do palco, para e observa.

Uma pessoa absorta na leitura de um livro caminha sem olhar.

PAUSA (BO)

Quadro 4

Praça brilha imensamente em seu vazio.

Uma pessoa (ator 1) anda apenas numa área da praça. Outra (ator 2) com as mãos no bolso se volta para um lado e para o outro, sempre virando-se sobre si mesma. Um homem (ator 3) engatinha no chão, mais ou menos seguindo-a.

O perambulador (ator 4) entra na cena. Quando ele senta, abre um mapa, pessoas entram violentamente (com movimentos fortes e rápidos) na praça vindas de todas as direções. Depois saem e outro grupo entra e quase todos saem de cena.

3 ficam: o bobo da praça (ator 1), um (ator 2) tentando respirar, outro (ator 3) abre os braços reconhecendo que chegou. Anda para se juntar ao do mapa (ator 4), olham juntos o mapa.

Enquanto isso, mulher (ator 5) entra com carrinho de compras acompanhada de um homem (ator 6); param, se abraçam de diversas maneiras e ela continua empurrando o carrinho para a frente e para trás.

Ela vai embora e ele a segue com alguma distância levando o carrinho – PAUSA

Perambulador (ator 4) caminha vago, chapéu na mão, livro na outra.

Casal de corredores reaparece. Passam de um lado e outro do perambulador com gestos de boxe que derrubam objetos da mão dele. O perambulador prossegue e encontra outro corredor que o cumprimenta. O perambulador acena para ele. O outro pega os objetos.

Volta o homem com molho de chaves e dois ou três homens bebendo em garrafas.

O observador fecha o mapa. O “amigo” se levanta e olha para trás, parado.

Pequeno grupo de roupa branca e preta festiva tirando arroz do cabelo.

Mulher/Beldade entra de costas, para de repente, se volta para olhar – para o observador. Para.

Repentinamente um “embrulho” é jogado na praça. O embrulho faz uma dança. Gritos, tremores, até que fica claro que é uma pessoa em sua batalha final com a morte; um sapato sai do “embrulho”. Bobo da praça imita homem que morre no espasmo final. Silêncio.

Duas pessoas aparecem com movimentos hábeis e o corpo morto é carregado para fora. Fragmento de uma trupe de circo faz uma parada em volta da praça como arena. Chefe do circo, garota malabarista, um palhaço e um anão. No meio do caminho o bobo da praça se junta a eles e encontra um refúgio momentaneamente. Depois fica novamente só.

Mulher/Beldade novamente aparece seguida por alguém que rapidamente dá um soco em outro que estava à frente. Sai e o outro segura a cabeça. Ela para sem saber o que fazer. Alguém de patins pega sua bolsa, corre e a faz girar. Sai. Ela fica parada sem saber o que fazer.

Dois jogam bola, atravessando a praça. A Velha empurra seu carrinho cheio de bolsas de plástico. Homem e mulher aparecem no caminho para postar suas cartas.

Homem atrás da Mulher/beldade, suavemente coloca as mãos sobre os olhos dela. Ela não se vira. Ele a levanta e gentilmente a carrega para fora da praça. Ela suspira aliviada.

Silenciosas idas e vindas de grupos indistintos. Som de crianças, gritos, choros, barulhos.

Duas pessoas se cruzam. Hesitam. Olham-se. Reconhecem-se/gesto afirmativo de cabeça. Afastam-se. À distância, olham um para o outro e continuam caminhos separados.

O quadrado vazio, menor, como uma pequena ilha rodeada de sons oceânicos. Grito de águia, breve momento. Som agudo de gaivota.

PAUSA

Quadro 5

Folhas secas são jogadas em cena.

Homem segue mulher e logo depois mulher segue o homem.

Ela bloqueia o caminho dele. Homem se esquiva. Ela agarra a roupa dele e ele a dela, trocam de roupa. Ele corre. Ela fica se ajeitando na roupa dele.

Homem solitário se aproxima. Tem uma bengala. Por um momento, parece ser só um velho aparecendo na praça. Aparece de um lado e quase sai do outro. Reaparece do mesmo lado. Eterno círculo. Velho através de diferentes gestos, no mesmo percurso no espaço vai mudando de personagem. Permanece por fim como velho solitário.

Outros agora andam em círculo. De vez em quando param, procuram por suas cabeças, pés, braços. Caminham lentamente.

Alguém toca a bengala do velho. Ele se atemoriza e fica estático até que um grito de criança vaza a cena. Sons de terror, gritos de dor, várias pessoas entram e dominam a cena. Param e andam. São as pessoas locais, os transeuntes, e neste repentino passar, gritos de crianças, rosto branco do velho. Todos servem de moldura para que ele possa levantar a cabeça e olhar um a um. Mas não são os olhos que ele procurava. Nega com a cabeça.

PAUSA

Quadro 6

Quadrado de luz com seus ocupantes. Sons de batidas.

Um homem correndo em pânico e de repente não está mais com pressa. Encontra alguém. Eles sentam-se no chão a alguma distância um do outro.

Quadro parado.

Novamente alguém se esquiva e o bobo começa a fazer palhaçadas. Sai para o lado. Para.

Alguém abre um livro, passa suas folhas e caminha para frente e para trás.

Por um momento ninguém passa. Todos ficam lá, parados. Não há nenhuma atividade.

Agora eles sentam. Descansam. Uns lideram e outros fazem a mesma coisa.

Uma mulher levanta como se levantasse dos mortos. Primeiro dando cambalhotas, depois como uma figura andando. Outro se levanta. Tira a poeira do chapéu. Caminha calmamente com pequenos passos. Alguém procura lugar entre os outros e não é capaz de encontrar. Até que este que procura e não acha se torna dramático. Então o bobo da corte, o dono da praça, o mestre, mostra/aponta um lugar. O bobo deixa cair sua máscara e se transforma.

A praça e sua velha luz.

Perto ou longe uns dos outros todos estão em cena.

Barulho. Subitamente todos se recolhem.

Alguém se bate na face.

Alguém convida uma mulher para se sentar em seu colo.

Alguém ajusta o casaco.

Homem encosta-se a uma mulher com desejo de se apoiar.

Outro arranha o chão com as mãos.

Outro espera. Depois outro chega e espera. Outros esperam.

Homem e mulher seguram no sexo um do outro. Alguém corta o cabelo.

Outro tira a poeira do sapato.

Outro joga chave para a mulher que pula para cima e para baixo.

Alguém se joga de bruços e escuta o chão.

Alguém não agüenta esperar e tenta sair, mas outro o traz de volta.

Alguém procura uma coisa e outro alguém, de quatro, começa a olhar da mesma maneira.

Mais e mais pessoas se olham... não, eles não se olham, eles se vigiam. Eles vão chegando mais perto, sempre nessa vigilância. Alguns só olhos, outros só ouvidos.

Alguns circulam em sinal de reconhecimento.

Ficam lá.

Um homem se levanta, sobe nos ombros de outro, com olhos bem abertos conquista a atenção de todos. Sorriso. Silêncio. Prepara-se para falar. Começa um discurso para si como uma prévia do que vai falar. Mesmo os de longe estão atentos.

Fazem comentários.

Fica em silêncio como se já soubesse o que vai falar. Mas fica em silêncio.

Quadro 7

Praça vazia. Pouca luz.

Respiro de borboleta, mariposas.

Embrulho amarrado flutua num pequeno pára-quadras.

Alguém não identificável com uma vassoura puxando objetos que foram usados.

Começam pequenos movimentos. A memória. Aos poucos a cena vai sendo habitada.

Pequenos fragmentos, as memórias dos atores.

Pequenas reconstituições com poucas pessoas.

O último quadro deve ser completado por quem vê. Damos apenas uma sugestão, uma respiração.

2.3.4 Sobre a experiência coletiva final

Do ponto de vista de quem viveu a “experiência Ateliê”, percebo esse espetáculo coletivo enquanto ressonância de tudo que constituiu a experiência “Ateliê Coreográfico”: um espaço do devir. Segundo Caiafa (2000) “os devires vêm das ressonâncias que as obras de arte provocam ao perdurarem, ao não se esgotarem num fim [...] É nesse processo de duração e repercussão que podemos nos transformar”. (p.33). O lugar desse espetáculo é provisório, feito de multiplicidades, de singularidades, de diferenças em fluxo. Um lugar de contágio entre corpos e desejos múltiplos numa rede rizomática. Pensando na imagem do rizoma segundo a definição de Deleuze e Guattari:

Diferentemente das árvores ou de suas raízes, o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer, e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza [...] O rizoma não se deixa reduzir nem ao Uno nem ao múltiplo [...] Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes, de direções movediças. Não tem começo nem fim, mas sempre um meio, pelo qual ele cresce e transborda. (DELEUZE e GUATTARI apud ZOURABICHVILI, 2009, p. 97).

O espetáculo/ateliê foi lugar de convergência entre pensamento e prática do corpo e no corpo. Um reaprender a ver o mundo, nesse sentido também um lugar filosófico. Um lugar onde “habitamos” muitas coisas, onde aprofundamos e nos

relacionamos intensamente com elas. Portanto um lugar do devir, do instante, do intervalo entre estados. Uma linha de fuga enquanto ato de liberdade. Um percurso de desterritorializações ao encontro de territórios (físicos e existenciais) descodificados, desestratificados, em fluxo. Ao entrar no devir-ateliê houve a possibilidade de liberdade, da supressão das dicotomias, das oposições, das representações. Pudemos nos diferir de nós mesmos e assim inventar/criar o outro de cada um.

Observamos nesse espetáculo coletivo um reapossar-se do mundo, uma criação de acontecimentos cênicos propositivos de novos espaços-tempos, uma busca por novos sentidos corporais, por novos olhares sobre o mesmo fato, novas perspectivas de relação.

Acreditar no mundo é o que mais nos falta [...] Acreditar no mundo significa principalmente suscitar acontecimentos, mesmo pequenos, que escapem ao controle, ou engendrar novos espaços-tempos, mesmo de superfície ou volume reduzidos. É ao nível de cada tentativa que se avaliam a capacidade de resistência ou, ao contrário, a submissão a um controle. Necessita-se ao mesmo tempo de criação e povo. (DELEUZE, 1992, p. 218).

É importante salientar que muitos dos artistas-criadores do Ateliê que chegaram ao final da experiência, atuando no espetáculo coletivo final e também desenvolvendo outros trabalhos solos ou duos/trios ao longo do percurso de um ano o fizeram em meio a inúmeras adversidades, entre elas, a falta de remuneração, como foi o caso de alguns integrantes do grupo misto. Muitos desses trabalhos foram desenvolvidos entre impossibilidades e, muitas vezes, por causa delas. Segundo Deleuze (1992) um criador é alguém que cria suas próprias impossibilidades, e ao mesmo tempo cria um possível. Sem um conjunto de impossibilidades não se terá essa linha de fuga, essa saída que constitui a criação.

A linha de fuga é uma *desterritorialização* [...] Fugir não é absolutamente renunciar às ações, nada mais ativo que uma fuga. É o contrário do imaginário. É igualmente fazer fugir, não obrigatoriamente os outros, mas fazer fugir algo, fazer fugir um sistema como se arrebenta um tubo [...] Fugir é traçar uma linha, linhas, toda uma cartografia. (DELEUZE apud ZOURABICHVILI, 2009, p. 57)

Há nesses corpos cênicos a negação de uma identidade. Os corpos que se apresentam em cena parecem buscar uma clandestinidade, um deslizamento, um tornar-se imperceptível no meio da multidão. Esses corpos nômades parecem deslocar-se em *platôs*, criando estados transitórios onde nada assume uma forma definitiva, onde há câmbios constantes. O que parece interessá-los, assim como a Deleuze e seus *platôs*, são “os modos de individuação que já não são os de uma coisa, de uma pessoa ou de um sujeito: por exemplo, a individuação de uma hora do dia, de uma região, de um clima, de um rio ou de um vento, de um acontecimento”. (DELEUZE, 1997, p.38).

As linhas desviantes, as linhas de fuga traçadas nesse espetáculo parecem dialogar também com Suely Rolnik (2010), quando esta nos fala da importância da recuperação da potência maior da capacidade vibrátil dos corpos, da sua vulnerabilidade ao mundo, do aumento do seu grau de transversalidade, essa capacidade de nossa subjetividade estar aberta para uma complexidade de dimensões que nos atravessam. Isso produz na criação uma consistência vital. O Ateliê/espetáculo coletivo continua possivelmente sua ressonância no presente da memória/corpo daqueles afetados pela experiência.

2.3.5 Considerações parciais sobre o Ateliê Coreográfico



Aula de Processos Criativos com Giselda Fernandes sobre objeto-partner, 2003-04

O Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro, inaugurado em 2004 (já desejado pela categoria da dança há cerca de 20 anos), sob a direção artística de Regina Miranda, pretendia ser um dos pontos vitais para o encontro, produção e difusão da dança do Rio, tendo um conjunto de projetos/ações que contemplasse a diversidade da dança carioca, propiciando e instigando o encontro entre companhias e artistas independentes de diferentes vertentes, segmentos, estilos, linguagens e saberes. O projeto do Ateliê Coreográfico fez parte dessa política cultural em Dança delineada pela Secretaria das Culturas, que tinha na ocasião como Secretário Municipal de Cultura Ricardo Macieira, e como Prefeito da cidade Cesar Maia. Ao todo foram quatro edições do Ateliê Coreográfico, entre 2003 e 2009, contemplando mais de 300 artistas participantes.

A última edição em 2009 foi realizada por módulos (Arquitetura e Movimento, Música e Dança, e Performance), com intervalo de um mês entre cada um deles. Nesse período já havia uma Companhia profissional, formada desde 2007 por artistas selecionados entre os participantes do primeiro e do segundo Ateliê e por outros artistas que participaram da nova audição. Nessa etapa, o exercício de responsabilidade coletiva

se associou a experiências de adaptação a diversas linguagens. A Companhia constituiu-se também em um espaço de experimentação para coreógrafos advindos do Ateliê e de atuação criadora para todos os seus integrantes. Houve uma articulação entre essas duas esferas, que passaram a se alimentar mutuamente. Assim como bailarinos do Ateliê podiam migrar para a Companhia e nela trabalhar como bailarinos e/ou coreógrafos, membros da Companhia podiam também ser professores e/ou coreógrafos do Ateliê.

Os coreógrafos e diretores teatrais que participaram do projeto como professores (escolhidos pela direção do Ateliê em diálogo com as solicitações dos participantes) também tiveram no Ateliê um campo único de experimentação: nele podiam atuar com uma multiplicidade de artistas e em grande número, além de poder encontrar novos integrantes para suas companhias. Cerca de 40% dos participantes do Ateliê Coreográfico foram imediatamente convidados a integrar companhias profissionais de dança do Rio de Janeiro, entre elas Cia. Staccato de Dança Contemporânea, Os Dois Cia. de Dança, Esther Weitzman Cia. de Dança, Andréia Maciel Companhia de Dança e Renato Vieira Companhia de Dança. Outros artistas formaram seus próprios grupos, alguns entraram como docentes para faculdades/universidades de dança e teatro no Rio e em outros estados, outros tantos se tornaram alunos em cursos de graduação e pós-graduação nessas áreas. Muitos se encontravam frequentemente na platéia dos espetáculos cênicos da cidade, produzindo assim uma rede de intensa reverberação da experiência.

Nesse sentido, podemos dizer que a experiência do Ateliê Coreográfico nos remete a uma linha de fuga, um lugar onde uma nova cartografia da dança começou a se delinear, em um diálogo constante entre corporeidades, estilos, culturas e desejos diversos. O Ateliê foi um *acontecimento* no sentido deleuziano do conceito:

[...] Em todo acontecimento, há de fato o momento presente da efetuação, aquele em que o acontecimento se encarna em um estado de coisas, um indivíduo, uma pessoa [...]; e o futuro e o passado do acontecimento só são julgados em função desse presente definitivo, do ponto de vista daquele que o encarna. Mas há por outro lado, o futuro e o passado do acontecimento tomado em si mesmo [...] sendo impessoal e pré-individual, neutro, nem geral, nem particular, [...]; ou antes que não tem outro presente senão o do instante móvel que o representa, sempre desdobrado em passado-futuro. (DELEUZE apud ZOURABICHVILI, 2009, p.15)

Nesse sentido, o “acontecimento Ateliê/CCCRJ” provocou muitos encontros e criações, tornando possível que cada um, com suas histórias/registros corporais e de vida, (re)encontrasse através dessa experiência em rede sua arte de forma singular e se agenciasse para o seu desdobramento na continuidade de suas produções em residências artísticas no próprio Centro Coreográfico (no projeto de Residência Artística Corpo Coletivo), na apresentação dessas criações individuais e/ou coletivas em diferentes espaços (no próprio Centro, e em Festivais nacionais e internacionais), nas reflexões teóricas compartilhadas coletivamente em seminários e fóruns, em oficinas de movimento compartilhando distintas linguagens, entre outras ações implementadas pelo Centro Coreográfico e suas parcerias ou resultantes da iniciativa individual dos ex-participantes do Ateliê.

Por ser uma estrutura cultural ligada à Prefeitura do Rio de Janeiro, ficando condicionada às instabilidades da política cultural da cidade, que tende a ser alterada de acordo com seus governantes a cada mandato, o Centro Coreográfico passou nessa década por diferentes direções artísticas que o conduziram em diferentes direções, dando continuidade a antigos projetos e a outros, não. No caso do Ateliê Coreográfico, este seguiu de forma nômade com sua idealizadora até onde um delicado equilíbrio entre sonho, vontade e malabarismo econômico, frente às dificuldades de apoio financeiro ao projeto, permitiu seguir. Mas suas ressonâncias perduram no corpo de quem atravessou a intensa experiência em algum nível.

O primeiro Ateliê 2003/2004 foi de fato o pioneiro, com esse frescor de estar descobrindo o *como fazer*, onde todos estavam aprendendo, de forma nômade e itinerante. Uma desterritorialização coletiva que trouxe uma potência única, que o diferenciou dos que se realizaram posteriormente. Foi um lugar de subversões e *profanações* ao estabelecido, no sentido de que nos fala Agamben (2007): um “unir o que foi separado possibilitando seus novos e surpreendentes usos”. É um desafio constante esse perdurar, esse repetir com diferença, sem cair na zona de conforto que a “institucionalização” pode acabar por proporcionar. Segundo Regina Miranda, no ateliê de 2005 havia um “território constituído”, e no de 2007 um “poder constituído”. Nesse sentido, o primeiro Ateliê foi único. Paradoxalmente esse mesmo nomadismo do precursor dificultou o registro, a documentação e a disponibilização/partilha dos materiais produzidos. Muitos deles foram perdidos ou ficaram com pessoas físicas que não os disponibilizaram ao acesso público. Nos Ateliês posteriores já houve uma maior

preocupação com o registro/documentação e acessibilidade das informações, para possibilitar um compartilhamento mais abrangente.

Refletir sobre o Ateliê Coreográfico é questionar a possibilidade de uma experiência corporal coletiva singular e múltipla, simultaneamente. Foi uma experiência inédita na cidade, e que provocou questionamentos intensos sobre o como estávamos produzindo, compartilhando e tendo acesso ou não aos dispositivos da arte na cidade. Tais questionamentos produziram resistências na cartografia da dança e dos corpos que a produzem. Linhas de fuga e seus desvios foram acionados diante de um mapa de percursos e modelos de ação já conhecidos à época, e em muitos aspectos excludentes.

Estabeleceu-se uma relação de forças desigual na dança carioca, mais fortemente perceptível a partir do ano 2000, produto de uma ideologia que se infiltrou aos poucos nos dispositivos artísticos que operavam a produção e a circulação da dança na cidade. De editais de apoio/subvenção a curadorias de festivais, de críticas de jornal às teorizações acadêmicas sobre o corpo na dança, que pareciam reger a prática artística, foi se estabelecendo uma rede que aos poucos parecia cercear e minar a criação, a vida artística de muitos e os desejos que os moviam à criação, principalmente daqueles não vinculados à dança contemporânea diretamente em suas formações. Toda uma rede parecia voltada para separar os estilos e linguagens em seus “guetos” (do contemporâneo, do clássico, do moderno, do flamenco, da dança de salão, etc.). Criou-se uma espécie de “ditadura do contemporâneo”, algo como uma “receita pós-moderna” do que se deve ou não fazer na cena, do que era ou não aceitável como “contemporâneo”. Havia uma espécie de padronização da diferença que precisava ser seguida, ou seja, não se podia “diferir” daquilo definido como “o diferente”. Poucos eram os espaços abertos de fato para integrar a diferença, a singularidade das produções artísticas, fossem elas individuais ou de grupos/companhias.

Essa tendência que se tornou quase hegemônica provocou a “aposentadoria” precoce de muitos artistas, que se viram sem campo de ação, sem acesso aos espaços de circulação e partilha de sua arte. É importante esclarecer que parecia haver não uma avaliação qualitativa sobre os trabalhos, mas sim um julgamento sobre as correntes estéticas às quais esses se filiavam ou não, e que se coadunavam ou não ao “gosto pessoal” dos seus julgadores. Um jogo perverso e excludente se estabeleceu. Alguns criadores renderam-se à “cartilha contemporânea”, outros resistiam como era possível.

Mas havia uma resistência crescente, uma percepção de que era vital a fuga a essa hegemonia que acabou por gerar uma espécie de “clonagem” dos espetáculos, uma

globalização das obras, que uniformizavam a cena. Houve um conseqüente esvaziamento do público. A cada festival ou resultado de edital, via-se mais do mesmo, uma repetição sem diferença. Nesse contexto surge o projeto Ateliê Coreográfico, idealizado por Regina Miranda, inequivocamente um ato de resistência, uma linha de fuga frente ao estado da dança na cidade. Um devir-corpo parecia retornar em meio ao *déjà vu* estabelecido.

Precisamos encorajar e valorizar vozes e perspectivas múltiplas, dialogando com essas diferenças em nosso cotidiano, nos percebendo em processo de contínua transformação [...] Convido a todos para construirmos juntos um mosaico cênico em permanente movimento, uma cena aonde possam caber todas as paixões. (REGINA MIRANDA, 2003 – aula inaugural do I Ateliê Coreográfico)

Cada um teve o Ateliê que desejou. Cada um pôde viver o “seu” Ateliê e o desdobrar singularmente. Não tive acesso a todos os ex-participantes durante essa pesquisa, logo algumas das considerações aqui traçadas vêm de uma cartografia pontuada pelo contato (direto ou indireto) com aqueles que foram encontrados ou que se fizeram encontrar nesse percurso pós-experiência. Diante disso, acredito ser possível afirmar que as mudanças trazidas pelo “acontecimento Ateliê” e que se fazem sentir uma década depois se dão mais no nível das “microrrevoluções” individuais, que cada um dos ex-participantes, a seu modo, vem escolhendo fazer em suas múltiplas atuações contemporâneas na cena, na vida, sejam elas de resistência ou de desistência. Escolhas conscientes do jogo de forças, de poder que perdura hoje e que está longe de ser “resolvido”, mas que precisa sempre ser enfrentado/confrontado para “fazer fugir” em algum nível. Como sabemos, não há escolhas neutras. O Ateliê foi sem dúvida uma tomada de posição pela (re)descoberta ou pela reinvenção da alteridade artística de cada um e de sua capacidade de escolha, de afirmação da diferença de cada um. Uma recuperação de intensidades, de uma certa capacidade de sonhar, e de sonhar *junto/com*, sem a qual nada se cria.

Pensar sobre o Ateliê Coreográfico dez anos após ter vivido a intensa experiência tem sido um exercício de muitos afetos, uma (re)descoberta da cartografia dos meus desejos em agenciamento com outros, uma viagem onde passado e presente se encontram e parecem produzir um terceiro espaço-tempo, uma rede de desejos em lapsos de memória, em fragmentos de escrituras esquecidas, de imagens corporais borradas, uma usina religando suas máquinas desejantes numa produção/reapropriação/reinvenção de mim

mesma. Um reencontro com um bando nômade. Um processo de aprendizagem, um ato de criação. Um devir. Um revir (algo que retorna).

2.3.6 Depoimentos sobre o Ateliê Coreográfico¹⁷

[...] A idéia de um Centro Coreográfico veio há mais de 20 anos. Eu, Angel, Carlota Portela e Renato Vieira já discutíamos isso [...] O conjunto de organização das artes no Brasil e no Rio de Janeiro, as políticas institucionais na música, no cinema, no teatro, ajudaram no amadurecimento da possibilidade de criação do Centro Coreográfico [...] Em meados dos anos 90 comecei a pensar o Ateliê, mas não tinha esse nome [...] Um espaço de prazer e foco, onde a escrita não fosse o regulador do resultado, que cada um descobrisse a melhor forma para si, e que essa questão não fosse resolvida [...] O conforto corporal me fazia desconfiar [...] Quando me convidaram para dirigir o Centro Coreográfico eu disse que só aceitava se pudesse fazer o Ateliê. A proposta do Ateliê foi experimentada de forma menor em projetos como *Rio um passo a frente*, por exemplo. (REGINA MIRANDA, idealizadora e diretora artística do Ateliê, em entrevista concedida à autora em julho 2012)

[...] Dentro do centro coreográfico existe uma convivência diária das diferenças, e é uma convivência e uma criação, um produzir junto com o diferente de você [...] Desenvolver uma real apreciação pelas diferenças como um lugar de riqueza muito grande no desenvolvimento de cada um [...] O Ateliê Coreográfico não é “escola” propriamente. Talvez seja um outro tipo de escola que prevê que quem está é elemento criador do próprio ateliê que pertence [...] É um projeto de formação e de aperfeiçoamento [...] Porque ele congrega desde o estudante até o profissional. Tem um grupo de 15 pessoas que são profissionais, que recebem uma verba para pesquisa semanal orientada de 15 horas, e tem mais 20 horas de aulas e processos de criação com diversos professores e artistas tanto do Rio quanto internacionais [...] A ideologia do Ateliê coreográfico é labaniana, onde não se separa teoria e prática. (REGINA MIRANDA, 2008)

¹⁷ Inicialmente havia pensado em entrevistar o maior número de participantes possível, mas com o decorrer da pesquisa essa metodologia tornou-se inviável. Solicitei, então, algumas vezes por meio eletrônico os depoimentos. Mas o retorno foi bastante limitado. Algumas hipóteses: 1) a dificuldade de formular um pensamento por escrito de algo vivido há dez anos. 2) A falta de tempo que assola a todos. 3) o desinteresse pelo assunto ou a falta de sentido dessa experiência hoje para cada um. Diante do fato, os depoimentos que seguem em sua maioria vieram de fontes secundárias, exceto os de Regina Miranda e de Taíla Borges, as quais entrevistei pessoalmente.

[...] O ateliê foi muito intenso. Nem na universidade vemos isso. Nunca vi nada parecido com o Ateliê [...] Ficou quem queria ficar. Quem ficou se fortaleceu. Para os professores também foi uma troca forte [...] A saída de muitos tem a ver com muitas questões: o tempo de dedicação, a falta de recursos econômicos, os dramas de cada um (divórcios, mortes). Muitos saíram, outros ficaram. Para muitos a instabilidade traz a determinação para lutar pelo que se quer [...] Estamos acostumados com modelos e a receber ordens. Mas o Ateliê não era isso. Não era só uma aula. Não era formação no sentido de escola, era um lugar de enriquecimento artístico, de ganhar informações, de descobrir e ser descoberto [...] Não caíram na mesmice, no cotidiano, na acomodação nem física, nem artística [...] Essa mentalidade de misturar é nova, nesse sentido o Ateliê é inovador (trabalhar juntos). Alterou o indivíduo logo altera o todo. O diferente pode ser complementar [...] Lamento a falta de incentivo, de patrocínio para a continuidade do projeto. (TAÍLA BORGES - Relações Públicas do projeto, em entrevista concedida à autora em Junho de 2013)

Não tenho nenhuma imagem (foto, vídeo). Mas tenho fortes lembranças! (MARINA MARTINS – professora do Ateliê, 2014)

Foi muito importante participar do Ateliê, pois ele prepara e capacita física e intelectualmente o bailarino. O Ateliê é um projeto não excludente, onde não se aponta o nível social ou racial, e sim a capacidade que cada um tem de se desenvolver artisticamente. (CARLA GUADELUPE, participante do Ateliê II da Ateliê Coreográfico companhia de dança, em site Centro Laban-Rio)

É tão raro poder exercer e viver minha profissão de artista bailarino no nosso país que ter participado do Ateliê Coreográfico e da Ateliê Coreográfico companhia de Dança representa uma revolução pessoal, um privilégio e uma imensa satisfação para mim. (FÁBIO HONÓRIO - participante do Ateliê I e da Ateliê Coreográfico companhia de dança, em site Centro Laban-Rio)

A maioria das licenciaturas em dança hoje é voltada para a dança contemporânea e para a formação de um intérprete-criador. No ateliê a proposta se coaduna com a das licenciaturas. Mas aqui a formação vai mais para o prático. Não temos disciplinas teóricas como numa licenciatura. Mas o intuito é esse: a formação de um cidadão-criador. (ZÉ RICARDO BASTOS Grupo Profissional – Realengo, 2008)

[...] Só tenho coisas positivas a falar, de aprendizado e de troca.
(LIDIA LARANJEIRA - Grupo Profissional, 2008)

Nessa época o que aproveitei mesmo foi conhecer muitas pessoas, fazer boas amizades que duram até hoje. (MONICA PIMENTA – participante do I Ateliê, não ficou até o final do projeto, 2014)

2. 3.7 Informações e materiais diversos sobre o Ateliê



Artistas participantes do I Ateliê Coreográfico¹⁸

Alexandre Rudah
Antonio Costa
Bruna Fiúza
Carla Stank
Carolina Furtado
Cyro Figueiro
Clara Kutner

¹⁸ Essa lista é incompleta, pois não foi possível encontrar o registro oficial completo de todos os 100 participantes que iniciaram a experiência. É uma lista “afetiva” em certa medida, que contempla de alguma forma aqueles que chegaram ao final do projeto e/ou aqueles que se agenciaram com a autora mais diretamente nessa trajetória.

Claudia Horta
Cláudia Petrina
Cristine Lago
Dani Calichio
Dani Verly
Diego Dantas
Eron Cordeiro
Fábio Honório
Fernanda Calomeni
Flávia Meirelles
Gregory Lorenzutti
Guto Macedo
Ignácio Aldunate
Jaya Pravaz
João Paulo Gross
João Vítor
Lígia Tourinho
Marcelo Nigri
Maria Clara Sussekind
Mariza Xavier
Marlene Godin
Mônica Pimenta
Natasha Corbelino
Paula Mori
Ramildo Araújo
Rejane Souza
Stela Guz
Tatiane France
Verônica Dias

Professores participantes do Ateliê I e II

Adriana Bonfatti
Amir Haddad
Ana Bevilaqua
Ana Vitória Freire
Andrea Bergallo
Andreia Maciel
Duda Maia
Edi Botelho
Eduardo Wotzik
Esther Weitzman
Frederico Paredes
Giselda Fernandes
Gustavo Ciríaco
Hilton Berredo

Ivan Sugahara
Jaime Arôxa
Jean Marie Dubruil
João Wlamir
Luciana Bicalho
Luiz Mendonça
Maria Alice Poppe
Marilena Bibas
Marina Martins
Marina Salomon
Mestre Curumim (Capoeira Brasil)
Mestre Mano (Flor da Gente)
Patrícia Passo
Paulo Caldas
Paulo Mantuano
Paulo Marques
Regina Miranda

Professores do Ateliê Coreográfico / Realengo

Bruna Fiuza
Camila Fersi
Celia Mendonça
Dora de Andrade
Duda Maia
Paula Mori

Professores Convidados (Ateliê 2005/2006)

Arnd Wolfgang Müller e Janet Rühl - Alemanha/Espanha
Eduardo Wotzik - RJ
Grupo Capoeira Brasil , do Mestre Paulinho Sabiá, representado pelos(as) capoeiristas:
Bem - te - vi, Francês, Trovoada e Chuvisco - RJ
Jean-Jacques Sanchez e Ana Gabriela Castro - França
Luis Florião - RJ
Marcelo Salazar - RJ
Márcia Monroe - NY
Marília de Andrade - SP
Mazinho Ventura - RJ
Sonia Destri - RJ
Tereza Taquechel - RJ

Espetáculos realizados pelo Ateliê Coreográfico entre 2003 e 2009

2003

Participação performática no evento *Santa Teresa Portas Abertas*, no RJ

2004

- Ateliê Coreográfico – *Primeiras Criações* (solos, duos e trios), apresentado no Teatro Sérgio Porto e Teatro de Dança SP

Espetáculos apresentados nas Lonas Culturais de Guadalupe e Realengo, no Teatro Heleninta Saerp da UFRJ, Teatro Sérgio Porto:

- *Quem é o Rei*, direção Esther Weitzman;
- *Marluci e o Carneiro*, direção Duda Maia;
- *Não saia do Quadro*, direção Regina Miranda

2005

- *Concerto Coreográfico*, realizado no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Uma parceria entre Ateliê Coreográfico e OSB Jovem

2006

- *Cena Urbana*, ocorrida nas ruas do bairro da Tijuca, direção artística Regina Miranda

- *Avesso*, instalação de dança/teatro ocorrida na fachada do Centro Coreográfico, direção artística Luis Mendonça

2007

Com a Cia Ateliê Coreográfico de Dança

- *Nós os Outros*, direção Regina Miranda, apresentado no Teatro de Dança de SP e Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro

2008

Lançamento do filme (documentário) *Ateliê Coreográfico - A formação do Bailarino Criador*, dirigido por Miguel Przewodowski, realizado pela MultiRio - Prefeitura do Rio

2009

- *Cidades Furtivas*, espetáculo ocorrido nos jardins da Casa da Glória, direção Regina Miranda

- *Café Menu*, mostra coreográfica do Módulo Música e Movimento

- *Central do Brasil* – Intervenção Urbana, ocorrido no vão central da estação ferroviária

Programas de espetáculos do I Ateliê Coreográfico (2003/2004)

PREFEITURA DO RIO
Culturas

OS COREÓGRAFOS
Alexandre Rudáh, Bruna Fiuza, Cláudia Petrina,
Ignácio Aldunate, João Paulo Gross, Lígia Tourinho,
Marcelo Nigri, os professores
e a direção do Ateliê Coreográfico
convidam para

12 de abril
às 20h

ESPAÇO CULTURAL SÉRGIO PORTO
Rua Humaitá, 163 - Botafogo

primeiras criações

MOSTRA
ateliê coreográfico

IMPRESSO

APOIO
CENA RIO
CENTRO DE REFERENCIA DO TEATRO INFANTIL/TEATRO DO JOQUEI
ESCOLA DE DANÇAS MARIA OLENEWA
CENTRO CULTURAL JOSÉ BONIFÁCIO
CAFÉ CULTURAL

REALIZAÇÃO
RIO
PREFEITURA
CULTURAS

CENTRO
COREOGRÁFICO
DÚRIO



PREFEITURA DO RIO

Apresenta



MOSTRA
ateliê coreográfico

primeiras criações

Fichas Técnicas do Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro/2005**PREFEITURA DO RIO**

Prefeito: César Maia

Secretário Municipal das Culturas: Ricardo Macieira

Subsecretária Municipal das Culturas: Maria Alice Saboya

CENTRO COREOGRÁFICO DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

Diretora Artística: *Regina Miranda*

Gerente de Projetos Artísticos: *Marina Salomon*

Gerente de Produção / Administradora: *Denise Escudero*

Assessora da Direção Artística: *Paula Mori*

Relações Públicas: *Taíla Borges*

Supervisora dos Projetos Rio Um Passo À Frente e Carrossel: *Renata Diniz*

Funcionária - RioArte: *Margareth Fernandes*

Funcionária - Gabinete do Prefeito: *Célia Mendonça*

Recepcionista da Diretoria: *Camila Bispo*

Coordenadora de Pesquisa - Setor de Memória: *Camila Fersi*

Assessora de Pesquisa - Setor de Memória: *Dora de Andrade*

Administração - Setor de Memória: *Alda Pontes*

Coordenação Técnica: *Gil Santos*

Operação de Luz: *Fernanda Mantovani*

Eletricista Cênico: *Homero Gomes*

Contra-regra: *Cesar Salles*

Operação de Som: *Karla Pessanha*

Auxiliar de Montagem: *Diego Cardoso,*

Eletricistas: *Manoel Souza e Luciano Alves,*

Bilheteria / Receptivo: *Alessandra Rodrigues e Marco Aurélio Bispo*

Telefonista: *Meire Oliveira,*

Serviços Externos: *Cristiano Teodoro*

Apoio Administrativo: *Luciana Teodoro*

3 SOBRE VIAGENS E ENCONTROS

O que existe na viagem? [...] Não basta uma viagem para haver uma ruptura [...] Há uma frase maravilhosa que me toca muito, de Beckett, que faz um de seus personagens dizer o seguinte: ‘Somos idiotas, mas não ao ponto de viajar por prazer’[...] Há uma bela frase de Proust que pergunta o que fazemos quando viajamos. Sempre verificamos algo. Verificamos se aquela cor com que sonhamos está ali. Mas ele acrescenta algo muito importante: ‘Um mau sonhador é aquele que não vai ver se a cor com a qual sonhou está lá. Mas um bom sonhador vai verificar, ver se a cor está lá’. Esta é uma boa concepção de viagem.

(Deleuze. *O Abecedário, V de Viagem*)

3.1 A viagem a Portugal enquanto *Acontecimento*

E é da memória do meu corpo atravessado por uma viagem que parte dessa escritura nasce, é criada, ou melhor, renasce, recria-se. A partir de uma viagem, de muitos deslocamentos, de trânsitos para outros (des)territórios. Considero que a presente pesquisa tem três momentos muito distintos: um anterior à viagem a Portugal, um durante e outro após a viagem. É na mudança dos afetos que a viagem provocou que se revela a diferença entre esses momentos, mudança provocada pela força dos encontros vividos do outro lado do Atlântico e de suas reverberações.

Diante do que foi o “acontecimento Portugal” a tentativa é de construirmos uma escritura que dê conta da dimensão de intensidade dessa experiência, comprometida com a tentativa de tornar perceptíveis os *afetos* vivenciados. Portanto, como nos diz Jorge Larrosa em seu artigo *Una invitación a la escritura*, a escritura que nos interessa aqui é a escritura da experiência e a escritura que é, ela mesma, experiência, enquanto experiência de linguagem e também, ao mesmo tempo, experiência de pensamento, e acrescentaria, experiência do corpo.

Nesse aspecto mais além de saberes disciplinados, de métodos disciplinados, de respostas seguras, de ideias apropriadas ou apropriáveis, talvez seja necessário mesmo uma escrita insegura e imprópria, como um novo aprender a pensar e a escrever [...] Escrever não sobre nós mesmos, senão em relação com nós mesmos,

como uma forma de estar presentes em nós mesmos. (LARROSA, 2000, p.7)

O que vem após a experiência está na memória, no que esta contém de falhas e esquecimentos, na sua dimensão corpórea e afetiva. O antes da viagem está ligado a uma sensação de esgotamento, a um certo desencanto, um período de diminuição da potência do desejo de criação.

Após a experiência artística do Ateliê Coreográfico, posso dizer que nenhum projeto artístico em que estive envolvida até então teve a força dessa experiência em seus potentes *agenciamentos*, no sentido atribuído a esse conceito por Deleuze.

É uma multiplicidade que comporta muitos termos heterogêneos, e que estabelece ligações, relações entre eles, através das idades, dos sexos, dos reinos através de naturezas diferentes. A única unidade do agenciamento é de co-funcionamento: é uma simbiose, uma <simpatia>. O que é importante, não são nunca as filiações, mas as alianças ou as misturas; não são as hereditariedades, as descendências, mas os contágios. (DELEUZE e PARNET, 2004, p.88)

A lógica de produção da cultura no Rio de Janeiro, com seus dispositivos culturais (editais, fundos de apoio, festivais e curadorias), apesar de um discurso que fazia aparentar uma maior “inclusão” e acesso à diversidade de vozes artísticas da cidade, na prática, contraditoriamente, se configurava repetindo antigos padrões. Durante os meses que antecederam a viagem predominou uma sensação de esgotamento generalizado, um afeto triste predominava. “E o que é a tristeza? É quando estou separado de uma potência da qual eu me achava capaz, estando certo ou errado”. (DELEUZE, 2004, p.64)

A viagem a Portugal, através da Bolsa CAPES/PDSE, surge nesse contexto como a possibilidade de fuga (mais uma), de uma linha de fuga, enquanto resgate de potência. Embora meu coorientador em Portugal, Professor Dr. Tiago Porteiro, tivesse feito um mapeamento de artistas e instituições que se afinavam com a perspectiva da minha pesquisa, o fato é que eu não sabia exatamente o que iria encontrar. Mas predominava a necessidade de novos encontros, que pusessem em funcionamento mais uma vez as máquinas desejanças, no aprofundamento da compreensão desse corpo em devir na vida e na cena.

Ainda no Brasil, ao rastrear virtualmente a cartografia que Tiago me traçou, um lugar me chamou a atenção de imediato, talvez inicialmente por seu nome tão poético e filosófico. Esse lugar chama-se “*O Espaço do Tempo*”, idealizado e dirigido por Rui Horta¹⁹.

Ao investigar o *site* d’O Espaço do Tempo dois conteúdos me afetaram profundamente: a foto da colina onde está o Convento da Saudação que abriga o Espaço, e o texto de abertura do *site*, do próprio Rui Horta, abordando seus 30 anos de percurso artístico, que inicia dizendo: “Não viajar sozinho”.



¹⁹ Coreógrafo e programador, nascido em Lisboa, começou a dançar aos 17 anos nos cursos de bailado do Ballet Gulbenkian, tendo posteriormente vivido vários anos em Nova Iorque, onde completou sua formação. Em 84 regressa a Lisboa, onde continua sua atividade pedagógica e artística, sendo um dos mais importantes impulsionadores de uma nova geração de bailarinos e coreógrafos portugueses. Durante a década de 90 viveu na Alemanha, onde dirigiu o Soap Dance Theatre Frankfurt, sendo o seu trabalho apresentado nos mais importantes teatros e festivais em todo o mundo e considerado uma referência da dança europeia. Em 2000 regressou a Portugal, tendo fundado em Montemor-o-Novo o Espaço do Tempo, um centro multidisciplinar de experimentação artística. Para além de seu intenso trabalho de criador independente, ele criou como artista convidado um vasto repertório para companhias de renome, tais como o Culberg Ballet, o Ballet Gulbenkian, o Grand Ballet de l’Opéra de Genève, a Ópera de Marselha, o Netherlands Dance Theatre, etc. Recebeu importantes prêmios e distinções tais como o Grand Prix de Bagnolet, o Deutsche Produzent Preis, o Prémio Acarte, o Prémio Almada, o grau de Oficial da Ordem do Infante e, recentemente, o grau de Chevalier de l’Ordre des Arts et des Lettres, pelo Ministério de Cultura Francês. Nas artes performativas o seu trabalho de encenador estende-se ao teatro, à ópera e à música experimental, sendo igualmente desenhador de luzes e investigador multimédia, universo que utiliza frequentemente em suas obras).

Nunca viagens sozinho. Talvez este tenha sido o tema do percurso dos últimos 30 anos. Não sendo propriamente um homem de efemérides (tendo-me esquecido várias vezes do meu próprio aniversário), esta comemoração vale apenas pelo que pode trazer de reflexão pessoal e não tanto pela formalização que inevitavelmente encerra. Certo, 30 anos é muito, e nada do que está para trás é menos válido. Com tudo se aprende e de tudo se faz o chão da estrada percorrida, no entanto o importante é que ela seja larga e que no processo se forjem cumplicidades, aventuras e riscos, tudo aquilo de que afinal é feito o sonho dos homens. Em arte, a ideia de carreira não existe, nada é um somatório de objectivos ou um cerebral jogo de ambições. Existe sim a ideia de percurso, de partilha e de crescimento artístico, visto, no meu caso, como um factor de crescimento pessoal. E porque o Homem se define pelo trabalho e pelo amor (visto aqui no sentido mais lato), a ideia de celebrar 30 anos de profissão é sobretudo celebrar 30 anos em que os amigos, a família e todo um sistema planetário de afectos nunca ficaram comprometidos pela dinâmica da criação. Daí que, ao analisar o meu percurso, eu encontre constantemente as referências humanísticas no centro do processo artístico e vice-versa. Desde o intérprete ao professor, à descoberta de coreografia – tudo são declinações de encontros e aventuras partilhadas. Os anos de Nova Iorque foram isso mesmo. O final dos anos 80 em Portugal foi, acima de tudo, isso. A década de 90 na Alemanha foi mais do mesmo. E o regresso a Portugal em 2000 é o fechar de um círculo, onde encontro sempre a mesma vontade de não estar sozinho no percurso. E disso se fez a minha criação: dos temas recorrentes, a comunicação com o outro é sem dúvida o mais claro, mas também a renúncia da exclusão, a vontade indomável de fundir o meu corpo com o de outro, de atravessar a sua pele, seja ela a do espírito ou a do corpo. Se o Homem não se transcender deixará de ter dúvidas, deixará de olhar para o mundo com olhos de criança. A arte oferece-nos a grande possibilidade de sentir intuitivamente como essa criança, mas também reflectidamente como um adulto. É neste misterioso encontro do sentir e do entender que a arte existe: forjando novos olhares sobre o mundo e instalando a dúvida enquanto método. As obras dos artistas são os momentos fugazes em que se materializa a criação, fractais dos seus universos complexos, o espaço de mediação entre o público e o criador. Acredito que neste espaço podem existir respostas e iluminações. Acredito que o Homem se revela na dúvida e no espaço da transgressão. Para alguém que cresceu num mundo dogmático antes do 25 de Abril, este percurso artístico equivale, mais uma vez, a um percurso de descoberta interior e de descoberta do mundo com “outros olhos de ver”, em muito paralelo ao que aconteceu à minha geração nos últimos 30 anos – por isso celebro 30 anos de dança logo a seguir a 30 anos de 25 de Abril. A revolução do meu corpo só foi possível como corolário da revolução social. Eu e grande parte da minha geração acordámos para as artes como fruto desta contaminação social. O que se passou no meu percurso artístico foi uma peculiar combinação de 30 anos de viagem: sete anos de Lisboa, sete anos de Nova Iorque, dez anos de Alemanha, seis anos de Montemor... Um crescimento que necessitou de tempo. O tempo que leva a formar um discurso idiossincrático, numa primeira geração que desperta para o

mundo. Finalmente, o regresso a Portugal, a Montemor-o-Novo. A criação de um espaço de manobra e diálogo para os criadores, protegido e distante do *mainstream* urbano. Um território silencioso, de encontro com os outros e consigo mesmo. Um espaço de cruzamento artístico, de transgressão e de laboratório. Aquilo que, de alguma forma, eu tinha usufruído em Frankfurt e que desejava partilhar com outros criadores, só que potenciado pelo espaço e pelo tempo que o Alentejo oferece. Assim surge O Espaço do Tempo, no Convento da Saudação, novamente o desejo de não viajar sozinho e de tecer novas complicitades. Complicitades que aqui se estendem a toda a comunidade envolvente, partilhando as mais-valias que este projecto oferece: o acesso à cultura e o imperioso investimento nas consciências.

Ao acreditar numa sociedade em que o Homem está no centro e não os bens de consumo, fazemos igualmente opções artísticas. Falar de um novo teatro, uma nova dança ou de experimentalismo nas artes performativas é, já em si, um acto de resistência, pois o momento e o efémero não se podem comprar. Colocar o corpo no centro deste discurso e pô-lo em diálogo com as novas tecnologias é igualmente completar este mesmo discurso e dar lugar à expressão mais vibrante e actual do ser humano. Adicionarmos uma componente sociocultural a este projecto é potenciar para o exterior as suas mais-valias – sair de casa para um evento cultural numa sociedade fragmentada e subjugada por uma cultura televisiva redutora é um ritual de celebração e um essencial espaço de crescimento. Justamente não viajar sozinho e partilhar com o outro o espaço da descoberta, o espaço do encontro. (HORTA, on-line).

Ao ler esse texto senti uma *alegria* imensa. “A alegria é tudo que consiste em preencher uma potência. Sente-se alegria quando efetuamos uma das nossas potências [...] Efetuar algo de sua potência é sempre bom”. (DELEUZE, 2004, p.64). Senti que havia uma ressonância total com a minha percepção sobre a função da arte, sobre sua forma de produção e fruição, sobre o espaço da formação e da criação, e do como partilhá-las, da função e da responsabilidade do artista/pesquisador/professor na sociedade atual. E aquela imagem/foto de um belo lugar isolado, no interior do Alentejo, longe de tudo e ao mesmo tempo com tanta potencialidade, aberto ao mundo, parecia algo mágico, inacreditável nesses tempos de parcerias e encontros escassos.

Quando cheguei a Portugal, em setembro de 2012, percebi que a crise econômica que a Europa como um todo estava atravessando, e Portugal especialmente, estava gerando um campo de reflexão e ação extremamente potente em vários setores da sociedade. Além das várias manifestações populares contra as medidas de austeridade do governo, que reuniam pessoas de várias gerações (de crianças a idosos) e que sempre terminavam em shows musicais ou performáticos, foram inúmeros os festivais,

colóquios, congressos, encontros de que participei, onde artistas e pesquisadores de áreas distintas (filósofos, sociólogos, antropólogos, cientistas políticos, etc.) se reuniam para pensar e repensar a crise portuguesa e o seu papel, o seu lugar nesse momento, desde o seu campo e esfera de atuação, numa convergência entre arte, política, educação e economia. O país estava em ebulição. Apesar do corte nos recursos para a área da cultura, inclusive com a extinção do Ministério da Cultura, os artistas persistiam em criar e em compartilhar generosamente suas criações e espaços de atuação.

Foi esse o país que encontrei e pelo qual me encantei. Pois lá encontrei uma atitude de abertura, de troca, um desejo de partilhar questionamentos éticos e estéticos, uma atitude de imensa generosidade frente ao outro, ao desconhecido. E muito de tudo isso estava concentrado em um lugar: n'O Espaço do Tempo. E para lá fui eu, feliz da vida, ao descobrir que naquele momento estava acontecendo um projeto que em muitos aspectos me lembrou a experiência do Ateliê Coreográfico, chamado TryAngle (Performing Arts Research Laboratories).



Imagens do Convento da Saudação que abriga o O Espaço do Tempo, em Montemor-o-Novo



Convento da Saudação que abriga *O Espaço do Tempo* (Montemor-o-Novo/Portugal)

3.2 Sobre o Espaço do Tempo e sobre o TryAngle²⁰



*O Espaço do Tempo*²¹ é uma incubadora, é um local de produção, não é um local de apresentação, embora estas também aconteçam. Ele atua em três eixos: Residências

²⁰ A partir de entrevista concedida por Rui Horta à autora em setembro de 2012 e de informações contidas no site institucional do *O Espaço do Tempo* e do projeto *TryAngle*.

²¹ Optamos por abreviar de agora em diante o nome “O Espaço do tempo” por “OET”.

artísticas (Incubação), Formação Avançada (TryAngle) e Internacionalização (Plataforma Portuguesa das Artes Performativas). Foi criado em 2000 com a vontade de que ele fosse tudo aquilo que os outros espaços não são. Nesse sentido ele tem uma linha muito especial de atuação: faz produção, ajuda na internacionalização, faz formação avançada inter pares, além da apresentação de trabalhos. Mas este não é o foco principal, pois existe todo um trabalho anterior à apresentação em um teatro que a maioria dos teatros não fazem, e que é o foco do OET. O trabalho de acolhimento, produção, internacionalização dos artistas, acontece através da Plataforma Portuguesa das Artes Performativas que ocorre de dois em dois anos, quando são trazidos cerca de 100 programadores internacionais para assistir aos trabalhos dos artistas portugueses e europeus. Foi criada em abril de 2009 tendo como prioridade o apoio à emergência artística.

Acreditamos que, devido ao posicionamento atual d'O Espaço do Tempo em Portugal, à rede de contactos internacionais de que dispomos e à existência de diversos espaços performativos em Montemor-o-Novo, este evento seja um contributo vital para os criadores portugueses. Apresentamos um forte programa, com alguns dos mais interessantes artistas portugueses emergentes e outros já estabelecidos, nas áreas da dança, teatro e performance. Durante a plataforma há uma sala de visionamento de obras de outros artistas que consideramos também relevantes no panorama nacional das artes performativas. (RUI HORTA, 2012)

A formação no OET é vista não de uma forma escolástica, mas inter pares, numa perspectiva de aprender fundamentalmente com quem se colabora. Há no OET uma interface entre a comunidade e os artistas. Além do projeto artístico experimental, o OET é transdisciplinar, buscando a riqueza de linguagens e seus cruzamentos possíveis, criando novos conceitos, idéias e abordagens, conectados às novas linguagens contemporâneas - da dança, das artes performativas, do teatro, da música. O Espaço do Tempo atua propondo material, disponibilizando técnicos, tempo e espaço necessários à pesquisa. Assim, falar de transdisciplinaridade é também, frequentemente, falar de desafios à percepção, desafios ligados em boa parte a novas tecnologias.

O OET recebe cerca de 50 companhias e aproximadamente 600 artistas por ano (buscando dar prioridade aos artistas emergentes), o que o tornou o maior centro de produção artística de Portugal e uma referência em nível europeu. Há 14 quartos que

estão sempre cheios, até no Natal. Havia uma equipe de 12 funcionários, mas com a crise agora são 6 (onde se procurou manter os artistas). A ideia de criação do OET surgiu como um desejo de Rui Horta de “dar” aos artistas o que ele “recebeu” em muitas das suas experiências como artista-residente nos Estados Unidos, onde viveu durante 10 anos, e em outros países da Europa, como na Alemanha, onde também esteve por 10 anos. A decisão de voltar para Portugal deu-se num momento pessoal de escolha de vida aos 42 anos, de querer retribuir o que recebeu. “Foi um processo de dar”. Percebeu o que faltava em Portugal. Havia muitos teatros reformados, mas não havia nenhum lugar que fizesse acolhimento aos artistas, propiciasse vivência, produção, o trabalho invisível de retaguarda (estúdio aquecido, comida na mesa, um carpinteiro que ajude a construir um cenário, uma copiadora para enviar comunicados, etc.). “Aprendemos com o tempo a fazer o que fazemos e como fazemos”. Ele percebeu com suas experiência em Companhias na Europa e nos EUA que só era possível, por exemplo, circular em turnê internacional por muito tempo com um trabalho de retaguarda. E decidiu fazer isso.

Mas foi um trabalho de utopia vir para o meio do campo, sem conhecer o local, nem as pessoas do lugar. Eu vim com um caminhão (isso não está na net), de um lado tinha a mobília da casa, do outro o escritório. Cheguei em Montemor e aluguei uma casa horrível. Com o que trouxemos no caminhão ocupamos uma pequena sala do convento, não havia nem casa de banho aqui, o convento era preto, não estava caiado ainda. Havia ratos, cobras. As ervas entravam aqui, cortamos tudo com foices. Fizemos tudo. Isso foi um ato de loucura. Convidei alguns amigos pra ajudar. No início eu cozinhava para os artistas. Foi um ato de amor e de profissionalização. A Prefeitura só me entregou a chave e mais nada. No primeiro ano pus dinheiro meu, contraí uma dívida imensa. No fim do ano concorri, ganhei algum dinheiro, no ano seguinte novamente mais um pouco de dinheiro [...] Pronto. Mas isso tudo foi muito bonito. Minha família me achava um louco. Mas isso tudo só se faz com uma dose de loucura, de utopia, e de um certo patriotismo. Eu gosto muito do meu país. Tinha três filhos para criar e achei que era a altura de vir. Podia ter ido para Lisboa, onde fui durante anos diretor do Ballet Gulbenkian, mas quis me meter no meio do campo. Senti que havia um potencial aqui [...] E chegamos onde estamos. Quanto ao futuro vivemos um dia de cada vez, como na vida. Mas o ano inteiro de 2013 já está programado, mas ainda não sabemos (diante da crise atual) se ele vai acontecer.

Essa “aventura” de Rui Horta em muito me remete ao longo percurso entre a idealização do projeto de criação do Centro Coreográfico no Rio de Janeiro e sua efetuação, onde durante mais de 20 anos Regina Miranda, também com sua experiência em outros países, teve um papel desbravador e persistente junto às instâncias governamentais locais, numa sensibilização constante sobre a importância da criação de um Centro transdisciplinar para a cultura e para a diversidade dos artistas do Rio, e do Brasil como um todo, e de suas produções. Foram muitos os embates para que ele se tornasse uma realidade. E tornou-se. Agora os embates são outros, e dizem respeito à sua manutenção e à plena realização de sua “missão” ética e estética.

O projeto *TryAngle* por Rui Horta

É um projeto avançado de inter pares. A definição do TryAngle entre os artistas no OET é o de “Utopia Concreta”, porque há um lado utópico gigantesco e há um lado concreto, onde se faz concretamente. Ele surgiu de um Projeto-laboratório com seis países chamado COLINA (Collaboration in Arts), onde permanece a ideia de que a formação acontece em quatro níveis de colaboração: inter pares, intergerações, interculturais e interlinguagens. Ou seja, entre colegas, entre os mais jovens e os mais velhos onde cada um dá o que tem pra dar, entre diferentes culturas, países e sensibilidades, e pela contaminação de linguagens artísticas (teatro, dança, literatura, artes visuais, etc.). Forma-se uma espécie de “caldeirão”, onde parece que há um caos, mas é um caos organizado. É preciso ser artista para participar, não um acadêmico, pois é necessário conhecer profundamente a linguagem (artística). A colaboração é sintetizada na expressão africana “*dandao*” (dás-me, dou-te), aprendo contigo. Não estamos aprendendo uma linguagem, estamos aprendendo estratégias, o *modus operandi*, como fazes o que fazes. A lógica do Try Angle, que é a melhor lógica de aprendizagem, está no aprender fazendo, não interessa “o que”, interessa “o como”. Como podemos partilhar uns com os outros sobre como fazemos o que fazemos? Não há, portanto, uma obrigatoriedade de um resultado final, de uma apresentação formal do processo vivenciado. Cada um vai precisar de um tempo gigantesco para assimilar toda a experiência. Por isso a importância do *website*. Muitas pessoas trabalharam na documentação, no registro de cada dia de trabalho, na edição de imagens, fotografias, que estão disponibilizadas no *site* (www.tryangle.eu). É uma espécie de ata moderna, onde todos podem ver, compartilhar com generosidade o que foi feito tempos depois. O processo é fechado para as pessoas de fora durante os 15 dias de imersão dos artistas. Apenas no último dia é aberto ao público. É um universo fechado, mas depois é posto na net para o mundo inteiro. O mais importante é não guardar segredo. Há que se

combinar os dois aspectos: os artistas não podem ser importunados, mas há que comunicar com o mundo. É um jogo de extremos, como na arte, na vida. Tudo é difícil, complicado. (HORTA, 2012)

A vontade de criação de um ambiente protegido, onde o artista pode refletir e experimentar sem ser imediatamente obrigado a pensar num resultado, conduziu **O Espaço do Tempo**, em Montemor-o-Novo, **Tanzhaus nrw**, em Düsseldorf e **Théâtre des Bernardines**, Marselha, a uma parceria para desenvolver o projeto TRY ANGLE – Performing Arts Research Laboratories – um projeto centrado na investigação artística. Três laboratórios de duas semanas cada um reuniram aproximadamente 60 artistas vindos de todas as partes da Europa. Um processo interdisciplinar, intergeracional, intercultural, particularmente pensado para favorecer a aproximação entre artistas que de outra forma não se encontrariam. Os laboratórios aconteceram em 2012, primeiramente em Marselha (em junho), depois em Düsseldorf (em julho), e em Montemor-o-Novo (em setembro), com cerca de 20 artistas participantes em cada um deles.

Culminando o processo de investigação, procura e partilha, os três parceiros decidiram criar um momento público para apresentar a movimentação interior deste dispositivo e a dinâmica das mudanças geradas – o TryAngle Final Showing. Este é um tempo necessário para acolher a continuação de certas experiências e a sua diversidade. Um tempo de abertura e de partilha com o público. O Théâtre des Bernardines acolheu esta última etapa do projeto, com a apresentação de nove produções artísticas, exposição dos materiais produzidos e recolhidos durante o projeto, lançamento de um catálogo TRY ANGLE com o objetivo de promover os artistas envolvidos nos laboratórios de investigação e a conferência intitulada "Le Théâtre n'a pas le temps".

Em 2011, o projeto TRY ANGLE – Performing Arts Research Laboratories foi aprovado pelo Programa Cultura 2007-2013 com uma pontuação final de 99 em 100 pontos. Coordenada pelo *O Espaço do Tempo*, foi a iniciativa classificada em primeiro lugar, a encabeçar uma lista de cerca de 100 projetos europeus.

3.2.1 A Estrutura do Projeto *TryAngle*

Cada um dos laboratórios do TryAngle teve duas semanas de duração e contou com a participação de aproximadamente 20 artistas, de diversas áreas artísticas, entre emergentes e aqueles com suas carreiras já bastante consolidadas. Cada país teve um curador específico para selecionar/convidar cada um dos artistas e acompanhar todo o processo. O processo é fechado à audiência, apenas no último dia é aberto ao público local para um compartilhar da experiência e dos projetos desenvolvidos. Tive a oportunidade de acompanhar os três últimos dias do processo em Montemor em setembro de 2012, uma exceção aberta pela direção e curadoria do TryAngle, diante da especificidade da minha pesquisa e do tempo limitado para ela em Portugal.

O que parece conduzir o processo é a liberdade, o indeterminado. Cada dia é um dia, e não há o compromisso de se dar continuidade ao que foi proposto ou experimentado no dia anterior. É um constante produzir-destruir, continuar-começar, não há modelos nem verdades a seguir, logo “acerto” e “erro” não fazem parte do vocabulário deste “lugar”. Achei a proposta estimulante. Embora o processo já estivesse finalizando, achei importante aproveitar a oportunidade e ver o que descobriria no meio daquela “babel” artística e cultural. Aos poucos fui montando o quebra-cabeça de como tudo começou, onde os artistas estavam naquele momento da experiência e seus possíveis “desfechos”. Precisava ser discreta, pois havia uma restrição para minha presença fora de hora: os artistas não podiam ser importunados naquele momento. Conversei na ocasião, informalmente, sobre o projeto com seu idealizador, Rui Horta, com o curador em Portugal, Tiago Rodrigues, e com a coordenadora artística Carla Pomares. Em momentos coletivos compartilhados (café da manhã, almoço, jantar) tive a chance de conversar com alguns artistas sobre o projeto. Assim fui compondo a cartografia do TryAngle à minha maneira, como havia de ser. Muitas informações eram disponibilizadas em tempo “quase real”, na medida em que os dias iam passando. Uma espécie de mural ia sendo construído com os relatos/crônicas de cada dia de trabalho, das vivências e dos desejos percorridos ao longo dos dias, noites, madrugadas. Havia duas “relatoras oficiais” (Claudia Galhos e Inês Lebreaud) dessa parte do processo e uma convidada estrangeira (Isis Von Plato). Elas “narravam” através de “crônicas” e “cartas”, cada uma em seu “estilo”, as primeiras impressões do encontro, do lugar, das “aventuras” dos artistas, das parcerias feitas e desfeitas, dos agenciamentos que se iam

dando e desdobrando. O processo também era fotografado e filmado diariamente. Um trabalho de campo, quase etnográfico, delicadamente e às vezes quase invisivelmente construído para tornar possível, viável o desejo/criação de cada um ou o “estar junto” para “nada”. Uma espécie de “Ilha da Fantasia”. O lugar em que todo artista gostaria de estar, uma vez ao menos. Todo esse registro/memória encontra-se disponibilizado para partilha no site www.tryangle.eu. Abaixo alguns relatos de conversas tidas com integrantes da equipe e/ou participantes:

Na seleção dos artistas foi priorizado o valor humano do artista, não só o valor artístico-técnico. As ressonâncias já estão acontecendo com parcerias de criação entre artistas que se conheceram no TryAngle. Queremos outras ressonâncias para fora do circuito artístico, para as pessoas comuns. A atmosfera de ‘retiro’ do Convento da Saudação parece ter influenciado no desejo de criação, que foi quantitativamente maior em relação aos outros países. Em Düsseldorf houve mais preocupação com a função do artista hoje e de como ele pode influir nas questões político-sociais. Essas questões apareceram de outra forma em Portugal. (CARLA POMARES, coordenadora artística do TryAngle em Portugal)

A maior diferença do TryAngle em relação às outras experiências que tive na Alemanha, onde vivo há cinco anos, é que aqui há uma maior mistura de áreas (música, teatro, vídeo) e idades. (SHANG CHI – Taiwan)

O maior diferencial é o trabalho coletivo entre pessoas de culturas muito diferentes (Taiwan, Irã, Polónia) que geram trabalhos diferentes cenicamente. A lógica da experimentação é rara em Portugal. O mais comum é um programador convidar dois artistas para criarem juntos. Aqui (no TryAngle) a matéria nasce no momento. (RUI CATALÃO – Portugal)

É um projeto onde se pode ‘errar’ (se perguntar o que é o erro?). Não há pressão. Não há a urgência do tempo, posso experimentar sem ser julgado. Não preciso apresentar. O espaço do Convento é estimulante. Havia aqui freiras enclausuradas [...] Só preciso estar disponível para não ter certezas. (MIGUEL BORGES – Portugal)

A partir desses depoimentos é possível perceber algumas convergências entre o projeto TryAngle e o projeto Ateliê Coreográfico. Uma delas está na seleção, na escolha dos artistas participantes, que não prioriza apenas o domínio técnico do artista, mas sim

seus valores éticos, humanos. Projetos nos quais a interseção entre técnica, ética e estética parece fundamental. Outro ponto é a busca da diversidade cultural dos participantes e de suas múltiplas áreas de atuação (dança, teatro, música, vídeo, etc.) como potencializadora de criações também singulares, uma busca da diferença. Outro aspecto é o espaço estimulante, fora dos modelos habituais de criação/produção que visam a um resultado, ou seja, um espaço de liberdade para *estar com*, sem imposições para se chegar a um fim (o que importa é o *como* se faz a travessia), com direito ao “erro” nas experimentações, sem julgamentos. Enfim, projetos que investem nas (in)certezas como caminho para a alteridade, para a autonomia de criação de cada um.

3.2.2 A multiplicidade das vozes: de corpos, crônicas e cartas

Crônicas do 1º. dia e Cartas do TryAngle²²

Carta por Isis Von Plato²³

Sábado, 8 de Setembro de 2012

Caro Vovô,

Da porta-janela vermelha voltada para o sul, vê-se o campo até bem longe, colinas e as formas arcaicas das árvores que crescem na terra seca. Um gato vermelho se estende sobre a velha parede que lá se ergue sem telhado. Uma cena intemporal. Apenas as sombras indicam que virá ainda uma outra estação. Sombras mais longas do que as árvores verde-acinzentadas, rasas sombras que se alongam sobre o chão dourado. Uma suave linha curva delinea o horizonte – longe o suficiente para nos confrontar, perto o suficiente para nos fazer pensar qual o nosso lugar nesse cenário.

Por que a óbvia beleza da paisagem machuca, num primeiro momento?

²² Tanto as crônicas quanto as cartas do TryAngle eram produzidas diariamente por suas relatoras e disponibilizadas em um mural coletivo, exposto no hall entre os estúdios, onde todos podiam compartilhá-lo. Essa produção narrativa dos “acontecimentos” e de seus “cenários” atuava como ressonância dos processos em curso, e simultaneamente, inspirava-os.

²³ Filósofa/Pesquisadora convidada do TryAngle

É como se o espaço aberto encontrasse uma resposta no infinito e apontasse nossa limitação ao mesmo tempo. Os limites de nossa percepção e absorção, de nossas faculdades que estão todas envolvidas. Os limites do tempo que podemos passar aqui e permanecer em frente à janela.

É como se o estado de desorientação ao ver aquilo até então não visto trouxesse a consciência de estarmos aqui e não em outra parte. Como se nos mergulhasse no presente. E nos levasse para outro lugar – um outro lugar diverso, não de pensamentos passados ou de projetos futuros, mas surgido deste mesmo momento. Instala-se então um certo silêncio.

Nossos sentidos parecem sacudidos pela singularidade de modo a interromper o contínuo fluxo de percepções. Como se para aprender uma vez mais a perceber.

A caminho do convento, foi-me dito que os bosques que vemos são de sobreiros. Juntamente com oliveiras e eucaliptos, os sobreiros são típicos dessa região. A casca do tronco é retirada e a árvore fica lá, nua até os galhos, e levará nove anos para se recobrar, para renovar sua pele. Após esse período, o mesmo processo começará uma e outra vez nove anos depois. É o ritmo dos sobreiros, dado pelo homem do campo nos arredores de Montemor-o-Novo.

Quando devo começar a contar para você sobre a residência artística, vovô?

Bem em cima da colina, existe um velho castelo. Um castelo como uma criança o desenharia: sobre uma colina, pedras escuras, com torres e ameias sobre a alta muralha circundante. Ele parece ter uma longa história. Apenas o convento Dominicano do século XVI construído dentro dele é habitado. A partir do pátio branco você entra por uma porta de madeira: esta dá para o primeiro andar de corredores, de formato simples e cheio de vida, risos e figuras surgindo, pessoas passando, se cumprimentando. Neste espaço interior aberto para o exterior a luz penetra no quadrado e atinge o chão abaixo, onde as arcadas projetam sombras curvas. No centro, as laranjeiras amadurecem seus frutos.

Os hóspedes chegaram e são recebidos cuidadosamente, cada um pessoalmente, por aqueles que lá estavam antes, encarregados do espaço. Os hóspedes então se tornam hóspedes uns dos outros e hospedam uns aos outros, ouvindo e falando, tornando-se alguém abraçando culturas e países, línguas e práticas. Pessoas – a mesma alegria e apreensão ao ver seres humanos, cada um com sua face e nome, seus movimentos e interações, tanto diferentes quanto únicos. Como constelações em movimento começamos a falar e a compartilhar alguns passos através do ambiente comum. Pessoas com suas histórias que você jamais conhecerá e suas sensibilidades que você algumas vezes apreende, suas inteligências próprias, suas vozes e maneiras de lidar com a situação que descobrem e ao mesmo tempo constroem, querendo trocar. Você percebe muita coisa quando vê alguém pela primeira vez e não sabe nada sobre essa pessoa além de

sua realidade como um ser humano, que para tornar-se manifesto exigiu toda a vida. E você vê com aquilo que lhe é dado para perceber. O quão frequentemente tenho notado isto antes, com espanto: a dinâmica é muito específica desde o início, as afinidades e os níveis de encontro são imediatos, embora imprevisíveis, tornando-se mais e mais incertos e promissores.

O espaço é este e não outro e está disponível para transformação. Talvez aquilo que é nossa condição sobre a terra, construir e configurar, seja vivido e experimentado conscientemente, voluntariamente, visivelmente. Estar disponível para novos projetos, eles dizem.

Nas posições dos olhos e dos corpos vêm-se diferentes camadas de receptividade e resposta ao cruzar as celas e a igreja abaixo, cheia das memórias de alguém.

Fomos para a cidade, através das ruas calçadas, onde anciões sentam num banco e crianças dançam com música de celular em frente ao café, um cego fendendo a palha com uma faca que carrega cuidadosamente como faz um cego, próximo à porta aberta para a rua onde as toalhas se dependuram ao longo das casas brancas e coloridas. A cidade tem um caráter e uma história especiais. Parece deserta e muito viva. Casas estão abandonadas e desabando. Vêm-se pombos voando para dentro de janelas quebradas. Subitamente um casamento – num jardim. Um grande teatro e uma arena de touros. Às vezes a cidade deve ficar lotada e barulhenta. Agora está tranqüila e se você permanece um pouco, você vê pessoas, vivendo suas vidas; algumas estiveram sempre aqui, parecem amigáveis como se a rua fosse ainda um lugar para olharmos e cumprimentarmos uns aos outros.

As horas passadas no exterior tornaram a tarde seguinte, de volta ao convento, repleta de calor humano à volta da mesa.

Vovô, espero que com as poucas imagens que testemunhei você possa sentir o clima desse dia. Um clima que cada pessoa aqui deve ter sentido à sua maneira, para começar. Há plenitude de vida. Estamos sempre prontos para sentir e agir – a compreensão vem depois e sempre desencadeia uma nova maneira de agir e sentir.

Está ficando escuro. lá fora da porta-janela vermelha que dá para o sul; sinto-me um pouco esvaziada e agradecida diante da singularidade do momento.

Com afeto, sua

Isis

(ÍISIS VON PLATO, on-line)

A carta repleta de afetos de Isis para o seu “avô” descreve poeticamente e belamente a força e o mistério da cidade de Montemor e do OET. Descreve a força dos encontros, e do que há de imprevisibilidade na proposta do TryAngle. Sua carta nos faz perceber o quão único é cada ser humano, o quão incapturável tantas vezes. Quando diz que “nossos sentidos parecem sacudidos pela singularidade de modo a interromper o contínuo fluxo de percepções. Como se para aprender uma vez mais a perceber”, nos revela como o estar em um lugar tão próprio, tão singular, nos leva a reaprender a perceber. O OET é um espaço onde o tempo promove um deslizamento do sentir. Um lugar que potencializa encontros, que gera, que cria um outro perceber, um espaço de transformação, onde o sentir e o agir vêm primeiro, mas sempre vêm, e a compreensão chega posteriormente, num tempo próprio para cada um. A cidade, paradoxalmente vazia e viva, alimenta permanentemente o OET e os artistas que lá estão. A vida de cada um acontecendo de forma simples diante de nossos olhos como que pela primeira vez. Todos estão muito presentes em seus múltiplos corpos e ações, esvaziados de “ruídos”. Os artistas parecem agradecer essa possibilidade de existência, cada um ao seu modo. Há plenitude de vida em tudo e em cada coisa: uma rua, um teatro, uma arena. “O espaço é este e não outro e está disponível para transformação”. E ela aconteceu em muitos e de muitas formas, muitas foram as ressonâncias desse espaço em cada um, inclusive em mim. Passemos a um outro olhar...

Crônicas diárias por Claudia Galhós²⁴

TryAngle como arte *site specific* / *in situ*²⁵

²⁴ Jornalista e autora. Nasceu em Lisboa, em 1972. Atualmente escreve sobre artes performativas para o semanário Expresso. Foi editora do suplemento semanal «Artes de Palco», do programa «Magazine», da 2: da RTP, e escreveu sobre artes e cultura, nomeadamente dança, para jornais como O Independente, Diário Económico, O Público ou Jornal de Letras. Entre 2001 e 2003, teve um programa semanal de entrevistas na rádio Voxx, intitulado «À Conversa sobre Artes». Na área da ficção tem publicados três romances, pela Oficina do Livro: «Sensualistas» (2001), «Conto de Verão» (2002) e «O Tempo das Cerejas» (2007). Tem diversos contos publicados em coletâneas em Portugal e no estrangeiro, e textos sobre teatro e dança em publicações estrangeiras, alguns apresentados em conferências internacionais. No pensamento sobre artes performativas, publicou em 2009 o ensaio «Unidades de sensação» na coletânea «Arquitecturas do olhar» (coleção Corpo de Letra, Espanha). Ainda nesta área, publicou o livro «Corpo de Cordas – 10 anos de Companhia Paulo Ribeiro», pela Assírio & Alvim (Fevereiro de 2006) e o ensaio biográfico «Pina Bausch – Sentir Mais», pela Dom Quixote (2010).

²⁵ Trabalhos de *site specific* em Arte são aqueles que acontecem em determinados lugares e momentos escolhidos pelo artista. Podem ser uma instalação em praça pública, podem ser uma transformação na

O primeiro movimento é um passo em direção ao outro. Qual é o seu nome? - eles perguntam enquanto imaginam quem é a pessoa por trás da melodia daquela voz, da maneira como eles sorriem num primeiro encontro, das perguntas que eles fazem, dos silêncios que atravessam seus olhos.

Um primeiro dia é um possível primeiro passo em direção ao outro. E neste movimento existem especificidades que não se reproduzem: as diferentes combinações de personalidades, o mundo artístico de onde elas vêm, as características das pessoas e da estrutura envolvida na organização, as condições climáticas, a paisagem onde tudo acontece, a arquitetura dos espaços disponíveis para o desenvolvimento dos experimentos[...]

Todas as linguagens e mídias artísticas e todas as estratégias para a criação ou experimentação da arte são legítimas e válidas neste contexto – uma situação de exceção, fora dos padrões cotidianos, normalmente dominados pela lógica capitalista e de mercado. A única qualidade comum às três manifestações deste ato de rebelião e utopia chamado TryAngle é o fato dele ser uma proposta *site specific*, cada experiência tem sua arquitetura muito particular, tanto no aspecto humano quanto físico. Esta diversidade é um dos aspectos mais ricos do TryAngle, e torna impossível comparar um com os outros – Marselha, Düsseldorf e Montemor-o-Novo – como se fossem parecidos.

E num primeiro dia de aquecimento, sábado, 8 de setembro, enquanto ainda faltam chegar quatro artistas do grupo de vinte, o primeiro movimento na direção do outro ou outros aconteceu numa visita pelos lugares disponíveis para a experimentação artística. No caso de Montemor-o-Novo estes consistem nos seguintes: três estúdios de dança/performance que podem ser transformados em caixas pretas e num estúdio de som, todos esses no convento do século XVI, Convento da Saudação, onde está instalado o centro coreográfico O Espaço do Tempo. Descendo a colina onde está o convento, existem três outros espaços disponíveis na cidade: o delicioso Teatro Curvo Semedo; a coletividade amadora Sociedade Antiga Filarmônica Montemorense Carlista e o edifício da Praça de Touros de Montemor-o-Novo.

Nesta diversidade, existe espaço para um cenário pré-existente, mais peculiar, cheio de alma, com ricas texturas e cores, muito humano, mas também existe o espaço vazio e nu, mais familiar para a linguagem tradicional da experimentação contemporânea – como é o caso dos estúdios. Mas o fato destes estúdios existirem no coração mesmo de um antigo edifício, o convento, tem um significado especial. Nele a grandiosidade das pedras coexiste com a escala humana dos sinais de ruína da passagem do tempo e é neste interior

natureza, podem ser o registro de algum movimento ou procedimento que se pretenda entender como Arte. São vinculados a um local geográfico específico.

que se inscreve o gesto contemporâneo. Estes diferentes tempos, sensibilidades, qualidades, tornam possíveis variados arcabouços para aquilo que o TryAngle Montemor-o-Novo, em seu caráter *site specific*, irá se tornar. Mas isso é apenas o primeiro movimento em direção ao outro. (Claudia Galhós, on-line)

O caráter *site specific* do TryAngle é uma particularidade que faz total diferença nas escolhas/desejos dos artistas participantes. Cada espaço onde cada um dos laboratórios aconteceu, com suas peculiaridades, provocou estímulos singulares em cada artista. Como desdobramento desses potentes encontros com a cidade, com seus habitantes, com a paisagem, enfim com o movimento em direção ao “outro”, muitas propostas surgiram e foram tomando corpo entre o primeiro e o último dia do encontro. Houve em Montemor muitos trabalhos que usaram dispositivos mais tecnológicos (como vídeos, projeções, fotografias), mas seus resultados foram bem diferentes uns dos outros.

Diante da diversidade dos trabalhos apresentados no final do processo do TryAngle de Montemor - foram 28 ao todo, distribuídos por vários espaços da cidade (Teatro Curvo Semedo, Arena de Touros, no claustro do Convento e nos estúdios) - irei me deter em apenas uma dessas experiências chamada *360°*. Ela me parece conter, ser a síntese da filosofia dos projetos, tanto do TryAngle como da minha pesquisa em sua busca por um corpo em devir e seus agenciamentos. Ao recordar aquilo que Rui Horta expressou ao caracterizar o TryAngle como uma “Utopia Concreta”, vamos acompanhar o nascimento da idéia (ainda enquanto utopia) junto com outras tantas e sua posterior realização (concreta). Apresentaremos a seguir a proposta de alguns desejos e projetos nascentes, e três versões relatadas do processo de criação do trabalho *360°*, por três diferentes autoras. Uma construção de máquinas desejanter...

3.2.3 Sobre os Projetos desenvolvidos no TryAngle 2012

Arte para as massas por Claudia Galhós



Arena de Touros (Montemor-o-Novo)

Nós precisamos de 360 pessoas de Montemor-o-Novo para irem até a arena de touros para serem fotografadas.

Este é apenas o primeiro encontro do primeiro dia do que consideramos ‘trabalho de verdade’ no TryAngle de Montemor-o-Novo. As diretrizes gerais deste laboratório são as mesmas de Marselha e Düsseldorf: vinte artistas, vindos de diferentes ambientes culturais, linguagens artísticas, interesses e visões de mundo, encontrando-se pela primeira vez num contexto artístico – neste caso no Convento da Saudação – tendo os dois primeiros dias do que chamamos de aquecimento, no fim da semana (8 e 9 de setembro). Hoje, segunda de manhã (10 de setembro), as idéias para experimentações começam a ser partilhadas com o restante do grupo. E o movimento de tentativas e compartilhamentos de questões se instala.

Primeiro, as ideias tomam corpo na parede branca, em folhas brancas de papel onde nomes, intenções e questões começam a aparecer. Um artista, Leandro Kees, apresenta seis idéias, com propostas como: “O que nós estamos fazendo aqui?” que vem com informações sobre a relação entre “definindo o presente – definindo o futuro”; “A queda”, proposta de filmagem de diferentes pessoas caindo em diferentes superfícies, água, terra, superfícies macias [...] Outros apresentaram duas ou três ideias, alguns apresentaram uma, e outros preferiram ficar disponíveis para o uso de outros.

No fim do primeiro dia, havia mais de vinte propostas. Entre elas, um documentário de ficção na cidade iniciado pelo escritor e dramaturgo Jacinto Lucas Pires, chamado “Much more novo”; há também a proposta de fazer uma coleção dos monstros de cada um por Thomas Fourneau, chamada “Alguns pedaços de nossos monstros” e ainda a “Imaginação Ativa em movimento”, de Emmi Venna; além de “Look – práticas cinemáticas” de Anna Nowicka.

A questão de termos um aquecimento e/ou prática corporal diária também é levantada neste primeiro momento através da proposta de Alwynne Pritchard, “movimento mais voz para começar o dia” e uma “prática diária de movimento” de Alma Palácios. Até mesmo a construção de um porco por Andrea Spreafico – seja lá o que isso for... Mas então, em meio a todas essas ideias há uma anotação onde se lê “Projeto 360 – projeto de fotografia”. E essa está assinada por Anna Nowicka e Ola Osowicz. E quando elas explicam, dizem apenas isso: “gostaríamos de fotografar 360 pessoas na arena de touros em uma fotografia de 360 graus”. É uma idéia muito simples, não? E com a mesma simplicidade Tiago Rodrigues (curador), com a cumplicidade de Rui Horta, embarcou nessa. Mas este não era o único projeto envolvendo as pessoas da cidade, e agora já existem quatro ideias propostas por artistas que precisam de um grande grupo de pessoas de Montemor-o-Novo para que sejam viabilizadas. E além do interesse sobre o significado disso como um desejo artístico, também é significativo que esse gesto em direção ao outro, não-artista e habitante do contexto no qual o projeto TryAngle acontece, apareça desta maneira clara e com uma intenção tão forte no tão descentralizado TryAngle. (CLAUDIA GALHÓS, on-line)

3.2.4 O Projeto 360°.

Projeto Trezentos e sessenta por Inês Lebreaud²⁶



²⁶ Formada em cinema. Atua como cenógrafa nessa área, bem como no teatro.

Sábado (15 de setembro), a população de Montemor-o-Novo está reunida no edifício da Arena de Touros para um momento único em suas vidas. Ola Osowicz e Anna Nowicka, duas bailarinas e coreógrafas polonesas, vieram a Montemor-o-Novo para imortalizá-la.

Pessoas de todas as gerações – famílias inteiras, grupos de bons amigos, amantes – dispostos em um círculo perfeito. No centro exato da arena, um fotógrafo, com a câmera num tripé, girando em torno de si mesmo, tirou 18 fotografias, a serem colocadas lado a lado em uma imagem de trezentos e sessenta graus. Então, uma câmera fotográfica de 360° registrou a imagem de uma só vez. Então uma filmadora...

O círculo é uma linha curvada até que os pontos inicial e final estejam reunidos num laço. Mas aquela ação descurvou-a novamente, alinhando-os todos juntos, eternamente.

A fotografia será exposta no prédio da coletividade amadora Sociedade Antiga Filarmónica Montemorense Carlista. Ninguém sabe por quanto tempo. Provavelmente enquanto ela durar. E nesta fotografia, toda a cidade – mesmo que não tenha sido a cidade inteira – toda a sua história, as vidas dos mais velhos, o futuro dos mais novos, dispostos num mesmo quadro como uma família, todos eles fragmentos de uma memória compartilhada. Na intermediação estavam todos os artistas do laboratório Tryangle, que estavam lá naquele mesmo dia para trazer algo novo para a vida daqueles cidadãos, para provocar uma mudança. E eles o fizeram. Naquele dia eles os tornaram inesquecíveis.

Cartas do Tryangle: sobre o 360 graus por Isis Von Plato

Sábado, 15 de Setembro de 2012

Querido vovô,

Muita gente veio para a arena. As pessoas vieram da cidade para a fotografia em 360° anunciada. Ola teve a ideia de tirar a foto de 360 pessoas na arena circular após sua visita ao lugar no sábado passado, quando alguém usou uma câmera que girava como um carrossel. Os idosos foram os primeiros a aparecer, esperando em frente às portas, pegando os números de seus assentos, com suas histórias impenetráveis em seus rostos, vestidos para a ocasião, curiosos; crianças correndo em volta, uma menininha tentando encher uma garrafa de plástico com areia; um cão branco latindo; mulheres e homens que vivem e trabalham em Montemor-o-Novo; a senhora que cozinha todos os dias para o convento; músicos de uma banda que irá tocar músicas do Abba conosco para um karaokê no teatro no próximo sábado. Pessoas de pé conversavam com seus vizinhos ocasionais.[...] Talvez sejamos duzentos de pé no interior da arena, contra a cerca vermelha de madeira que cobrimos inteira. No centro

foram dispostas diferentes câmeras para tirar as fotografias circulares, girando num tripé, uma e outra vez – O que está em suspenso enquanto esperamos? Esperando por algo que desconhecemos? Por algo de que na verdade participaremos? Esperando... até que Jacinto tamborilou o ritmo lento e começou a cantar “Estranha forma de vida – coração independente”. Bem conhecida para aqueles aqui reunidos. No suspense dos tambores, o grupo de “caçadores” reuniu-se no centro da arena a um comando de Philippe, começou a disparar com suas câmeras, com movimentos alertas, sem se cruzarem, apontando para as pessoas, surpresas com a seriedade da cena na qual estavam incluídos e subitamente o grupo havia escolhido um de seus pares que baixou sua arma – eles continuaram e um outro foi escolhido. A cena chegou ao fim.

Entre o fado reconhecível pelo público e a inesperada coreografia que o grupo de estrangeiros fez na arena, parecendo saber as regras do jogo, havia um espaço palpitante para o assombro numa escala mais ampla. O que os humanos fazem uns com os outros?

As pessoas vieram para a arena como visitantes e se tornaram os hóspedes culturais de um patrimônio reinventado para algo diferente. Quem era hóspede ou anfitrião de quem? Mais e mais pessoas acompanhavam a canção do ramo de oliveira cantada por Alma, a jovem bailarina francesa com um lenço de seda vermelha em seu cabelo.

Caro vovô, hoje foi um dia especial. Estamos agora a meio caminho na residência do TryAngle. A comunidade reunida compartilhou uma fotografia fora de seu cotidiano. Um ato político como as artes podem criar. Com afeto, sua Isis (ISIS VON PLATO, on-line)

Crônicas diárias: 360 graus por Claudia Galhós

A celebração foi bonita!

Às seis da tarde cerca de 200 pessoas de Montemor-o-Novo responderam ao convite para irem à Arena de Touros e se juntarem numa festa comunitária, consistindo num par de propostas artísticas, a primeira das quais era uma fotografia de grupo em 360°, celebrando o estarmos juntos e a utopia de uma comunidade compassiva. Na foto há crianças, adultos, idosos [...] Há pessoas de todas as profissões, de todas as idades [...] Há famílias, pessoas sós, casais[...] E há a equipe do TryAngle. Mas não era apenas o fato de todas aquelas pessoas estarem ali para a foto, era o fato de que eles foram até ali disponíveis para estar com os outros, mesmo que isto significasse ser paciente e esperar e repetir o ritual de esperar.

Idosos sentados em cadeiras [...], esforçaram-se para se levantar durante os longos minutos e pausas necessários para que fossem realizadas as diferentes versões da fotografia. Havia um cachorro brincando num lado da arena. E havia uma criança cruzando a arena de um extremo a outro para ir de sua mãe para sua avó, e a cada

tentativa se perdendo no caminho. E havia Tiago Rodrigues, o curador do TryAngle Montemor, dando informações para a multidão, bem-humorado. E havia Rui Horta pedindo à turba que cantasse junto “Feliz Aniversário” para alguém presente. E havia 200 pessoas formando um círculo dentro da arena cantando “Feliz Aniversário” para alguém que a maioria não conhecia.

[...] Após aquela fotografia cerimonial coletiva, seguiram-se outras dádivas para a população: Os “Caçadores” de Philippe Vincent, com artistas “caçando” e “disparando suas filmadoras” uns nos outros no meio da arena ao som de Jacinto Lucas Pires cantando uma versão própria de um fado e tocando tambores; seguido pela bailarina e atriz francesa Alma Palacios cantando uma canção portuguesa muito popular em português, “Ó Rama Ó Que Linda Rama”, com pessoas a acompanhando, e terminando com uma queda livre, para quem quisesse, nos pufes localizados no “curro” (onde os touros são incitados antes de entrarem na arena) – um contexto diferente para o projeto “Caindo” de Leandro Kee – e uma primeira aparição da estrutura “Porco” de Andrea Spreafico do lado de fora da Arena de Touros, projetando imagens na parede exterior (um experimento das possibilidades de uma estrutura dessas, que processa imagens e sons capturados em tempo real e os projeta em tempo real, neste caso ao ar livre, razão pela qual ele necessita da escuridão completa da noite...).

Esta foi a atmosfera do dia intermédio de apresentação, que aconteceu como uma celebração do espírito de comunidade. E com aqueles sentimento e contexto, uma canção parecia estar no ar. É uma música do brasileiro Chico Buarque, chamada “Tanto Mar”, na qual ele celebra a revolução portuguesa conhecida como a “Revolução dos Cravos”, que pôs fim à ditadura em 25 de Abril de 1974.

A canção foi gravada pela primeira vez num concerto ao vivo de Chico Buarque e Maria Bethania em 1975. A primeira versão, sem censura, começa com estes versos:

Sei que está em festa, pá

Fico contente

E enquanto estou ausente

Guarda um cravo para mim

Eu queria estar na festa, pá

Com a tua gente

E colher pessoalmente

Uma flor no teu jardim...

(CLAUDIA GALHÓS, on-line)

Este foi um belo e comovente trabalho. Lembrou-me uma reflexão de Deleuze em seu *Abecedário*: “Relações imperceptíveis com pessoas imperceptíveis é o que há de mais bonito no mundo. Todos nós somos moléculas. Uma molécula numa rede, uma rede molecular.” (2004, p.111) A foto coletiva 360°. Tornou-se uma vídeo-instalação disposta em círculo dentro de um dos estúdios do OET, no último dia de trabalho. Mas antes do clicar das câmeras, deu-se uma organização por etapas dessa construção. Houve uma divulgação/convocação na cidade sobre o “dia da foto coletiva”. E nesse dia, o oitavo dia do laboratório, cada um recebeu um número correspondente ao seu lugar na arena. Dentro da arena, os números já estavam dispostos em folhas de papel colocadas lado a lado. Uma espécie de jogo, onde cada um devia encontrar o seu lugar no círculo. Parece que todos se divertiram bastante, apesar do imenso trabalho para se organizar as aproximadamente 300 pessoas de variadas idades em um círculo, que aceitaram o convite e lá estavam para a “foto”. Vários testes para enquadramento e iluminação foram feitos, músicas foram tocadas. E finalmente o “clique” a capturar tantos corpos e suas relações repletas de afetos diversos. A partir desse momento foram feitos os variados procedimentos técnicos para a construção da instalação.

No último dia do laboratório lá estava a vídeo-instalação. Precisávamos entrar no centro do círculo-instalação construído para percebermos as pessoas fotografadas e filmadas lado a lado. Entre elas, habitantes da cidade, os artistas e a equipe do TryAngle reunidos num grande círculo na Arena de Touros de Montemor. Sorrisos, conversas, olhares, abraços, toques de mãos, posições corporais variadas, expressões únicas, das quais se entrevia exalarem delicados ou transbordantes afetos. Talvez muitas perguntas tenham surgido na mente de cada uma daquelas pessoas, durante o tempo em que lá estiveram reunidas e depois, ao voltarem para as suas realidades cotidianas, ou ainda ao verem a si mesmas e aos outros na imensa “foto coletiva em movimento”. O círculo e suas “figuras” giravam continuamente e num certo lugar da tela/projeção uma fenda parecia abrir-se e dela entrava e saía cada uma daquelas pessoas, um eterno transformase no outro e voltar a si mesmo. E o espectador ao se colocar no centro do círculo, na posição das câmeras registradoras, entrava numa espécie de transe, ao ver a contínua impermanência dos mais variados corpos que surgiam diante dos nossos olhos num fluxo ininterrupto, ao som de um cante alentejano que traduzia com uma simplicidade comovente o que parecia unir magicamente todos aqueles múltiplos corpos, aqueles

seres singulares, naquele lugar simultaneamente único e plural: “Ó rama da oliveira, aqui e em qualquer lugar, ó rama, que linda rama, ó rama do olival”. Uma intensa experiência de devir, de devir-outro, a partir do(s) corpo(s).





3.2.5 Lista dos trabalhos apresentados e dos participantes



Texto (assobiando em público)

JACINTO LUCAS PIRES, SHANG CHI SUN



Antologia do não-dito dito

LINDA BLOMQVIST



Querida isis

SOFIA DINGER



Amazon

PHILLIPE VINCENT



Foto

POLINA AKHMETZYANOVA



3D

PHILLIPE VINCENT



E encontrei meu destino de uma maneira bastante parecida

ANDREA SPREAFICO



A máquina que chora

LEANDRO KEES



Querendo saber

LEANDRO KEES



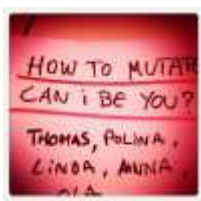
Desconforto

ANNA NOWICKA, OLA OSOWICZ



Menino encontra menina

PHILIPPE VINCENT



Como entrar em mutação? Eu posso ser você?

THOMAS FOURNEAU



O poder do horror

LINDA BLOMQVIST



A cidade dos asnos

RUI CATALÃO



Do jeito que você gosta

LEANDRO KEES



Fado-fade

JORG RITZENHOFF



Nome da cidade: áudio

JORG RITZENHOFF, JACINTO LUCAS PIRES



Distorção na comunicação

SHANG CHI SUN, SOFIA DINGER



Projeto pássaro

ALMA PALACIOS



O porco

ANDREA SPREAFICO



Fragments de cômodos separados

RAMAN ZAYA



Much more novo

JACINTO LUCAS PIRES



Monstros

THOMAS FOURNEAU



Coro do tempo (choire of time)

ALWYNNE PRITCHARD



360°

OLA OSOWICKZ



Caçadores

PHILLIPE VINCENT



close up

ANNA NOWICKA



A queda

LEANDRO KEES

Lista de participantes, país de origem e suas áreas de atuação do terceiro laboratório (Lab 3) Try Angle, em Montemor-o-Novo (no O Espaço do Tempo) - setembro de 2012

Isis Von Plato (Alemanha-França / Filósofa, pesquisadora convidada)

Emmi Venna (Finlândia / dança)

Sofia Dinger (Portugal / teatro-performance)

Ola Osowicz (Polônia / dança)

Polina Akhmetzyanova (Rússia-Bélgica / dança)

Philippe Vincent (França / Diretor)

Raman Zaya (Irã / performance-vídeo)

Shang Chi Sun (Taiwan / dança)

Rui Catalão (Portugal / performance-dramaturgia)

Thomas Fourneau (França / Diretor)

Leandro Kees (Argentina / dança-teatro-vídeo)

Jacinto Lucas Pires (Portugal / literatura-música)

Miguel Borges (Portugal / teatro-performance)

Anna Nowicka (Polônia / dança)

Alwynne Pritchard (Noruega / performance)

Alma Palacios (França / dança-teatro)

Jorg Ritzenhoff (Alemanha / composição-performance)

Andréa Spreafico (Itália / artes visuais- filosofia-história)

Linda Blomqvist (Suécia / dança)

3.2.6 Considerações Finais sobre o TryAngle

Após acompanhar o final do processo e as apresentações do TryAngle pude perceber com mais clareza o que o Rui Horta expressou sobre a “Utopia Concreta” que é este projeto. A descoberta de sonhos coletivos e singulares simultaneamente, da diferença-semelhança de cada um, do espaço e do tempo necessários ao encontro, o tecer um tecido delicado e resistente ao mesmo tempo, o seu partilhar, o se colocar num estado de “pureza”, como o de uma criança ao olhar algo pela primeira vez. Nesse

sentido, muitas vezes o óbvio e o simples são desconcertantes. Um tempo de “estar com”, do emergir de algo imprevisível, de tantas configurações possíveis. Um espaço de devir.

A meu ver, a experiência 360° foi síntese de tudo isso, foi um trabalho de fato coletivo, colaborativo, afetivo. Esse trabalho e a proposta do TryAngle como um todo fez-me lembrar das palavras de Sofia Neuparth (2011) em seu artigo *Que corpo é este? Que arte é esta?*, quando declara que a investigação artística, como prática contínua não sujeita a um ponto de partida ou de chegada, detecta e reconhece linhas/manchas, configurações efêmeras que são a potência da criação, trabalha-as, manuseia-as, e permite o aparecer da forma comunicável a que chamamos obra.

Esse fazer exige-me não saber, exige-me uma errância onde só eu própria posso caminhar, uma solidão onde acolho a companhia de outros caminhantes mas não me construo a partir deles, crio-me com eles, fio a fio, diariamente. Não tenho que destruir para criar, antes abro mais os olhos, a pele, cruzo a destruição na construção e continuo. Quando um movimento perde a pertinência acompanho-o na morte, faço-lhe o luto. (NEUPARTH e GREINER, 2011, p. 19/20).

Como estarmos juntos sendo um? Essa questão parece ser o elo que nos permite em alguns aspectos relacionar a proposta do Ateliê coreográfico no Brasil (Rio de Janeiro) e do TryAngle em Portugal (Montemor). A começar pelos espaços que recebem os projetos em cada um desses países, os Centros Coreográficos, que contemplam, ambos, tanto formação quanto residências artísticas. Nos dois centros existe a preocupação de trocar com o local onde estão inseridos, enquanto arte *site specific*. A dimensão inter pares, multicultural e transdisciplinar também está presente nos dois projetos. Cada experiência com suas especificidades, uma vez que na experiência brasileira havia apenas um artista estrangeiro (do Uruguai), os demais vindos de diferentes regiões do Brasil (de norte a sul) que trazem em si culturas muito particulares. Busca-se nessas experiências reaprender a perceber a si e ao outro, um (re)conhecer. Compartilham um caráter itinerante e de imersão: no Rio um trabalho diário durante um ano inicialmente com 100 artistas, em diferentes espaços culturais da cidade, em Montemor duas semanas com 20 artistas trabalhando 24h por dia se quisessem, dormindo, comendo, convivendo e criando no mesmo ambiente. A itinerância dos projetos, no caso de Portugal, interpaíses (França, Alemanha e Portugal)

e no caso do Brasil em espaços culturais de várias zonas do Rio (norte, sul, oeste) de culturas locais muito distintas, propiciando processos de criação singulares em suas interações com os habitantes dos variados lugares e com suas respectivas geografias e arquiteturas próprias. O processo de seleção onde a ética do artista-cidadão é tão importante quanto sua formação técnica, ou seja, onde se buscou a pessoa por trás do artista, sua “formação humana”. A insistência na transdisciplinaridade da formação artística, onde as diversas áreas se somam sem hierarquias, disputas ou preconceitos. No Ateliê, as diversas formações em dança dos bailarinos (clássica, moderna, contemporânea, flamenca, de salão, etc.) o diferenciam do TryAngle, onde se observa uma formação mais voltada ao contemporâneo na maioria dos bailarinos. É provável que esta diferença se tenha refletido, em termos coreográficos, numa maior diversidade dos trabalhos no Brasil do que em Portugal. A liberdade da experimentação sem compromisso direto com um resultado cênico também está presente nos dois projetos. E uma outra questão central: Como partilhar o fazer, o estar com? Ambos os projetos parecem responder com o afeto. A generosidade é a palavra-chave, onde todo o trabalho de retaguarda é ofertado ao artista - da alimentação e hospedagem aos cruzamentos tecnológicos e seus desafios, passando por uma equipe técnica sempre disposta a solucionar as proposições de som e de iluminação dos artistas. No TryAngle não há remuneração financeira para os participantes, além do apoio ao deslocamento e todos os outros citados. No ateliê ela existia através de uma bolsa mensal para o “grupo profissional”, o que fez com que muitos artistas do “grupo misto” desistissem da empreitada. Mas muitos prosseguiram e, como em Montemor, criaram trabalhos solos, duos ou em pequenos grupos. Muitas parcerias se desdobraram em novos trabalhos, dando ressonância à experiência anterior.

Como fazemos o que fazemos? Qual é o pulo do gato? A questão norteadora do TryAngle, colocada por Rui Horta como o rastreamento das estratégias utilizadas pelos artistas em seus desejos e/ou processos de criação, revelou uma multiplicidade de caminhos possíveis: vídeo, foto, performance, instalação, música, palavra, texto dramaturgico, dramaturgia corporal. Mas sim, o “corpo” está lá em todas as tentativas (try), atravessado por todas as estratégias (angle), revelando a cada “como” uma nova/outra possibilidade. Um fazer com liberdade sem modelos ditados, sem censuras implícitas. Uma outra *partilha do sensível*, como nos lembra Rancière, parece acontecer nesses projetos, uma comunidade de fazedores, onde não há separação entre quem faz e quem vê. O processo, em sua construção de afetos e saberes, é compartilhado,

reconfigurado por todos sem hierarquia de posições, sem segredos. Um ato artístico. Um ato político.

Se eu fosse escrever uma carta ao meu querido avô sobre o TryAngle, como fez Isis Von Plato (filósofa, pesquisadora convidada), talvez começasse dizendo que o teatro e a dança me devolveram a infância, a possibilidade constante de “reinvenção” do que ficou para trás, do que faltou, do que sobrou, de toda escassez e de todo excesso. E que o TryAngle foi uma deliciosa “brincadeira” de inúmeras reinvenções, que a cada dia faz aumentar minha vontade de dançar, de atuar, de estar nesse Espaço, espaço este que foi minha porta de entrada em Portugal, e que abriu tantas outras dentro de mim. Por onde fui entrando, tateando, descobrindo, me perdendo, como uma criança plena de alegria a (per)correr as ruínas de um castelo e seus encantos.

Foi no último dia do TryAngle, mais precisamente no claustro do Convento da Saudação, em meio às apresentações, que conheci pessoalmente Rui Horta. Soube que estava montando um espetáculo chamado *Estado de Exceção*. Falei-lhe do meu projeto de pesquisa de Doutorado e do quanto o OET estava em ressonância com ele, e diante disso, do meu desejo de lá permanecer e investigar mais as atuações múltiplas do Espaço, inclusive o processo de criação dele. Ele sempre muito atento ao outro, de uma escuta apurada, sempre muito solícito com todos, pareceu receptivo à ideia. Combinamos de nos falar por telefone na semana seguinte para verificar essa possibilidade. Assim o fizemos. Fui generosamente aceita, e no dia seguinte lá estava de mala e cuia para acompanhar os ensaios. Fiquei muito feliz com essa abertura, pois ele não costuma abrir seus processos de criação para a audiência, principalmente a “desconhecidos.” Tal fato pareceu-me um “sinal” de que estava no lugar certo, na hora certa. Um lugar onde, segundo as próprias palavras de Rui Horta, “em meio a um mundo efêmero e descartável, se partilha o espaço da descoberta e do encontro enquanto ato de resistência”.

Um espaço de muitos devires: de devires monstruosos a devires revolucionários. A constituição de um bloco de devires que acaba gerando uma desterritorialização em relação ao modelo. Foi essa a sensação que tive ao ler o texto-sinopse de Rui Horta sobre o espetáculo *Estado de Exceção*. Fiquei inquieta para descobrir como ele trabalhava o corpo em cena, num espetáculo que unia teatro, dança e música ao vivo, num elenco com dois atores, uma bailarina, um bailarino e um músico.

3.3 Sobre o espetáculo *Estado de Exceção* por Rui Horta



Os atores Anton Skrzypiciel, Miguel Borges e Pedro Gil em uma das cenas do espetáculo.

O mundo está a dar uma volta sobre si próprio e nada será como dantes. Girou depressa demais para o podermos entender e agora estamos a tentar processar o passado para poder repensar o futuro. Andamos sobre vidros? Mas nunca deixamos de andar sobre vidros, só que agora estamos descalços. A crise sempre foi um ruído de fundo das nossas vidas e cada geração tem direito à sua. Estado de exceção, de sítio, de emergência, cada um escolhe o que quiser, mas sempre houve momentos de recolher obrigatório. Estado de Exceção é sobre o fracasso olhado como sucesso, é sobre a política do fracasso que sublima a crise e se entrega à rebelião e à luta, é sobre o naufrágio com a terra à vista. O erro é profundamente teatral e coreográfico. Não é uma derrota sair-se da rota traçada. Começemos um espetáculo com um copo partido. Terminá-lo-emos quando o conseguirmos transformar em pó. (HORTA, on-line)

Diante dessas imagens, uma questão me veio: como seria andar descalço sobre vidros num estado de emergência? Como seria a construção e expressão desse corpo cênico?

Cheguei ao primeiro dia de ensaio com essa e outras tantas questões. Mais uma vez teria que montar um quebra-cabeça: estava diante de um processo de criação iniciado há meses, a estrear em Guimarães (Capital Européia da Cultura 2012) em aproximadamente um mês e meio (em 15 de novembro), tendo uma bailarina nova (de idade e sem experiência com o coreógrafo) como substituta da antiga (mais velha e que já trabalha há muito tempo com Rui Horta), que engravidou durante o processo, e um ator lesionado. Havia urgências e riscos. E mais uma vez houve a abertura generosa de todos para compartilhar o processo. Aquele cenário antigo e ao mesmo tempo atemporal, imanente, estava lá, mais uma vez, diante dos meus olhos. Via-se da janela do estúdio de ensaio, as ruínas do antigo castelo e suas torres. E a chuva a cair lá fora. Muitos afetos em jogo. Uma dobra²⁷ do TryAngle...

Neste primeiro dia, durante o ensaio, Rui me entregou uma espécie de roteiro do espetáculo. O texto dramaturgico, propriamente dito, foi sendo criado durante os ensaios e a partir das experimentações cênicas dos atores. Portanto, o roteiro cênico que segue abaixo é uma espécie de cartografia do espetáculo, com alterações constantes até o dia da estreia (e após também). Algumas soluções foram abandonadas e outras surgiram.

Segue abaixo, o roteiro²⁸ do espetáculo de autoria de Rui Horta (em sua concepção original), e em seguida abordaremos o processo.

Estado de Excepção é sobre o território de estranheza e incompreensão que todos mais tarde ou mais cedo, experimentamos ao longo das nossas vidas. É, obviamente, também sobre o processo de crise que vivemos, mas também sobre outras tantas crises na amizade, no amor, na saúde, aquilo que nos fragiliza e que nos obriga a reconstruir.

É uma peça dividida em três partes, criada para o teatro burguês, construído, reconstruído, reabilitado e moderno, mas sempre baseado

²⁷ Deleuze busca a noção de *dobra* em Leibniz (1646-1716). Ela remete ao Barroco e também à ideia de onda do mar. Deleuze cita, no *Abecedário*, cartas que recebeu de vários profissionais, que se identificaram com o conceito. “Os surfistas dizem: ‘concordamos totalmente, pois, o que fazemos? Estamos sempre nos insinuando nas dobras da natureza. Para nós, a natureza é um conjunto de dobras móveis. Nós nos insinuamos na dobra da onda, habitar a dobra da onda é a nossa tarefa’”. (Deleuze, p.14)

²⁸ O roteiro digitalizado me foi entregue por Rui Horta (no primeiro dia em que acompanhei o ensaio). Até onde sei ele não foi publicado.

no modelo, no teatro à italiana. Tantos e tantos teatros do nosso tempo que continuam a ter caixa de cena, teia, fosso de orquestra, etc., remetendo o espectador para um lugar de conforto, um lugar de apaziguamento dos nossos medos. Há, pois, um paralelo entre este espaço e a biosfera do nosso cotidiano. Algo que me interessa questionar e que vem na seqüência de tantas obras minhas, tais como *Pixel*, *Setup*, *Scope*, obras em que desmonto o espaço teatral e tento implantar novos mecanismos cênicos que questionam o lugar do espectador do teatro, um questionamento do nosso próprio lugar na sociedade. Nesta obra tento ir mais longe, usando todo o território do teatro, desde a entrada da bilheteria ou do *foyer*, passando pelo interminável desenrolar de rituais até à própria saída no final do espetáculo.

1ª. PARTE – CÁ FORA

Ao levantar o bilhete, o espetáculo já começou, pois, contra o pagamento deste, é-nos atribuído mais um lugar. Algo que entendemos plenamente quando nos sentamos, uma clara alusão à sociedade de desperdício. Sentamo-nos numa cadeira confortável, e ao nosso lado temos uma cadeira vazia que nos separa do “outro”, mesmo daquele com quem viemos ao teatro. Nessa cadeira vazia, um cartão diz VAZIO.

Ao entrarmos na sala o espetáculo já começou: Pensamos: “Brevemente a luz irá apagar-se, esta cadeira é minha pelo menos durante o tempo do espetáculo e ninguém me poderá tirar, depois a luz apagar-se-á, ficaremos todos no escuro, anônimos, com o conforto de um cardume contra o qual nem o maior inimigo poderá perturbar.”

No palco, na sala e no foyer um mordomo (Anton Skrzypiciel) acompanha-nos.

No proscénio, em vez da cortina de cena, uma gigantesca imagem vídeo de um portão ocupa todo este espaço. Ouve-se o constante martelar por trás desse portão, como se alguém ou um perigo desconhecido nos ameaçasse ou quisesse entrar. Pendurado na frente do portão um néon fluorescente com a frase ROHLEM ARES AHNAMA, ilumina estranhamente a sala.

Na sala, um actor – Pedro Gil – discursa pelo meio dos espectadores. Colocado numa “ilha”, um pequeno espaço cénico, uma plataforma de 2 por 3 metros com um confortável tapete, um confortável sofá, uma confortável cadeira, uma luz confortável de candeeiro, tudo de uma temporalidade passada. De um tempo ausente, talvez o início dos anos 60. Aquela mobília familiar que víamos em casa dos nossos pais, dos nossos tios. Nesta confortável plataforma o actor, simultaneamente controlador, tem uma mesa de luz e de som podendo assim dirigir os movimentos cênicos, bem como um *follow spot*. Neste prólogo, o actor discursa sobre o tempo que temos de estar juntos, o que nada será como dantes, o perigo que nos está a bater à porta, como nos vamos mobilizar, como vai ser difícil termos de fazer coisas que não gostamos de fazer. Sacrifícios necessários para superar os perigos que nos cercam, para que quando estes desaparecerem possamos ser de novo felizes...

E para que isso possa acontecer, temos de domesticar um lobo – Miguel Borges - que nos irá defender do interage de uma forma sofisticada e elegante. Ao seu lado e num cabide vertical de madeira, tal como os que conhecíamos da casa dos nossos pais ou dos nossos tios, repousa o seu novo traje de guerra e de sedução. O dono olha, o mordomo ajuda, o novo homem veste-se. Esta cena é um uníssonos em que dono e animal se fundem numa só gestualidade, numa coreografia idêntica, sincronizada nos mais ínfimos detalhes e acompanhada de um diálogo que se vai transformando num monólogo em uníssonos, igualmente sincronizado em cada pormenor “As minhas palavras nas nossas bocas”. Coreograficamente toda esta cena é inspirada nos gestos calculados e familiares que nos habituamos a ver em todos os políticos e homens de poder.

Termina aqui a primeira parte da obra, um tempo durante o qual a porta continuou a ser percutida e o miúdo não parou de tocar, de cantar, talvez de jogar a sua *playstation*, talvez num paraíso de consumo, numa estranha intimidade autista em relação a tudo que o cerca. Eventualmente mergulhado no seu pequeno paraíso de consumo e de divagação.

O discurso dos nossos líderes será sobre a grande catástrofe que se aproxima, uma pormenorizada e cósmica discricção de um Armagedão que se avizinha.

Temos de nos preparar, as palavras de néon sobre as nossas cabeças são indecifráveis. O nosso mordomo fala igualmente uma língua indecifrável. Mas está tudo bem, o perigo é só do outro lado.

2ª. PARTE – LÁ DENTRO

O ecrã de vídeo sobe o suficiente para que possamos penetrar no palco. O público é convidado a entrar, precedido pelos intérpretes. Lá dentro tudo está iluminado por uma luz fria e inconventional, sem que seja reconhecida qualquer iluminação cênica habitual. Utilizaremos néons, lâmpadas fluorescentes diversas, numa enorme caixa negra, onde apenas está uma mulher (Teresa Alves Silva substituindo Sylvia Rijmer) que joga ténis contra a parede de fundo do teatro. Esta parede, que na realidade é por nós fornecida, funde-se cromaticamente com o espaço e está amplificada de forma a que o ruído da bola de ténis que nela embate seja ensurdecador. Apercebemo-nos que esta bola cada vez que embate, reproduz exactamente o mesmo ruído que as pedras contra o portão de metal. Afinal o perigo vem do feminino e é um jogo. Num dos lados da sala estão amontoadas cadeiras, quase todas diferentes, pilha gigantesca. No chão, e desenhando a forma de um trapézio, estão marcados aleatoriamente os números das cadeiras que os espectadores deverão escolher, transportar e neles colocar. Damo-nos conta que a cadeira é pessoal e que nos encontramos quase ombro a ombro com o nosso companheiro espectador. Os dois lados do trapézio abrem-se, deixando visível toda a parede posterior do teatro onde o jogo se desenrola. Ela dança e dança e dança enquanto um miúdo num canto toca e num pequeno ecrã, como nas sessões de filmes nas casa dos nossos pais e tios passa o mesmo vídeo do gigantesco portão agora reduzido à sua frágil dimensão documental. O som continua, o som que o percute continua, mas agora muito baixo e reproduzido por uma pequena coluna. Ela dança, o miúdo toca e o nosso

lobo/homem/político/*yuppie* olha com estupefacção. Na realidade todo o treino foi desnecessário. Ela representa o futuro e ele o passado. Não há referências, percebemos que o perigo era apenas o que não sabíamos quando estávamos na sala. Agora é apenas misterioso, abstracto. E ela dança, e dança e dança. E o miúdo toca e eventualmente canta e o homem olha sem saber como reagir. Um longo momento dilatado onde o dono e o mordomo já são desnecessários, dissolvendo-se no escuro, desaparecendo sem que deles nos apercebamos. O homem se aproxima, ela pára. Ainda nos apercebemos, uma última vez, do mordomo que cobre um dos néons no chão, com um abat-jour confortável, como dos nossos pais ou dos nossos tios. A luz fica mais quente, ela dança, ele olha, o miúdo toca e timidamente ele aproxima-se dela. Neste improvável dueto entre o passado e o futuro desenha-se uma coreografia desajeitada, estranha, carregada de compaixão como uma cria acabada de nascer, húmida, escorregando na placenta, mas obedecendo à imperiosa necessidade de avançar e de viver.

O único texto que se ouvirá durante esta 2ª. Parte virá provavelmente de uma coluna que circula sobre as nossas cabeças, um texto que se transforma num mantra circular, uma poética abstracta e inclassificável, sons, palavras, fragmentos, num puzzle que cada um terá de decifrar. Um território de escolha individual, um território auto-determinado. O medo existia apenas antes de passar para lá do portão. Afinal o tubarão era um golfinho, vista de fora a barbatana dorsal era aterradora mas lá dentro, submergimos no território do desconhecido, descobrimos o improvável mas nunca o ameaçador. O espetáculo aproxima-se do seu fim e com ele a hora de regressarmos a casa. Confrontamo-nos pela última vez com a grande parede e com a dimensão das perguntas sem resposta. E dirigimo-nos para a boca de cena.

3ª. PARTE – O BURACO VAZIO DO TEATRO

O público é agora uma massa de espectadores encostado ao proscénio e ao perigo da queda. O homem e a mulher protegem-nos, não nos deixam cair. Eles são a “frente de casa”. O ecrã, totalmente recolhido, revela agora os lugares vazios da sala onde, numa pequena ilha, estão 3 personagens simpáticos: o dono, o mordomo e o miúdo. Numa ilha. Confortável. Do lado contrário, o público consegue agora ler as estranhas palavras do néon: “AMANHÃ SERÁ MELHOR”. Olhamos o que deixámos. Olhamos o que perdemos e olhamos tudo aquilo a que damos agora um novo nome. Como o que está na ilha. Uma improvável constelação recuperada do medo. Eles falam de nós, deles próprios, descrevem um horizonte, por vezes falam da consulta do médico, outras da amante que os espera, do filho que meteu um golo de cabeça no jogo do inter-turmas. Falam também do passado, falam da memória, ele fala da primeira vez em que a escola foi mista e ficou petrificado olhando as raparigas. O outro fala da primeira vez em que fez amor e quase doeu, mas sentiu-se o rei da sua rua. Lembra-se dos operários na revolução que estranhamente tinham crucifixos e andavam em câmara lenta. Recordam a avó Felisbela,

que foi a primeira mulher da aldeia a fumar, a queda do muro de Berlim mas também o golpe no Chile, a praça de Tiananmen e o homem a cair nas Torres Gêmeas. E dizem: “não quero correr, não quero estar sempre a justificar os meus atrasos, não quero que o tempo que me resta tenha sempre o ruído de fundo. Quero recordar com toda a precisão e entender cada pormenor de tudo o que me escapou e me obrigaram a esquecer. Não quero consumir toda a minha vida como fast-food.”

E então o público pendurado no proscénio, toda aquela massa de gente, fica a assemelhar-se à procissão das velas na semana santa, onde eu pela última vez fiz xixi nas calças com medo do andor do São Gervásio, que tinha a cabeça coberta por uma coroa de sangue.

Do discurso do medo, para o da estranheza, passamos agora para o discurso que revisita o nosso próprio lugar no teatro. E com o eco dos detalhes íntimos que acabamos de ouvir, descemos novamente pelo teatro e saímos pela porta do fundo para o foyer. E já nem damos importância ao portão de ferro percutido pelos pedregulhos e que agora se projeta na porta de saída do teatro. Passamos pelo foyer, às escuras, pois a rua está iluminada. (HORTA, 2012).

3.3.1 Uma conversa sobre processo de criação e escolhas

Sobre o Processo de Criação, sobre a escolha do elenco, sobre as Residências Artísticas, sobre não perder a pureza, sobre “o que move” ou “como manter a chama viva”, sobre descobertas.

A entrevista/conversa²⁹ relatada a seguir aconteceu durante a minha observação/participação nos ensaios/processo de criação do espetáculo. E foi de fato uma observação participante, e uma participação a partir da observação, o que aconteceu durante os intensos dez dias em que lá estive, antes da estreia do espetáculo no Teatro Curvo Semedo, em Montemor. A partir de algumas questões norteadoras, busquei que a voz do criador surgisse como narrativa do processo, de sua busca por essa nova criação. Talvez uma questão que ficou ressoando, formulada a partir de uma frase de Rui Horta, tenha norteadado toda a conversa: “A alma é o segredo do negócio?”

²⁹ Entrevista inédita com Rui Horta, concedida à autora em 24 de outubro de 2012, no OET.

Eu nunca arrisquei tanto como nessa peça. Na minha peça anterior eu fui procurar um corpo de uma bailarina, um corpo de alta fidelidade (*hi fi*). O corpo da Silvia Bertoncelli (a mesma que dançou o solo Danza Preparata, que inclusive esteve no Panorama de Dança no Rio de Janeiro). Tem 35 anos é uma bailarina madura, faz tudo. Neste (novo trabalho) eu preciso de um corpo mais jovem, então fui buscar a Alina que tem 21, que é um corpo que seguramente não é tão treinado, performático como o da Sylvia. Alina está a acabar a formação, mas tem uma força, um lado jovem que gosto muito, forte e delicado ao mesmo tempo. Essa juventude pra mim é um risco. Tu estás a ver o primeiro dia de ensaio, não sei o que vai acontecer, é um jogo, um risco, pode não dar. Nunca trabalhamos juntos. Já os homens é brutal. Fui buscar dois atores com uma grande fisicalidade que são o Miguel Borges e o Pedro. E o António que é um antigo bailarino de 52 anos, que é um grande ator e cantor também. E fui buscar um músico completamente diferente de qualquer músico que eu escolheria, porque trabalho sempre com compositores que têm uma certa tensão. Essa obra eu escrevi como um libreto, de uma vez, fui até o fundo em um conceito. Tem a ver com a arquitetura do espaço, com a desconstrução do espaço, com a realidade que vivemos, sobre a crise. Tem muitos meta-textos aqui, muitas portas de entrada. Mas havia uma coisa clara. Eu tinha uma porta. Porradas de pedra numa porta. Eu tinha uma porta de armazém perigosa, onde parece ter um bando apedrejando-a que quer entrar e matar a todos. Eu estava à procura de uma inspiração há um ano, e descobri numa exposição de um jovem artista plástico (Francisco Venâncio) essa porta, que era um vídeo-instalação. Eu disse, pronto, essa é a minha peça, a minha inspiração. E qual é o contraponto a essa porta-som? Fiz uma peça de extremos. É muito importante falar de extremos. A melhor arte está nos extremos, pois no meio está a burguesia, o espetáculo burguês. A virtude está nos extremos, não no meio. Eu tenho a violência daquela porta que nós vivemos todos os dias, porque a puta da crise que nós vivemos, da puta da perda de tudo que nós sonhamos, então eu tenho que ter no outro extremo a poesia, o que há de mais poético. Então fui buscar o David, o músico³⁰, que era o *cast* perfeito. O próprio compositor faz parte da peça, ele está em diálogo e traz uma poesia sempre.

Ele (o David) é uma espécie de criança aqui. É o único que fica até o fim e acaba a peça tocando uma música do George Harrison no meio das pessoas, do público. E o Miguel, eu sempre quis trabalhar com o Miguel há mais de 10 anos. É um grande ator português, muito reconhecido em Portugal. Eu precisava de um lobo nesta peça, tinha que domesticar o lobo e transformá-lo num cão-polícia, num político, pra ter poder. Achei que o Miguel era o lobo perfeito. Depois precisava de um ator refinadíssimo, muito cínico, que conseguisse passar todo esse lado dos políticos politicamente corretos, então o Pedro Gil. Também um grande ator, um dos melhores da sua geração. Depois fui buscar o António porque nessa peça tem que haver um

³⁰ Esse lugar poético da música no espetáculo lembrou-me o que diz Deleuze no *Abecedário*: “A música é a história dos devires e da potência do devir [...] Klee disse: ‘O pintor não representa o visível, ele torna visível’. Aí subentendem-se ‘as forças que não são visíveis’. É a mesma coisa com o músico. Ele torna audíveis forças que não são audíveis [...] Ele não representa o que é audível, mas torna audível o que não o é, as forças”. (Deleuze, p.90 e 91)

mordomo, um *butler*, um faz tudo, um boy, como nos partidos políticos, que serve café, depois lentamente passa pra acessor, depois vai para uma pasta do Estado, um dia é ministro. Começa a colar cartazes na juventude nos partidos, faz o seu caminho de criado, de empregado, de escravo. Há um paralelo como a sociedade se desenvolve hierarquicamente (entre os acadêmicos e seus secretários e assistentes, entre pais e filhos, entre os animais, a hierarquia dos primatas, dos dominantes e dos não-dominantes). Entre os homens, nós temos uma hierarquia de poder e não de competências. Eu não sou um escritor, mas essa obra tem uma ampla leitura. Fui escrevendo à medida que a obra foi andando. São textos teatrais, que funcionam pra obra. É muito importante esse tipo de escrita com muita repetição, uma escrita icônica, com imagens fortes, e uso alguns simbolismos que exploro ao longo da peça: Pedras, cordas, caixinhas de música, microfones, que lá está até o fim. É uma peça onde se tem na primeira parte uma selvageria total, e uma segunda parte de poesia total. Portanto, a primeira parte é selvagem, caótica, violenta. E a segunda parte, se tu sobreviveres à primeira, tens o direito de ver a segunda. O Tiago Rodrigues ajudou na dramaturgia, sempre traz uma imagem. Por exemplo, a imagem do túnel é dele, do túnel que se desfaz atrás de ti, e você a conduzir, tem muito a ver com o estado de exceção. Já todo ensangüentado, machucado, entra e sai do túnel. Sai mas nunca sai de fato do túnel. Eles vão anular a tua memória. E é sempre pra frente sempre angustiado, sempre preocupado, sempre a trabalhar mais horas por menos dinheiro, pra frente pra seres domesticado, e pra não se virares pra trás. Porque uma das coisas mais importantes no final da peça é que nós temos o direito a viver sem consumir a nossa vida como um fósforo. Eu não quero consumir a minha vida como um *fast food*. Eu quero ter direito à memória. Eu quero lembrar da minha avó Felisbela que foi a primeira mulher a fumar na sua aldeia. Quero lembrar da primeira vez que fiz amor. Quero lembrar da procissão, das velas, que me deixava aterrorizado com um Cristo cheio de espinhos e sangue pela cabeça. Quero lembrar do 11 de setembro, mas do 11 de setembro do Pinochet quando morreu o Allende. É desse 11 de setembro que eu quero me lembrar que há 30 anos ninguém fala. E quero me lembrar do dia de ontem, do bacalhau com natas que comi ontem, e das coisas piores quando eu roubava dinheiro da carteira do meu pai quando era pequenino, que é uma coisa que toda criança faz, e eu fiz e quero me lembrar. E quero lembrar da primeira vez que eu ganhei uma medalha na prova de natação. Quero lembrar tudo. Não quero passar a minha vida a esquecer. Também não quero passar a minha vida a lembrar. Mas quero ter o direito a esquecer e ter o direito a lembrar. Sou eu que mando no meu tempo. Portanto essa idéia de Estado de exceção é de fato um problema. Ela é inspirada em Giorgio Agamben³¹ que percebeu que quando estávamos a inventar a democracia já estávamos a dar um tiro no pé [...] E há muitas constituições que

³¹ Para Agamben o estado de exceção é vazio de Direito porque é um “espaço anômico onde o que está em jogo é uma força-de-lei sem lei” (Agamben, 2004, p.61) [...] “A exceção é uma espécie de exclusão. Ela é um caso singular, que é excluído da norma geral. Mas o que caracteriza propriamente a exceção é que aquilo que é excluído não está, por causa disto, absolutamente fora da relação com a norma; ao contrário, esta se mantém em relação com aquela na forma de suspensão. A norma se aplica à exceção desaplicando-se, retirando-se desta. O estado de exceção não é, portanto, o caos que precede a ordem, mas a situação que resulta da sua suspensão”. (Agamben, 2010, p.24).

aditem o estado de exceção, e outras que não. E outras que defendem o estado de revolução. Quando os cidadãos perdem os seus direitos é a obrigação (não o direito) de fazer a revolução. As constituições são todas diferentes. As leis foram criadas pelos homens e conforme os homens quiseram, elas respondem a uma necessidade de impor um controle sobre a própria sociedade. Recolher obrigatório em um horário determinado é estado de exceção, subir os impostos é um estado de exceção. Mas se eu estou numa situação de emergência, perdi o emprego e não tenho como pagar a prestação da casa, o banco me leva a casa. Mas o Estado faz um contrato comigo que pode me cortar a metade do meu seguro desemprego porque estamos num estado de exceção [...]

Eu vim para Montemor para ter direito à memória. Eu quando vim pra Montemor há 12 anos foi uma decisão radical. Tenho uma camisa que diz: “Nova Iorque, Berlim, Montemor-o-Novo”. Tinha dinheiro para viver um ano, pensei: se der certo tudo bem, se não, vou trabalhar em outro sítio (lugar). Larguei muitas possibilidades de dirigir companhias em vários sítios da Europa. Mas eu queria isto. É uma loucura, mas é uma coisa que funciona... Há experiências parecidas com o OET, mas não iguais à nossa. Existe o Buda Center na Bélgica que é bem interessante. Mas residência, acolhimento é uma cena muito recente [...] Isso aqui é uma utopia. (HORTA, 2012)

Sobre manter a pureza...

Uma das coisas mais importantes para mim, para manter esse espaço da pureza em minha vida, são os meus filhos. São uma coisa poderosa. Os meus irmãos [...] Tens que servir a alguém. Isso é muito bom. Por outro lado essa coisa de despir o teu espaço, ter horizonte, ver um horizonte limpo. Aqui no Alentejo tem muito horizonte. Isso é muito importante. É cultura versus natura. A pureza pode ser vista de muitas perspectivas. Na arte pra mim tem a ver com “depuração”, depurar, limpar o mais possível pra ir direto à mensagem. É como ver uma bola branca de sinuca no meio da mesa verde. O puro. E a idéia de natura que é horizontal, como um ecrã, como uma folha em branco. Depois você pega essa folha e faz um pontinho, é quando começa tudo. E esse ponto é cultura, é artificial. Essa idéia de cultura vertical e natura horizontal é muito importante no meu trabalho. Ele é sobre isso, um ponto no espaço. Esse solo (da bailarina no Estado de Exceção), essa mulher só, mais nada. Esse solo é a pureza total. A primeira parte é contaminação, loucura total. Nós vamos nos tornando, à medida que a vida avança, mais impuros sempre. Mas não mais impolutos, que é diferente. Eu penso que podemos não nos poluir. Podemos adquirir experiências e manter uma dose de liberdade. Eu sou um ser urbano muito forte. Quando vim pra cá há 12 anos, isso foi uma opção de vida. Não foi uma opção só estética. Foi dizer assim: Não quero essa escala. Não quero ser o Rui Horta. Quero ser o Rui, o pai do Lourenço, da Joana, da Stela. Eu quero ir ao café. Não quero pegar um engarrafamento para o trabalho, quero ir de bicicleta. Eu quero viver aqui e trabalhar lá em cima daquele monte. Eu quero isso. Vou tentar viver aqui. Se não consegui vou-me

embora. Isso afetou muita gente. Foi um efeito multiplicador. Mas eu sou assim, tenho uma coisa meio estranha. Acho que caí aos 3 anos no caldeirão do Asterix [...] Sou carneiro. Mas isso não é importante. Mas o entusiasmo, o fascínio que ponho nas coisas arrasta muita gente. Saio daqui vou pra minha casa, e vou estar só, em silêncio até a noite. Isso é importante. E mesmo aqui estamos os dois a falar em silêncio, não há um apito, uma buzina, um barulho, isso é muito importante. E está lá a Alina a trabalhar no estúdio, e os outros foram embora para eu trabalhar durante 4 dias só com ela. É tudo pra ela nesse momento. E é um risco. Tu nunca sabes se funciona. Hoje comecei a acreditar mais na primeira parte da peça. Mas ainda tenho muitas dúvidas. E para fazer um trabalho com essa depuração, tens que estar sozinho no estúdio, e é todo dia, dia após dia. Não podes andar a correr. (HORTA, 2012).

Sobre as Residências Artísticas, sobre “dar colo” ao artista, niná-lo...

Não é à toa que damos comida às pessoas. Damos cama para as pessoas dormirem. Isso é o que um pai e uma mãe fazem. Esse espaço do Convento dá o que uma família dá. Mas isso são as novas famílias. As nossas famílias atuais, com a fragmentação familiar, são as famílias sociais. Isso é a família da dança, do teatro, da performance. E essas pessoas que vêm aqui são muito bem recebidas. Há sempre comida na mesa, há sempre uma garrafa de vinho, uma fruta na fruteira. Isso é fundamental. Há uma regra aqui: aquela fruteira ali deve estar sempre cheia e a fruta lavada. Tu passas, tiras, e comes. Tem que ser fácil. Sais do quarto vais para o estúdio. Sai do estúdio a comida já está na mesa. Voltas pro estúdio, depois vais dormir. Tem que ser fácil. É muito importante que seja fácil. Porque a puta da vida já é muito difícil. Nós temos que criar um território de “mimo” para os artistas. Eu acredito que precisamos ser assim uns com os outros. E na arte precisamos ser assim. Os artistas são pobres, são precários, inquietos, são almas aceleradas, então é importante que haja um porto seguro. Então, durante um mês estás aqui e nada de mal vai te acontecer. Não há nada que tenha sido roubado alguma vez aqui. A porta está aberta, os quartos estão abertos, computadores pra todo lado. Nunca desapareceu uma máquina fotográfica aqui. Está fora do espaço mental. As pessoas estão bem, elas relaxam aqui. O dia que colocar uma câmara de segurança aqui ou seguranças aí eu vou ter problema. É uma contracorrente. É por isso que isso aqui é uma utopia. Enquanto for assim, esse tempo já ganhamos. É brutal a escolha para as residências. Temos uma média de 200 pedidos e eu escolho, o critério é o meu. Levo em consideração a emergência, os mais novos que estão a fazer uma primeira obra, isso é muito importante, tem que fazer. E a qualidade. Também seguimos alguns artistas ao longo dos anos. É muito importante a sustentabilidade. Tu segues um artista do princípio. Temos muitos artistas que começaram conosco, e eu tenho muito orgulho, como o Vitor Roriz e a Sofia Dias que são absolutamente fantásticos, que

praticamente começaram aqui há 8 anos e estão hoje em dia a circular na Europa inteira. Mas é um trabalho lentamente sustentável. No início eles não queriam que o trabalho fosse visto por ninguém. Vinham, trabalhavam 2 meses. Só mostravam para o público de Montemor, não queriam mostrar para programadores. Fizeram um trabalho de sustentabilidade inteligentíssimo. Estão lá em cima e vão ficar lá por muitos anos. Porque quando se sobe devagarzinho fica-se lá por muito tempo. Se sobe depressa cai-se logo. Nós temos essa atitude perante os artistas. A escolha é uma escolha muito baseada no meu conhecimento. Eu vou ver muito espetáculo. Não lançamos candidaturas nem edital, porque se lançamos aparecem 500 pessoas, uma loucura, um disparate. É uma situação que é interna: os artistas nos contatam, nós vamos ver, quando chega o momento escolhemos. É muito trabalho. Eu vejo centenas de espetáculos. Tento ver dois espetáculos por semana. Cerca de 100 espetáculos por ano. Sobre equacionar o humano por trás do artista, sim, isso entra na escolha, mas ser humano não quer dizer ser fácil.

Esse (do Estado de Exceção) é um grupo difícil. Essa criação é intranquã. Toda ela é difícil. Eu não quero trabalhar com pessoas horríveis. Trabalho com pessoas fantásticas. O Pedro é fácil, está sempre bem. O António é maduro, tranquilo. O David é um inconstante, mas é maravilhoso. O Miguel é complexo. No meio dessa criação a Sylvia Rijmer engravidou. É difícil ter o elenco todo, eles têm outros espetáculos. É difícil, mas a vida é difícil. A criação tinha que ser assim. Não é uma companhia de balé em que todos estão lá como funcionários às 10h da manhã. Isso é ser independente. Quando o Miguel tem que ir fazer um filme, vai fazer um filme, quando chega da filmagem está morto, não trabalha pela manhã, só à tarde. Tenho que me adaptar constantemente. Acho que tem que se ter a cabeça muito tranquila pra fazer isso. Agora estou desesperado, não te escondo. Mas esse desespero é bom pra criação, coloco tudo na criação. Eu tenho uma frase que é assim: nós sempre andamos sobre vidros, só que agora estamos descalços. E ninguém disse que seria fácil. Estamos a vender um sonho empacotado em um shopping center? Isso não é assim. Tu a cada instante podes morrer. Posso perder tudo, perder a saúde, perder o amor, perder o dinheiro. Então, qual é o problema? Cada um tem a sua merda. Podia ser pior. Podia ser uma guerra. Talvez ainda vá ser uma revolução. Estamos num momento de exceção muito importante e delicado em Portugal. Uma coisa é certa: estás a viver um momento histórico, e isso é extraordinário, e nós todos vamos nos lembrar disso. É a história do nosso país [...] Portugal tem uma cena de produção artística absolutamente extraordinária para o país que somos (8 milhões de habitantes), um país do tamanho da Catalunha. Temos artistas, escritores, cientistas fantásticos. Como é possível esse país não ser a Suíça do planeta? Porque temos os políticos muito corruptos. Temos uma pujança do ponto de vista académico, criativo que é extraordinário. Eu adoro o meu país, e quero ficar aqui. Estou a virar outra vez para o estrangeiro porque tenho que ganhar a vida, tenho meus filhos pra criar, mas também é bom girar. Estou girando outra vez. Isso é bom pra mim. Mas na verdade não quero viver pra lá, quero sair daqui e voltar pra cá. Quero fazer o mais que puder aqui. Tenho outra paixão na minha vida que é a questão ambiental, que é a sustentabilidade ambiental, que é uma questão muito importante. Nos próximos anos o que vai acontecer a nossa ruralidade, a nossa

paisagem, a nossa costa, isso pra mim é uma grande paixão, e eu quero ter tempo pra isso... Isso no Brasil tem uma escala gigantesca. A última costa selvagem. Como é possível deixar fazer tantos atentados?

[...] Isso aqui é um bocadinho fora de tudo, um bocadinho especial, é muito importante que exista esse espaço aqui, no campo, que é ao mesmo tempo rural e muito urbano, porque o ritmo aqui é como num escritório em Nova Iorque. O TryAngle é Nova Iorque, é Berlim, não tem nada a ver com ruralidade. O que acontece aqui (o texto) é extremamente urbano, o contexto é extremamente rural. O texto no contexto... Não teria hipótese de fazer esse trabalho em Lisboa. O silêncio é muito importante. O Cage falava muito do silêncio. Eu quero ter o direito de ter o silêncio. Isso é muito importante hoje em dia. Os artistas precisam desse espaço, de encontro, não sei. Acho que nós damos coisas muito importantes... Acho que foi muito importante pra você ter estado aqui nesse momento do TryAngle, ver essa loucura toda, um vespeiro, e agora ver isso. As duas coisas são importantes na vida. (HORTA, 2012).

Sobre o que continua a movê-lo, a manter a chama viva...

Pra mim criar é tentar inovar sempre. Não concebo a criação sem o lado experimental profundo. É o discurso que me interessa. Enquanto eu estiver a reinventar-me eu estou vivo. Isso é muito importante. É uma forma de estar na vida. E que é a mesma coisa de ter filhos, que é questionar, questionar. Criar é como ter filhos, pôr-se a questionar, questionar, questionar. E tu poderes pôr as tuas questões em grupo com outros é muito bom. Acho que essa é a melhor maneira de se viver. Pra mim é. Não faz sentido procurar uma receita. Eu não consigo olhar ao espelho se sabia que estava a fazer uma criação que pudesse ter muito sucesso, mas que é aplicar uma receita que eu já usei. Isso seria horrível pra mim. Nessa criação eu me encosto na parede, não tenho “plano B”. É muito importante não ter “plano B”, tem que se pôr numa situação em termos criativos, se na vida é bom ter plano B para se ter um mínimo de conforto. Mas num processo criativo é um tal extremo que não podes ter, Tens que ir, acreditar e ter teu sonho e vais em frente, continua, e se acreditar, vais lá chegar. A experiência, a maturidade, a única coisa que te dá é tu acreditares mais em ti. Saber que se isso já funcionou, deverá funcionar, seguir a intuição. Não há receitas. Receitas são horríveis. A “danza preparata” é tudo que sei em termos de gestualidade e de composição coreográfica, não sei mais. Fiquei 2 meses fechado num estúdio com a bailarina, num verão. Dança e música pura, mais nada. Espaço vazio. Um corpo e um pianista (o John Cage). A obra mais difícil dele, “Sonatas e Interlúdios”. E antes de mim teve o Merce Cunningham. Mas tenho rodado o mundo todo e sendo muito bem recebido. Acho que é porque foi radical [...] E agora, com essa peça a mesma coisa. Isso das pedras a voar (uma imagem/cena do espetáculo) [...] A vida são pedras a voar [...] Essas pedras que nós

domesticamos, que tiramos da natureza, que nós tiramos da terra [...] As pedras viajam. É como as árvores, viajam. Nos navios as pedras e árvores viajam, passam de um continente a outro. As árvores portuguesas foram para o Brasil. As árvores movem-se, as pedras movem-se. As pedras saem da terra ao longo da história da humanidade para nós podermos arar os solos. Fomos tirando as pedras e fomos juntando as pedras. Cortamos essas pedras e fizemos casas com essas pedras, domesticamos as pedras [...] Depois a natureza vai buscar as pedras que nós domesticamos. A natureza resolve todos os problemas. A sociedade se estrutura e se fragmenta como no *Estado de Exceção* [...] Nesse caso as pedras são armas. É selvagem. (HORTA, 2012)

3.3.2 Diário de Bordo: Considerações pessoais sobre o processo de criação do Espetáculo *Estado de Exceção*

O processo de criação teve muitas nuances e a cada dia eu oscilava entre montar o quebra-cabeça (do que já havia sido construído até aquele momento e como) e desvendar os variados “quadros” que se configuravam no espaço de criação naquele momento. Muitas questões circulavam. Algumas recorrentes, como a sensação de que havia ali uma ressonância de encontros, ações e criações, que o *Estado de Exceção* era uma ressonância, uma dobra da experiência do TryAngle numa certa medida, em mim ao menos. O OET como um plano de imanência, repleto de “diversos ‘movimentos infinitos’ dobrados uns dentro dos outros, ‘infinitos’ significando: abstraídos de todas as coordenadas espaço-temporais”. (ZOURABICHVILI, 2009, p.78). Lugar este onde se dá o acontecimento enquanto devir. “O acontecimento dando-se no estranho local de um ainda-aqui-e-já-passado, ainda-por-vir-e-já-presente.” (Idem, p.19)

Em todo acontecimento, há de fato o momento presente da efetuação, aquele em que o acontecimento se encarna em um estado de coisas, um indivíduo, uma pessoa, aquele que é designado quando se diz: pronto, chegou a hora; e o futuro e o passado do acontecimento só são julgados em função desse presente definitivo, do ponto de vista daquele que o encarna. (DELEUZE apud ZOURABICHVILI, 2009, p.15).

Sentia-me nesse ponto/lugar do plano a perguntar: Qual seria então, dessa vez, “o como”, a estratégia de construção desses corpos em estado de exceção, e,

simultaneamente, em fuga a esse estado? Quais seriam os devires desses corpos? Como se constrói esse acontecimento cênico corporal? Pensando aqui o acontecimento segundo Deleuze (2004), enquanto “produzido por corpos que se entrechocam, se cortam ou se penetram”. (p.83)

A cada dia fui vivenciando o processo com o elenco, como uma observadora-participante. Ao fim de cada dia tentava relatar no meu “diário de bordo” as impressões, os afetos, os agenciamentos que aconteciam. Mas ao rever um ano e meio depois esses relatos, tudo que escrevi no momento do acontecimento, algo estranho se passou. Já não estou mais lá, embora grande parte da minha memória afetivo-corporal retorne, mesmo em muitos lapsos - é como se estivesse no entre. Entre lá e o aqui, entre o passado e o presente. E tudo parece ainda mais enigmático, complexo e inapreensível.

Assim como nos diz Jorge Larrosa em seu artigo *Una invitación a la escritura*, temos que trabalhar entre a certeza de que as palavras sempre serão insuficientes, entre a certeza de que há algo na experiência que parece estar sempre além da linguagem, e uma fé quase irracional no poder da linguagem para elaborar o sentido e o sem sentido do que se passa, para fazer inteligível inclusive em sua inteligibilidade. Portanto, “às vezes se trata de fazer memória. Mas não do que se passou, senão da nossa experiência no que se passou. O que importa não são os fatos, mas seu sentido. O que se passou nos dá a pensar, a escrever.” (LARROSA, 2000, p. 6)

Uma percepção surgiu ao longo do processo em si e da sua retrospectiva: o que desencadeia o devir do corpo e do corpo cênico muitas vezes não é o próprio corpo da pessoa/artista em si, mas o seu encontro, os seus agenciamentos com alguma coisa, uma paisagem, um lugar, uma obra. O “como” acontecem esses encontros e agenciamentos são as estratégias que desencadeiam o devir e fazem nascer a criação.

Esses corpos em criação jogam futebol, vão à cidade, fazem compras, tomam café, almoçam e jantam juntos, conversam, riem, silenciam, estão presentes, estão à espreita.

No estúdio, três frases ditas por Rui Horta e uma imagem ficaram ecoando: “Essa é uma peça sobre o patrimônio do mundo. O nosso processo não tem que ser falado, tem que ser experimentado. A saída sempre está no feminino”.

Uma Imagem: Rui reconstruindo uma pequena montanha de pedras que ao longo da primeira parte do espetáculo era desconstruída e manipulada de diversas formas pelos atores (revelando domínio, adestramento, violência, jogo, etc.). Ele parecia um

menino a construir seu castelo, em meio a uma espécie de programa de auditório, de palanque político, de jogo de gladiadores numa arena. E certa música de fundo a não nos deixar esquecer/perder uma certa humanidade, talvez um sonho em contraponto. Ao observá-lo pensei no que ele estaria pensando, se pensava em algo, no que seriam aquelas pedras e a pequena montanha pra ele naquele instante, e também pra mim.

No outro extremo uma outra imagem recorrente: o mar.

Um devir-mar parecia instaurar-se naquela fase do processo. “Todos têm o mar, pobres e ricos”, disse Rui. O mar está no imaginário de todos. O mar está sempre entre dois pontos fixos, é o entre. “O paradoxal da cena é um lugar interessante”, disse Pedro. Alguém trouxe a imagem de uma tsunami, que varre tudo, leva tudo, engole. Veio-me uma lembrança forte de um fragmento do monólogo da personagem Joana, interpretada por Bibi Ferreira na peça “Gota d’água”, de Chico Buarque, onde o perigo/conflito também vem do feminino e se resolve através dele. Em minha observação-participante não resisti, pedi a palavra e compartilhei: “Eles pensam que a maré vai, mas nunca volta... Hoje eu sou onda solta, e tão forte quanto eles me julgam fraca. Quando eles virem invertida a correnteza quero ver como eles reagem à surpresa, quero saber como eles suportam a ressaca.” Pelo sorriso e olhar reflexivo de todos pareceu fazer algum sentido naquele momento.

Pronto, já me sentia praticamente parte do elenco. E a vontade de querer atuar no espetáculo crescia a cada dia.

O elenco masculino geralmente ensaiava separado do feminino (a bailarina). Eu tentava acompanhar os dois ensaios. Certo dia, no ensaio dos rapazes, Miguel me jogou a bola, me chamou para o jogo/aquecimento com eles. Aquecemos os 4 num longo e gostoso “jogo de futebol”. Fui a goleira. Suei em bicas. Uma delícia pra espantar o intenso frio daqueles dias. Esse ritual aconteceu algumas vezes, e eu geralmente era a “goleira”. Uma espécie de devir-criança se instaurou em mim, confesso. Rui, alertava sobre os refletores. Então, era hora de parar e voltar à minha observação menos participante.

Num outro dia Rui propôs um desafio: quem descobre quantas pedras há na montanha de pedra? Eu arrisquei 110, o Miguel 120. Resposta certa: 118. Enxerto de

trechos novos ao texto: “O ator tem que ser frágil... Épico... Poético... Pensamento social.” Rui ensaia junto, mostra, joga com os atores, questiona, solicita, cria jogo com as pedras. Há cumplicidade, leveza. Passaram a nova cena umas sete vezes. Fim de ensaio. Joguei mais uma partida de futebol com os meninos e fomos jantar no Convento (às vezes era num restaurante na cidade). Depois fui dormir na pensão Ferreira, onde estava hospedada, logo abaixo na cidade, de onde dava pra ver parte do Castelo. Miguel e António gentilmente me deram uma carona até a pensão.

Outras imagens a suscitar questões:

A primeira: O dono (Pedro) e o mordomo (António) a torturar o ser selvagem (Miguel) introduzindo-lhe pela boca e pela roupa o discurso em folhas de papel a ser decorado/incorporado, uma espécie de domesticação/tortura.

A segunda: Pedro usando uma máscara/escafandro dialoga incansavelmente com seu eco e uma caixinha de música. Algo brutal e poético simultaneamente. Emocionei-me muito com essa cena. Uma ressonância com muitas questões: Como sair da prisão em que nos colocamos, em que nos colocaram e aceitamos? Como romper com a cumplicidade perversa? Como nascer de novo? Se reinventar e ao mundo?

A terceira: no extremo oposto o solo do António parecia dialogar com essa imagem e delinear uma outra possível trajetória do ser. Com luvas brancas, num fluxo constante dançava seu “solo da pedra”, em variados níveis. Ele manuseava uma única pedra que percorria seu corpo, ora encaixando-se, ora soltando-se. Esse homem parece agenciar-se com o outro. Alguém canta (o miúdo). Alguém aos gritos manda a música parar (o homem com máscara). Algo como a vida passando. Algo devastador e poético simultaneamente. Há uma cumplicidade entre todos os elementos (música, texto, corpo). A música como caminho da delicadeza. Jogo perigoso de vida e morte. É muito vivo. É muito sensorial. Atua em nossas micropercepções. Às vezes é difícil respirar, nó na garganta, engole-se seco. Uma cena em devir...

Precisava continuar montando o quebra-cabeça. Pensei como teria sido a construção inicial desses três momentos do espetáculo. Como teria sido o trabalho do Rui junto aos atores (a criação do texto, a dramaturgia corporal)? Como entra o corpo na

construção do espetáculo? É o eixo? Como atingir essas forças para chegar à forma/corpo cênico? Rui está sempre atento, percebendo a necessidade de cada ator e propiciando o que ele necessita com afeto.

Logo a seguir os três atores vestem-se com fato completo e idêntico (como clones), em movimentos precisos e idênticos. Como numa linha de montagem realiza-se a reprodução do modelo, do discurso, agora na voz do ex-selvagem, que assume o comando de uma espécie de “show da vida”. Uma coreografia com três *showmen* que se auto-embalam tocando suas caixinhas de música (como a fabricar um sonho embalado num *shopping center*). Há algo de cruel e sedutor nos corpos a vestirem-se. Mas também de grandiloquente e delicado, como a última etapa que antecede algo de muito importante que acontecerá em breve. Uma espécie de fenômeno extremo toma conta do espaço. Segundo Baudrillard, assim são os fenômenos extremos:

Aqueles que acontecem além do fim. Eles indicam que passamos do crescimento para a excrescência, do movimento e da mudança para a estase e a metástase. Eles autenticam o fim, marcando-o pelo excesso, hipertrofia, proliferação e reação em cadeia. (BAUDRILLARD, 2001, p.49).

Ainda segundo o autor, parece ter chegado o fim, a época da clonagem de tudo que é “perfeito”, “ideal”, onde a inumanidade desse empreendimento é legível na abolição de tudo que é humano, demasiado humano em nós: nossos desejos, nossas falhas, nossas neuroses, nossos sonhos, nossas desvantagens, nossos vírus, nossas exaltações, nosso inconsciente e mesmo nossa sexualidade. Estão sendo feitas prescrições relacionadas às qualidades específicas que fazem de nós seres vivos únicos. Tal panorama traçado por Baudrillard parece estar em ressonância com esse Estado de Exceção.

3.3.3 O lugar do feminino nesse processo/espetáculo

A chegada do feminino a mudar/revelar o jogo. As 3 pretendentes a desvendar o enigma: Sylvia Rijmer, Alina Bilokon e Teresa Alves da Silva.

O momento feminino nesta dança...



Baa Baa Black Sheep (Paula Rego)

No início Sylvia Rijmer entrou no jogo. Uma bailarina madura. Ela era tida como “modelo” do que funciona para o coreógrafo, por ter um corpo preparado em todos os níveis, além de ter sido parceira de outros trabalhos com ele. Algumas seqüências de movimentos coreográficos foram criadas para ela, para o corpo dela. Mas o feminino tem suas surpresas. Sylvia engravida e sai do espetáculo. Entra Alina, 20 anos, ucraniana, nenhuma experiência de trabalho com o coreógrafo. Um convite feito a partir de um trabalho-solo dela a que Rui Horta assistiu e gostou. Um risco. Um desafio. Foi dada a largada.

Comecei a acompanhar o processo coreográfico (feminino) nesse momento da chegada de Alina Bilokon. No ensaio os dois (coreógrafo e bailarina) movem-se juntos no espaço. Aquecem. Frases de movimentos a serem aprendidas, e depois experimentadas em outros “registros”, com certa margem de improvisação. Chuva, neblina, novamente a Torre do Relógio ao fundo na moldura da janela. A pequena montanha de pedras permanece na sala e na parede a palavra AWKWARD³² persiste. Sinto-me purificada/integrada/acolhida e muito feliz de estar naquele lugar, cúmplice de tudo aquilo. Sinto-me de alguma forma fazendo parte do processo, meu corpo sente-se ativado/estimulado, naquele lugar onde o tempo parece desdobrar-se.

Sobre o processo com Alina: Em 4 dias de ensaio, 2 minutos coreografados (normalmente Rui coreografa uma média de 2 minutos por dia). A bailarina parece não responder aos anseios do coreógrafo no ritmo de que ele precisa. Há urgência. O espetáculo tem estreia programada para dia 15 de novembro em Guimarães, e antes, dia 6, no Cine-Teatro Semedo em Montemor. Toda a segunda parte do espetáculo ainda está para ser construída com a bailarina. Alina repete muitas vezes as seqüências, parece exausta. Rui parece ainda não ter encontrado o que busca. Está resfriado, febril. A dança é coreografada detalhadamente pelo coreógrafo, exige acuidade técnica. Uma movimentação expressiva, em fluxo, forte. Os dois persistem. Algum tempo depois interrompem o ensaio para uma conversa. Após conversarem a sós, decidem cancelar a parceria coreográfica.

Estávamos diante de uma situação recorrente nos procedimentos contemporâneos de criação, que nos coloca frente à questão do que seria mais desejável para um intérprete: atuar em um processo de criação onde a coreografia já esteja previamente criada ou ser co-criador em processos colaborativos em dança? A escolha de um desses procedimentos de criação está ligada exclusivamente à singularidade da formação de cada intérprete? Em qual desses procedimentos há maior possibilidade do corpo na dança entrar em devir?

Alina disse-me que apesar de saber que tecnicamente tem condições de dançar as seqüências, que encontraria o caminho muscular para isso, sua resistência era mais mental. Explicou-me que ela vem de uma geração que está acostumada a uma pesquisa

³² Tradução: adj. desajeitado, deselegante, ineficaz, complicado, embaraçoso, desagradável.

de movimento, a pensar/conceituar o processo durante a criação dos movimentos. Ao ser convidada por Rui esperava algo menor, não um solo de 20 minutos, aceitou porque toda bailarina quer ter a experiência de trabalhar com ele. É um desafio. Alina lamenta que ele tenha “perdido” 4 dias de trabalho, mas tem certeza que ele vai conseguir o que busca, pois sabe exatamente o que quer.

Compreendendo como Alina viveu a experiência, ao conversar com Rui sobre sua saída perguntei-lhe se caso ele trabalhasse com uma maior margem de improvisação coreográfica da bailarina, o processo poderia transcorrer mais rápido. Ele argumentou que a improvisação nesse momento daria possivelmente mais trabalho, pois teria de cortar, lapidar, etc. Para ele a nova geração tem certa resistência à técnica, e o que ele precisava para essa obra específica era de uma intérprete que executasse as sequências coreográficas previamente criadas por ele. Disse não ter tempo naquele momento para esperar que ela chegasse ao que ele precisava. Diante disso, questionei o fato de que ele possivelmente teria que mudar a perspectiva da busca de um feminino que passasse pela juventude/pureza para essa parte do espetáculo, com o que ele concordou. E disse-me que Teresa Alves (bailarina que está no OET em residência), que inclusive já dançou com a Sylvia, e também muitos anos no Ballet Gulbenkian, havia aceitado o convite para participar do espetáculo. Estava tranquilo.

As questões que atravessaram as motivações da saída de Alina e da entrada de Teresa no espetáculo talvez se tornem mais compreensíveis ao esclarecermos, através de Maria José Fazenda no livro *Movimentos Presentes*, o contexto de surgimento da Nova Dança Portuguesa no final dos anos 80 e suas ressonâncias na nova geração da dança contemporânea.

No panorama da dança portuguesa assiste-se, no final dos anos oitenta, à emergência de uma nova vaga de criadores relativamente produtivos dentro do que a fragilidade e orientações estético-ideológicas das estruturas de formação, produção e criação permitiam. As preocupações e intenções sociais e artísticas do seu trabalho eram, de algum modo, afins às do movimento da Nova Dança Francesa, Belga, Holandesa ou Inglesa, que, nos finais dos anos setenta, começara já a adquirir visibilidade. E apesar desses portugueses (todos residentes em Lisboa) não terem um estilo comum (antes prevalecendo a singularidade de suas propostas), podemos encontrar alguns pontos de contacto que os identificavam como um grupo. Eles preconizavam uma nova atitude frente ao corpo e à dança, que se traduzia no interesse por várias actividades motoras (como as quotidianas) e no uso de diversas técnicas de treino físico

consideradas mais adequadas à sua expressão coreográfica do que a dança clássica ou a dança moderna (se bem que estas pudessem continuar a ser usadas por alguns, só que com diferentes propósitos); recombinaavam de novas formas a dança com o texto, com a narrativa, com elementos das outras artes performativas e com as artes plásticas; e adoptavam uma atitude crítica face ao funcionamento das companhias de dança institucionais, nomeadamente a Companhia Nacional de Bailado e o Ballet Gulbenkian. (FAZENDA, 1997, p. 14 e 15).

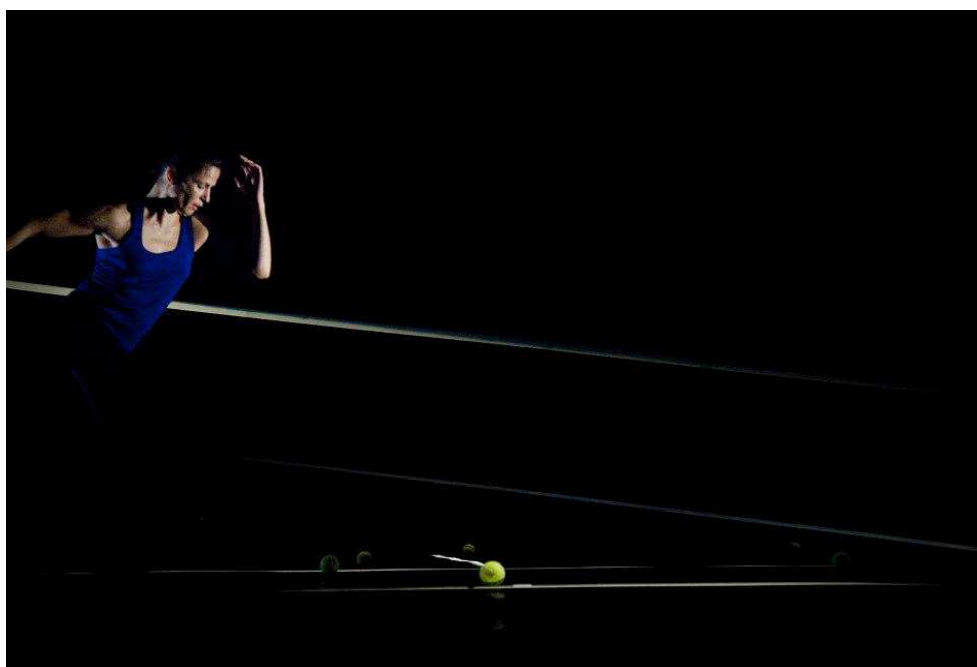
Como se sabe, Portugal esteve sob ditadura durante 48 anos, a qual apenas em 25 de abril de 1974 chegou ao fim com a Revolução dos Cravos. A repressão nesse período também incidiu sobre o corpo e sua institucionalização em diversos setores da sociedade portuguesa, inclusive no campo da cultura e da arte. Portanto é compreensível a resistência da nova geração da dança contemporânea, formada em meio às ressonâncias do movimento da Nova Dança Portuguesa, às linguagens com mais ênfase na técnica e em processos mais direcionados. Rui Horta, um dos precursores do movimento da Nova Dança em Portugal, enfatiza isso em algum nível em uma entrevista a Claudia Galhós, em 2005, sobre sua trajetória de 30 anos na dança, ao dizer que a revolução do seu corpo só foi possível como corolário da revolução social:

É muito importante que as pessoas que vêm a dança hoje, em Portugal, e que olham para alguém com um percurso de 30 anos, percebam que ele começou em 1976. Ou seja, dois anos depois do 25 de Abril. Um ano e meio passado sobre os 30 anos do 25 de Abril, celebro 30 anos de dança. A Revolução, que abriu a sociedade, abriu-nos a uma outra visão do corpo. Significa que uma primeira geração, como a minha, tem um percurso autodidacta, até porque não havia em Portugal onde se pudesse aprender dança contemporânea. Nem moderna. Havia apenas *ballet* clássico. O corpo é habitado por uma certa cultura, que tem a ver com a própria ditadura e uma imagem oficial de corpo. (HORTA, on-line)

Nesse sentido, Alina, formada pelo Fórum Dança³³, parecia precisar e estar habituada a uma construção mais colaborativa de criação coreográfica, onde houvesse uma maior autoria para o intérprete durante o processo, onde pudesse se colocar também como criadora.

³³ O Fórum Dança é uma associação cultural sem fins lucrativos, fundada em Lisboa em 1990 com o objetivo de promover a formação profissional e artística, a investigação, a edição, a documentação e a internacionalização da dança contemporânea portuguesa.

De volta ao processo de criação, agora com Teresa Alves da Silva



A bailarina Teresa Alves da Silva no espetáculo

Teresa teve aproximadamente duas semanas para trabalhar os 20 minutos de coreografia-solo que compõem a segunda parte do espetáculo. Ela entrou com tranquilidade no processo. Disse-me que o fato de ter entrado com a primeira parte do espetáculo já pronta facilitou, foi uma ajuda para sua compreensão do todo. E que a segunda parte, embora já coreografada por Rui, ou seja, numa certa medida também pronta, não era problema para ela, pois estava habituada a trabalhar assim. Foi bailarina do Ballet Gulbenkian por muitos anos, onde teve contato com o repertório e linguagem do Rui. O trabalho fluiu intensamente entre ela e o coreógrafo. Ela pegava as seqüências diretamente com ele no estúdio ou através de vídeos com a Sylvia dançando-as. Teresa repetia as seqüências de movimento exaustivamente, detalhe por detalhe, durante horas no estúdio. Num dado momento Rui passou a seqüência bem perto dela. Parecia querer ver/perceber cada micro movimento, sensação dela. Falou sobre impulsos, deslizamentos e passagens fáceis hoje no aprendizado da dança contemporânea, lembrando que sua geração tinha que descobrir como fazer isso. Ele quer outra qualidade em alguns movimentos. Falou em trabalhar as “variações de energia”. Fala para Teresa observar as garças que andam pelo Convento. Diz que o público deve perguntar “o que é isso?” “Um animal?” Algo estranho. Rui relembra que até aquele

momento estiveram trabalhando com a noção de fragilidade, de extrema fragilidade. De um lado da sala Teresa pegava uma seqüência de 8 minutos em vídeo dançada pela Sylvia. Uma seqüência bastante marcial, movimentos que lembram animais. Do outro lado da sala Rui criava uma nova seqüência, forte, sensual. Parece ter prazer em dançar e coreografar com Teresa, está atento aos mínimos detalhes de seus movimentos.

Percebi naquele momento que tudo podia ser prazeroso e vivo: via tecnologia, via corpo do outro, de forma codificada ou espontânea. Uma sensação de que o devir está em toda parte. Parece que “o como” lidamos com cada um desses elementos é o que cria a diferença. E aqueles corpos e seus afetos pareciam atravessar tudo aquilo. E como disse Rui, em entrevista sobre a importância de se escrever sobre a verdadeira história da construção da Nova Dança Portuguesa, esta foi uma construção afetiva, feita a partir de muitos encontros e múltiplos afetos, alegres, apaixonados, mas nem sempre fáceis. Assim também parece ser a estratégia de construção desse corpo cênico em devir. O caminho nem sempre se faz em linha reta.

Mas ainda havia muitas perguntas pendentes para serem partilhadas com Rui Horta:

Por que a nova geração da dança contemporânea parece ter uma certa prevenção, que às vezes beira o preconceito, em relação à técnica e a códigos estruturados ligados ao clássico, ao moderno, etc.? O que essa atitude vinda dos anos 80 trouxe para a dança atual em termos éticos e estéticos? Os processos de criação na dança e no teatro a partir do corpo são diferentes? Há diferença em lidar com o feminino na dança e no teatro? Por onde passa o corpo feminino nas suas criações? E nesse espetáculo? O que mudou com a entrada da Teresa? Qual a margem de improvisação/liberdade de criação que você geralmente dá aos intérpretes? Você disse em uma entrevista que a dança contemporânea hoje está cheia de clones e que ser contemporâneo é tentar ser novo. Nesse sentido, por onde passa a produção de um corpo cênico singular hoje?

Sobre o processo de criação da coreografia por Teresa Alves da Silva³⁴

Percebo 3 momentos na segunda parte: no início percebo as bolas como jogo de escolha na vida (quero isso, não quero isso) como acontece na primeira parte do espetáculo. Na primeira parte sinto-me como um animal que está num mundo estranho e que está a perceber o que se passa. Essa imensidão de bolas é como se fossem obstáculos que vão aparecendo e que eu vou afastando. Na parte do chão (em que vou para o chão) percebo o objeto não mais como um obstáculo, mas como algo que vou descobrindo o que é. Uma coisa mais calma. O final é a liberdade. Já conheço o que é, já consigo fazer mais coisas, me solto, já consigo dominá-lo, faz parte do meu corpo, até acabar. Algumas imagens fui construindo, outras o Rui me foi dando. Estou num mundo à parte, diferente, um espaço etéreo, num mundo que eles (os homens, personagens da primeira parte) não conhecem. Por isso, eu não os percebo. O portão é como uma barreira sobre o que será o futuro, o desconhecido, o que ninguém sabe. A imagem que o Rui me transmitiu é que a mulher é o futuro. E o futuro pode ser calmo ou algo que tu não controlas. Portanto, as imagens das bolas que ele pôs é isso, são os obstáculos que teremos que enfrentar. A música vem comigo. O David segue mais o movimento da dança. Não há marcações de movimento na música. O movimento aciona a música, por exemplo, quando bato na parede, ele entra com uma guitarra diferente. A música já estava praticamente composta antes da coreografia [...] Eu primeiro aprendi no vídeo a parte da Sylvia, as frases. Mas ao mesmo tempo tenho um corpo diferente, então ele (Rui) me deixou fazer da minha forma. Há coisas que ele queria daquela forma, é isto, é isto. Mesmo assim houve bastante liberdade, mesmo não alterando o movimento, fazer da minha forma. Não havia uma partitura tão rígida, eu ia sentindo o movimento e vendo até onde ele podia chegar. Se ele achava que estava demais, dizia-me. Ele deixou essa liberdade de, a partir daqueles movimentos, construir algo pra mim. Eu não criava movimentos novos, mas adaptava-os a mim. Tornava mais orgânicos pro meu corpo aqueles movimentos (por exemplo, alterar o lado do apoio para me levantar). Durante a primeira parte toda estou nos bastidores entrando na peça, sentindo (são 45 minutos). O som (gravado) constante das bolas a bater no portão revela, quando o cenário-portão sobe, que eu estava lá o tempo todo, mas num mundo paralelo. Uma coisa é um lado, a outra, é o outro. No final estamos todos juntos, mas não estamos misturados. Estamos a olhar para o David tocando. É como se fôssemos atraídos para/por aquele som. Aquela coisa muito calma. É quase um chamamento [...] A coreografia base levei 5 dias para pegar. Depois eram os ensaios. Depois teve a estréia em Guimarães, e estamos sempre a experimentar coisas novas, até hoje (último dia de apresentação no Teatro São Luiz, em Lisboa). Portanto a peça nunca fica parada. Há sempre um movimento, há sempre algo que ainda se está a descobrir. Há sempre uma experimentação. Não há um ponto final. Isso acho muito interessante. Por exemplo, no segundo dia de

³⁴ A partir da entrevista/conversa concedida à autora em janeiro de 2013, após a última apresentação do espetáculo *Estado de Excepção* em Lisboa, no Teatro São Luiz)

apresentação aqui, o Rui tirou as fitas de marcação/delimitação do palco, e as luzes. Só ficaram as bolas. Isso alterou muito tudo que faço [...] No primeiro dia vieram muitas pessoas do público para o palco. Ficamos com medo por questões de segurança, de um número limite de pessoas possíveis no palco. Então, o Pedro alterou sua fala/convite ao público para virem ao palco [...] Foi tudo muito rápido não tivemos tempo para discussão sobre questões políticas, como os seminários que houve com o elenco sobre questões ligadas à temática do espetáculo, ao Estado de Exceção. Ele deu-me o texto que havia escrito, o texto da peça. Não tínhamos muito tempo, faltavam poucos dias para irmos para Guimarães. Fomos conversando. Acho que a peça já estando construída fica mais fácil para a pessoa perceber. Se calhar quando houve os seminários ainda estavam a perceber o que poderiam fazer [...] Foi uma experiência muito positiva. Já trabalhei com atores, numa coisa mais pontual, mas não assim neste nível. Gostei muito. Do ponto de vista humano. São pessoas muito humildes. Há uma harmonia muito grande no grupo. E me fizeram sentir muito bem vinda ao grupo. Eu era uma pessoa estranha e de repente caí ali. Estamos contentes [...] E a próxima é em fevereiro, em Torres Novas [...] Estou bastante cansada, são aproximadamente 17 minutos de coreografia direto e sozinha, todos a olharem pra mim, parece que cansa mais (mostra-me os pés e joelhos bastante machucados, pois não gosta de usar proteção) [...] O que se está a passar nesse momento (a crise) é uma incógnita. Não sabemos o que vai acontecer. Por enquanto as coisas não são muito positivas eu acho. Mas pronto, eu também não sinto muito na pele certas coisas. Há pessoas que estão a sentir muito essa crise que todos nós estamos a passar. A cada vez vamos ver o que acontece [...] Tem pessoas do público (meus amigos) que adoraram. Em relação à primeira parte, percebi que algumas pessoas já vinham predestinadas a ver uma coisa concreta, precisam perceber o que é, e quando não percebem ficam confusas. Não percebem a ligação com a segunda parte. Mas não tem que ter uma ligação. As pessoas não percebem que as coisas não têm que ter sempre uma ligação. Por isso há essa divergência de opiniões. Se calhar quem está mais aberto a ver o que vai acontecer, se se deixar invadir pelo que for acho que acaba por ser mais interessante, sem procurar uma lógica, o que eu estou a dizer. Há divergências, há pessoas que gostam muito, outras que ficam confusas, tem de tudo, pronto. (TERESA ALVES DA SILVA, 2013)

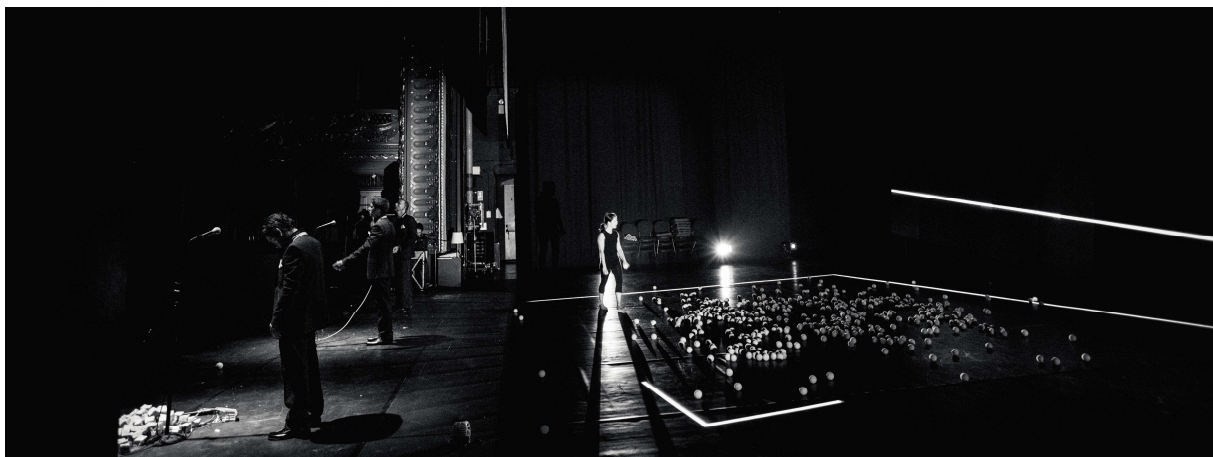
Essa conversa aconteceu no final da temporada do espetáculo em Lisboa (de 10 a 13 de janeiro de 2013), depois das apresentações de estreia em Montemor (no Cine Teatro Curvo Semedo, dia 6 de novembro) e em Guimarães (na Fábrica ASA, de 15 a 17 de novembro de 2012). Assisti às três apresentações, nas três diferentes cidades. Geralmente, ao final de cada espetáculo Rui conversava com o público. Um momento de troca importante, quando as questões levantadas, as críticas e sugestões eram muitas vezes absorvidas, e reformuladas no espetáculo da noite seguinte. Essa atitude tornava

cada apresentação muito viva, e quase como num jogo, tentávamos perceber o que mudou de um dia para outro no cenário, nas falas, na movimentação dos atores, dos bailarinos, do público, na iluminação, nos objetos de cena, na platéia. Essa atitude dava uma sensação de uma cena em permanente processo, em transformação constante, em impermanência, um espetáculo em devir.

Certamente esse *Estado de Exceção* não se esgotou nessas apresentações, nem nas que vieram posteriormente. Mas, como coloca Caiafa (2000), a contribuição das obras artísticas aos processos de criação de singularidades está no tempo de *ressonância* próprio da arte, já que não é na relação de consumo que a arte chega a seu destinatário. “A arte e o pensamento se inscrevem nesse tempo em que os efeitos não se esgotam no momento da sede, mas vão repercutir mais além e em seguida, muito depois, num lapso que é o domínio mesmo da criação”. (CAIAFA, p.24). É nesse lugar da criação, nessa zona de contágio que engaja criador, atuante e público que reside a possibilidade de formação de uma alteridade, onde há uma criação real e não um falso saciar-se, um falso completar-se. Por isso, as grandes obras são necessariamente incompletas, e é isso que gera seu potencial de ressonância, de propagação no tempo e na memória de quem as recebeu.

Numa sociedade ligada ao esgotamento fácil, fica o desafio para artistas, filósofos, enfim para os criadores, de produzirem obras que ressoem, que reverberem, criando lapsos, brechas por onde novos pensamentos e ações possam emergir. É nesse lugar, segundo Deleuze (2000), que a arte gravita na produção de seus potentes *afectos* (enquanto sensação que sobrevive àquele que a sentiu, e passa a viver em uma matéria ou em outro corpo) e *perceptos* (que nascem quando uma percepção sobrevive àquele que percebeu colocando-a em outra matéria).

3.3.4 Diário de Bordo: Considerações pessoais sobre o espetáculo - Um manifesto poético.



Os atores Miguel Borges e Pedro Gil, e a bailarina Teresa Alves da Silva no espetáculo *Estado de Exceção*

Em meio a muitas questões que continuavam a fervilhar em mim, pensei sobre algumas palavras de Deleuze sobre o teatro, em seu *Abecedário*:

Não vou ao teatro, o teatro é longo demais, disciplinado demais, é demais. E não me parece uma arte [...] a não ser Bob Wilson e Carmelo Bene. Não acho que o teatro seja voltado para nossa época, exceto nesses casos extremos. (DELEUZE, 2004, p.14).

O espetáculo *Estado de Exceção* percorre os extremos, nesse sentido parece ir na contramão da crítica de Deleuze a uma determinada forma de teatro.

Na primeira parte do espetáculo só o elenco masculino está presente. Há muita teatralidade. Há muita fisicalidade. Uma fisicalidade entre o brutal e o poético. Há texto. Há uma quase dança entre os homens. Há dança. Há um solo masculino. Há um duo e há um trio masculino que dança. Sim, é uma dança. Há monólogos vários. Talvez alguns diálogos. Algumas tentativas de comunicação. Algumas falas aparentemente “indecifráveis”, como a do mordomo. Há uma espécie de preparação corporal e verbal, um treinamento para o combate. Um malabarismo. Há repetição. Há exaustão. Seguida por uma espécie de delírio. Há muitas vozes e seus ecos. Há a ideia de fragilidade. Parece haver uma evocação a Shakespeare, a Beckett, e seu *Esperando Godot*. E há citações poéticas explícitas a Camões, a Fernando Pessoa e a Sophia de Mello Breyner

Andresen. Há outras, implícitas. E há uma tentativa de música, de uma sonoridade que tenta fugir, escapar. Como uma bailarina que dança em uma caixinha de música hipnotizando o observador, fazendo-o sonhar, apesar da sensação iminente de perigo. Há a domesticação de um ser selvagem. Há a inibição de seu devir-animal. Há uma tentativa de imitação. Talvez um ato “civilizatório”. Há a reprodução de um modelo dominante. Há um poder, um comando. Há um padrão (o do dono) a ser seguido para “ficar tudo bem”. Há violência, tortura, embrutecimento. “Até fizemos algumas maldades, mas vencemos [...] ainda teremos que levar algumas palmadinhas no rabo”. Mas para qual direção o medo, a manipulação e a vontade de conquista podem levar? Fala-se de navegações, de mares, mistérios e descobertas. “Como é grande o mar”. Fala-se de um povo. “Fomos nós quem mais afrontou os perigos do mar”. Quem quebrou o copo? Que barulho insistente é esse do outro lado do portão? Quais são os nossos ruídos, dentro e fora? Qual é a crise? Qual é o ruído de fundo de cada um? Qual é o limite do tolerável? Onde está a beleza? Onde perdemos a pureza? Como recuperá-la? “[...] Estivestes em contato recentemente com algum corpo morto? [...] Estais a necrosar [...] Custa-me respirar.” São muitas as questões e os corpos que as formulam nessa cena. Há uma atmosfera “AWKWARD” (desajeitado, deselegante, ineficaz, complicado, embaraçoso, desagradável). É estranho. Vemos corpos andando sobre vidros e transformando-os em pó. Eu vi. Eu senti.

A transição da primeira parte do espetáculo para a segunda, quando o cenário/portão sobe, parece revelar uma reconfiguração (através das inúmeras bolinhas espalhadas pelo “palco/tabuleiro/sociedade/cosmos”) dos elementos desse mundo em desintegração (os cacos de vidro). “Isso não é um milagre, isso é a matéria de que os sonhos são feitos”. Nesse lugar o elemento feminino (Teresa) é o foco e dança sua dança selvática e algo mágica, manipulando os elementos até o 1 (uma única bola resta) e encontra o elemento masculino renovado (Miguel, que atravessa o palco tocando uma música na gaita). Ela nos revela uma linha de fuga através de seu devir-dança, de seu devir-mulher, aonde o “perigo” e a solução vêm através do feminino, e é um jogo. O feminino e o masculino, uma espécie de dueto entre o passado e o futuro, com delicadeza compõem esse novo cenário/lugar/espaco/vazio onde se desenha uma coreografia ora estranha, ora sublime. Algo em possível ressonância em imagem com que diz Deleuze sobre o “Z” de Zen (como vazio):

O Big-Bang deveria ser substituído pelo Z, que é o Zen, que é o trajeto da mosca. O que significa isso? Para mim, o ziguezague lembra o que dizíamos sobre universais e singularidades. A questão é como relacionar as singularidades díspares ou relacionar os potenciais. Em termos físicos, podemos imaginar um caos, cheio de potenciais, mas como relacioná-los? Não sei mais em que disciplina científica, mas li um termo de que gostei muito e tirei partido em um livro. Ele explicava que, entre dois potenciais, havia um fenômeno que ele definia pela idéia de um precursor sombrio. O precursor era o que relacionava os potenciais diferentes. E uma vez que o trajeto do precursor sombrio estava feito, os dois potenciais ficavam em estado de reação e, entre os dois, fulgurava o evento visível: o raio! Havia o precursor sombrio e o raio. Foi assim que nasceu o mundo. Sempre há um precursor sombrio que ninguém vê e o raio que ilumina. O mundo é isso. Ou o pensamento e a filosofia deveriam ser isso. E o grande Z é isso. A sabedoria do Zen também. O sábio é o precursor sombrio e as pauladas – já que o mestre Zen vive dando pauladas – constituem o raio que ilumina as coisas. Assim, chegamos ao fim. (DELEUZE, 2004).

O som/música também ocupa um novo/outro lugar no segundo espaço (palco suspenso da platéia) onde antes havia uma música/palavra sufocada por Pedro em seu monólogo desconcertante. A música agora é poesia aos sentidos. Houve um bloco de devires nessa travessia: devir-animal do homem, devir-mulher da mulher, devir-mulher do homem, devir-imperceptível de todos na cena, inclusive dos espectadores. Estes parecem partilhar e construir junto com o “elenco” uma nova partilha do sensível e suas refrações na cena e na vida. O público/espectador é espelho que reflete e é refletido, onde ver é também ser visto. Esses espectadores emancipados, como nos lembra Rancière, libertos, podem transitar, escolher seu lugar, sentir o vazio ao lado, pensar sobre ele. Podem também trocar de lugar, colocando-se no espaço do outro. Podem atravessar uma ponte sobre um abismo. Não é simples atravessar a ponte, se colocar em outro lugar, ver e sentir o outro e a si mesmo de uma outra perspectiva. É e não é apenas um ato coreográfico. Há uma reconstrução do espaço cênico que parece tirar todos de seu “conforto” habitual. Uma nova reconfiguração poético-corporal-espacial está dada. Muitos afetos entraram em jogo. Houve uma contaminação constante em intensidades variando entre o grotesco e violento ao poético e sublime. O “copo” partido transformou-se em pó. Os corpos cênicos entraram em devir. Isso faz lembrar Nietzsche, ao afirmar que “o homem é uma corda, atada entre o animal e o além-do-homem – uma corda sobre um abismo” (NIETZSCHE, 1999, p.211). Isso também faz lembrar Deleuze quando nos diz que “os processos são os devires, e estes não se julgam

pelo resultado que os fundaria, mas pela qualidade dos seus cursos e pela potência de sua continuação”. (DELEUZE, 1992, p.183). Frequentemente, ao final de cada espetáculo havia uma conversa com o público. Nesse momento já percebíamos as ressonâncias e as questões suscitadas em cada um, e o porquê do silêncio que predominava no foyer do teatro ao final de cada espetáculo. Há o desencadear de muitas questões ao longo do espetáculo. Não há uma resposta única e definitiva, mas há uma sinalização de caminho, um trajeto possível e desejável. Sim, há muitos desejos em construção nesse percurso de um “realista otimista”, segundo Rui Horta ao definir-se. Assim, numa espécie de devir-abelha, o fel vai tornando-se mel.

Observamos nessa proposta um reapossar-se do mundo, a criação de acontecimentos cênicos propondo novos espaços-tempos, a busca corporal e cênica por linhas de fuga, essas saídas que constituem a criação, que mais que driblar o controle, o revelam, o desnudam.

Diante do Estado de Exceção, de emergência, de momentos de recolher obrigatório, onde a exceção é uma espécie de exclusão, é preciso criar. A crise é vista como um ruído de fundo da vida. Segundo Deleuze (2000), um criador é alguém que cria suas próprias impossibilidades e ao mesmo tempo cria um possível. Sem um conjunto de impossibilidades não se terá essa linha de fuga, essa saída que constitui a criação, essa potência do falso que constitui a verdade.

Podemos dizer que esse espetáculo se coloca e ao público frente à crítica deleuziana sobre a “*vergonha de ser um homem*”, de ser cúmplice, muitas vezes silenciosamente, das micro- e macroindignidades, de fazermos muitas vezes concessões fáceis para sermos reconhecidos, de compactuarmos com a miséria humana.

Não há Estado democrático que não esteja totalmente comprometido nesta fabricação da miséria humana. A vergonha é não termos nenhum meio seguro para preservar, e principalmente para alçar os devires, inclusive em nós mesmos. (DELEUZE, 2000, p.213)

O espetáculo, ao denunciar o estado de coisas da sociedade atual em suas linhas de fuga cênico-poéticas, em seus *devires revolucionários* (Deleuze, 2000) pessoais, parece responder ao intolerável, à política do fracasso, se entregando à rebelião e à luta. Descobre-se o improvável: “não quero consumir a minha vida como um fast-food”

(Horta, 2012). Ainda em O Anti-Édipo Deleuze e Guattari alertam sobre os perigos da manipulação do Estado sobre o desejo: “O Estado é desejo que se transfere da cabeça do chefe para o coração dos súbditos [...] A mais fantástica máquina de repressão ainda é desejo, sujeito que deseja e sujeito de desejo.” (DELEUZE apud MONTEIRO, 2010, p.63)

Parece que para se evitar “o naufrágio com a terra à vista” é preciso sair da rota traçada. E isso não é derrota. E se for, “o erro é profundamente coreográfico e teatral”. Criemos. Coloquemo-nos como em um *plano de imanência*.

E dando voz novamente ao criador, Rui Horta (2005), ao falar sobre suas criações, e concordando com ele:

Na base está sempre uma ideia ou conceito, uma constante procura de invenção do movimento, de reinvenção do espaço teatral (cenografia, iluminação). Um trabalho que procura alcançar sempre o máximo com o menor número possível de recursos [...] E onde tudo se cruza no corpo. (HORTA, 2005)

O espetáculo “definitivo” e completo pode ser visto através do link:

<http://vimeo.com/ruihorta/review/59983871/9a4d290964>

password: ruihortaSW

3.4 A ressonância dos processos

Estranhamente me senti algo dentro, algo fora do espetáculo, talvez no “entre”. E esse lugar era repleto de desejos, de alegres afetos que cresciam a cada dia em mim, a cada dia que participava dos ensaios, do processo de criação, das apresentações, das conversas, do convívio diário e múltiplo com todos, dos questionamentos infinitos, das micropercepções da vida naquela cidade, naquele espaço, em cada instante do estar junto.

Entre as idas e vindas ao O Espaço do Tempo no Convento da Saudação, tive alguns outros intensos e inspiradores encontros que foram aos poucos fazendo aumentar meu desejo de criação: com o plural universo do Fado, com o Cante Alentejano de

Mestre Soares e de Celina da Piedade, com as Danças Tradicionais Portuguesas e Européias, com a ancestralidade feminina nas aulas de Movimento Oriental com Íris Lican, com o trabalho de corpo e voz de Jorge Parente, a partir do método de Zygmunt Molik (co-fundador do Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski), com a vida nas aldeias portuguesas através de documentários como o inesquecível *Sobre Viver* de Claudia Alves, apresentado no Doclisboa (Festival Internacional de Cinema), com os Encontros do Devir (Festival temático como manifesto político sobre a questão da desertificação humana da Serra do Caldeirão e da descaracterização do litoral da região do Algarve) que reuniu artistas de áreas diversas como teatro, dança, música, dramaturgia e artes visuais, entre eles: Maria João Luís, Vera Mantero, José Laginha, Amélia Muge, Mickael Oliveira, Gonçalo M. Tavares, no CAPA (Centro de Artes Performativas do Algarve), na cidade de Faro. Além de vários Encontros e Colóquios dos quais participei, onde se deram vários agenciamentos entre estética, arte, política, economia, com filósofos e artistas como José Gil, Ana Godinho, Arnaud Villani, Patrick Quiller, Amílcar Vasques Dias, Rui Horta, Nuno Nabais, Paulo Felipe Monteiro e Maria Filomena Molder.

Todos esses agenciamentos se somaram, potencializando dia-a-dia meu desejo. Ainda durante o processo de criação de *Estado de Excepção* um novo desejo surgiu, um desejo de entrar em um processo de criação próprio. Uma outra ressonância a partir desses agenciamentos estava a nascer: o processo *Devires*.

Parece ter havido um desdobrar de sonhos do Brasil a Portugal. Algo como nos lembra Deleuze em seu *O Ato de Criação*.

Sempre que há o sonho do outro, há perigo. O sonho das pessoas é sempre um sonho devorador, que ameaça nos engolir. Que os outros sonhem é algo perigoso. O sonho é uma terrível vontade de potência. Cada um de nós é mais ou menos vítima do sonho dos outros. (DELEUZE, 1987, p.8).

E por falar em sonho, atravessei o atlântico rumo a Portugal com a mala cheia de gaivotas de papel coloridas, criadas pelos meus alunos do ensino fundamental (crianças entre 6 e 10 anos). Embaixo de cada asa elas escreveram um sonho, algo que gostariam muito que acontecesse. Algumas conseguiram expressar seu desejo/sonho, outras não, as asas ficaram vazias. Isso se relaciona de algum modo com *Fernão Capelo*

Gaivota, de Richard Bach, no qual seu personagem-gaivota busca intensa e incansavelmente seu vôo singular fora do bando. Entrei em um devir-criança, em um devir-gaivota, e a gaivota-Cleber, a gaivota-Vitória, etc. voaram comigo, em meu corpo, e acionaram desejos a partir do encontro com o OET, inclusive o desejo de estar em cena novamente.

Somando-se a isso, era o *Ano do Brasil em Portugal* e um edital de circulação de espetáculos foi lançado nesse período. Vários artistas brasileiros já estavam apresentando seus espetáculos na *Mostra Materiais Diversos*, também ligada ao *Ano* nesse período em Portugal. Esse sincronismo só fez aumentar meu desejo de criação coletiva, de uma possibilidade de partilha unindo esses dois países. Mas o que mais me movia era o desejo de estar junto com o outro, independentemente da aprovação no edital, algo como um “TryAngle” mais intimista, sem a necessidade de um produto final cênico ou de um resultado final. O que importava e movia era o processo em ação. Um bloco de devires se constituiu a partir disso. Falei sobre a ideia com Rui Horta e solicitei uma Residência Artística no OET para o processo. Ele aprovou, e mais uma vez com extrema generosidade conseguiu-me uma residência de cinco dias, em meio a uma agenda bastante apertada. Fiquei imensamente feliz e grata pela possibilidade de estar ali, naquele lugar tão especial, para colocar em movimento, em partilha o meu desejo.

Convidei para estarem comigo nessa aventura Miguel Borges³⁵ (ator participante do TryAngle e do espetáculo Estado de Excepção) e o ator Nuno Salema³⁶, que conheci no workshop de corpo e voz que fizemos com Jorge Parente, em Lisboa. E para ser cúmplice de tudo isso, em uma espécie de consultoria artística, meu coordenador em

³⁵ Miguel Borges tem o Curso da Escola Superior de Teatro. Foi membro dos Netos do Metropolitano e das Marionetas de Lisboa. No Teatro da Cornucópia trabalhou em espetáculos dirigidos por Miguel Guilherme, Stephan Stroux e Luís Miguel Cintra. Com João Fiadeiro interpretou *Branco Sujo*. Tem trabalhado regularmente com João Garcia Miguel no Olho. Com os Depois da Uma - Teatro? fez *Equimoses - Nôdoas na Cidade* de Rui Guilherme Lopes e Pedro Carraca. No cinema participou em *Três Irmãos e Água e Sal* de Teresa Villaverde, *La Cour des Grands* de Florence Strauss, *Quando Troveja* de Manuel Mozos, *O Ralo e Alta Fidelidade* de Frederico Serra e Tiago Guedes, *A Konspiração dos Mil Tímpanos* e *A Janela* de Edgar Pêra, *António, Um Rapaz de Lisboa* de Jorge Silva Melo. Em televisão participou no programa *Zapping*, é sócio fundador da Tá Safo (2003).

³⁶ Nuno Salema é licenciado em Psicologia e em Psicologia Clínica pelo Instituto Superior de Psicologia Aplicada. Com a sua tese de mestrado iniciou um percurso de investigação onde procura encontrar pontos de contacto entre a Psicologia e as Artes Expressivas, nomeadamente o teatro e a dança. Aplicou esta sua investigação através do teatro terapêutico, trabalhando com pessoas com deficiência mental e autismo. É membro fundador, ator e encenador no grupo académico dISPAr, pertencente ao Instituto Superior de Psicologia Aplicada, tendo participado como ator em peças como “Os Tesouros da Sombra”, “O meu fado”, “Buracos Negros” e encenou a peça “Diurnos”. Leciona expressão dramática com o grupo de iniciação do dISPAr e será professor de Expressão Dramática no novo curso de pós-graduação no Instituto Superior de Psicologia Aplicada em Artes Expressivas.

Portugal, o Prof. Dr. Tiago Porteiro³⁷. A residência se dividiu em dois períodos: um primeiro momento com Miguel e Tiago no OET, em Montemor-o-Novo, de 30/11 a 5/12/2012 e, posteriormente, com Nuno no Centro em Movimento (C.E.M), coordenado por Sofia Neuparth, em Lisboa, de 10 a 13/12/2012

Mais um quebra-cabeça estava por ser montado/desvendado, ou talvez as “jogadas” em uma espécie de tabuleiro de xadrez ou de damas, ou algo ainda como uma rede a ser composta na cartografia dos desejos atravessados nos múltiplos caminhos percorridos de norte a sul de Portugal, no “entre”, na constante travessia por terra, rio e mar, nas muitas “águas” em seus impermanentes fluxos a ligar em muitos sentidos Brasil-Portugal.

3.5 A experiência de criação *Devires*

A ideia/proposta inicial para o Ano do Brasil em Portugal: No rastro de uma coreografia 2001-2004-2009-2012: A Mariposa, Três Águas, Artérias... Devires

O desejo e a percepção da importância de compartilhar a proposta de criação do espetáculo *Devires* de uma maneira mais ampla em Portugal vieram de duas motivações principais: de todos os bons encontros e sincronismos que ocorreram no percurso da viagem, e de uma longa trajetória de amadurecimento e transformação das coreografias criadas em 2001, 2004 e 2009, em sua temática acerca do feminino, temática esta que voltou com muita força naquele momento e lugar. Essas coreografias são respectivamente os solos “*A Mariposa*” e “*Três Águas*”, e o duo “*Artérias*”.

A Mariposa (em sua primeira versão em 2001 intitulada *Na Esfera da Águia-Borboleta*) foi criada a partir de uma pesquisa estética ligada à Bolsa RioArte de Dança que ganhei em 2000, através do Instituto Municipal de Arte e Cultura do Rio de Janeiro. Ao longo de vários anos tive a oportunidade de retrabalhá-la em caráter de *work in progress* sob variadas perspectivas: como solo coreográfico, como solo e duo de dança-teatro (com inserções dramáticas em livre adaptação a partir do texto *Valsa no. 6* de Nelson Rodrigues) e como performance/instalação.

³⁷ Investigador do Centro de História de Arte e Criação Artística da Universidade de Évora e diretor do curso de Teatro da mesma Universidade.

O solo *Três Águas* foi desenvolvido em 2004 dentro do primeiro Ateliê Coreográfico do Rio de Janeiro (projeto de criação e formação abordado no capítulo anterior). Esses dois solos coreográficos percorreram vários Festivais Internacionais dentro e fora do Brasil, entre eles: o Panorama RioArte de Dança, o Dança em Trânsito e o Itálica Festival Internacional de Danza, em Sevilha/Espanha. Este Festival Bienal espanhol teve o Brasil como país homenageado em 2005, e os solos *A Mariposa* e *Três Águas* foram selecionados pela curadoria do festival como uma das coreografias representativas da cidade do Rio de Janeiro. Já o duo *Artérias* foi remontado a partir de uma coreografia homônima da dupla (Cláudia Petrina e Rita Serpa) do final dos anos 90. Essa remontagem estreou em 2009 no Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro e seguiu em turnê por várias cidades da Itália, dentro do evento “Encontros Luar 2009”, com o apoio do Programa de Intercâmbio e Difusão Cultural do Ministério da Cultura/MinC.

Durante o estágio de Doutorado em Portugal, foi possível desenvolver por cinco meses inúmeras atividades de pesquisa, que promoveram belos e intensos encontros e agenciamentos com artistas portugueses na área da dança e do teatro, além de instituições culturais com propostas artísticas em sintonia com as minhas buscas cênicas. Estes encontros fizeram surgir o desejo de um espetáculo, a ser realizado em conjunto, através de um encontro cênico unindo os artistas de ambos os países. Assim nasceu a proposta do espetáculo *Devires*, que seria composto na primeira parte pelos solos coreográficos *A Mariposa* e *Três Águas* e pelo duo *Artérias*, tendo o universo feminino como o centro da cena, e na segunda parte por dois solos de bailarinos-atores portugueses, estabelecendo-se o diálogo entre os universos feminino e masculino na cena, de onde surgem provocações muitas vezes “tragicômicas”, que mais trazem novas perguntas para antigas questões, do que respostas definitivas. A natureza desse encontro luso-brasileiro é o desejo do viajante de se desterritorializar para se reencontrar e/ou se perder na busca por novos, incertos e desafiantes caminhos na vida, em suas múltiplas relações no palco e fora dele. A proposta do espetáculo trazia também uma preocupação com o lugar e o papel da arte e do artista hoje, com o que move a criação, seus impulsos contemporâneos, diante da fugacidade de tudo que nos cerca na atualidade.

O conceito de “*devir*” permeia todo o espetáculo: algo que não se deixa apreender, que antes de ser já se torna outro, algo que está no entre, em rotas de fuga, no fluxo, em impermanências.

Nesse encontro compartilhado pretende-se que cada uma das partes tenha a oportunidade de se rever, se redescobrir a partir do encontro com o outro, ao mesmo tempo tão próximo e tão distante. O feminino brasileiro e o masculino português, num agenciamento que vem ecoando por séculos na vida, na cena, em um espelhamento de lugares e afetos múltiplos, com suas comichões e tragicidades reveladas em arte pelo movimento, pelos corpos e seus (re)fluxos.

Nesse sentido, o espetáculo “*Devires*” propõe um encontro, um desdobramento, um ato de transformação, simultaneamente uma releitura e um diálogo entre o universo feminino brasileiro e a visão masculina portuguesa sobre esse mesmo universo, tornando-o outro. Partimos do diálogo entre três coreografias independentes que se interligam por suas temáticas, inquietações, linguagens e buscas. Os solos “*A Mariposa*” e “*Três Águas*”, assim como o duo “*Artérias*” tomam o universo feminino como tema, em suas diversas faces, fases, sentimentos, ciclos, sensações e imagens. Em *A Mariposa* as noções de mimetismo, adaptação e transformação são recorrentes, usando-se a imagem dos diferentes ciclos de vida deste inseto (ovo, larva, crisálida e inseto alado) como metáfora para falar da mulher, de seus ritos de passagem, seus ciclos, seus (des)encontros afetivos e existenciais (de casamentos, gestações e lutos), e seus eternos (re)começos. Em *Três Águas* usamos a imagem das três deusas/orixás da água (Yemanjá, Oxum e Nanã) para falarmos dos instáveis “temperamentos”, sensações e fluxos emocionais femininos pontuados pela juventude, maturidade e velhice, mas não necessariamente de forma linear e cronológica. Mas em um tempo próprio, singular ao feminino e aos seus devires. Em *Artérias*, a presença de duas figuras femininas que percorrem o espaço do onírico, da memória, da fantasia e da loucura na procura por intensos impulsos, remete a uma relação quase arquetípica de espelhamentos, reflexos, complementaridades, multiplicidades e singularidades dessas duas caras-metades. Pretende-se criar no espetáculo sempre atravessado pelo corpo, um jogo entre movimento, palavra, música e vídeo (fragmentos projetados das obras da pintora portuguesa Paula Rego e da brasileira Gláucia Flores y Reys, de sua série “*As Noivas*”). No segundo momento do espetáculo haverá dois solos portugueses masculinos que “respondem/questionam” ao jogo e percursos afetivos propostos pelo feminino. O conceito de “*devir*” no plural, que dá nome ao espetáculo, inspira a concepção artística desses diálogos/encontros cênicos, criando um deslocamento no tempo e no espaço (da memória, dos afetos, dos desejos, dos corpos), uma recriação a partir de novas parcerias,

uma viagem por novos territórios a serem desvendados em seus devires, um constante (re)descobrir-se, um transformar-se, um tornar-se o que se é, a partir de um olhar atento sobre “si” e para o “outro”.

O que aconteceu de fato, o processo de criação em si, seus agenciamentos e ressonâncias

Os antecedentes

Antes da entrada no processo em si, das duas fases do processo de criação que aconteceram separadamente, primeiro com Miguel Borges (de 30/11 a 05/12/2012) n´O Espaço do Tempo em Montemor e num segundo momento com Nuno Salema (de 10 a 13/12/2012) no Centro em Movimento em Lisboa, alguns encontros novos aconteceram e inspiraram o futuro processo. O primeiro deles foi com a pintura de Paula Rego³⁸, mais precisamente com duas séries de suas pinturas: as “mulheres-cão”, onde há sempre uma presença masculina implícita, e as “dançarinas-avestruzes”, uma série mais sobre “estados de espírito” do que sobre narrativas. Segundo a própria autora, elas resultam de se ter sentido muitos sentimentos e de se chegar à essência destes. Há nessas séries algo de muito antigo, no sentido de contar histórias. “Como animais que são, nasceram sabendo o que fazer, mas há nelas também uma inocência animal”. A ideia da Mulher-cão surgiu da descoberta de uma história de fadas, de uma rusticidade feroz: “é a de uma senhora de idade que vive sozinha com seus animais de estimação. O vento que sopra pela chaminé soa como a voz chorosa de uma criança encorajando-a a comer os animais, um após o outro. Tarefa sinistra que ela cumpre conscienciosamente”. (MCEWEN, 1998).

³⁸ Paula Rego é a pintora portuguesa mais aclamada a nível internacional, estando colocada entre os quatro maiores pintores vivos em Inglaterra. Inaugura, a 18 de Setembro de 2009, a sua Casa das Histórias Paula Rego, em Cascais, que nasce com o intuito de acolher e promover a divulgação e estudo da sua obra. Em Junho de 2010 recebeu da Rainha Isabel II a Ordem do Império Britânico com o grau de Oficial, pela sua contribuição para as artes. Em 2011 recebe o Doutoramento Honoris Causa da Universidade de Lisboa.

O segundo encontro foi com o trabalho intenso e intensivo de corpo e voz, durante uma semana com Jorge Parente³⁹ em Lisboa, a partir do método de Zygmunt Molik⁴⁰. Nesse workshop pude desenvolver um intenso e orgânico trabalho unindo corpo e voz, onde criei algumas seqüências de movimento e som que foram se desenvolvendo até um canto profundo, a partir de um fragmento do texto e da música Gota d'água, de Chico Buarque de Holanda. Lá retomei o contato com a delicadeza e força do Cante Alentejano⁴¹ e também com o intenso universo do Fado⁴².

³⁹ O ator e diretor Jorge Parente é o discípulo oficial para a transmissão do método desenvolvido por Zygmunt Molik.

⁴⁰ Zygmunt Molik (1930-2010), enquanto co-fundador do Teatr Laboratorium com Jerzy Grotowski, foi ator, investigador e formador neste singular núcleo teatral. Enquanto responsável pelo training vocal do grupo começou a desenvolver o seu sistema de exploração do Corpo na sua ligação à Voz. Após 25 anos de trabalho conjunto com Grotowski e seus pares, Zygmunt Molik, depois da dissolução do Teatr Laboratorium, continua a desenvolver a sua investigação e pedagogia. A sua obra, a partir de intensas formações, estendeu-se a vários pontos do planeta, inspirando numerosas pessoas. (por Jorge Parente in: <http://www.jorgeparente.com/conteudo/apresentacao.html>)

⁴¹ O *Cante* é um gênero musical tradicional do Alentejo, Portugal. É um canto coral, em que alternam um *ponto* a sós e um coro, havendo um *alto* preenchendo as pausas e rematando as estrofes. O canto começa invariavelmente com um *ponto* dando a deixa, cedendo o lugar ao *alto* e logo intervindo o coro em que participam também o *ponto* e o *alto*. Terminadas as estrofes, pode o *ponto* recomeçar com um nova deixa, seguindo-se o mesmo conjunto de estrofes. Este ciclo repete-se o número de vezes que os participantes desejarem. Antigamente o cante acompanhava ambos os sexos nos trabalhos da lavoura. Público era também o cante nos momentos masculinos de ócio e libação, seja em quietude, seja em percurso nas ditas *arruadas*. Público ainda era o cante mais solene das ocasiões religiosas. Outro cante existia no domínio doméstico, onde era exercido principalmente por mulheres e no qual participariam também meninos. “Em condições de opressão extrema, o *Cante*, criado nestes campos aquém Tejo pelos mais pobres, era a mais digna, a mais comovente maneira de afirmar a dignidade inalienável, a humanidade até, daqueles cuja condição tendia a permitir que fossem tratados como menos que humanos: ‘Canto, vivo!’ Cantando como canto, provo que a vida também me pertence. Levado, à sua escala, para outras terras, para além do Tejo e para além de mares e continentes, pelos mais humildes alentejanos, o *Cante* conserva a sua força atractiva, perpetua-se, difunde-se fora do seu círculo restrito de origem, afirma-se como forma cultural e matriz de outras músicas”. (SANTOS, José Rodrigues dos. Cidehus- Univ. de Évora, 2007)

⁴² Sobre a definição do Fado através das palavras dos próprios fadistas, na exposição permanente que visitei no Museu do Fado, em Lisboa: “Ao fado tudo se canta e tudo se diz. Há no seu âmago alma, sentimento, energia, coração”. (AVELINO DE SOUZA) [...] “Por muito que se disser/o fado é canção bairrista/Não é fadista quem quer/Mas sim quem nasceu fadista”. (MARTINHO D’ASSUNÇÃO) [...] “O fado vive muito da energia de quem ouve. Talvez por isso seja uma música que não se dança nem seja para cantarolar, mas sim para escutar, para receber”. (CARMINHO) [...] “O fado é cantado como se o dia de amanhã não fosse existir mais, como se fosse a última canção que se fosse cantar na vida”. (IVAN LINS) [...] “O importante é a alma, ter o fado à flor da pele. O fado não se ensina, tem que ir à casa de fado e ouvir, ouvir muito”. (BEATRIZ DA CONCEIÇÃO) [...] “Eu acho que a melhor forma de cantar é sairmos de nós próprios”. (CAMANÉ) [...] “O fado vive essencialmente da expressão, e como é uma música popular vive do vigor e não do rigor”. (JOSÉ PRECANA) [...] “Há um despir de alma em todos os fados que eu canto, é como se eu estivesse a viver sempre pela primeira vez todos aqueles sentimentos”. (MARIZA) [...] “Para cantar o fado precisa ter outras coisas dentro. Tem pessoas com voz afinada, com técnica, mas não sabem cantar o fado, sabem cantar outras coisas.” (s/ identificação) [...] “Uma estranha forma de vida”. (AMÁLIA RODRIGUES)

Essas experiências estiveram de alguma forma presentes, estando em ressonância e sendo responsáveis muitas vezes pelo abandono de conteúdos do projeto inicial e por novas escolhas e transformações no percurso de criação com ambos os atores. O convite aos dois atores deu-se por contágio, o meu feminino percebeu que se tratava de masculinos muito diferentes, singulares, quase como dois extremos de presença, em suas intensidades. Tentando traduzir em imagens: Miguel, um lobo. Nuno, um melro. Além, claro, da empatia que nos uniu rapidamente, tanto ao conhecer Miguel durante o projeto TryAngle, e do aprofundamento do contato durante os ensaios do espetáculo *Estado de Exceção*, quanto na fluência do contato e troca com Nuno durante exercícios e improvisações no workshop onde nos conhecemos. A escolha por vivenciar o processo primeiramente com um e depois separadamente com o outro se deu apenas por uma questão de disponibilidade de agenda dos atores naquele período. Mas depois percebemos o quanto esse fato contribuiu para o desenvolvimento e desdobramento dos processos. Éramos, os três, cúmplices de uma aventura cênica de riscos, algo como os bandos humanos e animais que “proliferam com os contágios, as epidemias, os campos de batalha e as catástrofes”. (DELEUZE, 2008 p.23). Sem garantias de retorno algum, nem enquanto produto final a ser exibido ou remuneração a ser recebida, fomos povoados por uma espécie de desejo em contágio. Esse afeto, enquanto “efetuação de uma potência de matilha”, permeou todo o processo e foi determinante para o seu fazer e posterior elaboração. A medida foi a intensidade, não a duração. Houve seis dias de trabalho com Miguel e quatro com o Nuno. Dez dias intensos, uma pluralidade de acontecimentos e suas repercussões.

3.5.1 A primeira fase da Residência Artística *Devires* n'O Espaço do Tempo

Sabemos que entre um homem e uma mulher passam muitos seres, que vêm de outros mundos, trazidos pelo vento, que fazem rizoma em torno das raízes, e não se deixam compreender em termos de produção, mas apenas de devir. (DELEUZE, 2008, p.23).

Diário de Bordo: a chegada ao O Espaço do Tempo

Numa noite de lua cheia chego ao OET, portando uma mala pesadíssima (com muitas pedras dos lugares em que estive ao longo da viagem a Portugal). Recebo as boas vindas e as orientações de funcionamento da residência de Suzana (da equipe do Espaço). Instalo-me num dos quartos do segundo andar. Percorro uma vez mais o claustro do antigo convento e visito a laranjeira, agora carregada de frutos. Tiago Porteiro chega algum tempo depois. Jantamos juntos, conversamos sobre as possíveis atividades da semana e conhecemos os outros artistas residentes naquele período.

Trazia comigo também algumas lembranças que vinham surgindo da minha experiência de “redescobrimto” do Brasil através da “descoberta” de Portugal. Lembranças dos meus antepassados, muitas delas surgidas a partir das vivências do dia-a-dia e das imagens vistas no Festival de Documentários DOC Lisboa, sobre a vida nas aldeias portuguesas. Ao ver muitas senhorinhas portuguesas na rua, em suas atividades cotidianas, surgiram lembranças da minha avó paterna, do seu corpo, dos seus movimentos e expressões. Eu nunca havia percebido que ela era tão portuguesa. Só pude ver a portuguesa que era a minha avó quando cheguei a Portugal. Olhei para essas mulheres, para seus corpos, para o seu jeito de falar, de olhar, para os seus gestos, e “vi” a minha avó projetada ali. Muitos dos habitantes de Montemor, seus corpos e histórias, traziam também à tona essas memórias em mim. Ainda me acompanhava a questão da desertificação da serra, da descaracterização do litoral sentida na região do Algarve, intensamente discutida no Festival Encontros do Devir, na cidade de Faro. O retorno à Montemor me fazia rever esse percurso, questioná-lo, e ao mesmo tempo trazer isso pra dentro, numa experiência íntima: o que seria a “serra” de cada um? Esse local solitário,

que vai sendo poluído, devastado, abandonado, onde vai-se “perdendo a pureza”, e os caminhos possíveis para recuperá-la. Nessa trajetória uma espécie de jogo parecia se delinear: um ir para fora e para dentro, num suscitar de questões sobre origem, cultura, corpo. E o OET estimulava ainda mais tudo isso, esse lugar onde parece existir sempre uma camada a mais no espaço-tempo a ser descoberta.

O processo de criação foi surgindo a partir dessa espécie de “relicário”, dessa “coleção afetiva” de momentos/memórias de vida/arte, desse lugar onde se guardam cuidadosamente relíquias (partes, restos) do coração com suas histórias e sensações. Por isso é um percurso para se ver (em imagens) e não só para se ler (em palavras).

O encontro com a natureza ao redor



Sinto que ainda não é o momento de entrar no espaço vazio do estúdio. Tenho necessidade de caminhar pelos arredores do Convento da Saudação. Uma avalanche de fortes imagens, sons, sensações me invade. No trajeto ouço um pássaro em sua música, como se estivesse a conversar comigo. Paro, escuto, “respondo”. Pela primeira vez compreendo/sinto a linguagem dos pássaros. Algo que talvez se aproxime de um devir-pássaro e/ou de um devir-criança, como o do meu aluno Douglas ao me desenhar

(imagem acima) durante uma aula com “gaiivotas” na cabeça ou como o que nos relata Deleuze:

É como os pássaros de Mozart: há um devir-pássaro nessa música, mas apanhado em um devir-música do pássaro, os dois formando um único devir, um só bloco, uma evolução a-paralela, de modo nenhum uma troca, mas uma <confidência sem interlocutor possível>, [...] em resumo, uma conversa. (DELEUZE e PARNET, 2004, p.13)

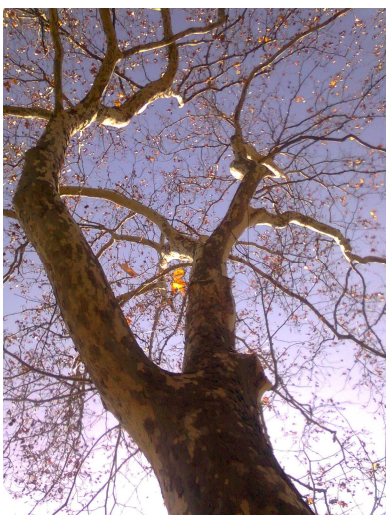
Em seguida, uma árvore envolvida por uma enorme tela, parecia proteger pássaros que a habitavam em intensa e permanente sinfonia. Logo após vieram os ventos, as árvores dançavam parecendo anunciar algo. Surge por entre as folhas um sol resplandecente, de uma luz fortíssima, um “outro” sol. Avisto a muralha que leva à torre. De cima olho a cidade e vejo a Arena de Touros e talvez um lago, uma água brilhante, que mais tarde decido “investigar”. No trajeto, uma variedade de árvores com texturas diferentes, cores, folhas secas, flores vivas. Vou para o meio delas, entro em um devir-árvore, em uma espécie de mimetismo, de fusão, metamorfose com elas. Sinto-me uma mulher-árvore, a árvore-Nanã (a ancestralidade feminina da mais velha, daquela que sabe, seca em suas cores e folhas, sua coreografia em curvas, seu descascar de camadas). Vejo uma flor amarela solitária, depois uma borboleta. A borboleta e a flor (o néctar, o beijo, o encontro, o borboletar). Vem uma forte e alegre lembrança de infância: eu a brincar com as borboletas no quintal da casa da minha madrinha, entre as pitangueiras. Uma sensação de estar vivendo o passado, o presente e o futuro juntos. Um presente da natureza (mais um) no caminho nos arredores do castelo: uma espécie de “bonsai” (um exoesqueleto, uma máscara, uma carapaça?). Recolho-o, juntamente com algumas folhas secas de variadas formas. Levo-os para dentro do estúdio, onde encontro um delicioso doce de tomate (típico alentejano): um carinho de Rui Horta para com os residentes. Os sentidos se aguçaram numa outra direção: tomate, cravo, canela, gengibre. Um sabor especial, um aroma raro. Essa experiência de degustação me levou a colocar/dispôr os elementos da natureza no espaço do estúdio, como a arar o solo, a plantar uma horta, desejar a colheita.

No dia seguinte decido investigar o brilho d’água visto do alto da muralha. Algumas tentativas, perguntas aos moradores locais e chego à Barragem dos Minutos: um lugar repleto de vazio, água e horizonte. Um silêncio quase total (só interrompido pelo mergulho dos peixes e pelo som das asas das aves em pleno vôo), tudo iluminado por um pôr de sol cor de rosa, refletido nas águas. Inesquecível. Mas ainda não era a

água que buscava, aquela que tinha visto do alto da muralha. Essa obsessão me levou, no dia seguinte, após mais uma longa e solitária caminhada seguindo pistas dadas por duas mulheres que encontrei no trajeto, finalmente à “ribeira”. Uma outra água, aquela vista de cima. Uma ponte passava sobre ela e parecia atravessá-la ao meio: de um lado a suavidade, um movimento lentíssimo, do outro a intensidade do movimento e som aumentavam diante do fluxo em declínio, em queda. Ali permaneci por muitas horas a percorrer a ponte de múltiplas formas e com variados movimentos e sensações ao encontro dos meus fluxos interiores. O calor do sol e o céu azul me acompanhavam e inspiravam. Filmei parte desse momento. Esse percurso na natureza foi determinante para o seu desdobrar dentro do espaço do estúdio. A natureza em Montemor parecia me mostrar um novo caminho de acesso a *Três Águas* e *A Mariposa*. Sentia-me como se uma “outra natureza”, um outro corpo surgisse em mim. Algo como o corpo vibrátil que Suely Rolnik define como sendo “aquele ponto de interrogação em nós que está sempre levando a uma recriação desse espaço, ele é irreduzível ao nosso contorno atual, é a presença do mundo no nosso corpo que nos leva a ser mundo e a criar mundo.” (ROLNIK, 2010)

Imagens dos arredores do Convento da Saudação







3.5.2 Primeira cartografia sobre o feminino

As “pistas” dadas para o Miguel

(de fotos, pinturas, vídeos, comidas e muita conversa)



Miguel chegou no segundo dia de residência, extremamente cansado, pois vinha de uma intensa temporada de trabalhos (espetáculos, filmagens, etc.). Disse-me estar sem vontade de trabalhar naquele momento, querendo férias. Estava preocupado com o que eu queria dele, se teria tempo e disposição para fazer. Falei sobre o projeto e disse-lhe que não queria exauri-lo e nem a mim. A proposta era viver o instante, o presente, suas interações, sua duração, desejos, possíveis formas de expressá-los. Não havia nada dado previamente, roteiros pré-determinados a seguir, não esperava nada dele, nem de mim mesma. Não havia compromisso com resultados cênicos. Havia um processo em curso por si, sem rota a seguir. Tudo poderia acontecer ou não acontecer: o movimento (a escrita do corpo), o texto (a escrita dramaturgica), filmagens, gravações, etc. Simplesmente estávamos ali, como em uma espécie de TryAngle a dois, ou melhor, a três, com o Tiago. Ele disse que gostaria de ver os vídeos com meus dois solos.

Entreguei-lhe os vídeos. Disse-lhe que era para cada um seguir o seu ritmo e impulso próprios. Ele pareceu mais tranquilo. A conversa terminou com um abraço carinhoso, solidário e cúmplice. Ele foi assistir aos vídeos. Mais tarde fomos fazer compras no supermercado para o jantar dos próximos dias, um sob a responsabilidade do Tiago, o outro sob a minha. Isso me deixou aflita. Os dois queriam uma feijoada à brasileira. Negociei. Os dois terminaram por aceitar uma massa com salmão defumado. Que alívio! Nas refeições sempre surgiam as conversas mais descontraídas, insólitas (irritantes também, em alguns momentos de “jogos masculinos” excludentes e indecifráveis), jogo da verdade, onde um perguntava para o outro sobre o que quisesse sem censura (família, amor, homem, mulher, casamento, filhos, desejos, loucuras cometidas e desistidas, etc.). Uma das perguntas que fiz: “Como você lida com a TPM feminina?” Resposta: “O que é isso?”. O universo masculino português surpreendia. Aos poucos parece que íamos montando um caleidoscópio de possibilidades sobre “o outro”. Eu recolhia mais “pedras” para o meu “tabuleiro”. Miguel “misteriosamente” digitava algo no computador durante algumas das nossas conversas. No estúdio mostrei-lhe uma espécie de quebra-cabeça ou mosaico de fotos, pinturas e imagens mentais que surgiram ao longo do tempo em que estive com ele e que sentia vontade de compartilhar.

Deleuze nos diz em seu *Abecedário*, que nunca desejamos alguém ou algo, desejamos sempre um conjunto. Ele coloca uma questão: “Qual é a natureza das relações entre elementos para que haja desejo, para que eles se tornem desejáveis?” E prossegue citando Proust:

“Não desejo uma mulher, desejo também uma paisagem envolta nessa mulher, paisagem que posso não conhecer, que pressinto e enquanto não tiver desenrolado a paisagem que a envolve, não ficarei contente, ou seja, meu desejo não terminará, ficará insatisfeito”. (DELEUZE, 2004, p.21 e 22)

Miguel olhou as imagens, sorriu. Ouviu as imagens, sorriu. Eis as imagens compartilhadas:

- 1- O Jogo de Futebol: eu no gol, ele prepara para chutar forte. Eu me protejo nas partes “frágeis” femininas e digo pra ele bater forte. A luz se apaga e ouve-se um

estrondo. A luz acende, eu/ela aparece deitada entre um “nocaute” e um pós-orgasmo.

- 2- A troca de carapaça da carangueja: o macho “protege” a fêmea durante o processo em que ela troca de carapaça, que se desprende de seu exoesqueleto - parece um parir a si própria - só depois que um novo corpo surge, é que ele a fecunda.
- 3- Uma lembrança: a personagem “Dorotéia” de Nelson Rodrigues.
- 4- Outra lembrança: o mar da ilha de Faro, no Algarve, um deserto...
- 5- Pinturas/litografias de Paula Rego: Mulher Cão, A Jangada (série Dentro e Fora do Mar), Rapariga Engolindo um Pássaro, Menina com um Pássaro; foto *Três Águas*; foto *A Mariposa*, foto *Artérias* (duo)



“É preciso dizer que todos os devires começam e passam pelo devir-mulher. É a chave dos outros devires”. (DELEUZE, 2008, p.70). Após essa breve cartografia do meu feminino compartilhada, do meu bloco de devires, onde o devir-mulher é o

primeiro, como nos lembra Deleuze, fiz, então, um pedido ao Miguel: “fala/grava/escreve pra mim ou para uma mulher qualquer ou para uma específica ou para todas as mulheres o que você quiser, desejar, vier a sua cabeça diante da ressonância dessa cartografia em ti.”

A criação do texto (o devir-mulher do Miguel)



Miguel Borges e Tiago Porteiro no processo de criação do texto (OET, 2012)

Ele aceitou, e após quatro dias mergulhado nessa cartografia afetiva sobre o feminino, sobre o meu feminino em agenciamento com o dele, em suas vivências e memórias, nasce um texto/poema, sob a escuta atenta de Tiago Porteiro.

ela
 janela
 o corpo
 o tempo
 o relógio
 mãe quando for grande quero ser filho
 o relógio o relógio o relógio
 a chuva no útero
 a importância do nada
 a estrada que começa onde acaba
 o futuro

se eu fosse mulher vestia vestidos azuis
 e à noite
 vestia a pele

futebol de mini-saia e joelho rasgado
 o jogo do filho de sexo trocado
 meia de liga e o corpo fendido
 cortado a navalha
 ao meio
 na pedra esculpido

mulher fortaleza trancada
 armada limpa afiada
 pronta a toda hora
 cortante
 quando a noite é longa e o sono demora

mil arcos e mil flechas
 senhora dos equídeos alados
 guerreira sentada no colo do fogo sagrado
 armadura de lã
 das tuas mãos
 que nenhum frio consegue derrubar

se eu fosse mulher esperava que me abrissem a porta

fé menino
 tem FÉ meu MENINO

o corpo outra vez
 a história
 os teus olhos mulher
 o teu ventre sagrado
 a raiva oprimida da violação

o filho
 e o não filho
 que não era pra ser

fêmea
 mulher
 ela
 a noite / a maré / a luz / a lua / a vitória / a viagem / a tristeza / a
 saudade / a canção / a música / a hora / a despedida / a natureza / a
 terra / a menina / a uva

a mulher cão
 que ladra os preços dos escravos

a fome / a alegria / a feijoada / a fogueira / a loucura / a demência / a
 sede / a bebedeira

mademoiselle
 madame

avó mãe irmã tia prima

criada

menina

uma manhã aberta
 como uma folha branca
 sempre como quem espera por alguém
 para que a história se desenlace

23:11 (vinte três e onze)

0:20 (zero e vinte)
 mulher é o ser que espera
 0:21 (zero e vinte e um)

meia-noite e meia

as memórias e todo o tipo de cuidados
 as fotos da alma
 a alma
 a esperança
 e os livros de poesia
 o primeiro episódio de uma coisa qualquer
 uma carta
 a oração
 a onda
 a embarcação

a fuga fingida
 a mentira antiga
 a chávena de chá
 a garrafa partida

saiu de casa sozinha, penteada e maquilhada.
 saiu para a rua, a rua sorriu para ela.
 andou devagar e olhou distante,
 (e) a chuva parou deixando a cidade molhada.

sentiu nas mãos os trabalhos da casa
 apertou um cigarro
 mordeu-o nos lábios
 e o cigarro dançou

beber a mulher
 esculpir a mulher
 ser mulher
 compreender

mulher
 sou o teu filho
 agora
 salva-me

fazer as bainhas das calças e ensinar a lição
 acordar antes e... depois de todos
 dormir cinco tostões e não comprar o vestido

o relógio que não pára
 tenho os filhos a morrer
 socorro
 alguém que me ame
 que seja saudável e fale francês

e se a porta se fechasse
 chamava por ti
 gritava teu nome tão alto
 que todos os pássaros pousados levantariam vôo

lembro-me dos teus olhos tão doces
 as tuas mãos tão justas
 o teu silêncio tão magoado
 da tua voz tão paciente
 do teu abraço tão forte
 do teu beijo tão quente
 do teu colo tão seguro
 das tuas palavras tão certas
 da tua presença tão discreta
 lembro-me de me ensinares a andar a falar a levantar amar a lutar e a
 ser gente
 lembro-me que me ensinaste a igualdade a fraternidade o respeito por
 si e pelo outro
 e em cada gesto e respiração, o amor.

(lembro-me de não teres tempo para ires arranjar o cabelo)

entorna o teu ventre no meu regaço

quero ajudar-te
e conhecer-te.
menina

És um pássaro que esperas pousado no coração.
a chuva lavou a cidade
e os homens foram dormir.
na manhã seguinte rebentou a guerra
e só um ser humano sobreviveu à grande batalha final,
(e) era uma mulher.

(MIGUEL BORGES, 2012)

O Processo como “resultado”: a construção da partitura-instalação

Uma árvore com gaivotas...

Um tabuleiro com pedras...

Uma canção: “Non, je ne regrette rien”

Uma cantiga de roda: “Se essa rua fosse minha”

O texto/poema gravado com a voz do Miguel.

Algum sonho embaixo da asa. Alguns outros pelo chão.

Algumas partituras de movimento experimentadas e improvisadas a partir desses elementos citados e de algumas imagens: uma ponte, um abismo, um orixá que ri, um jogo de búzios, um jogo de amarelinha, um vôo de gaivota, um ataque de gaivotas, o trocar a carapaça, um corpo velho, um corpo novo.

Um Cante alentejano: *Dá-me uma gotinha d'água*

Fui à fonte beber água
Achei um raminho verde
Quem o perdeu tinha amores
Quem o achou tinha sede!

Dá-me uma gotinha d'água
Dessas que eu oiço correr!
Entre pedras e pedrinhas
Alguma gota há-de haver!

Alguma gota há-de haver.
Quero molhar a garganta,
Quero cantar com a rola
Com a rola ninguém canta!

A água da fonte corre
 Limpa clara fresca e pura
 Assim correm os meus olhos
 Para a tua formosura.

Um trecho do texto da personagem Joana da peça *Gota d'Água*, de Chico Buarque de Holanda:

Eles pensam que a maré vai, mas nunca volta. Até agora, eles estavam comandando o meu destino e eu fui... fui... fui recuando, recolhendo fúrias. Hoje eu sou onda solta, e tão forte quanto eles me imaginam fraca. Quando eles virem invertida a correnteza, quero ver se eles resistem à surpresa e quero saber como que eles reagem à ressaca.

Um trecho da música *Gota d'Água* cantada sem voz :

Já lhe dei meu corpo
 Minha alegria
 Já estanquei meu sangue
 Quando fervia
 Olha a voz que me resta
 Olha a veia que salta
 Olha a gota que falta
 Pro desfecho da festa
 Por favor...
 Deixe em paz meu coração
 Que ele é um pote até aqui de mágoa
 E qualquer desatenção, faça não
 Pode ser a gota d'água...

Fiz muitas experimentações sozinha no estúdio e algumas com a presença, observação e troca do Tiago e do Miguel. Miguel no seu devir-animal, como um “lobo” ao final entrou no “tabuleiro/instalação” criando um caos, uma desconstrução da aparente ordem harmônica dos elementos em sua disposição no espaço, e conseqüentemente, em mim. Meu impulso inicial foi de preservação do construído até então, foi de contê-lo em sua força intempestiva, na tentativa de evitar o caos (a desordem, o desfazer o “ninho”). Veio a percepção do perigo, veio medo, uma espécie de confrontação com a morte, com a impermanência. Mas logo depois tentei entrar numa rota de fuga dessas sensações e busquei uma zona de vizinhança com o devir do Miguel. Esse episódio remete a algo essencial que Deleuze nos diz sobre o devir-

animal: “ninguém torna-se animal a não ser que, através de meios e de elementos quaisquer, emita corpúsculos que entrem na relação de movimento e repouso das partículas animais [...] na zona de vizinhança da molécula animal”. (DELEUZE, 2008, p. 67). Foi aí que percebi que nesse tabuleiro o jogo é de risco, e começa no “xeque-mate” dos encontros. Um bom “começo” para o “fim” da residência no OET.

Elementos da partitura-instalação construída no Espaço do Tempo (Montemor-o-Novo):

1) Tabuleiro construído a partir de elementos encontrados na viagem a Portugal



2) Imagens do processo de criação das gaivotas de papel construídas com alunos do Ensino Fundamental do município do Rio de Janeiro, na Escola Emma D'Ávila de Camillis, e levadas para Portugal.



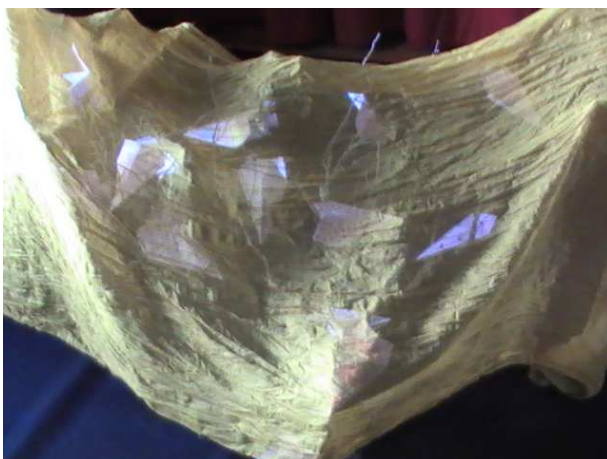


3) Construindo a partitura-instalação no Espaço do Tempo (Montemor-o-Novo / Portugal)





3) A fusão de elementos Brasil-Portugal: “o ninho”



4) A partitura-instalação construída no Espaço do Tempo (Montemor-o-Novo)



5) Fragmentos de pinturas de Paula Rego em diálogo com a partitura-instalação



3.5.3 A partilha da experiência

Sabemos que entre um homem e uma mulher passam muitos seres, que vêm de outros mundos, trazidos pelo vento, que fazem rizoma em torno das raízes, e não se deixam compreender em termos de produção, mas apenas de devir. (DELEUZE, 2008, p.23).

Repetir com diferença talvez seja o que de mais forte ficou desse encontro, a partir do que nos diz mais uma vez Deleuze. Rever o universo das duas coreografias-solo que havia criado há anos atrás foi de certa forma uma repetição de muitas imagens, afetos, lugares do desejo. Mas sem dúvida foi um repetir com diferença, uma vez que outros agenciamentos atuaram nesse encontro cênico e de vida, onde tocamos e nos contagiamos com as zonas de vizinhança do outro e seus perigos. Não houve a criação de uma nova coreografia ou uma “evolução” em relação ao resultado coreográfico anterior. Segundo Deleuze o devir é involutivo e a involução é criadora.

Preferimos então chamar de “involução” essa forma de evolução que se faz entre heterogêneos [...] Involuir é formar um bloco que corre seguindo sua própria linha, ‘entre’ os termos postos em jogo. (DELEUZE, 2008, p.19).

O bloco de devir que se construiu foi determinante nessa experiência de contágios: do devir-mulher ao devir-animal, do devir-animal ao devir-criança. Nesse “tabuleiro” de imanências, uma multiplicidade surgiu, uma nova matilha potencializou novamente singularidades adormecidas (em desencanto). Ainda sobre os devires, Deleuze nos diz:

Os devires são geografias, são orientações, direcções, entradas e saídas. Há um devir-mulher que não se confunde com as mulheres, o seu passado e o seu futuro, e é necessário que as mulheres ingressem nesse devir, para escapar ao seu passado e ao seu futuro, à sua história. (DELEUZE, 2004, p.12)

Ao final das Residências Artísticas no OET há um momento destinado à partilha, à troca entre os criadores, os outros artistas residentes e o diretor artístico do Espaço, Rui Horta. Momento este onde se fala sobre a proposta de criação, se mostra o percurso, as estratégias acionadas (o como fazemos o que fazemos), levantam-se questões, repensamos o percurso. Compartilhamos então essa travessia. Durante a

conversa Rui disse que após a presença construída na instalação (de imagem outonal, de gaivotas-folhas-sonhos caídos no chão), é no tabuleiro que começa a peça para ele, onde o feminino sai da terra. Ele sugere que a “dança” venha nesse momento.

Penso ser interessante mapearmos aqui o lugar desse corpo cênico em movimento em sua performance entre a dança e o teatro nessa experiência. Sem a pretensão de definir o que é dança, teatro ou performance, que seria por sua abrangência e complexidade tema de uma outra tese. Interessam-nos aqui as zonas de contágio entre essas linguagens, seus agenciamentos que nos levem às impermanências do estado cênico, como algo próximo do que nos fala Eleonora Fabião (2010) sobre a questão.

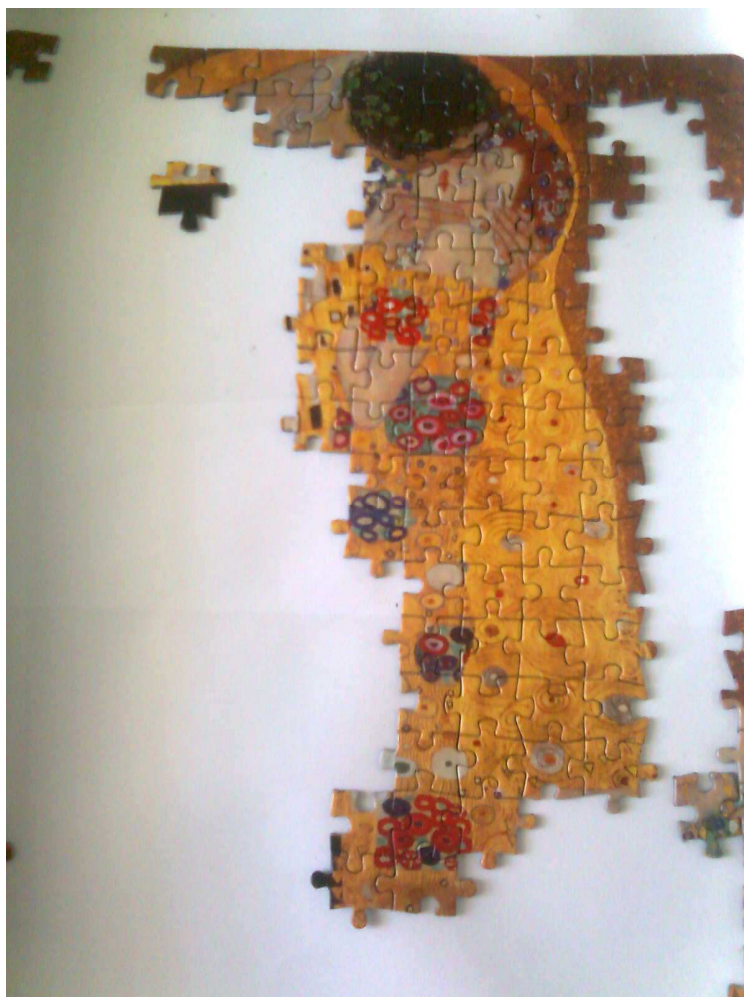
O corpo cênico experimenta espaço e tempo potencializados e, também [...] potencializa tempo e espaço. O corpo da cena investiga temporalidade e espacialidade, inventa minutagens e métricas, ocupa dimensões simultâneas do real. O nexos do corpo cênico é o fluxo, o passageiro, o instantâneo, o imediato – rajada, revoada, jato. Nascendo e morrendo; nascendo-morrendo. O corpo fluido e fluidificante é a matriz espaço-temporal da cena. (FABIÃO, p. 321)

O corpo atento a si, ao outro, ao meio, é o “corpo da sensorialidade aberta e conectiva”. (idem, p.322) Não houve uma preocupação durante a residência de um fechamento coreográfico, mas sim da experimentação desse corpo em estado cênico aberto aos diferentes fluxos da vida. Foram experimentadas algumas partituras de movimento, mas sempre provisórias. Podemos dizer que a dança já surgiu nessa “estrutura”, se compreendermos a dança contemporânea enquanto um modo de composição sem regras estabelecidas previamente ao processo criativo, mas sim como resultante da experiência dessa problematização espaço-temporal a que o corpo se coloca, sempre à procura de sínteses transitórias/provisórias frente às reconfigurações dos contextos que deseja vivenciar /compartilhar.

O sentido da performance também está presente na instalação construída e no processo que a gerou, se pensarmos “a performance como uma função do espaço e do tempo” (COHEN, 2011, p.28), como algo que precisa estar acontecendo naquele instante e lugar. “A performance se colocaria no limite das artes plásticas e das artes cênicas, sendo uma linguagem híbrida que guarda características da primeira enquanto origem e da segunda enquanto finalidade”. (idem, p.30), sendo antes de tudo uma expressão cênica. O que se buscou foi a construção de um outro corpo, próximo ao que

nos diz José Gil (2004): “construir um outro corpo onde as intensidades possam ser levadas ao seu mais alto grau, tal é a tarefa do artista, e, em particular, do bailarino [...] Em cada caso, o desejo escolhe a matéria adequada”. (GIL, p.60 e 62)

De fato, em uma presença intensa, o corpo, o feminino e seus múltiplos afetos surgiram nesse “tabuleiro” de impermanências, (no fora/dentro do espaço do estúdio) onde o micro parece refletir o macro e suas possíveis linhas de escapamento, talvez mais uma pista do quebra-cabeça, no rastro de um corpo em devir na cena, na vida.



3.5.4 A segunda fase da Residência Artística *Devires* no Centro em Movimento

Um novo momento do processo, um novo lugar, novos agenciamentos. Ao conhecer a estrutura e o trabalho do Centro em Movimento (C.E.M) através de Sofia Neuparth, compartilhando com ela o meu projeto de pesquisa e seu desdobramento na proposta de criação “Devires”, percebi que havia ali um novo intercessor. O C.E.M é um lugar onde se pratica a Arte enquanto forma de conhecimento, sem dissociar teoria e prática. Onde há um re-afinar continuamente a possibilidade de trabalhar num coletivo não hierárquico, onde a voz singular é essencial e onde se experimentam quotidianamente outras formas de “estar com”. Onde se investe na capacidade continuada de reinventar caminhos e escutar as linhas de ação que vão insistindo em existir, abrindo a experiência da Arte à experiência da (qualquer) pessoa e do (qualquer) lugar.

Fiquei bastante estimulada com a proposta e Sofia, generosamente, colocou o espaço do C.E.M disponível para acolher a outra parte da residência artística. Nesse espaço que habita e é habitado pelo centro de Lisboa, deu-se uma nova configuração no “tabuleiro”, fomos povoados por novos afetos. Um espaço em branco, vazio, nos esperava...

3.5.5 Segunda cartografia sobre o feminino

As “pistas” dadas para o Nuno Salema

Procurei, no novo processo com o Nuno, esquecer o que experimentei e vivenciei em Montemor com o Miguel. Agora se tratava de um outro masculino, logo também um outro feminino estava sendo acionado em mim. A cartografia que tracei para o Nuno foi outra, mas em alguma medida havia repetições e diferenças. Nosso primeiro encontro foi em um café, onde conversamos sobre o projeto inicial, sobre um pouco do percurso de criação em Montemor com o Miguel e o Tiago, e por fim compartilhei/propus uma rota possível que poderia acionar os afetos do nosso primeiro encontro no estúdio. Eis a cartografia:

- 1- O meu relato/recorte sobre a minha atração pelo universo de Nelson Rodrigues, das personagens de “*Valsa No. 6*” e de “*Vestido de Noiva*” respectivamente: uma menina assassinada aos 15 anos (no dia de seu baile de debutante) tentando compor o quebra-cabeça de uma emaranhada rede de afetos e desejos conflitantes, onde aparecem duas figuras masculinas recorrentes. Em *Vestido de Noiva* uma mulher mais velha, em outro emaranhado de desejos, oscila em coma após ter sido atropelada, entre os planos da realidade, da memória e da alucinação, numa obsessão por encontrar uma outra mulher cercada de mistérios: “Madame Clessi”.
- 2- Uma imagem recorrente: “**um abraço despedaçado**”. Algo como o casal que se (des)abraça repetidamente e exaustivamente em *Café Müller* de Pina Bausch.
- 3- Um bilhete com dois poemas com versos incompletos escritos por mim. Incompletos por lapso de memória naquele momento. Pedi que Nuno os completasse como quisesse.

Primeiro poema:

Minha cara é azul pra uns.
 É lilás, quiçá pra outros.
 Vaso grego
 Relampejo...
 Pesadelo...
 Carranca querendo metáfora
 Lucidez desesperada
 Simplesmente asa.

Segundo poema:

Ouço uma canção de roda
 A menina gira como um vendaval
 Flores brotam do seu ventre
 Fogo...
 Mas logo vem a noite cadente
 as safiras ao mar...
 Tudo é verão e inverno...
 Gato na rede
 Janelas quebradas
 Saias de um furacão na madrugada

- 4- Pedi-lhe um presente...

O processo de criação no Centro em Movimento



O Nuno me trouxe um presente com prazo para devolução: uma pequena pedramuleto, que o acompanha, que ganhou de alguém especial. Mais uma pedra para o “tabuleiro”. O jogo começa. Desde o início houve uma abertura espontânea e intensa para o improvisado. Sem palavra alguma sobre as pistas dadas anteriormente, fomos para o jogo cênico, para a experimentação, para o corpo e seus afetos. Muitos agenciamentos com os espaços ao redor (uma sala branca vazia e outra sala que sugeria o ambiente de uma casa e seus objetos cotidianos): um fluxo de corpo, voz, som, músicas, objetos descobertos no espaço e resignificados em nossas atuações: o vestido, o véu, a pedra, o ovo, a câmera, o gravador, o livro, a carta, o poema, o balanço, a foto, a máquina de costura. No vazio da sala branca, um homem, uma mulher, um mundo a acontecer, a se revelar, a se (re)inventar: namorados, noivos, marido e mulher a esperar/desejar um filho, o medo, o nascimento, o estranhamento, o não-reconhecimento de si e do outro, o rastrear o outro, investigá-lo, questioná-lo, colocá-lo em outro lugar, encontrar seus

vestígios reconhecíveis e irreconhecíveis, suas vertigens, sua intimidade, sua voz, seu canto, seu silêncio, a decepção, o pedido, a escolha, o desejo, o vazio, a fantasia, o insulto, a cobrança, um outro homem, a zombaria, o abandono, a memória a falhar, a negação, a afirmação, o abismal, a espera, a despedida, a morte, o luto, o reencontro, o recomeço, a alegria, o amar, o dançar, o viver. Atravessamos muitos lugares, muitas paisagens alegres e dolorosas, como em “*O mundo é um moinho*” ou em “*As rosas não falam*”, de Cartola, que se agenciaram em nossas improvisações enquanto textos musicais em parte do nosso percurso. No espaço de ensaio, em alguns momentos coletivos, fomos atravessados e nos contagiamos por outros personagens/presenças/objetos do *Pátio* (novo espetáculo de Sofia Neuparth). Cada elemento tornava-se “jogo”. Em outro momento, “*ele*” me entrega um poema (talvez em resposta ao que havia lhe dado anteriormente) e mostra-me uma imagem em um livro do pintor René Magritte.

O Poema:

Determinada noite, assim me senti.
Entorpecido pelo cansaço,
Renego a forma para a minha mente.
A esta hora, só o corpo vive
O Ego já dorme.

Para tal, nada faço.
A voz?
Essa sai-me dormente,
Como um silêncio falhado.
O meu olhar?
Repousa além,
Necessita estar a sós.
Eu?
Eu pressinto que sou,
Duvido que alguma vez o saiba com certeza
Mas enquanto me sentir
Ao menos vou-me duvidando.

Uma Imagem:



Le mal du pays (René Magritte)

Um bloco de devires surge em nossas interações: o devir-mulher e o devir-animal de cada um de nós eclodem e se traduzem em fortes sons, em palavras soltas, em diálogos em fluxo livre, em imagens que atravessam nossos corpos em múltiplas sensações no espaço do jogo cênico.

Uma mulher tem que devir-mulher, isto é, reencontrar o ponto onde sua auto-afirmação, longe de ser a de uma identidade inevitavelmente definida por referência ao homem, é essa ‘feminilidade’ intangível e sem essência que não se afirma sem comprometer a ordem estabelecida das afecções e dos costumes, uma vez que essa ordem implica sua repressão. E eis também por que o devir-mulher diz respeito tanto aos homens quanto às mulheres: estas últimas não cultivam a linha de fuga senão quando *são* na situação dada (e não na identidade que esta lhes impõe) sem fazer fugir o conjunto da situação e, assim, contaminar os homens, arrebatá-los nesse devir. (DELEUZE apud ZOURABICHVILI, 2009, p.58)

No espaço da sala/casa: “Ela” (meu devir-personagem, algo entre mim e um “outro” de mim mesma) sobe no balanço, “ele” (o devir-personagem do Nuno) a embala com diferentes toques nas costas. Muitas sensações e lembranças: o enjôo, a tontura, olhos fechados, a infância, a queda do balanço, o grito, o desmaio. Em determinado momento ele lê o texto/poema do Miguel (um outro homem?) para “ela” enquanto carta

de um possível ex-marido ou amante. Enquanto ela escolhe três vestidos, coloca-os um a um, de cada vez, ora sobrepostos, como a tecer uma segunda, uma terceira pele, como a construir uma carapaça. Ele de olhos fechados espera o porvir/devir dessa nova mulher em seu (trans)vestir-se. Ele abre os olhos e ao vê-la coberta da cabeça aos pés, deslumbrado/encantado a convida para dançar. Ele e ela dançam. Mas não parecem confortáveis nessa “coreografia” a dois. Uma valsa? Um tango? Um bolero? Um samba? Um fado? Uma dança muda, asfixiante. Uma sensação de claustrofobia. A possibilidade do movimento a dois se esgota. Ele a deixa/deita na sala/casa sem janelas. Ele se retira lenta e delicadamente. Ela permanece no solo/subterrâneo em seu “mergulho” silencioso, agora, no vazio desse novo “tabuleiro”.

A seguir algumas imagens e uma canção (pinturas de Paula Rego⁴³ e de René Magritte, imagens do processo de criação com o ator Nuno Salema, de momentos da viagem em seus agenciamentos com os *Devires*): uma cartografia de alguns dos lugares afetivos atravessados em nossos devires/linhas de fuga nesse percurso de encontros cênicos e de vida.



A Noiva (Paula Rego)

⁴³ *As Mulheres-Cão* oscila entre um cão abandonado e um cão de guarda. Aparece selvagem, ferozmente protectora [...] Em *À Espera de Comida*, a mulher-cão aparece a uivar pelo seu amor demoníaco e em direcção ao ribombar distante e nocturno do mar [...] Ser uma mulher-cão não quer dizer necessariamente ser-se espezinhada; nada tem a ver com isso. [...] São, pelo contrário, poderosas. É bom ser-se ‘bestial’. É uma coisa física. Comer, rosnar, e todas as actividades que têm a ver com sensações são positivas. (McEwen, 1998, p.215 e 216)



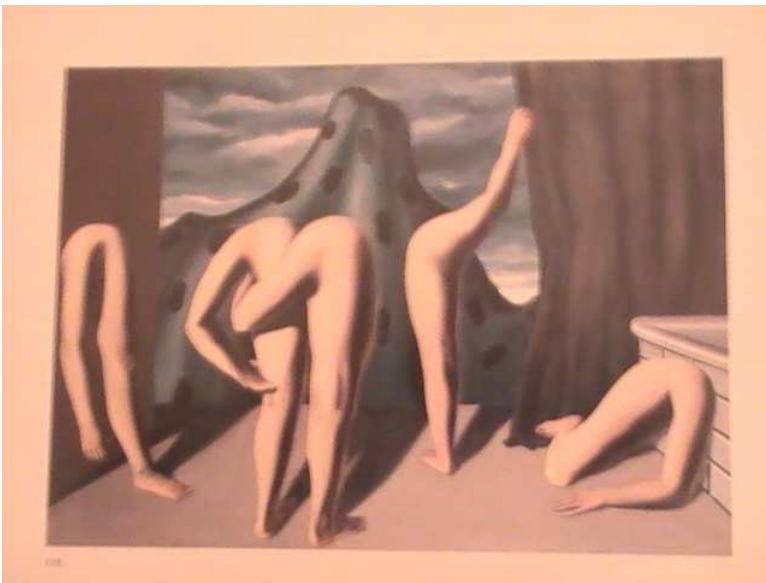
Mulher-Cão (Paula Rego)



Les amants (René Magritte)



Le Thérapeute (René Magritte)



Entracte (René Magritte)



Jeune fille mangeant un oiseau – Le plaisir (René Magritte)





O ator Nuno Salema em processo de criação dos *Devires* no Centro em Movimento (Lisboa)





In memoriam Mack Sennett (René Magritte)



A atriz/bailarina Cláudia Petrina em processo de criação dos *Devires* no Centro em Movimento (Lisboa)



Latindo (Paula Rego)

Um fado: “Gaivota” (na voz de Amália Rodrigues)

Se uma gaivota viesse
 Trazer-me o céu de Lisboa
 No desenho que fizesse,
 Nesse céu onde o olhar
 É uma asa que não voa,
 Esmorece e cai no mar.

Que perfeito coração
 No meu peito bateria,
 Meu amor na tua mão,
 Nessa mão onde cabia
 Perfeito o meu coração.
 Se um português marinheiro,
 Dos sete mares andarilho,

Fosse quem sabe o primeiro
A cantar-me o que inventasse,
Se um olhar de novo brilho
No meu olhar se enlaçasse.

Se ao dizer adeus à vida
As aves todas no céu,
Me dessem na despedida
O teu olhar derradeiro,
Esse olhar que era só teu,
Amor que foste o primeiro

Que perfeito o coração
Morreria no meu peito,
Meu amor na tua mão,
Nessa mão onde perfeito
Bateu o meu coração.



Branca de Neve Engole a Maçã Envenenada (Paula Rego)



Bad Dog (Paula Rego)



O Beijo (Gustav Klimt)

3.6 Considerações sobre os processos de criação, sobre o *corpo cênico em devir* e suas ressonâncias



Um chá com Alice (exposição Museu Gulbenkian, 2013)

O processo pretendia ser um processo, logo não visava um fim, um resultado acabado, conclusivo. Ao longo dos experimentos, das improvisações e vivências íamos percebendo o que se repetia, o que era recorrente, o que trazia um afeto, um sentido possível, uma sensação, uma intensidade, uma potência. Uma sensação de eterno retorno, mas não como ciclo, mas como instante que é, simultaneamente, passado, presente e futuro. Uma repetição com diferença. Tal percepção do processo parece aproximar-se do que nos fala Machado sobre a releitura de Deleuze a partir da questão do eterno retorno, da diferença e da repetição em Nietzsche:

É no elemento da diferença que a afirmação se manifesta e se desenvolve como criadora [...] No eterno retorno, a repetição possibilita a afirmação de que o devir é o ser, o múltiplo é o um, o acaso é a necessidade ou a diferença é a identidade. O eterno retorno é o objeto, o instrumento ou a expressão da vontade de potência. No eterno retorno, a repetição não é repetição do mesmo, mas do diferente, e a diferença tem como objeto a repetição. No eterno retorno, a repetição é a potência da diferença. (MACHADO, 2010, p. 100 e 101)

Nesse sentido, algumas sequências de movimento foram experimentadas e repetidas mais como um desdobrar, um aprofundar da experiência, daquilo que nos aproximava de determinadas forças que nos moviam, de um campo de imanência que nos atraía, do que com a finalidade de um resultado coreográfico em si, ou que se aproximasse dos resultados coreográficos anteriores (dos solos *Três Águas* e *A Mariposa*). O processo no Centro em Movimento, assim como no Espaço do Tempo, não se formalizou num resultado cênico-coreográfico ao final das residências. Produziu um sopro, um fluxo corporal e de imagens afetivas, que só precisou ser interrompido pelo fim da minha viagem que se aproximava. O percurso ressoa como algo que se aproxima daquilo que experimentar e ensaiar significam para Merce Cunningham, através das palavras de José Gil:

É chegar a um ponto de ‘coordenações físicas’ tais que ‘a energia’ passa ‘naturalmente’. Trata-se de fluxos de movimentos mais que de formas ou figuras. Ensaia uma seqüência de movimentos e verificando que a energia passa, o bailarino encontra-se diante de múltiplas possibilidades de outros movimentos. Ensaia de novo, e escolhe, e assim sucessivamente, criando um fluxo de energia [...] as formas não são determinantes, pelo contrário, dependem do destino que o bailarino quer dar à energia. Em Cunningham, com certeza a criação de formas obedece à lógica da energia: longe de construírem fins em si (construir ‘belas figuras’), as formas são uma espécie de ‘embreagem’ do fluxo de movimento. (GIL, 2005, p.68 e 69).

Deleuze (1987), quando aborda o Ato de Criação, nos diz que “um criador não é um ser que trabalha pelo prazer. Um criador só faz aquilo de que tem absoluta necessidade”. (DELEUZE, p.3). Numa possível ressonância com Cunningham e Deleuze, o processo de criação abordado aqui foi um ato de extrema necessidade existencial e artística. O devir, como a dança, não é uma combinação de formas, é um espaço-tempo. E esse espaço é um lugar de metamorfose, uma brecha que se abre, que se lava, um vazio necessário para libertar as forças, um lugar de transformação. A arte e a vida precisam dele. É desse vazio que se formam os desterritórios, os entres, os movimentos, os devires.

Os espaços, os vazios, os desterritórios atravessados nesse percurso em Portugal, nessa viagem de tantos encontros íntimos com a vida e seus potentes afetos despertados tornou o corpo/alma dessa experiência repleto de força, de um novo corpo-sopro, de um

corpo em devir. Os intercessores encontrados nessa travessia foram fundamentais nessa experiência, destaco aqui em especial o trabalho de Rui Horta e de Sofia Neuparth por tudo que fizeram e fazem ecoar. Ambos acolheram a residência artística em diferentes fases, e compartilharam o processo em variados níveis. Esse corpo em devir experienciado aqui está em ressonância com o *ethos* desses criadores. A linha de contágio entre nós fica ainda mais “visível” diante o que nos diz Neuparth, em seu livro sobre práticas para ver o invisível e guardar segredo (estudo do corpo e do movimento em estado de dança):

O corpo entorna-se pelo espaço, evolui rolando, desaguando, escorre. O corpo não tem direção, não tem simetria. O corpo mancha é o constante reconstelar de partículas, nem sequer tenho contornos, não me ocorrem membranas, sinto-me fumo. Passeio a minha atenção pela reorganização da mancha corpo, a transformação da forma nuvem, a superfície de beijo entre o corpo e o ar, a sombra. Remanchar [...] vou deixando chegar a geografia do corpo, do espaço, o rio, as janelas, a minha casa, o som da rua, a minha respiração, a luz do dia, o gato que passa no telhado da frente. (NEUPARTH, p.10).

Ao pensarmos sobre o devir do corpo na cena, nos agenciamentos artísticos, nos atos de criação, torna-se claro que suas ressonâncias são inevitáveis na vida, em cada escolha que fazemos cotidianamente, nas nossas microrrelações diárias, em suas paisagens, que irão deflagrar nossas microrrevoluções, nossos devires-revolucionários essenciais. E esse corpo novo/outro capaz de produzir uma nova/outra dança é o mesmo corpo que produz um outro estar no mundo, uma outra presença, uma outra atitude frente às adversidades, às indignidades, ao estado de coisas que muitas vezes beira mesmo um Estado de Exceção, de emergência de que somos alvo e muitas vezes também cúmplices pelo silêncio, pelo movimento repetitivo, mecânico, anestesiado, seduzido, em êxtase, em excesso, despotencializado, produzido por esse mesmo Estado e seus dispositivos de poder. O corpo que deseja a fuga desse lugar é um corpo em devir, em ressonância com a potência do desejo que deflagra o sonho (antes esterilizado), a utopia concreta (antes desertificada), a partir de cada encontro e seus encantamentos emanantes, que através desse ato/ação/produção transforma as sensações, a cena, o pensamento, as relações, a vida. Logo, pretendemos compreender os processos de criação enquanto processos de formação artística e humana, inseparável e indiscernivelmente. Um processo que pensa a atuação como “um ato solene de

autoconhecimento coletivo. A sua essência apóia-se na criação de uma viva ligação inter-humana. Essa ligação é a matéria prima do teatro”. (FLASZEN, 2010, p.87)

Talvez neste ponto seja fundamental falar sobre a questão do amor que percorreu esse processo, esses devires, essa viagem. Mas do amor como nos lembra Charles Feitosa em seu livro *Explicando a Filosofia com Arte*, enquanto uma questão filosófica fundamental e que diz respeito ao outro. “Pensar o amor implica refletir sobre a nossa relação com a alteridade e, mais radicalmente, sobre a nossa relação com a alteridade que há em nós mesmos.” (FEITOSA, 2011, p.147). Nesse sentido um amor que desconstrói o tédio, entendido como ausência de vontade, ausência de desejo potente. Ainda segundo o autor:

A excelência do amor advém da sua força de instaurar unificação e harmonia entre os homens. Por causa desse suposto poder, o amor pertence à zona limítrofe entre sensibilidade e racionalidade, entre natureza e cultura, entre profano e sagrado [...] Talvez o amor, na sua imponderabilidade, exponha de forma mais radical a verdadeira face do homem, um ser que existe de modo finito, isto é, de um jeito imprevisível, sensual, temporal e plural”. (FEITOSA, 2011, p. 150 e 152).

No processo de criação de *Devires* esse lugar da alteridade foi percorrido de múltiplas formas e intensidades. Cada um dos atores envolvidos, seja em seu devir-mulher, devir-animal, devir-criança, devir-minoritário, percorreu um caminho de encontro com sua alteridade, com aquilo que constitui sua diferença, com a sua singularidade, traçado a partir de sua pluralidade geo-afetiva, de troca permanente com o meio externo-interno expresso nesse corpo que se agencia com a idéia de *Corpo-Topológico* desenvolvido por Regina Miranda (2008) a partir do corpo-Laban: “um corpo que enfatiza os processos contínuos de metamorfose corporal, [...] corpo em constante devir, visto em e para além da sua anatomia”. (MIRANDA, p.33)

O percurso desses corpos em devir teve uma constante dobra com o “outro”, com o mundo e suas relações, principalmente suas microrrelações, inclusive de poder, que habitualmente nos refletem e onde somos refletidos. O processo criou uma diversidade de perspectivas “sobre si” (sobre cada um) e sobre “o outro”, criou possibilidades de ampliar e alterar nossas percepções e atuações.

Diante disso, uma questão retorna: Como ativar esse corpo em devir em mim? Onde está a ressonância desse corpo cênico em devir nas minhas atuações enquanto

mulher, artista, cidadã, professora, pesquisadora? Esse corpo é um dispositivo, uma força maquínica, uma estratégia de ação/atuação. Ele desencadeia um processo afetivo e perceptivo em outros corpos. Ele atravessa e potencializa outros corpos. E esses corpos têm nome (Robson, Cleberson, Viviane, Carla, Matheus, Helena, Bruno, Miguel, Nuno, etc.). Eles ocupam um lugar em mim: são alunos, ex-alunos, são parceiros de cena, de vida, de sonhos. Esses corpos têm idades variadas, habitam espaços sociais, econômicos e culturais diferentes. Cada um deles é um universo único. Mais uma questão: Como o meu corpo pode fazer devir outro corpo? Interessa-me o corpo em cena, na mesma medida que me interessa esse mesmo corpo em vida, vivo na vida. Questiono-me sobre como lidar com esse corpo enquanto dispositivo que potencialize a vida, o corpo, o sonho do meu aluno do ensino fundamental ou da universidade, do meu companheiro, da minha mãe, do meu pai, dos meus amigos, dos meus vizinhos. O meu corpo está em muitos lugares, atravessa realidades distintas - ele não viaja sozinho - está entre as zonas sul, norte e oeste, entre o Atlântico e as muitas “águas” que nos unem e separam, paradoxalmente, em tantos espaços e situações de vida e arte. Como ativá-lo potentemente em todas as instâncias que co-habitam em mim? Como tirá-lo das zonas mortas, das estagnações, do medo, da paralisia, da tristeza? Como regenerá-lo, reinventá-lo, fazê-lo sonhar, desejar uma vez mais no que pode o corpo e seus alegres afetos?

Talvez nesse ponto precisemos falar de desejo enquanto caminho ao encontro/produção desse corpo em devir. Mas de desejo como nos lembra Espinosa, o desejo enquanto essência mesma do homem. Segundo Souza (2012) essa é uma das sustentações da *Ética* de Espinosa, uma vez que o é de toda vida que se quer mais viva. Souza prossegue:

Em latim, o termo correspondente a desejo é *cupiditas*. Este termo se refere ao deus Cupido. Em grego, Eros. Cupido era um daimon, isto é, um ser das fronteiras, dos limiares. O daimon guia a quem quer fazer a travessia entre o que nasce e morre e o que é eterno. O daimon é o habitante desse espaço que é travessia, meio, devir. Trata-se de um meio de passagem: não passagem de um lugar para o outro, mas passagem de uma existência a um grau dela mais potente. É por isso que Cupido possuía asas [...] asas de borboleta [...] e não de pássaro. Isso não é um mero detalhe [...] Os pássaros já nascem com asas. Contudo, as asas da borboleta nasceram quando houve um segundo nascimento: elas são expressão de uma metamorfose. (SOUZA, 2012, p.2).

Nesse artigo o filósofo Elton de Souza nos conduz ao percurso do desejo como metamorfose na perspectiva de Espinosa, Deleuze e Guattari. Creio que aqui me agencio com todas essas vozes, naquilo que o processo de criação *Devires* entra em ressonância com o que nos diz o autor, que “há no desejo autêntico uma potência de metamorfose”. De fato, senti em diversos momentos da experiência (principalmente na natureza), um desdobrar corporal/sensorial/espiritual de mim mesma em sentidos e intensidades inesperados, uma presença diferenciada em mim, às vezes imperceptível, talvez uma produção de um corpo-daimon, de uma força-daimon. Entrar nessa zona da essência do desejo, entrar no entre, em devir, talvez seja produzir um daimon (esse ser das fronteiras), como o dobrar-se da lagarta sobre si mesma tornando-se seu próprio casulo, onde poderá desabrochar (“um desdobrar aquilo que nos é imanente”) e alçar vôo. “Isso nos mostra que a re-flexão, o dobrar sobre si, é um acontecimento da própria natureza. Esse acontecimento é uma metamorfose da qual nascem asas.” (SOUZA, Idem, p.3).

Numa das versões do solo *A mariposa*, percorri através da dança os ciclos do feminino, inspirada nas imagens das fases do ciclo do inseto em questão: ovo, lagarta, crisálida/casulo e inseto alado. Pude observar o ciclo diante de um fato “mágico-sincrônico” que aconteceu na época: uma larva entrou em minha casa, se instalou no teto da cozinha e percorreu sua metamorfose, seu desdobrar-se. Um inspirador presente da natureza naquele momento de processo de criação. Numa outra versão coreográfica intitulada *Na esfera da águia-borboleta*, havia uma segunda metamorfose: a borboleta torna-se águia, como num dos versos do poema de minha autoria criado juntamente com a coreografia: “a borboleta virou águia e seus olhos em chama incendeiam estações. Tudo é verão e inverno, é palavra e silêncio. Agora é a vida e nada mais. Agora é a vida e tudo mais”. Havia nessa experiência a sensação/imagem do nascimento/produção/criação de uma “segunda asa” da “borboleta-águia”, um outro devir-animal do animal. Também nessa nova fase do processo em Portugal essa segunda asa foi produzida em nossos devires intensos: uma asa-pássaro/gaivota/cegonha, seja através das gaivotas-sonho de papel criadas pelos meus alunos, seja no devir-animal na obra de Paula Rego em suas mulheres engolindo pássaros, em suas dançarinas-avestruzes e mulheres-cão, seja no devir-animal dos homens alados de René Magritte.

Devir-animal é atingir um contínuo de intensidades que só valem por si mesmas, encontrar um mundo de intensidades puras, onde todas as formas e todas as significações, significantes e significados, se desfazem em prol de uma matéria não formada, de fluxos desterritorializados, de signos assignificantes. (DELEUZE apud MACHADO, 2010, p.213)

Esse *work in progress* iniciou-se em 2001 e continua a desdobrar-se. É preciso ter paciência no cultivo das asas. “A paciência não é o tempo de espera por algo que virá, ela é o processo de afirmação e produção do que já se é”. (SOUZA, Idem, p.3). O projeto Devires acabou por não ser contemplado no edital do Ano do Brasil em Portugal. Talvez fugisse demais ao modelo. De fato esse projeto é uma linha de fuga no sentido como a entendem Deleuze e Guattari, como afirmação do desejo, como possibilidade de contraposição ao poder - uma vez que o poder é sempre um obstáculo diante da efetuação das potências. Segundo os autores, “não se trata de cada um fugir ‘pessoalmente’, mas de fazer fugir, como quando se arrebenta um cano ou um abscesso.” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p.30).

Se a metamorfose é um potencializar a vida através da vida, e o desejo é a causa dessa metamorfose, então parece possível dizer que nesse percurso de criação cada desejo em contágio parece promover encontros/agenciamentos ou vice-versa, onde se produz um campo de possibilidades para o nascer e expressar de uma nova asa, de um novo pensar, um novo agir, um novo criar, um novo corpo. Assim vem se constituindo esse meu “entre”, do *Ateliê Coreográfico* ao *O Espaço do Tempo*, um “nascer junto” como o vôo em V dos patos/pássaros, descrito na revista *Per()to* editada pelo Centro em Movimento (2007), num paralelo sobre processos colaborativos:

O primeiro levanta a corrente, o segundo já aproveita a corrente e vão trocando, se um se cansar e não apanhar o ritmo dos outros, ele se retira, mas se retiram mais dois que vão à frente dele. Ele vai no meio a apanhar a corrente dos dois, até poder voltar ao grupo ou morrer! (C.E.M, 2007, p. 43)

Há que se reterritorializar na própria desterritorialização apesar dos inúmeros riscos e perigos. No bando ou fora do bando, na matilha ou fora dela, parece vital a proximidade entre singularidades, o encontro, o viver o afeto perto, na vida, na arte. Esse parece ser o sentido da viagem e do viajante, como nos lembra José Saramago em seu livro *Viagem a Portugal*:

O fim de uma viagem é apenas o começo doutra. É preciso ver o que não foi visto, ver outra vez o que se viu já, ver na primavera o que se vira no verão, ver de dia o que se viu de noite, com sol onde primeiramente a chuva caía, ver a seara verde, o fruto maduro, a pedra que mudou de lugar, a sombra que aqui não estava. É preciso voltar aos passos que foram dados, para os repetir, e traçar caminhos novos ao lado deles. É preciso recomeçar a viagem sempre. (SARAMAGO,1984)

Na linha de contágio com as palavras de Saramago, as ressonâncias das múltiplas experiências vividas nessa minha viagem a Portugal, começaram ainda por lá, na semana que antecedeu meu retorno ao Brasil, em janeiro de 2013. Fui convidada a participar da *Conferência Internacional Drama and Philosophy*, organizada pelo Instituto de Filosofia da Linguagem da Universidade Nova de Lisboa, no painel luso-brasileiro *Performance e Filosofia*. Nessa ocasião apresentei uma comunicação (iniciada com uma breve performance) na qual procurei, a partir do conceito de corpo cênico em devir, estabelecer conexões desse corpo na experiência que tive no Brasil no Ateliê Coreográfico do Rio de Janeiro e nos agenciamentos artísticos que aconteceram em Portugal e que desaguaram na experiência *Devires*. Nesse momento já pude perceber o quanto os afetos que me moveram nessas experiências desejavam prosseguir quando do meu regresso ao Brasil. Mas ainda não sabia exatamente como. A Conferência foi mais um bom encontro, uma partilha, e um espaço onde pude agradecer a alguns dos pesquisadores e artistas portugueses que me acolheram com tanta generosidade. Por fim, na véspera do retorno ao Brasil, mais um sincronismo da viagem: uma exposição no Museu Gulbenkian - *Um Chá com Alice* (em seu país das maravilhas, em seus aumentos e diminuições constantes e paradoxais). Tomei o chá.

O retorno inevitável ao Brasil aconteceu. Manter as ressonâncias desse estado de viagem foi um desafio constante. Reencontrar o natal com suas mesmas repetições sem diferenças ou transformações parecia insuportável. O que me fez rever, repensar e reagir às rotas antes definidas. Manter-me na impermanência, na resistência, “não perder a pureza”, acreditar na possibilidade dos bons encontros desse lado do Atlântico, produzir acontecimentos, encontrar novos possíveis, novas linhas de fuga, continuar me reinventando, era premente, vital. Era preciso afirmar o presente. Era preciso escapar dos afetos tristes que novamente (como antes da viagem) insistiam em me capturar.

Nesse contexto nasce o desejo do vídeo-dança *Devires*: uma cartografia de imagens afetivas dos agenciamentos portugueses, dos registros afetivos da viagem e de suas ressonâncias até aquele instante, em um recorte/edição igualmente afetivo de um permanente intercessor e amigo, Marco de Aquino. Um bom encontro do lado de cá. Uma alegria, enfim!

“Sou um monte confuso de forças cheias de infinito”. Esse verso de Fernando Pessoa, em seu *Livro de Viagem* (2009), de certa forma explica as forças que me fizeram retornar a Portugal em julho de 2013, seis meses depois da primeira experiência: um misto das necessidades objetivas de pesquisa e das suas possíveis ressonâncias futuras, mas fundamentalmente dos potentes desejos, por vezes indecifráveis que movem e (re)movem, e criam asas.



Um chá com Alice (Exposição Museu Gulbenkian)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De toda ferida nasce uma asa.
Só podemos destruir sendo criadores.
Nietzsche

Certa vez, caminhando pela Urca, bairro onde moro, passei por um senhor, antigo morador do bairro tido como “meio louco”, que sem mais nem menos me perguntou se “três anos é muito tempo”. Surpresa diante da pergunta inesperada, antes que eu pensasse em algo que fizesse algum sentido como resposta ele já havia ido embora. Mas essa pergunta volta e meia retornava em minhas lembranças. Agora, após atravessar quatro anos de Doutorado, já tenho a resposta: três anos não sei, mas quatro anos é muito tempo. Muita coisa para lembrar e muitas que gostaria de esquecer. Enfim, a vida e seus muitos fluxos e estancamentos atravessaram essa pesquisa. Muitas forças em conflito, numa escala de afetos em suas alegrias e tristezas, como parecem sentir diferentemente os dois personagens de Tchekhov, em “*A gaivota*”, nesse breve diálogo:

Masha – Ando de luto pela minha vida. Sou infeliz.
Nina – [...] Estou sempre a desejar tanto, tanto, vir para a beira do lago... como se fosse uma gaivota.

Uma pesquisa que fala de lugares, de tempos, de corpos em impermanências, fala de suas vivências e de como elas se inscrevem nesses corpos, e esses corpos na cena, e essa cena de volta à vida. Mas esses corpos fazem fugir, daí a dificuldade de estar nesse lugar por muito tempo, para além do instante. E se tudo é corpo como nos diz Nietzsche, então qual seria, como encontrar a escrita desse corpo e/ou o corpo dessa escrita? Segundo Pelbart não se trata de saber “quem fala”, nem “de qual lugar se fala”, talvez nem mesmo “do que” se fala, mas, como sugeriu Guattari, “o que fala através de nós”. São muitas as questões.

A razão da escolha de partir de experiências que vivenciei direta ou indiretamente está na percepção da impossibilidade de pensar o lugar do corpo cênico enquanto lugar de resistência sem me questionar se esse lugar hoje ainda faz sentido

para mim, enquanto artista-pesquisadora-professora, se ainda acredito nele enquanto lugar possível para os meus “escapamentos” nos meus diversos espaços de atuação. Precisava então revisitar as minhas experiências cênicas e formativas, bem como os diálogos que aconteceram com alguns intercessores nesses encontros de vida e arte.

Foi uma escolha difícil. Sempre considerei ser da maior importância para um artista o sentimento de gratidão por seus ancestrais artísticos, pela linhagem da qual descendemos, uma questão que já foi objeto de minha dissertação de Mestrado. Os inúmeros mestres e suas obras aos quais humildemente me filio já foram analisados habilmente e em abundância por uma legião de artistas-pesquisadores, creio que não teria nada de novo nesse momento a acrescentar a tudo o que já foi dito. Percebi então a necessidade de atravessá-los, de certa forma, para chegar a mim, até minhas experiências cênicas e formativas, que me fizeram desejar entrar num doutoramento tendo a questão do corpo em devir como tema. Tais experiências em fuga são sinceras ressonâncias desses diálogos e atravessamentos com alguns dos encontros que tive nos últimos dez anos. E é essa a essência dessa pesquisa, o que ela buscou circunscrever.

Penso que a academia, mais que um lugar de produção de conhecimento, é um lugar de questionamento incessante dessa mesma produção, dessa complexa rede de produção de saberes e poderes. Quando se trata da arte este questionamento é ainda mais necessário, tanto mais ainda quando se lida com o corpo. Falar de mim é sem dúvida falar do outro, e vice-versa, de muitos outros que encontrei nessa “viagem”. Só faz sentido falar na primeira pessoa do singular porque ela contém, reflete e é reflexo da terceira do plural.

É difícil “fazer fugir”, não ser enquadrado pelos modelos dominantes, pelo Estado de Exceção “disfarçado” em que vivemos (vide as manifestações populares ocorridas a partir de junho de 2013 no Brasil e a forma violenta como foram/são reprimidas pelas instâncias de poder constituídas). Encontrar nossa singularidade em meio à multidão, fugir do mesmo. É difícil resistir. Minha tentativa aqui foi fazer dessa escrita um lugar de resistência, de pensar a resistência através do meu corpo e dos corpos que encontrei e que me encontraram, (re)descobrir os corpos (o meu e do outro) e suas forças, através desses encontros, em cada afeto compartilhado na vida, na cena.

Se nenhuma verdade pode se estabelecer num fluxo constante, como diz Parmênides em sua investida contra o devir, devo admitir que essa tese não possui verdades absolutas. O devir me arrebatou. De fato é um imenso desafio escrever sobre a experiência desse corpo que se pretende “subversivo”. Muitas vezes, quando o

sentimento de caos me invadia, confesso que tentei “trapacear” diante do devir, tentei conter o fluxo incessante, mas a escrita não vinha. Então não tive escolha, aliás, essa era a única escolha: uma escrita nascida dos fluxos e refluxos da vida viva, em seu tempo e ritmo próprios. A escrita possível era “sobre” e “no” devir – uma escrita simultânea, horizontal, talvez rizomática ou circular. Como nos diz Derrida: quase enlouqueci no subjéctil, na folha, na tela em branco. Nem literatura, nem tratado científico. Qual seria enfim “a cara”, “o corpo” dessa escrita, já que não era possível seguir um modelo? Talvez uma escrita em devir por ser descoberta.

Mas era preciso encarar o difícil retorno da viagem, a realidade da terra natal, as zonas mortas, as mortes. Era preciso esvaziar, limpar esse corpo que escreve e inscreve (suas visões e audições), seu tecido, suas (im)pressões: Meditação... Terapia... I Ching... Separação... Reike... Reencontro... Retorno... União... Muito banho de mar... Muita oração de mãe... Meus rituais pessoais... E a escrita foi se fazendo, arduamente. Como nos gestos de Wittgenstein, era preciso, nessa ordem: deitar fogo, destruir, deixar cair, perder, voltar atrás, continuar, começar, deixar estar, tomar conta. Foram muitos os labirintos ao encontro do fio de Ariadne. Foi necessário me afastar por um longo tempo para depois me reaproximar aos poucos desse “lugar” da escrita, da narrativa da experiência. Após esse percurso talvez uma pergunta, hoje, faça ressonância com aquela colocada por Nietzsche e que abre a Introdução desse trabalho: O que fazer hoje, na vida, na arte com aquilo que me tornei? Outros dois interlocutores parecem indicar um caminho em ressonância com essa questão:

Para Grotowski, o teatro não é um negócio de arte. Não é um negócio de peças, de criações ou de espetáculos. O teatro é alguma outra coisa. O teatro é um instrumento antigo e fundamental que nos ajuda a viver um único drama, o da nossa existência, o de encontrar o nosso caminho na direção da fonte daquilo que nós somos. (BROOK, 2011, p.31).

E também pensando nas palavras de Clarice Lispector em *A Paixão segundo G.H.*, gostaria que essa escritura fosse lida “por pessoas que sabem que a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente – atravessando inclusive o oposto daquilo que se vai aproximar, e que vai dando pouco a pouco uma alegria difícil, mas chama-se alegria”.

Por isso evoquei meus intercessores artísticos, filosóficos, de vida para esse encontro “em tese”, para essa (re)escritura, fruto de muitas vozes, de muitos encontros e

acontecimentos, pequenos acontecimentos, pois como nos diz Nietzsche em seu *Assim falou Zaratustra*, são esses que movem o mundo. Convidei-os a falarem junto comigo nessa escrita, colaborando para os desdobramentos da percepção/compreensão desse lugar que nos habita e que habitamos, esse devir-corpo em vida. E se o devir parece ser mais um processo de aprendizagem do que de ensino, pode-se dizer que o corpo em devir é um corpo que está sempre aprendendo a se reinventar. Se fosse possível traçar um caminho desse aprendizado, se pudéssemos formular a construção de um corpo em devir na cena, um corpo da diferença, seria necessário nessa travessia: resistir aos modelos, criar linhas de fuga, se desterritorializar, se agenciar, produzir/criar “com”, potencializar os sonhos, partilhar, se reterritorializar na própria desterritorialização. Mas esse percurso não é uma linha reta, há riscos por toda parte, e escolhas difíceis a serem feitas. Essa construção do sujeito, daquele que devém também não é linear nem homogênea, mas uma invenção do caminho para se chegar à criação de si mesmo.

Nesses tempos, frente à crescente intolerância com as diferenças religiosas, étnicas, culturais, sexuais, políticas, etc., expressas no crescimento de ideologias neonazistas e regimes totalitários pelo mundo, continuar a trazer a questão da afirmação da diferença me parece vital. Aqui pensar na relação entre técnica, ética e estética me parece também fundamental, uma vez que a escolha de uma técnica/método em qualquer área (da medicina à arte) não está afastada da vida, da ética de quem a escolheu. Nesse sentido essa pesquisa que ora se encerra sob certos aspectos, já aponta um desdobrar em outras direções, que se completam e intensificam. A experiência *Devires* enquanto *work in progress* pretende seguir seu fluxo buscando novas conexões, novas fricções, possivelmente ligadas às danças tradicionais portuguesas e europeias em sua vertente coletiva e às danças ancestrais femininas de origem marroquina, ligadas à questão do corpo pleno, com as quais tive contato. Também há o desejo de aprofundar a pesquisa sobre as figuras femininas em devir e suas histórias na obra de Paula Rego, como as Dançarinas-avestruzes e as Mulheres-cão.

Acho que realmente passamos a vida toda a dizer a mesma coisa, como nos diz Rubem Alves, o que muda é a forma de dizê-lo. Sempre me senti no “entre” das coisas. Entre a arte e as ciências sociais, entre a dança e o teatro, entre o teatro e a educação. E assim o caminho foi se fazendo, entre a zona norte e a zona sul, entre a sul e a oeste, entre Brasil e Europa. O devir enquanto desejo de metamorfose já era de certa forma

uma obsessão em mim, desde a infância quando encantada com aqueles pequeninos seres coloridos e brilhantes, tentava em vão tocá-los em pleno vôo, as borboletas, que esvoaçantes dançavam diante dos meus olhos e mãos ávidas em meio às flores, no quintal da casa de minha madrinha.

O leitor dessa tese encontrará, sobretudo, uma re-flexão de uma artista-pesquisadora, desdobrando-se no questionamento de seu ofício mais uma vez, assim como o fazem alguns filósofos, alguns cientistas, pondo-o à prova diante do estado de emergência da sociedade atual, no mundo, no Brasil, no Rio de Janeiro, na universidade, na escola, no bairro, em casa, com os nossos afetos, no micro e no macro, no íntimo e no coletivo. Um questionamento sobre o poder, sobre o valor do corpo, do ser humano, da vida, do saber, do fazer, da arte hoje, não enquanto mercadoria apropriável, mas enquanto lugar de risco, de sonho, de resistência a uma determinada forma de ser, de agir, de pensar, de atuar, de se formar, de se informar, de criar, de abrir e partilhar espaços, de “estar com” seja em cena, seja no mundo. Um questionamento sobre o corpo em seus encontros e afetos, suas memórias e esquecimentos, que nos pertence e ao qual pertencemos, mas em seu eterno desterritorializar-se, como num verso de Manoel de Barros “do lugar onde estou já fui embora”. E sem rumo, sem bússola, perder-se, arriscar-se, reencontrar-se, reinventar-se, por acaso, numa esquina do Rio, de Lisboa, da Urca, de Guaratiba. Uma paisagem (re)descoberta.

O mundo é grande e pequeno, há sempre diminuições e aumentos, paradoxalmente, assim, meio Alice em seu país das maravilhas, sem identidades fixas, em seu eterno questionar-se: “Se não sou mais a mesma, então quem eu sou?” No meu caso, nesse “instante”, uma artista da cena em constante impermanência, em seu eterno devir, que continua acreditando na força do existir em ato, no desejo potente que transforma, que move e nos move ao encontro da arte, da vida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de Exceção*. Trad. Iraci D. Poleti. 2ª Ed. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Trad. Henrique Burigo. 2ª Ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesco. Santa Catarina: Argos, 2009.

_____. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

ARTAUD, Antonin. *Escritos de Antonin Artaud*. Seleção e notas: Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM Editores, 1983.

_____. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

ASLAN, Odette. *O ator no século XX*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BARRENTO, João. *A Palavra Transversal. Literatura e Idéias no Século XX*. Lisboa: Livros Cotovia, 1996.

BAUDRILLARD, Jean. *A ilusão vital*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1995.

BONFITTO, Matteo. *O ator-compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BROOK, Peter. *Avec Grotowski*. Trad. Celina Sodr e e Raphael Andrade. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2011.

BRUNEL, Pierre. *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

CAIAFA, Janice. *Nosso século XXI: notas sobre Arte, Técnicas e Poderes*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

CARVALHO, Pinto de. *História do Fado*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, Lda., 5ª ed, 2003.

CHAUI, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Editora Ática, 2003.

CHÂTELET, François. *História das idéias políticas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. 3ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CORRÊA Rubens; ALBUQUERQUE, Ivan. *Notas de Programa de Artaud* de Ivan de Albuquerque. Rio de Janeiro: MinC-INACEN, 1986.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs*. Vol.1-4. São Paulo: Editora 34, 2008.

_____. *O que é a filosofia?* 3ª. Ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Trad. José Gabriel Cunha. Lisboa: Relógio D'Água, 2004.

_____. *O Abecedário de Gilles Deleuze*. Paris: Éditions Montparnasse, 2004.

DELEUZE, Gilles. *Sobre o Teatro*. Trad. Fátima Saadi, Ovídio de Abreu e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

_____. *Lógica do Sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. 5ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. *Crítica e clínica*. 1ª. Ed. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. *Diferença e Repetição*. Trad. Luiz Orlandi, Roberto Magalhães. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

_____. *A imagem-tempo*. 1ª. ed. São Paulo: Editora Brasiliense SA, 1990

_____. *Conversações (1972-1990)*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.

_____. *O Ato de Criação* (palestra). Paris: La Fémis, 17 de maio de 1987.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

ESCOBAR, Carlos Henrique de (Org.); DELEUZE, Gilles. “Sobre a Vontade de Potência e o Eterno Retorno”. In: *Por que Nietzsche?* Rio de Janeiro: Achiamé, [198-?].

FABIÃO, Eleonora. *Corpo Cênico, Estado Cênico*. Revista Contrapontos – Eletrônica, Vol.10 – n.3, 2010.

FAZENDA, Maria José. *Movimentos Presentes: Aspectos da Dança Independente em Portugal*. Lisboa: dos Autores e Edições Cotovia, Lda, 1997.

FEITOSA, Charles. *Explicando a Filosofia com Arte*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

_____. Revista Filosofia. Disponível em
<<http://www.filosofiacienciaevida.uol.com.br>> Acesso em: 17 de mar. 2014.

FLASZEN, Ludwik e GROTOWSKI, Jerzy. A Arte do Ator in : *O Teatro-Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. Trad. Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva/Edições SESC SP, 2010.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 3ª. ed. Org./Trad. Roberto Machado, Rio de Janeiro: Edições Graal, 1982.

FUGANTI, Luiz. *Corpo em devir*. Revista sala Preta, vol. 7, São Paulo: PPGAC/USP, 2007.

GIL, José. *Metamorfoses do Corpo*. 2ª Edição. Lisboa: Relógio D’Água, 1997.

_____. Revista do Lume (digital), no.1, Set . Campinas: LUME, 2012

_____. *Movimento Total – O Corpo e a Dança*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 2000.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011

LALANDE, André. *Vocabulário Técnico e Crítico da Filosofia*. 3ª Edição. Tradução: Fátima Sá Correia. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1999.

LARROSA, Jorge. *Pedagogia Profana. Estudios sobre lenguaje, subjetividad y formación*. Buenos Aires. Novedades Educativas, 2000.

LE BRETON, David. *Adeus ao corpo: Antropologia e sociedade*. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2013.

LUCCHESI, Marco e FREIRE, Milton. *Artaud: a nostalgia do mais*. Rio de Janeiro: NUMEN Editora, 1989.

MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2010.

MCEWEN, John. *Paula Rego*. 2ª. ed. Lisboa: Quetzal Editores, 1998.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Cosac Naify, 2004.

_____. O entrelaçamento: o quiasma. In: *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

MIRANDA, Regina. *Corpo-Espaço: aspectos de uma geofilosofia do movimento*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

MORA, José Ferrater. *Dicionário de Filosofia*. Tradução: Antônio José Massano e Manuel Palmeirim. Lisboa: Dom Quixote, 1978.

MORA, José Ferrater. *Diccionario de filosofía*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1958.

MORENTE, Manuel Garcia. *Fundamentos de filosofía*. São Paulo: Editora Mestre Jou, 4ª. Ed, 1970.

MONTEIRO, Paulo Filipe. *Drama e Comunicação*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010.

NEUPARTH, Sofia, GREINER, Christine. *Arte Agora: pensamentos enraizados na experiência*. São Paulo: Annalume, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A origem da tragédia*. Trad. Joaquim José de Faria. 5ª. ed. São Paulo: Centauro, 2004.

_____. *Obras Incompletas*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

PELBART, Peter Pál. *Vida Capital – Ensaio de biopolítica*. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 2003.

PESSOA, Fernando. *Livro de Viagem*. Lisboa: Guerra & Paz, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador Emancipado*. Tradução Daniele Ávila. Revista Art Forum, março de 2007. Disponível em <<http://www.questaodecritica.com.br/category/traducoes/>> acesso em 20 de junho de 2013.

_____. *A Partilha do Sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2009.

_____. *O Mestre Ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

ROLNIK, Suely. *Entrevista por Pedro Britto*. In: Revista Redobra. Vol. 2, No. 8, 2010. Disponível em www.corpocidade.dan.ufba.br/redobra8. Acesso em: 15 jan. 2014.

SILVA, Cláudia Petrina Leite da. *O Sistema de Movimento de Nina Verchinina e seus diálogos: princípios para o treinamento e a criação cênica do intérprete*. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

SARAMAGO, José. *Viagem a Portugal*. 2ª. ed, Lisboa: Editorial Caminho, 1984.

SOUZA, Elton Luiz. *Espinosa, Deleuze & Guattari: o desejo como metamorfose*. In: Revista Alegrar. No. 10, 2012.

_____. *Manoel de Barros: a poética do deslimite*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.

SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. 2ª.ed, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

WAHL, Jean. *Tratado de metafísica*. México: Fondo de Cultura Económica. 1986.

UNO, Kuniichi. *A gênese de um corpo desconhecido*. Trad. Christine Greiner. São Paulo: n-1 Edições, 2012.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura. Usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

ZOURABICHVILI, François. *O Vocabulário de Deleuze*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2009.

Sites consultados:

www.oespacodotempo.pt

www.tryangle.eu.

www.centrolaban-rj.org

Filmes:

SOBRE VIVER. Cláudia Alves. Portugal, 2012.

O FADO DA BIA. Diogo Varela Silva. Portugal, 2012.

Entrevistas realizadas:

BORGES, Miguel, 2012

BORGES, Taíla, 2013

HORTA, Rui. 2012

MIRANDA, Regina, 2012

POMARES, Carla, 2012

SILVA, Teresa Alves da., 2013

BILOKON, Alina, 2012

ANEXO

Entrevista de Rui Horta a Claudia Galhos em 2005 em comemoração aos 30 anos de carreira/trajetória

O corpo em constante aprendizagem e esquecimento

É um pioneiro da dança contemporânea portuguesa. Celebra 30 anos a pesquisar esta linguagem artística. A pretexto de RHx4, o coreógrafo Rui Horta fala desse corpo neuro-motor, que “não mente” e que precisou de tempo, depois da experiência da ditadura, para aprender e, muito importante, para esquecer.

Claudia Galhos: As obras que escolheste para esta mostra do teu trabalho são, desde logo, uma proposta de um certo olhar sobre a tua criação. O que é que dizem do teu universo?

Rui Horta: É muito importante que as pessoas que vêem a dança hoje, em Portugal, e que olham para alguém com um percurso de 30 anos, percebam que ele começou em 1976. Ou seja, dois anos depois do 25 de Abril. No texto de apresentação que escrevi, falo da minha geração, de que fomos pioneiros. Um ano e meio passado sobre os 30 anos do 25 de Abril, celebro 30 anos de dança. A Revolução, que abriu a sociedade, abriu-nos a uma outra visão do corpo. Significa que uma primeira geração, como a minha, tem um percurso autodidacta, até porque não havia em Portugal onde se pudesse aprender dança contemporânea. Nem moderna. Havia apenas *ballet* clássico. O corpo é habitado por uma certa cultura, que tem a ver com a própria ditadura e uma imagem oficial de corpo.

Em que sentido é que isso te determinou a ti?

Olhava para as mulheres de determinada maneira, era um menino do Liceu Camões, onde estava grande parte da elite portuguesa. Tive professores como o Mário Dionísio, o Virgílio Ferreira... Os meus pais eram professores catedráticos e, apesar desta elite, havia muito formalismo, que compunha um quadro repressivo. O corpo estava enclausurado. Quando nós abrimos, foi em consequência de uma abertura da sociedade. Os que, como eu, abriram o corpo à contemporaneidade são fruto do 25 de Abril. Em 74, tinha 17 anos, e pouco depois comecei a dançar...

Essa é uma ideia muito difundida, às vezes até parece um lugar-comum. Achas mesmo que podemos considerar essa primeira geração da dança como “filhos da Revolução”?

Sim. O que acontece em Portugal é que o 25 de Abril libertou imensas forças e as artes que se assumem logo, no momento da mudança, são as que necessitam de menor estrutura. Por exemplo, as artes plásticas que, sendo um acto solitário, explodem. O teatro, baseado no verbo, reage imediatamente. Mesmo não sendo de grande qualidade, é o teatro possível de acção-reacção. A música também. O novo rock, que aparece depois, surge na sequência do canto, da música popular portuguesa, da música de

intervenção... São os filhos do Zeca Afonso, do Zé Mário Branco, de toda essa geração. Aparecem novos nomes nessa direcção, como o Jorge Palma ou os Xutos & Pontapés, e por aí fora. Mas a dança e o cinema já precisam de mais tempo, porque dependem de estruturas enormes. A dança demora porque o corpo precisa de tempo. O corpo da dança precisa de tempo.

Que corpo é esse “corpo da dança”?

É um corpo psico-cinético, neuro-motor. Tudo o que é neuro-motor é muito lento, demora a aprender e demora a esquecer. É uma ascensão muito lenta, são aquisições lentíssimas. Um bom bailarino demora quatro ou cinco anos, no mínimo, a constituir-se. Ser bom coreógrafo significa que, a esses anos, somaste mais quatro ou cinco em que andaste a tentar... A Nova Dança Portuguesa só pode aparecer no final dos anos 80 porque está alicerçada no edifício físico, que é complexo, o corpo. Não está dependente de valores de produção.

Mas essa aprendizagem não pode ser feita em Portugal, logo vais para o estrangeiro.

Eu sou o primeiro, ou pelo menos um dos primeiros, a ir para Nova Iorque. Lembro-me de uma vez, no meu apartamento, estarmos a dormir, eu, o João Fiadeiro, a Carlota Lagido e a Mónica Lapa. Havia quatro sacos-cama alinhados num quartinho minúsculo, onde já não havia espaço no chão. Logo ao início, muitas das pessoas que iam para Nova Iorque passavam pelo meu apartamento. Lentamente, começa a surgir uma outra geração, mas que é já fruto de uma primeira, mesmo que muito próxima desta. O João Fiadeiro, por exemplo, ainda foi meu aluno, mas tem uma curva de crescimento mais rápida. O que faz com que nos encontremos todos depois.

Por que escolheste a dança?

Não escolhi. Escolheu-me. Foi o apelo do corpo, eu sou um tipo físico. Podia ter ido para arquitectura, uma ideia que foi difícil largar. Mas com 17/18 anos o corpo é uma linguagem urgente. Nessa altura, a grande porta de entrada para a dança era o desporto. Ou então tomavas como certo que querias ser bailarino clássico e ias directamente para o Conservatório ou para a Companhia Nacional de Bailado, fazias um percurso linear. Eu segui um percurso transversal e lento, capricorniano, que demora muito tempo, e tem imensas desvantagens, porque podes cair e desistir a meio, porque é um caminho frágil. Há muitos recuos, não tens dinheiro para comer, depois não tens dinheiro para pagar aulas, fazes um curso aqui, outro acolá, e tentas nunca desmotivar...

A aprendizagem do esquecimento

Voltemos à ideia do corpo que demora a aprender e demora, mais ainda, a esquecer. Consegues identificar o que aprendeste e o que esqueceste? Na vertente dupla da experiência do ser humano, num país em transformação – Portugal, em transição para a democracia –, e no corpo do bailarino.

Isto demora anos. É uma sensação paralela à de estar constantemente a aprender a andar de bicicleta ou nadar. São as coisas mais difíceis de aprender, mas depois podes estar 30 anos sem praticar, que não esqueces. Isto é a dança. Demora, mas sabemos que depois tudo fica ancorado no corpo. Porque ficou armazenado em territórios neuro-motores profundos, que aparentemente são indelévels. Neste contexto, imagina o que é ter maus professores... Uma má formação destrói o potencial intérprete para a vida toda. Por muito que queira fazer algo singular, vai só reproduzir códigos. Há que saber fazer, em determinados momentos, a triagem do que é necessário e do que é excedentário. E o bom ensino deve implementar estratégias, mas não deve impor modos de funcionamento.

E, para ti, como foi esse processo de aprendizagem?

Começou pelo gosto de dançar. Gostava de dança jazz, como tinha visto na televisão ou no cinema... Então, decido procurar professores e pagar as minhas aulas. Depois dizem-me: na América é que é porque estão lá os negros todos, que dançam maravilhosamente bem. Então, eu quero mudar de cor, quero ir para os Estados Unidos, quero ser negro. Vou para onde? Vou para o Alvin Ailey [bailarino e coreógrafo, fundador do Alvin Ailey American Dance Theater, em Nova Iorque]. Chego ao Alvin Ailey e faço as minhas aulas de dança jazz. Mas para ter bolsa tens de fazer também aulas de dança moderna e clássica. Que chatice... Mas fazes! Depois reages a isso: “Ah, afinal a dança moderna é interessante!”. Acabaste de descobrir a dança moderna. O que se segue? Se gostas de dança moderna e te aparece lá um professor que trabalha no estúdio do Cunningham ou na Perridance, vais lá fazer mais aulas. Ali descobres algo mais de que gostas, vais fazendo e vais querendo fazer cada vez mais. Esta é a grande vantagem do autodidacta, que decide, que vai ancorando as suas experiências em decisões. Mesmo em más decisões.

E nesse processo, o que é que demorou a esquecer?

Do que me esqueci? Esqueci-me completamente dos estereótipos da dança clássica, mas não me esqueci da técnica da dança clássica. Esqueci-me dos estereótipos da dança moderna, porque são parecidos com os da dança clássica, só que têm outro nome. Ganhas no que o teu corpo incorporou de vivência disso, mas adquires um sentido crítico sobre o estereótipo. **A dança contemporânea já se aproxima mais de um sistema aberto. De qualquer modo, de todas essas vivências só guardas o que te interessa.**

E o que é que te interessa?

A generosidade, a fisicalidade e o risco. Depois percebes que a coisa mais importante é querer fazer diferente. O importante é que te defines pelo contrário. Ou seja: não quero fazer nenhum movimento que já tenha feito, não quero fazer uma coisa que seja demonstrativa, não quero pensar da mesma forma.

Essa obsessão pelo novo não é uma impossibilidade?

Há uma certa utopia nisso, mas não é uma impossibilidade.

Por vezes acho que quando se fala do novo está a falar-se da apropriação de algo que já existia antes, mas que é transformado, no sentido da definição de um projecto autoral, uma singularidade. Isto, na realidade, é distinto do novo. Concordas?

Mas é teu. Ao ser teu já é novo, no sentido em que não existem duas pessoas iguais. Hoje em dia o que acontece é que **estamos cheios de clones na dança contemporânea.** Na dança moderna e clássica ainda há a ideia de escolas e de estilos, o que não existe na dança contemporânea. **Por isso é que sou extremamente céptico relativamente às pessoas que querem fazer escola e querem fazer estilo na dança contemporânea. Isso é uma redundância. Ser contemporâneo é tentar ser novo.** No tentar está a afirmação dessa singularidade. Mas esse é o problema do discurso. Eu também me defino em relação ao discurso dessa maneira. Acho que só há dois discursos possíveis: o que já foi feito mas pode ser feito, sobretudo se for muito bem feito. Mais do mesmo. E há o outro discurso: mais de outra coisa. Esse é o discurso da inovação. E tentares fazer novo significa implicares-te com toda a tua força e toda a tua energia nesse tentar. É isso que se pretende. Cada um terá as suas limitações. Uns conseguirão ir mais longe, outros menos. É isso que apoiamos aqui no Espaço do Tempo. Aqui defendemos os projectos das pessoas que tentam fazer algo diferente. Tem é de haver um grito. Nestas minhas peças, o meu grito está lá. Mas é um grito que, depois, é filtrado.

Como é que filtras?

Crias uma dúvida permanente, não aceitas nada no imediato. Questionas o teu trabalho e instalas a dúvida enquanto método. O que transmites ao outro nunca vai ser a primeira ideia que tens. Pensas sempre: isto é fácil demais. Faço isso muitas vezes sozinho, passo para o meu corpo, escrevo, filmo, analiso, e só depois é que transmito ao outro. Depois fazemos muito isso entre nós, esse permanente questionar e pôr em causa. Temos constantemente pessoas de fora que vêm ver e discutir. Outra estratégia é trabalhar durante um mês, parar outro mês, e assim sucessivamente, para procurar uma distanciação. A certa altura sentes que tens um grito, que o teu grito é interessante, vem gente ouvir o teu grito, tens coisas para dizer, mas também tens distanciamento.

A verdadeira história da Nova Dança Portuguesa

Quando vais para a Alemanha é também em resposta a uma necessidade de sair do país?

Como em qualquer primeira geração, há um certo complexo de pai. Antes de ir para a Alemanha, nessa fase anterior, tinha um estúdio de dança, que ficava no edifício dos

Bombeiros Lisbonenses, onde se ensinava dança contemporânea. Era o que havia na altura. Muitos dos criadores e intérpretes que apareceram nos anos 80 passaram por ali. Alguns deles tinham a chave do estúdio para ir ensaiar a partir das 22:00: o João Fiadeiro, a Clara Andermatt, o Francisco Camacho... Às vezes até à uma da manhã. A Sofia Neuparth e a Mónica Lapa andaram por lá...

Tinhas começado as tuas experiências como criador, já ensinavas e foste para a Alemanha...

É um chamamento. Mas também tive um ano de crise e estava a considerar a possibilidade de desistir. Fiz *Linha* [1989] porque a Madalena de Azeredo Perdigão, um ano antes de morrer, veio ter comigo a insistir para que criasse uma obra para o ACARTE. Ela ainda a viu, gostou imenso. Devo-lhe muito, pois foi essa peça que me deu forças para seguir em frente.

Que crise foi essa?

Achei que o que estava para trás, o que tinha feito, não me preenchia. E, a somar a isso, sentia que havia outras pessoas a crescer mais rapidamente do que eu, à minha volta. Algumas que tinham aprendido comigo, que inclusive eram minhas amigas, punham-me em causa, como o João Fiadeiro, a Clara... E, de certo modo, eu era olhado, num determinado momento, como demasiado formal, um pouco antiquado. Nunca aceitei essa gaveta. Tinha a hipótese de desistir e parar. E foi uma possibilidade que considerei porque podia optar por outras coisas que também me fariam certamente feliz, como a arquitectura, por exemplo. Estive quase a mudar para outra área, quando decido, influenciado pela Madalena Perdigão, fazer mais uma peça, para ver o que dava. E *Linha* marcou. Houve um momento em que me senti insatisfeito com alguns colegas que eram meus amigos, com o meu próprio percurso, porque percebi que estava a pedalar em seco, que não ia a lado nenhum. Em determinado momento senti também que não era respeitado. A juntar a isso, o meu pai faleceu nesse ano. Portanto, a única ligação emocional forte que ainda tinha é quebrada. Quando surge o convite para ir para o estrangeiro vou tranquilamente, e vou sem grande vontade de voltar. Reconcilio-me no final dos anos 90, devido às minhas colaborações com o Ballet Gulbenkian. Curiosamente, essa reaproximação acontece por causa de uma brasileira, a Iracity Cardoso, que é na altura directora da companhia e que me convida. Começo então a ver o que mudou, a achar engraçado, a sentir muita gente a aproximar-se de mim. Percebo que o país está diferente, que os meus amigos estão lá, os meus colegas. Há pessoas que mudaram de opinião. Seguramente, eu também cresci. Há um reencontro com Portugal, que dura uns três ou quatro anos em que vinha cá mas não ficava. Pouco depois decido voltar.

Uma vez disseste que qualquer dia ainda se há-de escrever a verdadeira história da Nova Dança Portuguesa. Qual é a verdadeira história?

Eu não sei até que ponto as pessoas se aperceberam de que muito do que se passou na Nova Dança Portuguesa foi claramente marcado pelos **afectos**.

Mas não é sempre assim?

Sim, de certo modo. Mas neste caso passou claramente pelos afectos, de uma maneira literal e mesmo poética. Foi determinante. As pessoas encontraram-se mesmo emocionalmente, estiveram apaixonadas a diversos níveis, descobriram muita coisa juntas, não só relativamente à dança. Descobriam-se a elas próprias. Isto aconteceu em paralelo com algumas cenas internacionais, como o que se passou em Barcelona, ou o movimento da dança na Bélgica. Talvez fosse engraçado traçar a árvore genealógica dos afectos, entre os amigos e as paixões. Os que se legitimaram, os que se contaminaram e os que se separaram e definiram por oposição. Porque também houve aqueles que, por estarem tão próximos, tiveram de afirmar a sua diferença.

Então, para ti, o que foi a Nova Dança? Uma construção?

É, em parte, uma construção. Considero que existe uma tentativa de apropriação forçada de um movimento. E penso que, de repente, aparece uma ideia, por altura da Europália, em 1991, associada a um certo número de curadorias, há um momento em que se assume: agora há uma dança contemporânea portuguesa, que é a Nova Dança. Mas já havia um percurso para trás. E o que verifico, que o passar dos anos comprova, é que algumas das pessoas que estavam neste grupo não são as que se confirmaram protagonistas no futuro. Hoje percebemos, historicamente, quando olhamos para trás, que o grupo apresentado, o grupo considerado, não era o único *opinion maker*, que havia pessoas que estavam fora daquele universo, que são fundamentais, e muitas delas ainda hoje estruturam a dança portuguesa. Penso que essa história já podia ser escrita. Acho que hoje já se podem encontrar denominadores comuns, com os quais não concordaríamos há alguns anos atrás.

Como sugeres que se olhe para essa história?

Em paralelo com o que se passa noutras áreas artísticas. Como em outras artes, há pessoas que aparecem e que desaparecem, e há carreiras mais sustentadas, mais continuadas, que são aquelas que estruturam e são as âncoras de um processo. Vimos isso na arte contemporânea, na escultura e na pintura, nos grandes movimentos. Se virmos os últimos impressionistas, os primeiros abstraccionistas, os surrealistas, o construtivismo... Aquilo vai-se ancorando ao longo de “xis” anos à volta de duas ou três personagens-eixo, que são paradigmáticas. Também acontece na música. O que é muito diferente de uma pessoa que aparece e desaparece. Há uma ressonância que é necessária. Penso que hoje já a conseguimos perceber. Eu já a tenho clara para mim, mas como estou dentro dessa história não a poderei escrever. Mas tenho uma opinião.

Os anos da Alemanha e da S.O.A.P. Dance Theatre Frankfurt

Voltando à Alemanha. Como foi a experiência da dança nesses anos?

A paisagem do início dos anos 90 na Alemanha era totalmente diferente do que é agora, era muito fraca. Havia muito *ballet* clássico e neo-clássico (por exemplo, John Neumayer), a tradição da dança expressionista, a Pina Bausch e nomes como a Susanne Linke. Havia um criador incontornável, William Forsythe, uma espécie de *in between* porque para uns é o último dos clássicos, para outros é o primeiro dos modernos. Existia uma paisagem muitíssimo vazia e depois tinhas os dois maiores nomes da dança do fim do século passado a nível europeu, Pina Bausch e William Forsythe. Eu apareço nesse deserto. Dois grandes nomes e, depois, não havia pequenas companhias, não havia muita experimentação a um outro nível. E havia um grupo muito interessante a fazer um trabalho que tinha despoletado um ou dois anos antes de nós, chamava-se Neuer Tanz [Nova Dança], da Wanda Golonka e do Armin Wölf. Ainda não desisti de os trazer a Portugal, porque considero que é uma lacuna no conhecimento da dança dos anos 90, e mesmo deste século, porque eles são realmente muito bons, mesmo como artistas plásticos. A S.O.A.P. surge numa paisagem sedenta de água. A somar a isto, eu apareço com uma linguagem de movimento, o que era uma vantagem num país que não dança, muito teatral, e que na altura não tinha uma tradição de experimentação ao nível do corpo. A explosão da S.O.A.P. deve-se a isso. E depois apareço com um caminho feito no autodidactismo, em Portugal e em Nova Iorque. Já tinha deitado fora a minha crise, tinha-me lançado numa aventura nova que era *Linha e Interiores* [1990], tinha acabado de encontrar a minha linguagem, mas já tinha uma grande experiência. Tinha trinta e poucos anos, e de repente ninguém me conhecia e tinham curiosidade de saber quem eu era. Em Portugal, nessa altura, era para alguns uma sopa requentada, na Alemanha era um tipo novo. É curioso que hoje não me identifico com quase nenhum do meu trabalho dos anos 90, o que é terrível de dizer. Não olho para as coisas da fase portuguesa assim.

Menos *LP* [2002], que deixaste fora deste conjunto de peças que revisitas e que fazem parte da criação pós-regresso a Portugal.

Sim, é uma peça com a qual tenho bastantes problemas, que decidi deixar de lado, apesar de haver muita gente que gosta e de, ainda hoje, receber telefonemas a pedi-la. É certo que salvou financeiramente O Espaço do Tempo, em 2003 e 2004, porque deu origem a uma grande digressão. Mas não me interessa. Estou convicto de que falhei por ter sido uma obra assumidamente autobiográfica. Percebi claramente isso. Não consegui filtrar uma obra tão marcadamente autobiográfica.

Nessa tua relação com o exterior, que ideia é que percebes que existe, lá fora, de Portugal?

Portugal é visto como um país que falhou completamente a entrada para a União Europeia. Para o exterior, infelizmente, Portugal é um país de férias, com uma história extraordinária, que as pessoas reconhecem, mas um país onde não acontece muita coisa, sem grande protagonismo. O que até é bom nos dias que correm, porque quando não aparecemos nas notícias deve querer dizer que temos uma vida relativamente tranquila.

Acabei de escrever um artigo para a Fundação Eugénio de Almeida, para a revista *Portfolio*. Tinha pensado escrever sobre dança, mas acabou por ser um olhar mais alargado sobre o país. Decidi falar do coração, do que era urgente.

Então, foi urgente escrever sobre o quê?

Que estamos a viver no absurdo, que a mudança é urgente. É fundamental colocar os valores humanísticos no centro da mudança em Portugal e a cultura dentro da educação. Refiro-me a uma noção de cultura ampla e de cidadania integrada nos valores educacionais desde o princípio. Temos, rapidamente, de criar massa crítica nos cidadãos, porque senão vamos perder o resto do comboio e isto ainda vai ficar pior. Para que é que serve o choque tecnológico se o utilizador não possuir capacidade crítica? Isto não se consegue com mais computadores, mas com mais abertura de espírito. Para se chegar lá, tem de se investir no raciocínio, na agilidade mental e numa nova escola integrada com a realidade. Daí defender a importância determinante da entrada da cultura nas escolas desde o início. Torna-se fundamental mudar a noção do que é o relacionamento parental. A escola não pode ser um depósito para os filhos, não pode continuar esta demissão do projecto social e da construção familiar que os pais têm hoje. Tem de haver coragem para, com respeito, mandar embora as pessoas que já não vão mudar, e valorizar as que são efectivamente boas. Não precisamos da reforma do ensino, precisamos da revolução do ensino. Precisamos que isto dê um salto qualitativo imediato. É preciso coragem, questionar os direitos adquiridos e ter espírito de missão.

De qualquer modo, que país encontras quando regressas?

Encontro um país, como costumamos dizer, num eterno recomeço. Encontro um país que tinha crescido extraordinariamente em termos do impacto da revolução tecnológica, havia auto-estradas, betão em todo o lado, cartões de crédito, máquinas multibanco, automóveis. Havia a parte exterior do sonho, mas mantinham-se as mesmas deficiências ao nível da estrutura de funcionamento das pessoas, ao nível da falta de cultura, e os mesmos níveis de colesterol no sangue. Isto não tinha mudado em termos de hábitos. Isso foi duro.

Mas com tudo isso, o que te fez voltar?

É um país que merece e é o meu país. Há coisas que são intuitivas. As escolhas não são pragmáticas, são escolhas do coração. **As grandes escolhas são escolhas emocionais.** Mal de nós se fizermos escolhas de carreira como se fosse a carreira militar ou académica.

Mas há um contexto diferente que encontras, ao nível da criação artística?

Há sim. Nesse aspecto tinha mudado para melhor. Ao nível da criação artística, o país aparentemente tinha mudado, conjuntamente, não estruturalmente, mas estavam a ser

implementadas mudanças estruturais, nomeadamente no sentido do apoio sustentado às artes. Eu chego passados dois meses do Manuel Maria Carrilho se demitir do cargo de ministro da Cultura, e apanho essas mudanças ministeriais todas a partir daí. Desde que voltei, já tive seis ministros da Cultura...

Vens na suposição de encontrar uma certa estabilidade, e quando chegas nunca mais se restabelece essa estabilidade...

É típico, mas também tem tornado o meu regresso estimulante, porque de algum modo Montemor-o-Novo tem sido, no meio da instabilidade, um registo de estabilidade. O que é interessante. É uma realidade nova. Sinto que há coisas que mudaram positivamente na paisagem portuguesa. O apoio sustentado às artes criou toda uma expectativa, toda uma geração emergente que pôde começar a criar. No entanto, é grave que nos últimos seis anos se tenha deitado por água abaixo todo o trabalho dos anos 90. Nessa década, deram-se passos muito importantes em Portugal, que foram postos em causa nos últimos cinco ou seis anos.

A dança contemporânea portuguesa no novo milénio

Como vê o panorama actual da dança contemporânea portuguesa?

Dentro do panorama qualitativo, sinto que há mudanças silenciosas, mas não há nada que me deixe impressionado. Sinto que a grande mudança na paisagem portuguesa é no teatro, no teatro emergente. Há neste momento uma grande vitalidade e estamos, no Espaço do Tempo, muito atentos a isso. E estamos também atentos à performance, uma área híbrida. A performance, neste momento, parece ser um filho maldito, onde estão todos os que não estão em mais lado nenhum, foge a qualquer tipo de classificação, mas é aí que acontecem os objectos mais extraordinários. É onde o teatro se encontra com as artes plásticas, é onde o movimento se encontra com a arquitectura, onde as artes digitais se encontram com todas as outras formas. Estamos numa área riquíssima, completamente transdisciplinar e geracional. Esse é o discurso mais interessante hoje em Portugal: o geracional. Já não é uma realidade de cima para baixo, vertical, jacobina, que estratifica as pessoas da dança, as pessoas do teatro. Hoje, quem se senta à mesa na Brasileira para se encontrar, pessoal e artisticamente, é um encenador, um coreógrafo, um bailarino, um actor, um teórico, mas todos partilham uma afinidade. Ou têm a mesma idade ou têm uma formação ou uma forma de pensar não muito longínquas. E isso é muito bom. Sobretudo têm os mesmos interesses.

O que significa para ti, hoje, dança?

Quando me perguntaram isso há dois anos, no Dia Mundial da Dança, 29 de Abril, escrevi que era “mudar de posição”. É uma expressão redutora, de certo modo, mas actualmente estou convicto de que dançar é utilizar o corpo como interface central onde se cruzam as outras linguagens. Pode haver mais ou menos cruzamento, mas cruzam-se no corpo, e se isso acontecer, tudo dança. As palavras também dançam. Mas esta ideia do corpo como a essência, como diz José Gil, é muito importante. Portanto, o que acontece é que depois, quando transpomos o nível da estética, passamos para a

teatralidade do corpo. Há, então, a composição do corpo, há o corpo no espaço. E aí há coisas que pertencem à coreografia e à dança, e menos ao teatro. O resultado tende a ser híbrido, vamos todos buscar a todo o lado. Mas há uma teatralidade, digamos, uma cultura coreográfica, que é a cultura do corpo, e uma teatralidade e composição mais próximas do corpo...

Mas como interpreta a tendência deste início de século?

Sinto que estamos a chegar à fase extraordinária em que muitos criadores integram todos estes percursos. Vês isso em alguns mais velhos. Mais uma vez, há o exemplo do João Garcia Miguel em Portugal, que passou por todos estes processos, mas há muitos outros. São criadores que continuam a fazer um trabalho emblemático, mas passaram por tudo. E na dança também já existem exemplos de artistas que atravessaram todo esse caminho, fizeram as loucuras, as escolas, tornaram a questionar-se, já são eles próprios mestres e, no final, existem com uma grande abertura para tudo. Os mais novos não apanharam com esta carga toda, apanharam só com a loucura da colaboração. Ou fizeram uma escola e começaram logo a colaborar, porque toda esta geração mais nova faz este percurso de 30 anos em quatro ou cinco, basta olhar para o Teatro Praga... O caminho está aberto. Aprendes muito mais rapidamente. Mas depois tens de construir o teu discurso. O que acho extraordinário é a liberdade que existe. Hoje em dia tudo é possível, há uma grande riqueza individual, estamos a voltar ao indivíduo. Esta é a resposta que tenho para te dar: hoje em dia existem pessoas que encerram nelas todo um percurso, seja um percurso de 20 ou 30 anos, de cinco ou sete anos, condensado, mas com resultados na pessoa. Os resultados estão na pessoa. As pessoas são muito completas, têm recursos muito grandes, mas têm algo para dizer, o que vale para qualquer criador. Não chega ter só os recursos e uma ferramenta. Têm de ter um verdadeiro grito e acho que provavelmente vamos voltar a assistir a obras de muita urgência nos próximos tempos. daquelas que nos vão marcar, que são aquelas que sempre nos marcaram, que não são figuras de estilo, não são cópias nem exercícios, mas coisas que vêm do âmago. Acho que a grande criação tem sempre essa componente.

Ao nível da política cultural, como avalia o momento presente?

A minha grande preocupação é que não consigamos, nos próximos anos, gerar conteúdos suficientemente ricos dentro das estruturas que já existem em Portugal. Por um lado, sinto que é importante esta quantidade de teatros renovados, e sinto imensa pena que não se tenha renovado o teatro de Montemor-o-Novo, o Curvo Semedo, que é emblemático em termos de programação, e o Convento da Saudação. Mas isso tem a ver com as políticas que questiono. Existe hoje, de facto, uma rede de infra-estruturas. Agora, é urgentíssimo criar uma rede de programadores, uma massa crítica nas direcções artísticas. É importante criar uma política em que haja uma distância crítica do poder local. Não se pode tocar na escolha artística, não se pode interferir, mas tem de se apoiar o teatro.

Pela tua parte, o projecto de recuperação do Convento da Saudação foi interrompido. Qual é o ponto da situação?

O programa foi aprovado na Assembleia da República, foi lançada a primeira fase de concurso, e depois foi interrompido. Isso é dramático. Tanto a situação como o procedimento. Mas também achamos que não há que ser alarmista, há que ter calma. É um monumento que tem vindo a cair desde há 200 anos, portanto não é num ano ou dois que tudo se muda. Mas é uma obra muito importante. É necessário voltar a pegar neste dossier e é importante que sejamos consultados, mesmo que haja aqui um reposicionamento de situações, porque é claro que vivemos num momento em que há menos dinheiro. Agora, este é um projecto fundamental do ponto de vista da política cultural porque representa, mais uma vez, a aposta na invisibilidade, naquilo que é um projecto verdadeiramente estruturante. O Espaço do Tempo, no Convento da Saudação, é um projecto que acolhe 36 residências por ano e por onde passam centenas de criadores. Estamos a criar muitos dos conteúdos que vão para os teatros que foram recuperados, ajudamos, somos consultores, várias câmaras telefonam-nos a pedir conteúdos, para não falar daquelas com as quais temos protocolos, Évora ou Torres Vedras.

Uma rede de encontros e desencontros

***Pixel, Bones & Oceans e SETUP* são peças que se relacionam, de algum modo mostram o teu lado mais experimental. O que é que essas peças dizem de ti?**

São as obras urgentes. Fazem parte de um percurso de construção, um percurso de grande mudança, que começou com os anos de Nova Iorque... Elas dizem de mim, sobretudo, essa busca. *Bones* fala imenso do sonho, da utopia, fala do querer muito uma coisa de fora, que acabas por encontrar dentro de ti. É uma peça com a qual me identifico completamente, que traduz esse lado de ter de viajar, ter de navegar, ter de ser um aventureiro. Esse desejo de querer experimentar tudo e, depois, voltar ao local de partida e descobrir que realmente essa experiência foi muito enriquecedora mas aquilo de que realmente gostavas está muito mais perto.

Há também sempre uma reflexão sobre o corpo, que se torna mais evidente em *Pixel*.

Pixel é, obviamente, uma peça de pesquisa do corpo, sobre o que é o corpo na era digital. O que é o corpo hoje como organismo, e como é hoje o mecanismo que envolve o corpo. Ou seja, a relação mecanismo-organismo. É o corpo numa sala de operações que, há 50 anos, estava numa marquesa e ia ser operado a uma apendicite e era simples. Bastava um bisturi e pouco mais. Agora são lasers, sondas, computadores... O corpo é igual, mas mudou a tecnologia. É o que vivemos hoje. É muito o COLINA [Collaboration in Arts, projecto de residência e pesquisa artística]. Reflecte uma preocupação que tenho: até que ponto é que o nosso corpo muda com esta alteração dos mecanismos à sua volta? Até que ponto a intimidade sobrevive a toda esta sondagem que nos é feita através de uma câmara de vídeo, de uma janela, de infra-vermelhos?

Somos filmados, somos espiados, somos controlados. Hoje em dia quase não temos intimidade, estamos extremamente vulneráveis. E há uma terceira leitura, embora continue a achar que é, provavelmente, a primeira. É a ideia da morte e do significado do intervalo entre aquele homem velho e aquele homem novo: aquele ecrã no meio sou eu. Se aquele homem velho tem 80 anos e o novo tem 18, o do meio tem 45 ou 50. Esse homem sou eu, sou aquele ecrã que anda para trás e para a frente no meio dos dois, estou lá de uma maneira algo misteriosa.

E onde estás em *SETUP*?

SETUP é realmente uma obra sobre a comunicação. A necessidade do outro. A necessidade que tenho, a cada instante, de cruzar a pele do outro, entrar. Esta fusão que significa para mim o amor, significa estar vivo. Nós não fomos feitos para estar sozinhos. Portanto, quando tenho amigos, cruzo a pele do espírito. Adoro saber que alguém olha para mim e que só pelo inclinar da cabeça entendo essa pessoa. Isto é fazer amor de uma certa forma... Isto, de facto, é o amor, o cruzar da pele, da fronteira. E isso é uma coisa que percebes ao longo dos anos, essa necessidade de cruzar as fronteiras do palco, as fronteiras com o público. *SETUP* está cheio disso. O público face a face, os actores no meio do público. Nestas peças não há fronteiras definidas, a fronteira é constantemente uma transgressão.

Consegues identificar alguns desses traços da sua criação?

É um trabalho com uma forte conceptualidade, que procura defender uma ideia forte. Por exemplo, nunca é subalternizado à música. Na base está sempre uma ideia ou um conceito. Acho importante também expressar uma grande generosidade física e uma constante procura de invenção do movimento, da qual nunca desisti. E uma permanente reinvenção do espaço teatral, do ponto de vista da própria percepção desse espaço, que passa pela cenografia, pela iluminação e pela redução. É um trabalho que procura sempre alcançar o máximo com o menor número possível de recursos.

Material sobre o espetáculo *Estado de Excepção*, do coreógrafo Rui Horta

FICHA TÉCNICA

Direcção artística, espaço cénico e desenho de luz: Rui Horta

Interpretação: Anton Skrzypiciel, Miguel Borges, Pedro Gil e Teresa Alves da Silva

Música original e interpretação ao vivo: David Santos (Noiserv)

Video: Francisco Venâncio

Apoio dramaturgico: Tiago Rodrigues

Direcção técnica: Luís Bombico

Sonoplastia: Manuel Chambel

Apoio técnico: Tiago Coelho

Produção executiva: Ana Carina Paulino. **Co-produção:** Guimarães 2012 - Capital Europeia da Cultura, São Luiz Teatro Municipal, O Espaço do Tempo e Ana Pereira. Pedro Gil criação e produção.

O ator Miguel Borges



A CRISE FICA À PORTA, NÃO ENTRA

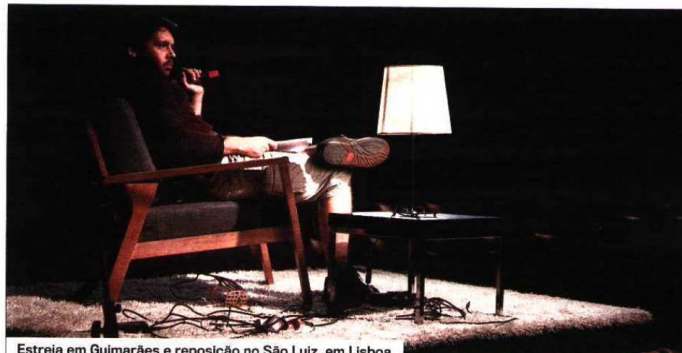
de Pedro Barros

sua nova peça, *Estado de Excepção*, Rui Horta dramatiza a crise e tra a vida a continuar.

ngo da peça, uma porta abana e acaba por tolhê-las. É esta a fora escolhida por Rui Horta falar da crise económica, no âmbito da obra de teatro, o vídeo da peça é do Francisco e despoletou a peça n ano. É uma espécie de ruído fundo como aquele que ouz nas nossas vidas, no telel, na ida ao café, nas consis», explica o coreógrafo, s de um ensaio de imprensa

em que mostrou algumas cenas, com a preocupação de esconder o final cenicamente surpreendente. Apesar de admitir o contexto político, recusa a ideia de um manifesto puro e duro: «A tensão vai-se diluindo na poesia e na poética, que é o que me interessa. Se isto é um manifesto, será mais poético do que político».

O espetáculo é «tipicamente Rui Horta», cruzando os universos do vídeo, teatro, instalação, performance, dança e música (interpretada ao vivo por David Santos, mentor do projecto Noiserv). Não há propriamente personagens, mas sim esboços, ou «estilhaços»: um «big boss», que pode ser um pai ou um político; um homem submisso, ou seja, «uma criada ou um 'jotinha', daqueles que servem cafés e depois nos governam»; e um homem poderoso que se «vai domesticando». Os actores Miguel Borges e Pedro Gil, o actor-bailarino Anton Skrzypiciel (habitual colaborador de Horta) e a bailarina Teresa Alves da Silva dão corpo a uma criação que tem momentos viscerais, mas



Estreia em Guimarães e reposição no São Luiz, em Lisboa

também monólogos intimistas, e que termina de forma desanuviada.

Rui Horta teve como objectivo «esgotar as palavras no início» para que nenhuma «restasse no final», deixando no ar a sua esperança no futuro. «As crises são cíclicas, todas as gerações têm a sua.

Sempre andámos em cima de vidros, mas agora estamos descalços. Os palestinianos estão pior do que nós e são felizes. Continuam a casar, a ter filhos, a namorar, a formar bandas de rock. Mal de nós se este ruído de fundo for capaz de aniquilar comple-

tamente a nossa capacidade de sermos felizes», defende. O espectáculo que agora estreia no âmbito da Capital Europeia da Cultura é também uma defesa do erro «como antecâmara do sucesso», numa Europa que «nasceu das ruínas da II Guerra Mundial e de Hitler».



SÉRGIO FREITAS/GLOBAL IMAGENS

“Estado de Excepção” vai ter três apresentações na Caixa Negra da fábrica ASA

RUI HORTA PRODUZ SOBRE ESPERANÇA

Dança “Estado de Excepção” estreia hoje, na Capital Europeia da Cultura, em Guimarães

GUIMARÃES 2012 Estreia hoje a nova produção de Rui Horta, um dos principais impulsionadores da dança contemporânea nacional. Em parceria com a Guimarães 2012, Capital Europeia da Cultura, Rui Horta apresenta a peça “Estado de Excepção”, inspirada no livro homônimo de Giorgio Agamben, filósofo italiano que se debruça sobre questões políticas internacionais.

A primeira exibição dá-se hoje, na Caixa Negra da fábrica ASA, em Guimarães, às 22 horas. As restantes ocorrem amanhã e no dia seguinte, à mesma hora, sendo que os bilhetes custam cinco euros. Ao contrário do livro, “Esta-

do de Excepção” não pretende ser um manifesto político, mas, antes, um “manifesto poético”, segundo Rui Horta, porque tem por base “um horizonte de esperança”.

“Um híbrido”

A peça faz-se do fracasso social como porta para o sucesso. É um futuro esperançoso, mas tem, paralelamente, um presente perigoso e de crise simbolizado através de uma porta projetada em vídeo: “A porta representa uma espécie de ruído de fundo que temos todos os dias nas nossas vidas, desde que abrimos o jornal até às conversas de café”.

As quatro personagens são acompanhados pela música de David Santos, do projeto

Noiserv. Espera-se uma mescla entre dança, teatro, música e vídeo. É um “híbrido tipicamente de Rui Horta”, resume o próprio. Ao todo, existem três cenários, que representam realidades da sociedade presente e futura. Dois dão-se antes da abertura da porta projetada em vídeo, o cenário seguinte é o que está por detrás da mesma.

Os atores são Miguel Borges, Pedro Gil, Anton Skrzypiciel e Teresa Alves da Silva. Entre eles, há o dominante, o submisso, o mais animalesco e a suavidade feminina. Depois de Guimarães, a peça pode ser vista no Teatro São Luiz, em Lisboa, de 10 a 13 de janeiro do próximo ano.

DELFIN MACHADO



Imagens complementares sobre *Devires* e a obra da pintora portuguesa Paula Rego



A Mariposa (Itálica Festival Internacional de Danza – Espanha, 2005)



A Mariposa (Itálica Festival Internacional de Danza – Espanha, 2005)



Avestruz Dançarina (Paula Rego)



Mulher Cão (Paula rego)



Rapariga engolindo um Pássaro (Paula Rego)



Três Águas (Festival Internacional Dança em Trânsito, RJ, 2004)



Três Águas (Itálica Festival Internacional de Danza – Espanha, 2005)



Menina com um Pássaro (Paula Rego)



A Jangada (Paula Rego)