

TACIANO SOARES

# BIO NARRA TIVAS

# CÊ NTI CAS

dispositivos de  
comocão em obras  
do Ateliê 23



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE TEATRO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

**TACIANO ARARIPE SOARES**

**BIONARRATIVAS CÊNICAS:  
DISPOSITIVOS DE COMOÇÃO EM OBRAS DO ATELIÊ 23**

Salvador  
2021

**TACIANO ARARIPE SOARES**

**BIONARRATIVAS CÊNICAS:  
DISPOSITIVOS DE COMOÇÃO EM OBRAS DO ATELIÊ 23**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do título de Doutor em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Deolinda Catarina França de Vilhena

Salvador  
2021

Soares, Taciano Araripe.

Bionarrativas cênicas: dispositivos de comoção em obras do Ateliê 23 / Taciano Araripe Soares. - 2021.

228 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Deolinda Catarina França de Vilhena.

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador, 2021.

1. Artes cênicas - Pesquisa - Manaus. 2. Teatro e sociedade. 3. Realismo na arte. 4. Sentidos e sensações na arte. 5. Performance (Arte). 6. Ateliê 23 (Grupo teatral). 7. Persona (Peça de teatro). 8. Sobre a adorável sensação de sermos inúteis (Peça de teatro). 9. Helena (Peça de teatro). I. Vilhena, Deolinda Catarina França de. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. III. Título.

CDD - 792.028113

CDU - 792.028(811.3)



Serviço Público Federal  
Ministério Da Educação  
**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**



Escola de Teatro  
**Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas**

## TERMO DE APROVAÇÃO

**Taciano Araripe Soares**

Bionarrativas Cênicas: dispositivos de comoção em obras do Ateliê 23

Tese Aprovada Como Requisito Parcial Para Obtenção do Grau de Doutor em Artes Cênicas,  
Universidade Federal da Bahia, pela seguinte Banca Examinadora:

Aprovada em 02 de agosto de 2021.

---

Prof.ª. Dr.ª. Deolinda Catarina França de Vilhena (Orientadora)

---

Prof. Dr. Luiz César Alves Marfuz (PPGAC/UFBA)

---

Prof. Dr. Gil Vicente Barbosa de Marques Tavares (PPGAC/UFBA)

---

Prof.ª. Dr.ª. Vanja Poty Sandes Gomes Menezes (UEA)

---

Prof. Dr. Humberto Issao Sueyoshi (UFAC)

À minha mãe, Helena  
Aos artistas brasileiros que acreditam e insistem em nosso ofício

## AGRADECIMENTOS

Pensar em tantas pessoas e momentos que me trouxeram até aqui é, certamente, uma tarefa árdua em que corro o risco de não ser justo na mesma medida em que fui atravessado por tantas vidas e experiências. No entanto, tentarei.

Obrigado à minha família – mãe Helena e irmão Eduardo – pelo suporte, compreensão e torcida sempre fundamentais

Obrigado ao amigo Eric Lima que esteve presente desde o processo seletivo até à rica contribuição no design desta tese, perpassando por tantas conversas, descobertas, contribuições, trabalho e aprendizado

Obrigado à amiga Laury Gitana pelo carinho, paciência e escuta em tantos momentos dessa minha trajetória, além do trabalho compartilhado e dedicação

Obrigado à minha orientadora, professora Deolinda Vilhena, pela escuta, parceria, apoio e trocas que foram fundamentais na minha caminhada nesses quatro anos

Obrigado aos professores Humberto Issao, Luiz Marfuz, Gil Vicente Tavares pela escuta, leitura e contribuições ricas, afetivas e gentis para com minha pesquisa

Obrigado à professora Vanja Poty, a quem tenho como uma amiga, para além da linda contribuição à pesquisa, por estar ao meu lado desde a graduação e por todo o carinho dispensado ao Ateliê 23

Obrigado a todos e todas aqueles e aquelas que se fizeram presentes nas plateias das obras do Ateliê 23, transformando-as em um potente lugar de encontro, diálogo, afetações e desejos de resistência neste país

Obrigado a todos e todas os depoentes das obras, que acreditam em nosso trabalho e por isso estiveram sempre dispostos a compartilhar conosco suas vidas e nos permitiram criar universos possíveis através da arte

Obrigado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia onde me sinto orgulhoso e privilegiado em fazer parte, em especial aos professores e às professoras que foram fundamentais na construção do meu pensamento, como: Denise Coutinho, Cleise Mendes, Meran Vargens, Ivani Santana,

Daniela Amoroso, Gilsamara Moura, Luiz Marfuz, Marcelo Brito e George Mascarenhas, além do valoroso suporte de Leandro Dias e Iale Nascimento

Obrigado à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia pela bolsa de estudos na segunda metade do curso e que propiciou fundamental apoio à pesquisa

Obrigado ao universo pelos amigos e amigas da turma que compus e que tenho o privilégio de trocar experiências. Pessoas riquíssimas, gentis e afetuosas, como acredito que possa ser o universo acadêmico

Obrigado à Universidade do Estado do Amazonas, em especial ao Colegiado de Teatro, pelo acolhimento na passagem como professor e aos alunos e ex-orientandos que tanto admiro e acompanho à distância

Obrigado à Zula Cia de Teatro, em especial à Talita Braga e Andreia Quaresma, por construir obras tão sensíveis, inspiradoras e que transformam vidas

Obrigado ao SESC Amazonas pelo fundamental financiamento da montagem de *Helena* pelo Projeto de Residência em Artes Cênicas 2018

Obrigado ao querido Rafael Martins pela disposição em contribuir, ao compartilhar digitalmente material bibliográfico fundamental à pesquisa

Obrigado, por fim e nominalmente, aos artistas e demais profissionais que fizeram das obras *Persona* (2015), *Sobre a adorável sensação de sermos inúteis* (2017) e *Helena* (2018) espaços possíveis de diálogo e afeto: Beatriz Mascarenhas, Cássio Peres, Daniel Braz, Drica Cordeiro, Eric Lima, Ediel Castro, Fabiele Vieira, Francine Marie, Francis Madson, Geísa Fröhlich, Haryadina Ramalho, Iago Lunière, Isabela Catão, Jaqueline Brasil, Jan Santos, Jean Palladino, Joice Caster, Klara Cruz, Krishna Pennutt, Larissa Martins, Larissa Rufino, Laury Gitana, Leonardo Scantbelruy, Matheus Sabbá, Paulo Tiago, Pricilla Conserva, Rafaela Duarte, Tainá Lima, Tayline Dutra, Thais Vasconcelos, Vanja Poty e Wilas Rodrigues.



Se você me confunde, então você já é parte de mim, e eu não sou nada sem você. Não posso reunir o “nós”, exceto ao encontrar a maneira pela qual estou amarrada a “você”, ao tentar traduzir, e sim ao tentar descobrir que minha própria língua deve partir-se e ceder se eu quiser conhecê-lo. Você é o que ganho com essa desorientação e perda. É assim que o humano passa a existir, repetidas vezes, como aquilo que ainda estamos para conhecer.

Judith Butler (2019, p. 72)

SOARES, Taciano Araripe. Bionarrativas Cênicas: dispositivos de comoção em obras do Ateliê 23. 2021. Orientadora: Deolinda Catarina França de Vilhena. 228 f. il. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, 2021.

## RESUMO

Esta tese propõe olhar para as obras da companhia Ateliê 23 que se valem de material biográfico e documental intencionando revelar as Bionarrativas Cênicas como um caminho possível na construção de movimentos empáticos entre ator e espectador em favor de vidas tidas como precárias. Considerando o objeto da pesquisa como um campo interdisciplinar mediado pelo olhar da autoetnografia e da cartografia, sua construção se dá convocando noções interdependentes, mas fundamentais para a compreensão dos atravessamentos que o grupo investiga em cena e que vão desde o teatro performativo às neurociências cognitivas. A investigação pauta-se na revisitação do trajeto criativo das obras *Persona* (2015), *Sobre a adorável sensação de sermos inúteis* (2016) e *Helena* (2018) ao observar documentos de processo, tendências e depoimentos dos artistas criadores, sob a ótica da crítica de processos criativos. A pesquisa aponta o uso de dispositivos de dor e violência pelo grupo, com a pretensão de elaborar novas relações com o espectador, imbuídos de conceitos norteadores como a condição precária da vida e a estética de choque. O espetáculo, como possibilidade intencionada na produção de presença e experiência, alia-se à noção de sentido como atividade dos neurônios-espelho – fundamentais à construção de empatia como reconhecimento de si no outro. A pesquisa, dessa forma, tende a concluir que o uso do documento vivo em cena, reverbera na percepção da consciência e dialoga com o poder da comoção que a arte possui, como ato político de existência e sobrevivência de uma comunidade.

**Palavras-chave:** bionarrativas cênicas, espectador, estética do choque, vida precária, teatro performativo

SOARES, Taciano Araripe. Scenic bio narratives: devices of commotion in the Ateliê 23 plays. 2021. Advisor: Deolinda Catarina França de Vilhena. 228 f. il. Thesis (Doctorate in Performing Arts) - School of Theater, Federal University of Bahia, 2021.

## ABSTRACT

This thesis proposes to look at the works of the Ateliê 23 company that make use of biographical and documentary material, intending to reveal the Scenic Bionarratives as a possible path in the construction of empathic movements between actor and spectator in favor of lives considered precarious. Considering the research object as an interdisciplinary field mediated by the look of autoethnography and cartography, its construction takes place by summoning interdependent notions, but fundamental to the understanding of the crossings that the group investigates on stage, ranging from performative theater to cognitive neurosciences. The investigation is based on revisiting the creative path of the works *Persona* (2015), *On the lovely feeling of being useless* (2016) and *Helena* (2018) by observing process documents, trends and testimonies of creative artists, from a critical perspective of creative processes. The research points to the use of pain and violence devices by the group, with the intention of elaborating new relationships with the spectator, imbued with guiding concepts such as the precarious condition of life and the aesthetics of shock. The spectacle, as an intended possibility in the production of presence and experience, combines with the notion of meaning as an activity of mirror neurons – fundamental to the construction of empathy as recognition of oneself in the other. The research, therefore, tends to conclude that the use of the live document on stage reverberates in the perception of consciousness and dialogues with the power of commotion that art has, as a political act of existence and survival of a community.

**Keywords:** scenic bionarratives, spectator, shock aesthetics, precarious life, performative theater

SOARES, Taciano Araripe. Bionarratives scéniques: dispositifs de commotion en œuvres à l'Ateliê 23. 2021. Superviseur: Deolinda Catarina França de Vilhena. 228 p. II. Thèse (Doctorat en Arts du Spectacle) – École de Théâtre, Université Fédérale de Bahia, 2021.

## RÉSUMÉ

Cette thèse propose de s'intéresser aux travaux de la compagnie Ateliê 23 qui s'appuient sur du matériel biographique et documentaire, dans l'intention de révéler les Scenic Bionarratives comme une voie possible dans la construction de mouvements empathiques entre acteur et spectateur en faveur de vies considérées comme précaires. Considérant l'objet de recherche comme un champ interdisciplinaire médiatisé par le regard de l'autoethnographie et de la cartographie, sa construction se fait en convoquant des notions interdépendantes, mais fondamentales pour la compréhension des croisements que le groupe explore sur scène, allant du théâtre performatif aux neurosciences cognitives. L'enquête est basée sur la revisite du parcours créatif des œuvres *Persona* (2015), *Sur le joli sentiment d'être inutile* (2016) et *Helena* (2018) en observant des documents de processus, des tendances et des témoignages d'artistes créatifs, dans une perspective critique de la création processus. La recherche pointe vers l'utilisation de dispositifs de douleur et de violence par le groupe, avec l'intention d'élaborer de nouvelles relations avec le spectateur, imprégnées de concepts directeurs tels que la condition de vie précaire et l'esthétique du choc. Le spectacle, en tant que possibilité voulue dans la production de la présence et de l'expérience, se conjugue avec la notion de sens en tant qu'activité des neurones miroirs – fondamentale à la construction de l'empathie comme reconnaissance de soi dans l'autre. La recherche tend donc à conclure que l'utilisation du document vivant sur scène se répercute dans la perception de la conscience et dialogue avec le pouvoir d'agitation que possède l'art, en tant qu'acte politique d'existence et de survie d'une communauté.

**Mots clés:** biorécits scéniques, spectateur, esthétique du choc, vie précaire, théâtre performatif

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

### **3 *Persona***

|                 |   |    |
|-----------------|---|----|
| Imagem 01       | Identidade visual da pesquisa <i>Persona</i> , do grupo Ateliê 23 .....   | 57 |
| Imagem 02       | Ator Daniel Braz no espetáculo <i>Persona – Face Um</i> .....   | 58 |
| Imagem 03       | Atriz Isabela Catão no espetáculo <i>Persona – Face Um</i> .....  | 61 |
| Imagem 04       | Ator Eric Lima no espetáculo <i>Persona – Face Um</i> .....   | 63 |
| Imagem 05       | Início do caderno de direção do espetáculo <i>Persona – Face Um</i> .....   | 64 |
| Imagem 06       | Ensaio do espetáculo <i>Persona – Face Um</i> .....   | 66 |
| Imagem 07       | Indicações de musicalidade no caderno de direção .....  | 68 |
| Imagem 08       | Uma das cenas do espetáculo <i>Persona – Face Um</i> .....  | 69 |
| Quadro 01       | Informações sintetizadas das entrevistas realizadas .....   | 71 |
| Imagens 09 e 10 | Sede do grupo em reforma, concomitante à criação .....  | 72 |
| Imagem 11       | QRCODE com chamada para o espetáculo .....  | 75 |
| Imagem 12       | Primeiros experimentos práticos de imersão na sala de ensaio .....  | 75 |
| Imagem 13       | Atriz Larissa Rufino em processo de concentração .....  | 77 |
| Imagem 14       | Maquiagem em um dos atores do espetáculo .....  | 78 |
| Imagem 15       | Croquis dos figurinos das personas .....  | 79 |
| Imagens 16 e 17 | Público espontâneo para debate .....  | 81 |
| Imagem 18       | Depoimento virtual do público .....   | 83 |
| Imagem 19       | Depoimento virtual do público .....   | 84 |
| Imagem 20       | Depoimento virtual de uma das entrevistadas do processo .....   | 85 |
| Imagem 21       | QRCODE com o documentário de criação de <i>Persona</i> .....  | 88 |
| Imagem 22       | Cena final do espetáculo inspirada em fotografias de travestis assassinadas no Brasil, divulgadas na mídia nacional ..... | 95 |

### **4 *Sobre a adorável sensação de sermos inúteis***

|                             |   |     |
|-----------------------------|---|-----|
| Imagem 23                   | Primeiro experimento na Mostra Semestral da UEA .....           | 99  |
| Imagens 24, 25, 26, 27 e 28 | Identidade visual do projeto .....                              | 101 |
| Imagem 29                   | Cartaz da II Mostra Inútil .....                                | 104 |
| Imagem 30                   | Tipos de encontros para diálogos dramatúrgicos .....            | 106 |
| Imagem 31                   | Exemplo de depoimento recebido em formato de carta .....        | 107 |
| Imagem 32                   | Link com QRCODE para áudio com depoimento para o processo ..... | 109 |

|                         |   |     |
|-------------------------|---|-----|
| Imagem 33               | Trecho do caderno de direção .....  | 110 |
| Imagem 34               | Atriz Isabela Catão na cena do “caderno da amizade” .....                 | 112 |
| Imagem 35               | Link com QRCODE para apresentação do solo Giorgina .....                  | 113 |
| Imagem 36               | Ator Eric Lima performando D. Giorgina no espetáculo <i>Inúteis</i> ..... | 115 |
| Imagem 37               | Flyer do espetáculo com ficha técnica .....                               | 122 |
| Imagem 38               | Trecho do caderno de direção .....  | 123 |
| Imagem 39               | Trecho do caderno de direção – a descoberta .....                         | 124 |
| Imagem 40               | Escombros das paredes que deram lugar ao cenário-instalação .....         | 125 |
| Imagens 41 e 42         | Ator Eric Lima na cena “habitação” .....                                  | 127 |
| Imagens 43 e 44         | Trechos do caderno de direção .....                                       | 127 |
| Imagem 45               | Trecho do caderno de direção – Giorgina .....                             | 128 |
| Imagem 46               | Flyer com o anúncio da estreia do espetáculo .....                        | 129 |
| Imagem 47               | Flyer do espetáculo privilegiando a cor e a flor amarela .....            | 131 |
| Imagens 48, 49, 50 e 51 | Cartazes virtuais da reestrela de <i>Inúteis</i> .....                    | 132 |
| Imagem 52               | Equipe do <i>Inúteis</i> , ao fim da apresentação de estreia .....        | 136 |

## **5 Helena**

|                                 |  |     |
|---------------------------------|--|-----|
| Imagem 53                       | Minha mãe, Helena, grávida do meu irmão Eduardo e eu em 1997 ... | 138 |
| Imagem 54                       | Ensaio de <i>Helena</i> .....                                    | 140 |
| Imagem 55                       | QRCODE contendo a entrevista com Helena .....                    | 142 |
| Imagem 56                       | Cena “Vermelho” do espetáculo <i>Helena</i> .....                | 144 |
| Imagem 57                       | Cena do espetáculo <i>Helena</i> .....                           | 147 |
| Imagem 58                       | Cenário “cerâmica” do espetáculo .....                           | 148 |
| Imagem 59                       | Atriz e cantora Krishna Pennutt em <i>Helena</i> .....           | 149 |
| Imagens 60 e 61                 | QRCODE’s contendo depoimentos de espectadores de <i>Helena</i> . | 151 |
| Imagem 62                       | Cena das professoras em <i>Helena</i> .....                      | 152 |
| Imagem 63                       | Chegada de Helena (Laury Gitana) para o encontro com o pai ..... | 154 |
| Imagem 64                       | Ator Taciano Soares durante a narrativa da cerâmica .....        | 158 |
| Imagens 65, 66, 67, 68, 69 e 70 | QRCODE’s com depoimentos do público .....                        | 162 |
| Imagem 71                       | Álbum de fotos de Helena compartilhado em ensaio .....           | 163 |
| Imagem 72                       | Cena dançada em <i>Helena</i> .....                              | 165 |

## SUMÁRIO

|          |  |    |
|----------|--|----|
| <b>1</b> | <b>INTRODUÇÃO</b> ou <b>DE QUANTAS PERGUNTAS SOMOS FEITOS?</b> ..... | 15 |
| 1.1      | A PESQUISA CONVOCADA POR UMA EXPERIÊNCIA .....                       | 15 |
| 1.2      | QUEM É O ATELIÊ 23? .....  | 16 |
| 1.3      | CARTOAUTOETNOGRAFIAS QUE NOS DESVELAM .....                          | 18 |
| 1.4      | PARA COMEÇAR A MERGULHAR .....                                       | 20 |

### O que leva qualquer um de nós a preservar a vida do outro?

|          |  |    |
|----------|--|----|
| <b>2</b> | <b>VIDAS QUE CONSTROEM MEMÓRIAS: AS BIONARRATIVAS CÊNICAS</b> .....          | 25 |
| 2.1      | COLETIVIDADE E IDENTIDADES CULTURAIS .....                                   | 26 |
| 2.2      | QUAIS CORPOS IMPORTAM? .....   | 29 |
| 2.3      | CONSCIÊNCIA E SUBJETIVIDADES .....   | 35 |
| 2.4      | RESSONÂNCIA AFETIVA .....  | 41 |
| 2.5      | CIRCUITOS RETROATIVOS AUTOPOIÉTICOS: O FUNDAMENTAL PAPEL DO ESPECTADOR ..... | 47 |
| 2.6      | AS BIONARRATIVAS CÊNICAS: UM CONCEITO EM PROCESSO .....                      | 53 |

### Vidas que não contam como potencialmente dolorosas tem poucas chances de serem protegidas

|          |   |    |
|----------|---|----|
| <b>3</b> | <b>PERSONA</b> .....                          | 57 |
| 3.1      | CONSTRUINDO PRESENCAS: PRIMEIROS PASSOS ..... | 57 |
| 3.2      | VIDAS DEPOENTES .....                         | 63 |
| 3.2.1    | Narrando trajetórias .....                    | 66 |
| 3.2.2    | A composição de <i>Persona</i> .....          | 69 |
| 3.2.3    | Construindo violências .....                  | 74 |
| 3.3      | REVERBERAÇÕES DE EXISTÊNCIA .....             | 81 |

### Se é uma vida que não conta, ainda sim não é uma vida?

|          |  |     |
|----------|--|-----|
| <b>4</b> | <b>SOBRE A ADORÁVEL SENSAÇÃO DE SERMOS INÚTEIS</b> ..... | 97  |
| 4.1      | NÓS VIVEMOS EM UM ASILO EMOCIONAL .....                  | 98  |
| 4.1.1    | Mostras Inúteis .....                                    | 100 |

|       |   |     |
|-------|---|-----|
| 4.2   | NÃO SABEMOS QUAL CAMINHO TOMAR? .....                     | 105 |
| 4.2.1 | <b>Vozes coletivas</b> .....                              | 106 |
| 4.2.2 | <b>O curioso caso de <i>Giorgina</i></b> .....            | 110 |
| 4.2.3 | <b>A dramaturgia a partir das três perspectivas</b> ..... | 115 |
| 4.3   | QUESTÕES DO ESPETÁCULO .....                              | 121 |

### É preciso evitar o perigo e parar uma força que ameaça a sua vida

|       |  |     |
|-------|--|-----|
| 5     | <b>HELENA</b> .....  | 138 |
| 5.1   | FALAR DA MÃE: MOTIVAÇÃO E CRIAÇÃO .....  | 138 |
| 5.1.1 | <b>Montando uma Helena</b> .....   | 141 |
| 5.2   | FALAR PELA MÃE: ENCENAÇÃO E TEMPORADAS .....   | 147 |
| 5.3   | FALAR SOBRE A MÃE: MEMÓRIAS REAIS, INVENTADAS E COMPARTILHADAS .....                     | 154 |
| 5.4   | FALAR COM A MÃE: CRÍTICAS, DEPOIMENTOS DE ESPECTADORES E DE ARTISTAS DO ESPETÁCULO ..... | 158 |

### As vidas daqueles que fazem essa pergunta são as mesmas sobre as quais a pergunta é feita?

|       |  |     |
|-------|--|-----|
| 6     | <b>O CHOQUE EMPÁTICO: DISPOSITIVOS DE COMOÇÃO</b> .....                  | 167 |
| 6.1   | TEATRO, FILOSOFIA E NEUROCIÊNCIAS COGNITIVAS: DIÁLOGOS FUNDAMENTAIS..... | 167 |
| 6.1.1 | <b>Sobre aquilo que nos atravessa</b> .....                              | 168 |
| 6.2   | O CHOQUE EMPÁTICO .....  | 175 |
| 6.2.1 | <b>A estética do choque</b> .....  | 178 |
| 6.3   | DISPOSITIVOS DE COMOÇÃO .....  | 187 |
| 6.3.1 | <b>Dispositivos de dor e violência</b> .....                             | 193 |

|   |  |     |
|---|--|-----|
| 7 | <b>CONSIDERAÇÕES EM PROCESSO</b> ..... | 197 |
|---|--|-----|

|                          |     |
|--------------------------|-----|
| <b>REFERÊNCIAS</b> ..... | 200 |
|--------------------------|-----|

|                     |     |
|---------------------|-----|
| <b>ANEXOS</b> ..... | 207 |
|---------------------|-----|



## 1 INTRODUÇÃO ou DE QUANTAS PERGUNTAS SOMOS FEITOS?

Este texto fala sobre um teatro feito com a intenção de provocar o outro, em favor de questões que são de ordem da manutenção da vida.

### 1.1 A PESQUISA CONVOCADA POR UMA EXPERIÊNCIA

Em 2011, na cidade de Belo Horizonte – MG, acontecia mais uma edição do Festival de Cenas Curtas. Esse evento nacional oportuniza que grupos de teatro do país possam apresentar cenas com duração de até 15 minutos, no palco do Galpão Cine Horto e esses trabalhos costumam ser analisados por uma comissão de debate convidada do próprio estado ou de outros lugares do Brasil, sempre no dia seguinte, com abertura para o público. Nesse mesmo modelo outros diversos festivais despontaram no território nacional, entre eles, o único na Região Norte, naquele momento, o Festival Breves Cenas de Teatro, que coordenei ao lado dos artistas Dyego Monnzaho e Francis Madison. Na ocasião do ano de 2011, eu estava em BH, como figura representativa do “Breves Cenas” que intercambiava com o “Cenas Curtas”.

Nesse ano, assisti a cena “As rosas no jardim de Zula”, da Zula Cia. de Teatro, com atuação de Talita Braga e Andréia Quaresma, direção coletiva e coordenação de dramaturgia de Sérgio Abritta. A cena que fala sobre a história real de uma mulher, Rosângela, que abandonou os três filhos e foi viver na rua por dois anos. Passou por todo o universo de drogas, prostituição e violências que a rua pode trazer e convida o espectador, a partir do teatro documental, a viver uma verdadeira experiência de imersão na vida da protagonista, com uma atuação precisa das duas atrizes que, em cena, revezam personas e momentos da vida de Rosângela.

No dia seguinte, no debate realizado, foi apresentado pelas atrizes o processo de construção da cena, as questões do teatro documental que as atravessavam e, em dado momento, foi posto por uma das atrizes que a história que servira como mote para a cena, era na verdade de sua mãe. Nesse momento instalou-se um silêncio na sala de cinema do Galpão Cine Horto, espaço onde estava acontecendo os debates. Todas as pessoas presentes naquele lugar, de alguma forma, sentiram o impacto de saber que a história que tinha provocado tanta sensibilização, ganhava uma nova

Talita  
Braga

camada de informação que acabara de potencializar em um grau de muita intensidade a sensação de ter presenciado aquela experiência. É como se de alguma forma nos sentíssemos mais próximos de Rosângela, pelo simples fato de estarmos diante da filha, a atriz. É uma sensação de estarmos diante da própria personagem-inspiração da obra. E isso nos emociona em algum grau.

Eu percebo que nesse momento nasceu em mim a pesquisa que hoje estou nomeando como bionarrativas cênicas e os seus efeitos sobre o espectador, a partir do compartilhamento das questões biográficas da encenação. No momento em que eu tive a oportunidade de testemunhar uma experiência pessoal compartilhada no palco, é como se todo o teatro estivesse renascendo para mim. Um atravessamento humano, a partir de uma obra que ficcionalmente recria movimentos reais da vida de alguém.

## 1.2 QUEM É O ATELIÊ 23?

Em abril de 2013 começara a produção da montagem “O Arquiteto e o Imperador da Assíria”, que logo seria seguido de “Fando e Lis” e, por fim, “Oração”. Compondo a “Trilogia Arrabal”, em homenagem ao autor dos referidos textos, o espanhol (radicado na França) Fernando Arrabal, o Ateliê 23 apresentava-se na cena manauara, com o desejo de investigação das possibilidades do intérprete na cena. O teatro do absurdo era uma plataforma bastante dinâmica para provocar o trabalho do ator no mergulho sobre o que temos de mais humano: a emoção e a psiquê.

O grupo aos poucos foi derivando a pesquisa para as possibilidades do teatro documental e, a partir da montagem de “Persona – Face Um”, dedicou seu espaço de criação (sede) e os diversos artistas que passaram pelo grupo, a cada trabalho, no exercício de verticalizar a intenção de aprofundamento na linguagem das bionarrativas cênicas. O que vem acontecendo desde 2014, quando começa a pensar nas possibilidades criativas em teatro e dança, experimentalmente nos limites do exercício de ficção e realidade na cena.

As montagens de teatro: “Persona – Face Um” (2015); “Persona – Face Dois” (2016); “O que sobrou de nós” (2016); “Sobre a adorável sensação de sermos inúteis” (2017); “Ensaio de Despedida” (2017); “Helena” (2018) e “Vacav Bravas” (2019) e “Vacav Bravas [online]” (2020), além das de dança “Sur la vie” (2014); “da Silva” (2016) e “Janta” (2018) e “A Bela é Poc” (2021) foram fundamentais para que o grupo passasse a compreender a pesquisa na prática e ampliasse as condições de

investigação que o desejo do material biográfico e documental em cena passara a oferecer, como o teatro documentário, autobiográfico, biodrama, entre outros, antes do conceito de bionarrativas cênicas que segue em curso.

Desde o ano de 2015, o Ateliê 23 possui sede e com isso alguma autonomia na criação e compartilhamento de sua investigação com o espectador, através das temporadas que realiza de fevereiro a dezembro, com programação diversa, graças à quantidade de trabalhos que constrói e, ainda, com o convite a outros grupos locais de pesquisa continuada no teatro e/ou na dança para igualmente ocuparem a sede do grupo. Certamente o espaço físico condicionou possibilidades de ampliação do repertório de investigação do grupo e criou uma relação com o público frequentador do mesmo, de proximidade e compartilhamento de experiências. Um fenômeno somente possível com a ideia do trabalho continuado, como são as temporadas para os artistas de teatro.

Ainda que possua poucos anos em atividade, mais especificamente sete, o Ateliê 23 desponta na cena local do Amazonas, como um grupo com intensa atividade, graças à profusão de criações e, ainda, os trabalhos que desenvolve para além da própria cena, como os debates, encontros, oficinas, produção executiva para outros grupos e artistas da cidade, ou que estejam nela envolvidos em projetos culturais.

Hoje o Ateliê 23 se apresenta como um núcleo artístico que se compõe na estrutura de investigar as possibilidades do intérprete em cena partindo, cada vez mais, de histórias reais. Reunindo artistas de experiências diversas na cidade de Manaus e em diálogos permanentes com outros estados do Brasil, esse autointitulado centro de produção busca fazer-se presente na cena artístico-cultural brasileira, a partir de sua composição e da disposição dos seus projetos de atuação.

Há, ainda, um desejo presente no grupo ao considerar a ampliação do termo “cena artístico-cultural brasileira” como uma atitude política que vai ao encontro das dimensões continentais que o país possui e a dificuldade de visualização da ideia de teatro brasileiro como aquele que envolve as cinco regiões geográficas e considera as especificidades das composições poéticas de palcos que não estão necessariamente em voga na mídia nacional, tampouco são considerados “metrópoles culturais”, mas não deixam de construir legado e trajetória, igualmente importante, para a ideia de identidade cultural brasileira, como a soma do trabalho de artistas que norte a sul buscam construir palcos cada vez mais engajados na

emancipação de suas estéticas e de aproximação com o público, divagante frequentador do teatro dos dias de hoje.

### 1.3 CARTOAUTOETNOGRAFIAS QUE NOS DESVELAM

Os caminhos da pesquisa em arte no Brasil têm sido fortemente influenciados pelo movimento emancipatório com que pesquisadores e pesquisadoras vêm contribuindo nos últimos anos, sobretudo em experiências que se vinculam a olhar para a prática como afetação metodológica, analítica e discursiva.

Alguns vínculos com outras formas metodológicas ainda se dão, com a flexibilidade possível das epistemologias que têm sido utilizadas em favor da investigação artística, como é o nosso caso. Por tratarmos de uma pesquisa de análise polissêmica e de caráter múltiplo a respeito das abordagens investigativas, as frentes metodológicas pretendem – cada uma à sua medida – contribuir para a apresentação do campo de investigação, acesso e diálogo com materiais e teorias convocadas a partir do compartilhamento de processos e memórias pessoais como fio condutor da tese.

Certamente não seria possível considerarmos apenas uma forma metodológica para recortar nossa perspectiva analítica, pela natureza que segue o trabalho. Consideramos que o campo de pesquisa se apresenta como uma **“bricolagem metodológica”** (Fortin, 2009, p. 85) na combinação e melhor aproveitamento dos métodos da **cartografia** e da **etnografia** (com especial atenção à autoetnografia), de maneira a apoiar as perspectivas com que o olhar sobre as obras do Ateliê 23 se dará, bem como o uso do meu material pessoal intencionando compreender os meios pelos quais o grupo trabalhara e construiu uma poética em favor da tomada de atenção para as vidas precárias.

Enquanto a **etnografia** nos proporciona a produção da **consciência vivida** a partir das experiências do pesquisador “em presença íntima com a coisa a ser compreendida” (ibid, p. 82), a **cartografia** se manifesta como o “processo como processualidade” (Passos, Kastrup, Escóssia, 2009, p. 58) e esta se faz presente em todos os momentos, inclusive na escrita dos textos, ou seja, uma busca pela **consciência percebida**.

A combinação das metodologias que, na arte e na psicologia, encontram paridades que as aproximam comumente, contribui pela teorização da prática artística minha e daqueles/daquelas que fizeram parte dos processos empreendidos pelo

Ateliê 23. A oportunidade de olhar para os dados próprios como pesquisador pela via da minha experiência pessoal em justaposição à dimensão cultural do grupo em que me insiro, lança atenção a uma abordagem que Fortin (2009) chama de autoetnografia.

Essa prática de pesquisa visa, sobretudo, à unidade entre a matéria vivida no processo de criação artístico de forma a contribuir com a percepção dos caminhos percorridos pelos demais artistas que compuseram a criação das três obras do Ateliê 23 que vamos observar nos capítulos subsequentes: *Persona*, *Sobre a adorável sensação de sermos inúteis* e *Helena*.

Ao flertar com a autobiografia, a autoetnografia permite um ir e vir (ibid, p. 83) que se configura em passagens fluidas entre o “eu” e o “nós”, o “nós” e o “eu”, tanto nos aspectos de criação da obra, quanto na escrita da tese. Há, ainda, um desejo de evocar similaridades e diferenças entre o desejo meu enquanto pesquisador e propositor desta pesquisa em detrimento dos objetivos alheios dos demais artistas que, nesse ponto, assumem um lugar à margem não como forma de abstenção da importância e contribuição à obra, mas pela incapacidade que a etnografia nos incita em não determinar desejos pessoais como coletivos; evitar o risco de incorrer em uma fala homogeneizadora.

Por outro lado, a cartografia fortemente se inscreve como presente no caminho metodológico escolhido porque, sobretudo, compreende que *estamos o tempo todo em processo*. O ato de revisitação das pistas acerca dos eventos criativos de sala de ensaio, por exemplo, se reconfigura como movimento que constrói novas narrativas que não as mesmas daquelas vivenciadas pelo grupo no processo de montagem das obras. Traduzir memórias, observações e percepções após seis, quatro e três anos, respectivamente, é conduzir o olhar do leitor para uma tomada de consciência que só seria possível acontecer, na dimensão em que se apresenta, agora.

Esse percurso contínuo em permanente mobilidade nos leva ao conceito de inacabamento [...] intrínseco a todos os processos, em outras palavras, o inacabamento que olha para todos os objetos de nosso interesse [...] como uma possível versão daquilo que pode vir a ser ainda modificado. (SALLES, 2008, p. 20)

A prática da escrita desta tese, então, versará sobre as duas possibilidades metodológicas, a depender das condições de acesso aos documentos de processo disponíveis em cada obra, bem como as necessidades que se apresentarem como

WORK  
IN  
PROCESS

urgentes para contribuir com o diálogo que pretende demonstrar as bionarrativas cênicas como modelo de trabalho do Ateliê 23, em favor de um teatro que desperte o espectador de forma intencional às narrativas de vidas reais postas em cena.

RASCUNHO  
DO  
CONCEITO

#### 1.4 PARA COMEÇAR A MERGULHAR

Eu olhava para uma árvore muito alta, de maneira que no alcance do meu olhar eu via apenas as folhas, que balançavam junto ao vento, e o céu, azul na sua imensidão sem nuvens. Eu lembro de sentir uma certa vertigem, como geralmente sinto quando não percebo limites no meu horizonte. De repente uma folha, uma especificamente muito bonita, cai lentamente da árvore. Eu tento alcançá-la com a minha mão, mas ela voa para um rio que está à minha frente e que eu nem tinha percebido. Ela repousa sobre a água. Eu corro para, mais uma vez, tentar capturá-la com minhas mãos, agora que ela parece tão fácil de ser pega. Ao me aproximar, com a ânsia da necessidade de tê-la pra mim, eu me desequilibro, escorrego e caio na água. Não apenas caio como mergulho e descubro que o rio, na verdade, é como se fosse um mar, um oceano, tamanha imensidão. Há muitos lugares aqui. Sinto medo, mas começo a desbravar as possibilidades. Elas parecem inúmeras e eu, com minha ansiedade cativa, não freio o desejo e dou vazão a um mergulho sem ter pressa pra voltar à superfície, sem saber quando terminarei viagem. Esqueço-me completamente de quem era até cair, de susto, nessa nova morada. Essa é a sensação: eu habito esse novo lugar. Ele me recebe com muita atenção e permissão. Penso agora sobre a folha, se ela não era, então, uma arquitetura da vida para que eu chegasse até aqui. Refletir sobre essa ideia me deixa muito mais excitado pela trajetória e que agora começa a visualizar o fim desta fase. Me sinto não completamente pronto, mas suficientemente vivo para descobrir o que acontecerá comigo. É nítido que é um jogo sobre mim mesmo e isso não me assusta mais. Eu aceito a partida e me disponho a vivê-la.

Assim me sinto ao pensar na trajetória desta tese.

O teatro que o Ateliê 23 vem realizando busca ir de encontro a tudo aquilo que soterra os sentimentos humanos, as nossas identidades e as nossas afetações. Busca, com mecanismos diversos, trazer à superfície os escombros de nossa

humanidade. A fala que desenvolveremos a partir daqui está inscrita na prática de um encenador que nos últimos anos vem olhando para uma cena apoiada na poética da biografia e dos documentos vivos como material de trabalho, com o desejo de que a arte aja como revolução em favor do reencontro do ser humano com sua essência.

Vivemos numa em que o inimigo não são mais as máquinas, o capitalismo, a política ou as classes sociais, descobriu-se o óbvio: somos nossos próprios adversários, ao assinarmos a autoria da criação desse mundo apocalíptico em que estamos. O que não se revela tão óbvio assim é: como podemos respirar em busca da reconexão conosco? **Como o teatro pode contribuir com a transformação de sujeitos e a convocação de uma nova humanidade, sobretudo no aspecto social de nossas relações?** É a isso que buscamos responder em cada trabalho que nos propomos.

Quando, em 2014, o Ateliê 23 começou a se aproximar de uma cena que utilizava de materiais (auto)biográficos, isto se deu de forma bastante nítida para nós, como um desejo de aproximação do outro. A questão sobre a crise da representação e o esvaziamento das plateias de teatro sempre foi algo que me permeou, desde que comecei a dirigir espetáculos, um ano antes, em 2013.

Existem muitas vozes que carrego comigo, em minha formação acadêmica e em minha trajetória profissional – como artista e como produtor cultural, que ecoam a cada passo que dou. Nos últimos anos nunca falei tanto sobre a pesquisa em arte e cultura na região norte do Brasil, por exemplo. Ministrei disciplinas, orientei graduandos, pós-graduandos, atuei na gestão pública da cultura, ofereci oficinas, participei de debates, palestrei, dirigi artistas, atuei em obras e sempre essa fala permeou minhas escolhas e os caminhos que me conduzem no ato de compartilhar.

Esse compartilhar me alcança sobremaneira, porque é nele que nascem as pulsões que me fazem caminhar. Eu vejo um país que em sua desigualdade manifesta uma separação invisível, velada, sobre formas e lugares de pesquisa em arte. Por isso a pesquisa aqui se dá, entre outras questões, como um ato de emancipação – pessoal e de minha geografia. Sou o primeiro artista de teatro da cidade a concluir um doutorado em artes cênicas. Em 2021. Outros logo virão, estão em processo de doutoramento. Mas somente agora nós estamos chegando aqui. Começando aqui.

Quando escrevi meu anteprojeto de pesquisa, no processo seletivo do Doutorado em Artes Cênicas do PPGAC/UFBA no início de 2017, pensava ainda na ideia de falar sobre os teatros do real como um discurso estético de uma cena

pulsante, sobretudo nas experiências do Ateliê 23 e como elas afetariam o espectador. Certamente isto se deslocou da seguinte maneira: graças à atenciosa contribuição da banca de qualificação emancipei a pesquisa em favor da poética do grupo, nomeando-a naquilo que hoje corresponde aos nossos anseios e que se estabelece no desejo por uma obra que tenciona para o **entre** das relações, na convocação por uma sensível percepção de vidas como precárias, passíveis de luto; nossas vidas precárias e passíveis de luto.

Entre tantas perguntas e com o peso, inevitável para mim, de alçar um voo solitário – ainda que amparado por meus pares – fui desenhando a pesquisa para apreciação do encontro e suas reverberações afetivas, poéticas, memoriais, sígnicas e tantas outras arestas que se abrem em capilaridades complexas.

A partir daqui se estabelece um convite meu a você que lê esse trabalho, para acompanhar minha narrativa por essas fases que entendi como fundamentais ao discurso convocado aqui. É uma forma de escuta sensível que se instaura para que eu possa compartilhar os caminhos que a mim fizeram sentido e que renovaram meu olhar sobre o modo de fazer teatro em meu grupo e com a ideia das bionarrativas cênicas como elemento contributivo à sociedade através de dispositivos de comoção, como uma ideologia.

O trabalho se apresenta com cinco capítulos dispostos a desenvolver os fluxos epistemológicos que acreditamos serem necessários. No **primeiro capítulo** falamos de conceitos que fundam a ideia das **bionarrativas cênicas**: a formação cultural de nossas sociedades e de nossas identidades como sujeitos e como isso implica diretamente na construção da ideia de precariedade da vida, sobre corpos e vidas não dignas de luto na perspectiva social e política. Sendo esse o mote da construção do que estamos chamando de bionarrativas cênicas, que são modelos com os quais o Ateliê 23 tem trabalhado na formação de um circuito retroativo autopoietico entre ator e espectador na intenção de despertar ânimos para uma possível ação consciente nas subjetividades do outro.

Os **segundo, terceiro e quarto capítulos** apresentam, respectivamente, os processos criativos e algumas reverberações dos espetáculos *Persona* (2015), *Sobre a adorável sensação de sermos inúteis* (2017) e *Helena* (2018) a partir de documentos pessoais de processo que tenho, como encenador, mas também se abrindo aos materiais disponíveis a partir da crítica de processos criativos feita por Iago Lunière (nas duas primeiras obras) e outros que o grupo dispõe, incluindo depoimentos de




espectadores e críticas realizadas por críticos locais, a fim de compreender como estas narrativas foram sendo construídas e afetadas pelos acasos do processo criativo, bem como intencionando o movimento afetivo no espectador.

No **quinto capítulo**, por sua vez, apresentamos o conceito de dispositivos de comoção como síntese das intenções apontadas pelos criadores das obras na forma como as leituras foram realizadas nas construções observadas, compreendendo a ideia de dispositivos de dor e violência como a tradução poética das intenções do coletivo. É, ainda, observado os vetores utilizados para o acontecimento destes dispositivos enquanto movimentos que as obras propunham como convite à comoção dos espectadores dos respectivos trabalhos.

Há que se dizer, ainda, que a escrita desta tese é pautada sob a ótica da figura deste **encenador** que vos escreve e que pensa a relação **do entre** como fundamental para o acontecimento do teatro, motivo pelo qual este é o viés de observação dos trabalhos e conceitos constituídos em um desejo de que o teatro possa despertar emoções, afetações em favor de vidas reais que estão sob o julgo de um sistema político que privilegia vidas em favor de outras e, com isso, orienta suas decisões pela capacidade de construir acepção na valoração de corpos tidos como precários.

ATOR  
E  
ESPECTA-  
DOR

As palavras que virão a partir daqui não pretendem estabelecer nenhum tipo de verdade que não seja a do compartilhamento de um ideal e dos anseios de um coletivo de artistas de Manaus que tem trabalhado sob uma direção e que, agora, procura nomear experiências como um movimento político de construção de si. Boa leitura!

O que leva  
qualquer  
um de **nós**  
a preservar  
a **vida** do  
outro 

## 2 VIDAS QUE CONSTROEM MEMÓRIAS: AS BIONARRATIVAS CÊNICAS

A experiência vivida por mim com o espetáculo “As rosas no jardim de Zula”, da Zula Cia de Teatro, foi o pontapé para uma pergunta que comecei a fazer naquele momento: como o teatro pôde ser capaz de atravessar a minha história, superar as questões de ficção da cena e modificar o meu olhar sobre mulheres, mães, atrizes da chamada “vida real”? Ou, ainda: por que, após a peça, a informação sobre a personagem Rosângela como sendo mãe de uma das atrizes ficou na minha cabeça como alguém que acessa um segredo muito importante que fora compartilhado e me fez sentir íntimo daquelas artistas? Esse é o percurso que convido aquele/aquela que lê essas palavras a traçar comigo.

A humanidade é um coletivo. Isso é uma consideração inevitável de ser feita, se olharmos para o modo com que as sociedades humanas foram sendo construídas. Essa coletividade – que é inata – é também o algoz de muitos entraves que identificamos hoje nas relações sociais. As diferenças – que são o que formam nossa individualidade e subjetividades – têm sido alvo de ameaças constantes, de forma sistemática, por estruturas de soberania que vinculam a si o direito à vida, como vou discutir mais à frente.

No entanto, antes de inaugurar esse espaço de discussão, gostaria de refletir sobre o processo de formação de nossas identidades culturais como base para que possamos, em momento oportuno, **compreender esses movimentos que estão regulando a capacidade instrumental de construirmos laços afetivos e empáticos em favor do outro, seja ele quem for.**

Como já disse na introdução destas escritas, a interdisciplinaridade que o tema desta pesquisa inevitavelmente convoca abre o campo para que usufruamos do discurso presente em áreas correlatas às das artes da cena, de maneira a não esquecermos que antes de pautarmos o diálogo artista x espectador ou processo criativo x fruição, que é o interesse desta pesquisa, somos seres sociais e culturais e que nossa formação se dá de maneira social, histórica, cultural e ética. Falar sobre relações humanas, ainda que no campo simbólico da produção de sentidos na arte – no nosso caso o teatro – é também lançar um olhar sobre os meios pelos quais nos construímos e construímos nossas relações.

## 2.1 COLETIVIDADE E IDENTIDADES CULTURAIS

INTERDISCIPLINAR  
Estuda os fenômenos culturais nas sociedades

Ao olhar para a obra de pensadores dos chamados estudos culturais, não é muito difícil identificar elementos que contribuem na compreensão do processo da formação de nossas identidades culturais, ou seja, das subjetividades que nos orientam no modo com que nos relacionamos com o mundo, nas esferas biológica, social e simbólica. De antemão, essas subjetividades – longe de serem estáticas, verticais – são movimentos contínuos que se reorganizam conforme o sujeito realiza trocas com o ambiente em que está inserido, o que nos dá a ideia de mutação e, principalmente, adaptabilidade.

Isso nos organiza na ideia de que não somos uma única coisa o tempo todo, nem por todo tempo, mas, ao contrário, estamos sempre em processo de transformação em algum nível. As experiências que vivemos se inscrevem como memórias que orientam nosso modo de existência, relação e escolhas enquanto indivíduos e que se conectam com o que Bourdieu (2007), Hall (2006), entre outros, nos apresentam em suas obras acerca da formação cultural do indivíduo.

O processo natural pelo qual passamos em três estruturas básicas de relações sociais contribui, em um primeiro e importante momento de nossas vidas, na configuração inicial dos valores e condições que nos construirão. O papel da escola,<sup>(1)</sup> da família e da comunidade em que estamos inseridos em nossos primeiros anos são, na verdade, como heranças culturais recebidas de forma sistemática.

É sabido, com isso, que somos o resultado de uma construção externa que opera sobre nós a transmissão correspondente a uma expectativa alheia sobre tudo aquilo que nos identifica como indivíduos. Elementos que vão desde o nosso sotaque, modo de vestir, caligrafia, rotinas cotidianas, até o modo de pensar, hábitos religiosos (ou não), comportamento social, interação afetiva, posições políticas, entre uma série de camadas que nos condicionam, verdadeiramente, a agir como reflexos das influências recebidas por, principalmente, esses três núcleos de ação.

A sociedade é, por sua vez, um aglomerado de instituições capazes de controlar e estabelecer modelos de relações sociais e comportamentais, de maneira a assegurar uma padronização da própria existência humana, tornando-a passível de ser gerenciada por outros, concedendo uma espécie de direito à gestão da vida por estruturas e formas de dominação social.

O que inicialmente podemos compreender como centros de influência, formação e controle sobre quem nós nos tornamos – família, escola e comunidade – se amplia e ganha condições, em maiores escalas, de conduzir um pensamento sobre, inclusive, o que temos chamado aqui de direito de vida, em detrimento a um direito de morte. É o que Foucault (1985) nos apresenta com a noção de biopoder, o que a grosso modo seria a mediação, por uma estrutura superior, das vidas que merecem viver e aquelas que merecem morrer. Esses “mecanismos de administração dos corpos e de gestão calculista da vida” (ibid, p. 131) são as formas que podemos encontrar na escola, na gestão pública da saúde e da educação, entre outros meios reguladores que fortemente nos orientam em nossa formação primeira – motivo pelo qual insistimos em trazê-los ao debate.

De alguma forma  
as BIONARRATIVAS  
CÊNICAS  
intencionam  
responder a esse  
conceito

Historicamente, as sociedades se organizaram a ponto de elegerem para si instrumentos que validam a condição da vida, criando e mantendo meios pelos quais ela pode ser desenvolvida em sua plenitude ou reduzida à condenação de ser considerada uma não-vida – o que vou desenvolver melhor mais adiante. Isso é facilmente identificável nas condições em que corpos pretos e indígenas foram torturados, escravizados, saqueados e humilhados no processo de invasão e exploração do Brasil, apresentado como colonização por uma perspectiva deturpada da história narrada em livros utilizados nas salas de aula do país. No entanto, não são apenas os corpos identificados pela natureza de raça ou origem que acabam alcançando esse status de “não-vidas” para a sociedade, no geral.

A sociedade atual construiu uma espécie de catalogação do outro como “inimigo”: aquele que não se insere nos julgamentos e pretextos que assumo para mim como idêntico, conseqüentemente “amigo”. O fundamental olhar sob essa perspectiva que Mbembe (2020) nos traz é capaz de nortear o desenrolar deste fio analítico dos corpos sociais.

O inimigo é todo aquele que carrega consigo a possibilidade da extinção por quem assim o nomeia, como algo que caminha lado a lado da própria condição de existência. É como se tudo que ele fosse capaz de construir se manifestasse na aniquilação de vida dele e a falibilidade das condições de qualquer movimento que impeça esse destino fatídico, paradoxalmente construído por mim.

E é importante, ainda nesta introdução, que lembremos do processo que originou o projeto de país que nos tornamos. Porque, seguindo o pensamento daqueles que nos falam sobre a formação de nossas identidades culturais, é possível, sem grandes

esforços, compreender que o Brasil, por exemplo, possui um sistema de repetição das violências que nos originaram e, ainda, busca um ingênuo desejo de assemelhar-se à imagem do opressor – no nosso caso os países desenvolvidos, ao custo de nossos povos e riquezas naturais – sem considerar que isso só pode configurar uma total ausência de consciência sobre nosso estado real, sobre as políticas que cada vez mais impossibilitam o sentido de nacionalidade e identidade próprias, caminhando para um grande movimento de auto-implosão nacional.

Se, por um lado, a identidade de uma nação sustenta a ideia de que é a diversidade de suas identidades múltiplas que são capazes de orientar essa imagem nacional, por outro lado o que vemos nas sociedades modernas é o sentimento por um desejo de representatividade paternalista, que necessita da ausência de desejos individuais em favor da coesão de massas que seguem sob promessas fantasiosas que prometem “a encenação de um lugar de excepcionalidade no qual a transgressão da lei é possível” (Safatle, 2019, p.73) e acabam criando movimentos discriminatórios, sustentados por uma parcela da sociedade e autodeclaradamente impunes às leis e regras contrárias à sua ideologia narcisista.

Participamos, então, de um sistema político nascido na violência de nossa origem enquanto nação, e que se apresenta como a manifestação do poder revelada pela supressão das identidades destoantes do modelo imposto. Assumimos a perspectiva de um sistema regulador das vidas que age através da formação de movimentos hostis, engajados na consideração da inimizade como formas aceitáveis de violência que objetivam, nada além, a supressão da imagem do outro, tomada como ameaça a uma estrutura suprema política.

O corpo é uma superfície passiva de inscrições culturais e, por isso, sua potência é reduzida a um sistema que se auto-organiza como definidor de vidas emergentes na necessidade de serem mantidas, enquanto outras são abandonadas à capacidade das mesmas instituições em mantê-las com dignidade.

O inimigo em tela é o outro que precisa ser odiado pela sua natureza identitária – cor, raça, orientação sexual, gênero, fé e condições econômicas. Tudo aquilo que disso se afasta como ideal de uma chamada “supremacia” que reflita os meios dominantes de poder é passível de se tornar antagonista. Um alvo facilmente identificável e contra quem o sistema de formação de nossas identidades culturais trabalha, nos coagindo a nada diferente que uma tomada de atitude reativa. O enfrentamento é uma saída que tem se apresentado como um convite tido como

delirante por essas figuras de poder, mas que na verdade é uma resposta temerosa, porque a desobediência tem muito mais força para aquele que a teme do que o seu próprio sujeito conduzente é capaz de enxergar, na maioria das vezes.

Somos inimigos desse sistema político de gestão da nossa vida e morte. Como artistas, mulheres, LGBTQIA+'s, pretos, pobres, gordos, brasileiros... Em muitas escalas, porém, se por um lado a nossa pele está na mira de uma estrutura acachapante de estratégias que desobrigam a manutenção de nossas vidas e o apadrinhamento da morte como solução regozijadora de uma parte, por outro é a subversão da ordem e dos sistemas de silenciamento, a realização de ritos de celebração e protagonismo dos nossos iguais que recupera a noção de enfrentamento e constroi uma resposta fundamental de ser sustentada: como seres sociais, lutaremos igualmente pela manutenção de nossas vidas e lançaremos mão de todas as formas que dela se fazem necessárias.

Acima de tudo, precisamos tornarmo-nos conscientes das condições com as quais convivemos. A consciência sobre o lugar de inimigos em que somos postos, como justificativa à aniquilação de nossas vidas, é caminho fundamental para uma tomada de (re)ação. Se estabelecermos como ponto de partida que a subjetividade é o elemento fundamental para o alcance da consciência, como reflexão crítica sobre todo esse movimento que nos formã e que tenho trazido ao debate, é possível que encontremos a porta de entrada para o diálogo sobre os modos de fazer arte na contemporaneidade, em especial para as experiências que o grupo Ateliê 23 vem realizando. Com isso, começo a desenvolver o que virá a se tornar o conceito das Bionarrativas Cênicas, como poética de criação.

## 2.2 QUAIS CORPOS IMPORTAM?

Nós temos uma condição precária de existência. Nossas vidas são precárias na medida em que tomamos conhecimento sobre o que essa precariedade denuncia. A precariedade está vinculada à ideia de que somos passíveis de sermos eliminados, seja por ordem direta ou acidental. Não podemos garantir a sobrevivência sem lutar por ela. A sobrevivência é uma característica humana. Do momento em que nascemos, até à nossa morte, tudo o que fazemos é com o objetivo de nos manter vivos. Nem todos os corpos, porém, são considerados passíveis de luto.

O luto público está estreitamente relacionado à indignação, e a indignação diante da justiça ou, na verdade, de uma perda irreparável possui um enorme potencial político. Foi essa, afinal, uma das razões que levaram Platão a querer banir os poetas da República. Ele achava que, se os cidadãos assistissem a tragédias com muita frequência, chorariam as perdas que presenciassem, e esse luto público e aberto, ao perturbar a ordem e a hierarquia da alma, desestabilizaria também a ordem e a hierarquia da autoridade política. Se estamos falando de luto público ou de indignação pública, estamos falando de respostas afetivas que são fortemente reguladas por regimes de força e, algumas vezes, sujeitas à censura explícita. (BUTLER, 2015, p. 66)

A autoridade política, na verdade, nada mais é que a manutenção dos sistemas de supremacia, que se organizam como detentores de um poder sobre a vida e a morte dos cidadãos. Uma coordenada ação que desvincula laços afetivos e movimentos empáticos em razão da combinação de regras que privilegiam alguns e deixam outros à margem, tornando-os indignos da proteção do estado.

O que já fora visto nos movimentos denunciados pelo biopoder e pela biopolítica em Foucault revela essas estratégias que regulam a capacidade de enlutarmos-nos por determinadas vidas que, por razões diversas, não cumprem aos requisitos de ordem social, moral e empática. Essas razões nos eram desconhecidas até dois séculos atrás. No entanto, os movimentos iniciados no século XX e que ganharam força nos primeiros vinte anos do século XXI anunciam que seus nomes são: racismo, machismo, misoginia e LGBTfobia.

Todo esse processo convoca um necessário movimento reativo, mas que passa por algumas instâncias em um desenho de retroalimentação. Elencamos, com isso, a motivação para a sistematização dos acontecimentos afetivos que influenciam na capacidade que a cena do teatro pode realizar, em uma perspectiva estético-somática, e que contribuem para compreensão do que veremos adiante com o movimento das bionarrativas cênicas.

O ator e o espectador (enquanto figuras precárias), a vida comum projetada (ampliada) em cena, todas essas presenças tornam-se um verdadeiro ato político, assim como respondem a uma provocação de existência em um contexto que, cada vez mais, tenta minimizar as forças de minorias e bane todo e qualquer tipo de manifestação que sinalize a promoção de instabilidade nas forças dominantes. A arte está nesse lugar, o artista não-comercial, as teatralidades a partir de materiais documentais e biográficos, o espectador (que teve condições de chegar no espaço da encenação), todos juntos nessa plataforma de identificação, em alguma medida.



A precariedade perpassa as categorias identitárias e os mapas multiculturais, criando, assim, a base para uma aliança centrada na oposição à violência de Estado e sua capacidade de produzir, explorar e distribuir condições precárias e para fins de lucro e defesa territorial. Tal aliança não requereria concordância em relação a todas as questões do desejo, crença ou autoidentificação. Constituiria antes um movimento que abrigaria determinados tipos de antagonismos em curso entre seus participantes, valorizando essas diferenças persistentes e animadoras como o sinal e a essência de uma política democrática radical. (BUTLER, 2015, p. 55)

A violência da ameaça às nossas vidas e que outrora trouxemos ao diálogo se construía como um modelo estético da produção de choque como estratégia de alcance de uma atenção total que, por sua vez, instaura estados afetivos capazes de aproximar o outro e construir com ele presença, sentido e experiência, entre outras afetividades.

Concordando com o que Butler nos traz aqui, a violência posta como ameaça à vida ronda todos aqueles que por alguma consideração política, social, econômica ou cultural se tornam alvos necessários de serem exterminados com o argumento da “manutenção da vida”. Deles. O que implica vozes silenciadas, espaços diminutos, escolas fiscalizadas e tantas outras formas de imposição do domínio regulatório, através da força, como temos visto nos últimos tempos.

Vivemos nessa circunscrição entre o que nos condiciona capazes de expressar e performar nossa existência, dentro das nossas escolhas e condições, construindo trajetórias políticas, sociais, econômicas e culturais próprias, e do outro lado a subjunção do exercício de dominação e poder aniquilatório, nos colocando diretamente na condição de vidas precárias.

Ao encontrar outros, como nós, no material cênico apresentado em formas de teatro que por si só descondicionam o ideal plantado da ideia do fazer teatral – seja como instituição física ou modos de realização – trazemos à tona um convite que, por mais que pareça atrelado à noção empática, muito mais se revela como uma lembrança de que nós, sentados na plateia, podemos nos identificar como protagonistas dessa vida não passível de luto.

Quando corpos estão dispostos de modo a conhecer um ao outro (na relação teatral entre ator e espectador, no nosso caso), não necessariamente é garantido o reconhecimento entre si. Para que isso aconteça seria necessário que elementos de identificação e de afetação fossem ativados. Nesse contexto, reconhecer a vida do

*espetáculos feitos em  
espaços outros que  
não o teatro à  
italiana*

outro como passível de luto é, da mesma forma, reconhecer a si sob igual perspectiva. E é nesse argumento que reside o trabalho que o Ateliê 23 vem desenvolvendo em suas obras. Lembrar que os corpos dispostos como argumento material na cena são, na verdade, reflexos de nós mesmos ou daqueles que fazem parte do nosso cabedal afetivo.

Evidenciar a assombrosa ideia do silenciamento sobre corpos exterminados e que não merecem nem a exposição pública da dor, exercício fundamental para que a generalização e a apatia não tomem conta de uma vez daquilo que ainda nos condiciona humanos, é uma das nossas respostas a essa política. Exemplo real disso podemos ver no modo como governantes e, conseqüentemente, a população desconhecem sentimentos empáticos em meio à crise de saúde pública, no formato de uma pandemia, que estamos atravessando desde o início do ano de 2020. Como lembrar que essas vidas perdidas podiam ser as nossas e fazer isso nos alcançar afetivamente?

Qual a relação entre a violência pela qual foram perdidas essas vidas “não passíveis de serem lamentadas” e a proibição do seu lamento público? Seria a proibição desse lamento uma continuação da própria violência? E a proibição desse lamento público demanda um controle rígido na reprodução de palavras e imagens? Como essa proibição do lamento emerge como circunscrição da representatividade de maneira que nossa melancolia nacional pode ser encaixada perfeitamente na moldura daquilo que pode ser dito, daquilo que pode ser mostrado? Não é este o ponto onde podemos ler, se ainda podemos ler, a forma como a melancolia se torna inscrita como o limite do que pode ser pensado? O desfazer da percepção da perda – a insensibilidade humana à dor e ao sofrimento – torna-se mecanismo por meio do qual a desumanização se consuma. Este desfazer da percepção não se consuma nem dentro, nem fora da imagem, mas através da própria moldura que contém a imagem. (BUTLER, 2011, p. 29-30)

O que as experiências que o Ateliê 23 vem realizando, mais especialmente nas obras de *Persona*, *Sobre a adorável sensação de sermos inúteis* e *Helena*, vai ao encontro ao que temos discutido aqui: há uma emergência necessária da tomada de consciência sobre vidas que não são consideradas vidas por instituições de poder na sociedade. Como isso poderia acontecer?

Existe um total apagamento dos direitos e condições mínimas necessárias para garantir a sobrevivência desses corpos. Embora a visualização dessas palavras possa se dar, em um primeiro momento, como a literal condição de estar vivo e estar morto (e isso, sim, é um fator que também é possível de se ver na prática), também podemos

considerar as outras inúmeras formas com que grupos são “mortos” pela violência do Estado. A pesquisa – as universidades públicas – e os artistas (mas também as mulheres, os pretos, os mais pobres, e tantos outros) são alvos de forma cada vez mais nítida de uma não comoção empática, em nenhum nível, de determinadas figuras que assumem o controle do Estado. As instituições de governo dos últimos anos do Brasil, por exemplo, têm assumido papel totalizante na execução de políticas públicas pautadas na aniquilação simbólica (e também física!) dessas vozes, dessas “não vidas”, desses corpos ainda vivos.

Porque cada corpo se encontra potencialmente ameaçado por outros corpos que são, por definição, igualmente precários, produzem-se formas de dominação. Essa máxima hegeliana assume significados específicos nas condições bélicas contemporâneas: a condição compartilhada de precariedade conduz não ao reconhecimento recíproco, mas sim a uma exploração específica de populações-alvo, de vidas que não são exatamente vidas, que são consideradas “destrutíveis” e não “passíveis de luto”. [...] Quando essas vidas são perdidas, não são objeto de lamentação, uma vez que, na lógica distorcida que racionaliza sua morte, a perda dessas populações é considerada necessária para proteger a vida dos “vivos”. (BUTLER, 2015, p. 53)

A arte reage, responde a isso. As bionarrativas cênicas como um exercício de afeto sobre o olhar do outro, um convite às rupturas necessárias do processo de desumanização que cotidianamente dispositivos sociais nos propiciam. É preciso mostrar as “caras” das vidas (sim!) reais que passam despercebidas. O sofrimento iluminado tem efeito de produção de experiência no espectador. Acorda, impressiona, vulnerabiliza, expõe, se torna recurso de reAÇÃO.

É o que Levinas (apud Butler, 2011, p. 24) apresenta com a ideia de rosto, que se trata não exclusivamente de um rosto humano, mas de uma condição para a humanização. Assim como a mídia se apropria desse conceito para desumanizar, personificar determinadas figuras como modelos de vidas não passíveis de luto (a exemplo do homem preto que ao ser flagrado pela polícia é tomado como traficante, e o homem branco que a mídia chama de operador de *delivery* de drogas<sup>1</sup>), é possível tornar o inverso capaz de sensibilizar e encontrar no outro, no espectador, condições de empatia por vidas reais, em estado de mediação ficional, como as experiências

<sup>1</sup><https://oglobo.globo.com/rio/policia-prende-dois-suspeitos-por-delivery-de-drogas-na-zona-sul-24562270>. Acesso em 08 de agosto de 2020.

que o Ateliê 23 tem produzido nos últimos anos podem ser convites a essa manifestação de outras formas de atuação do teatro.

Quando consideramos as formas comuns de que nos valem para pensar sobre humanização e desumanização, deparamo-nos com a suposição de que aqueles que ganham representação, especialmente autorepresentação, detêm melhor chance de serem humanizados. Já aqueles que não têm oportunidade de representar a si mesmos correm grande risco de ser tratados como menos que humanos, de serem vistos como menos humanos ou, de fato, nem serem mesmo vistos. (ibid)

Retomando o processo de identificação que a exposição da violência aos corpos vulneráveis que somos pode significar na estrutura afetiva do espectador e, pautando-nos desse interesse que as bionarrativas cênicas apresentam em favor da não domesticação da violência como fator “natural”, denunciemos a insensibilidade humana que nos rodeia, e desse desfazer das capacidades perceptivas da perda do outro igualmente revelamos muito mais sobre os mecanismos a que estamos sujeitos.

O movimento teatral que o Ateliê 23 vem realizando ao protagonizar vidas que passam pelo lugar das violências reais e simbólicas que sistemas estratificantes sociais são capazes de produzir é, ao mesmo, a produção de experiências de choque, com a intenção de despertar sentidos afetivos empáticos e que gerem ação, tomada de atitude em favor da alteração dos meios dominantes com que nos relacionamos e reproduzimos, muitas vezes, essas violências silenciosas.

Nenhuma compreensão da relação entre imagem e humanização pode ocorrer sem uma consideração das condições e significados dos processos de identificação e desidentificação. É válido notar, entretanto, que a identificação sempre se baseia na diferença que busca superar, e seu propósito é alcançado apenas por meio da reintrodução da diferença que ela alega ter feito desaparecer. Aquele com quem me identifico não sou eu e esse “não sendo eu” é a condição da identificação. (ibid, p. 28)

O exercício proposto por esse teatro que utiliza as experiências biográficas como convites à identificação entre ator e espectador, por meio das diferenças apresentadas, surge como um espaço de provocação de alteridades e movimentos empáticos. Esse modelo defendido como as bionarrativas cênicas tem alcançado o desejo pelo compartilhamento de violências, promovedoras da perspectiva do choque, mas que se engajam no movimento autopoietico da cena. É um desenho retroativo de

afetações simultâneas, que operam no ato da cena, mas que reverberam pela posteridade, na produção de memória e consciência no sujeito percipiente. E é sobre isso que age o desejo das bionarrativas cênicas.

Para desenhar esse caminho, precisamos nos valer de diálogos **interdisciplinares** com a filosofia e com as neurociências cognitivas porque ambas falam sobre a manutenção da vida. E isso é fator preponderante para olharmos os processos estéticos como biológicos também e vice-versa. O teatro é uma atividade física e simbólica. A consciência diz respeito à manutenção da vida, produção de sentido e construção de experiências.

### 2.3 CONSCIÊNCIA E SUBJETIVIDADES

AQUI  
RESIDE  
A QUESTÃO

Somos corpos precários, em vidas não existentes. Não para todos. Optamos por fazer arte sob um recorte. A necessidade de sobreviver nos impele a esse estado de atenção sobre o fazer e sobre o fazer-ver. O espectador chega engendrado em tantas forças sociais que fazem tudo, menos lhe dar condições de construir a si. Nós buscamos fazer isso à medida que encontramos o outro. Que nos colocamos frente ao outro. Uma série de implicações se dão em esferas mentais, físicas e simbólicas. Estamos agindo o tempo todo. Nos reconhecemos, não pela igualdade, mas pela diferença. É a partir dela que, enfim, nos construímos. E reverberamos a ressonância desse teatro feito para nos lembrar de toda a gente que é vida, mais do que está viva. Lembramos da sobrevivência como a luta diária que move em todos nós. Todos os dias. Novamente o agir, a ação. É preciso lembrar que a ação requer impulsos ativos e não homogeneização e letargia. Ao olhar o outro, em sua condição precária, lembramos que somos e estamos também. E dependemos do outro, por natureza. O nós está muito mais ligado à ativação dos sentidos. São todos eles, em funcionamento intenso nas suas capacidades perceptivas, que nos ativam no reconhecimento de nossas condições. O *self*, mecanismo fundamental de proteção, nos lembra: é a consciência que nos manterá vivos e é nela que precisamos estar presentes.

É preciso sair à luz. A metáfora que nos aproxima do início de um espetáculo teatral é também um convite à compreensão da consciência como lugar que nos recebe e nos acolhe, fundamental nessa trajetória que estamos desenhando aqui.

Nenhuma literatura descreve definitivamente o fenômeno da consciência, isso é factual. Mas nem seria a conceituação dela que nos permitiria encontrar o eco para

as vozes tantas que cooptamos nessa caminhada. Antes, aliás, é preciso compreender o *self* como síntese do discurso.

O *self*, conforme Damasio (2000), está vinculado ao alcance da identidade e individualidade e ao exercício da estabilidade dos mecanismos cerebrais necessários à questão de sobrevivência. Estes, por sua vez, são entendidos como “protagonistas da consciência” e se revelam como o *self* central (memória do próprio corpo, resultado de suas interações com o ambiente, como a enação<sup>2</sup> defende) e o *self* autobiográfico (conjunto de lembranças que definem uma pessoa – do que gosta, com quem mora, onde trabalha, etc). A grosso modo estes seriam os responsáveis pela “gestão da vida”, que se realiza graças a uma variedade de ações regulatórias estabelecidas de modo inato. Observemos que aqui falamos da gestão da vida em uma perspectiva biológica, para que possamos alcançar, posteriormente, a contraposição com aquela autoritária, instituída por mecanismos de poder sociais, sob perspectiva da institucionalização de mortes.

Enquanto o *self* autobiográfico nos localiza no mundo com a parte “menos variável” de nossas identidades, é o *self* central que dialoga com a experiência, com o encontro com o outro, com as atividades enativas, os acoplamentos afetivos e a produção de sentido. Sua dinâmica é fundamental para o exercício dessa “manutenção” dos atravessamentos resultantes do encontro com o outro, para a simulação da empatia e da comoção, como fortalecimento de uma nova informação que, conforme dito anteriormente, falará muito mais sobre a formação identitária do espectador do que do ator, no exemplo do espetáculo teatral.

O organismo é representado no cérebro, de maneira abundante e variada, e essa representação está vinculada à manutenção do processo da vida. Se essa idéia for correta, a vida e a consciência, especificamente o aspecto do *self* da consciência, estão inextricavelmente entrelaçados. (DAMASIO, 2000, p. 55)

O *self* é o mecanismo para que a consciência exista, através de seus atos regulatórios. Ele não é capaz de produzi-la, ao mesmo tempo em que, sem ele, ela

---

<sup>2</sup> A teoria da enação proposta por Varela (1992) é um conceito complexo do campo de estudo da filosofia que faz críticas ao cognitivismo como modelo de relação, interação e cognição, pela sua abordagem computacional e utilização de signos representacionais a fim de construir significados. O modelo enativo está vinculado à ideia da experiência subjetiva do agente cognitivo em contato com o ambiente em que está inserido. Ou seja, a abordagem sensório-motora é o portão de entrada para a experiência compreendida pelo corpo, como um todo, não apenas um receptor de correlações feitas na dinâmica cerebral.

não existiria. No entanto, a consciência se estabelece no ato da fruição da obra como um agente promotor da transformação de materiais e energias da natureza em arte, sendo conduzida como experiência estética, pois envolve a participação ativa de todos os sentidos.

A consciência, então, se apresenta como uma “experiência atencional que tem como efeito a emergência contínua de um self momento a momento” (Varela, 2003, p. 86). Isso nos permite, então, pensar a relação do consciente em espasmos de inconsciência na prática de fruição da obra artística teatral, que a todo instante se renova e que não necessariamente acontece no campo da consciência, como são os *selves*, por exemplo.

Três estágios de processamento que fazem parte de um continuum: um estado de emoção, que pode ser desencadeado e executado inconscientemente; um estado de sentimento, que pode ser representado inconscientemente, e um estado de sentimento tornado consciente, isto é, que é conhecido pelo organismo que está tendo emoção e sentimento. (DAMASIO, 2000, p. 75)

A consciência não acontece de forma automática sobre todas as formas de interação que o corpo tem com o meio e com o outro, mas ao contrário ela é resultado de uma série de estados que em sua constituição afetiva ganha condições de serem trazidas à luz consciente.

Mas, afinal, por que a busca pela consciência aparece nesse ponto em que estamos e qual a sua importância para nosso argumento de pesquisa?

Para que um corpo sobreviva é necessário fontes de energia capazes de mantê-lo íntegro, inclusive para reagir contra possíveis ameaças à sua existência. Isso é agir. Lembrando: é a ação que buscamos intencional no espectador. Sem ação não haveria vida. Para um corpo agir é necessário que haja repertório de imagens capazes de orientá-lo sobre qual a melhor estratégia para determinada situação fundamental à sua manutenção. O corpo não consegue (re)agir sem a relação precedente que seja capaz de criar condições de reconhecimento sobre o modo como deve responder. Ou seja: se algo não é conhecido pela memória do corpo, não produz nenhum tipo de capacidade afetiva.

É preciso que se oportunizem escolhas pautadas nas experiências que esse corpo adquiriu – e assim continua a fazer em suas afetações contínuas. Ainda que haja uma situação inédita ao corpo, é a disposição mental dessas imagens que

condicionará o surgimento de outras novas. Isto é a criatividade inata ao ser humano. A consciência é o mecanismo capaz de orientar o melhor e eficaz uso dessas imagens, bem como descartar as que não se aplicam a determinada situação e, ainda, condicionar o corpo a agir em favor da execução daquilo que naquele momento parece ser fundamental para a manutenção de sua existência.

A consciência é o elemento fundamental para nos alertar da precariedade de nossas vidas e construir meios capazes de nos manter vivos nesse contexto. A consciência com sua gestão eficaz da vida é a responsável por tornar o corpo possuidor de uma mente regulatória. A antevisão que a ela convém oportuniza que o corpo possa ser capaz de se organizar sistematicamente a fim de lutar pela sua sobrevivência. A consciência trabalha a partir do interesse pela vida do próprio organismo, pelo seu funcionamento mais eficaz, de acordo com os padrões que lhe acompanham em imagens. Espinosa (apud Damasio, 2000, p. 58) disse que o esforço da autopreservação é o primeiro e único fundamento da virtude. A consciência possibilita esse esforço.

O funcionamento biológico do processo neural de tomada de consciência não é objeto de estudo desta tese, no entanto é inegável que é necessário termos conhecimento da existência dessa dinâmica natural, como fator coerente com uma arte que fala de vidas para outras vidas. Podemos então continuar a linha de raciocínio, expandindo a intenção para a produção de subjetividades, estas que são o elemento-chave da consciência.

A arte é entendida, comumente, como produção subjetiva de sentidos. Essa disposição nos leva a pensar de que maneira o conceito pode contribuir com as apreensões disponíveis para nossa trajetória. Na ideia da subjetivação compreendemos a produção do sujeito, resultado da interação entre o indivíduo e o meio, com todas as suas capacidades de interferência.

A subjetividade é o conjunto das condições que possibilitam o surgimento de instâncias individuais e/ou coletivas como território existencial auto-referente, na adjacência ou na fronteira de uma alteridade também subjetiva. (GUATTARI apud BOURRIAUD, 2009, p. 125)

Esse meio que afeta e interfere sensivelmente nas camadas de sentido que carregamos e produzimos, continuamente, nos convoca a uma leitura cada vez



mais particular do mundo, realçando a individualidade que esse mecanismo é capaz de despertar.

A subjetividade existe em acoplamento (Bourriaud, 2009) à existência do sujeito, o qual se vincula às associações que são feitas no decorrer da vida. Seriam os vetores de subjetivação (Guattari, 1992) os responsáveis por estabelecer essas relações que se mostram, cada vez mais, plurissignificantes em seus territórios fluidos, como de fato são as esferas de afetação a que todos estamos sujeitos.

Concepção mais transversal da subjetividade, que permita responder ao mesmo tempo a suas amarrações territorializadas idiossincráticas (territórios existenciais) e a suas aberturas para sistemas de valor (universos incorporais) com implicações sociais e culturais. (ibid, p. 14)

Se Guattari defende que não há nenhuma afirmação pertinente à ideia de que a subjetividade só pode ser produzida na coletividade (diferente dos afetos que veremos em capítulos futuros), mas que ela é possível de ser desenvolvida na essência da individualidade que por si só é um estado pulsante de alteração, por outro lado é necessário também combater a homogeneização e a padronização dos modos de subjetividade, hoje dominados pela mídia – o que poderíamos chamar de uma verdadeira dessubjetividade.

A subjetividade no nosso tempo leva ao extremo o aspecto de mascaramento que sempre acompanhou toda identidade pessoal; e que isso não seja dessasociado da ideia de que não há nenhum movimento da nossa vida que não seja controlado por um dispositivo, como adiante destrincharemos com maior precisão, assim esperamos.

O que acontece agora é que processos de subjetivação e de dessubjetivação parecem tornar-se reciprocamente indiferentes e não dão lugar à recomposição de um novo sujeito, a não ser de forma larvar, e por assim dizer, espectral. Na não-verdade do sujeito não há mais de modo algum a sua verdade. Aquele que se deixa capturar no dispositivo “telefone celular”, qualquer que seja a intensidade do desejo que o impulsionou, não adquire, por isso, uma nova subjetividade, mas somente um número pelo qual pode ser, eventualmente, controlado; o espectador que passa as suas noites diante da televisão recebe em troca da sua dessubjetivação apenas a máscara frustrante do *zappeur* ou a inclusão no cálculo de um índice de audiência. (AGAMBEM, 2009, p. 47-48)

Para que falemos sobre essa dessubjetivação, material plantado no terreno dos dispositivos de comoção, como chamaremos aqui, é preciso antes compreender a

ideia de Guattari. O processo pelo qual nossas subjetividades se formam pressupõe as trocas que, enquanto sujeitos, realizamos com o meio. Assim como já dissemos anteriormente, nossos mecanismos de formação das identidades culturais (escola, família, sociedade) são exemplos visíveis que intercalam com o conceito exposto.

Além disso, o processo pelo qual nos relacionamos com o esporte, a igreja, a arte são igualmente reveladores na produção das subjetividades que nos formam e nos orientam em nossas relações com o mundo e no modo pelo qual nele intervimos. Todas essas instituições são dotadas de artefatos simbólicos fundamentais para a ampliação daquilo que temos como consciência sobre nós mesmos e sobre o outro.

Seria, portanto, impossível desvincular o movimento de produção de subjetividades do processo de formação da nossa consciência; por isso o teatro – no nosso caso – tem papel fundamental: o de instituir experiências, memórias que alcancem o status da consciência dos sujeitos percipientes, o que nos levaria a crer que outras subjetividades estariam emergindo nessa relação empática com a obra de arte e com o que nela há como discurso poético.

É necessário que os sujeitos experienciem digressões no modelo de subjetivação que se deu até aqui. Articular universos singulares, formas de vida raras, cultivar em si diferenças antes de passá-las para o social (Bourriaud, 2009, p. 119), como uma forma de obtermos diferentes resultados nesse lugar da subjetividade como a temos hoje.

A relação do sujeito com a arte funciona como uma placa de produção de sensibilidades – o que podemos entender como a capacidade de conexão possível para a tomada de consciência –, que se apresenta como uma rede de relações interdependentes, em uma espécie de ecologia dos afetos.

“Nada será possível sem uma profunda transformação ecológica das subjetividades, sem a tomada de consciência das interdependências fundadoras de subjetividade” (Guattari apud Bourriaud, *ibid*). Em outras palavras: é necessário completa revolução no modo de pensar e nas estruturas sociais em que nos inserimos. A arte que insiste em uma revolução não pode perder de vista que a ideologia do modo do pensar hoje não mudará se os dispositivos de produção do pensamento não se alterarem. É o paradigma estético que Guattari defende considerando a força da arte em função da construção de um pensamento.

Amparado por essa estrutura de pensamento, é aqui que o trabalho do Ateliê 23 localiza seu desejo e vai de encontro aos modelos totalizantes das mídias, por

exemplo, em que a venda da ideia da produção de subjetividades (a internet também faz isso de maneira mais perspicaz) esconde, na verdade, um novo modelo de massa que ganhou forte adesão e que hoje torna um dos principais cânceres da letargia da sociedade.

A necessidade de diálogo com essa condição de sujeitos pós-modernos que, vinculados à espetacularização dos acontecimentos sociais, desabilitou a nossa capacidade aparente de reação, de tomada de postura frente à necessidade de uma nova sensibilização com o outro, uma alteridade acoplada à subjetividade, surge como maior desafio das bionarrativas cênicas que, ao beberem na fonte da vida como material de trabalho na cena, das biografias carregadas e imersas nesse contexto, podem sofrer duplo trabalho no alcance do desejo de uma afetação.

O que verificamos na prática é que todos somos, em alguma medida, corpos sociais dóceis e frágeis (Foucault apud Agambem, 2009) para o enfrentamento, como resultado da dessubjetivação a que estamos expostos e com a qual temos que lidar. Longe de encarmos como um modelo taxativo que não apresente possibilidades de revolução, a compreensão desse cenário garante, minimamente, que possamos cada vez mais radicalizar em nossas escolhas que envolvem, então, potencializar o teatro como dispositivo de resgate, talvez, para a ideia de comoção como coletividade afetiva.

## 2.4 RESSONÂNCIA AFETIVA

A teoria dos afetos nasce no século XXI e busca investigar o que os afetos oferecem de intangível mas fundamental para compreender a relação entre corpo e mundo, em um discurso muito próximo do que foi possível ver na teoria da enação acerca da construção das identidades e afetividades a partir do encontro do sujeito com o mundo, compreendendo o **entre** como espaço de acontecimento das transformações que logo serão tomadas como acoplamentos afetivos.

Quando Deleuze (apud Pais, 2018, p. 35) define a obra de arte enquanto “bloco de sensações” e, ainda, afirma que isto não se separa daquele que sente, afirmando que esse bloco do fazer artístico é o mesmo da experiência, é aqui que podemos localizar o atual passo de nossa caminhada. Já entendemos que o estado presente, na troca mútua, é capaz de gerar sensações (sentido, sentimento, afeto) no espectador do espetáculo teatral em compartilhamento com o ator na cena.

Se a sala de espetáculos apresenta-se como um lugar que coaduna pulsações, no campo da existência, entre pessoas, matérias, vibrações – que formam o acontecimento teatral –, temos que considerar que esse mesmo espaço ganha, com isso, condições de ser observado em uma esfera maior. As afetações dos corpos criam trocas pungentes que acontecem e modificam-se (ao passo que modificam o seus promovedores) a todo instante.

Imaginemos que pudéssemos colorir essas trocas afetivas para que as víssemos de forma exata em sua geometria. Quantas cores e quais suas qualidades derivadas seriam possíveis de percebermos, enquanto o ato teatral se dá?

Artaud (2006, p. 152) diz que “no ator há uma espécie de musculatura afetiva que corresponde a localizações físicas dos sentimentos. [...] O ator é um atleta do coração”; no entanto, no que isso se diferencia do espectador que é tomado por impulsos afetivos que o transformam a todo instante – sua respiração e seu estado de presença se alteram – promovendo uma retroalimentação no atleta dos afetos? A consciência. Saber jogar com a produção de afetividades é o que diferencia. Mas ainda nesse jogo (em desequilíbrio, sob alguma perspectiva), o espectador está vivendo uma experiência sensorial potente e isso, inclusive, se assemelha às formas rituais do teatro, que também vemos na obra de Artaud.

A arte de hoje leva em conta, em seu processo de trabalho, a presença da microcomunidade que irá acolhê-la. Assim, uma obra cria uma coletividade instantânea de espectadores-participantes, seja em seu modo de produção ou no momento de sua exposição. (BOURRIAUD, 2009, p. 82)

E é sobre esse sentimento de comunidade que reside o espetáculo teatral. A formação dos circuitos autopoieticos retroativos agindo como uma rede que opera afetações nos corpos daqueles que juntos fazem o encontro do teatro acontecer de forma pungente. É nesse movimento recíproco de alterações sensíveis nos corpos que as bionarrativas cênicas pretendem agir. Na construção de camadas afetivas que orientem a produção de consciência em favor de uma determinada capacidade empática, simbolizada no discurso da cena que atravessa a ficção e busca apoiar-se nas memórias reais e inventadas que promovam identificação com o espectador.

Há, aqui, que se considerar o que Pais (2018) vai chamar de circulação de afetos e sua compreensão demonstra ser um fundamental sustentáculo para nossa apreciação discursiva. Na dimensão estética das trocas afetivas do acontecimento

teatral, algumas ponderações surgem para caminhar conosco. Observemos o que a autora nos provoca:

Poderá a função do público afetar a sua dimensão estética? Terá o poder performativo dos afetos outro tipo de implicações no contexto das artes performativas? Se o processo social da transmissão dos afetos tem consequências na biologia do corpo, no acontecimento teatral, o mesmo processo tem consequências no corpo paradoxal do ator em cena. (ibid, p. 233)

Existe, dessa forma, um ritmo e uma intensidade nas trocas afetivas que ocorrem dentro da sala de espetáculo e que, aos poucos, vão sendo incorporadas ao que o espectador tem como identificável em seu arsenal de afetos. A transmissão do afeto, mesmo que por um instante, altera a bioquímica e a neurologia do sujeito (Brennan, 2004), e isso é um importante passo para compreendermos os braços conectivos que oportunizam o teatro, assim como a estética das bionarrativas cênicas, em firmar diálogos com o outro, mesmo estando vivendo em meio à crise da representação, como já é sabido em muitas literaturas a respeito.

Obra aberta como proposta de um "campo" de possibilidades interpretativas, como configuração de estímulos dotados de uma substancial indeterminação, de maneira a induzir o fruidor a uma série de "leituras" sempre variáveis; estrutura, enfim, como "constelação" de elementos que se prestam a diversas relações recíprocas. (ECO, 1991, p. 150)

A atenção e a tensão que se estabelecem nesse jogo de desvelamento de máscaras e de conexões neurofisiológicas têm um elemento motivador que aparece em consequência de todos os movimentos até aqui traçados: o olhar.

Quando o nosso corpo supera o reconhecimento de um espaço/lugar/pessoa/situação diferentes do que seu mapeamento físico e mental tem como registro (do que já fora vivido por essa carne) e, ainda, considerando os atravessamentos que serão feitos a partir desse momento, até que se "transformem" em estados perceptivos, afetivos, sensíveis, é o olhar que começa a buscar *insights* que sustentem os estados de captação de ressonâncias. Além disso, como a filosofia tem nos mostrado, ao olhar sobre a superfície de outrem, objeto ou sujeito, este por sua vez me olha de volta. Com esta última consideração somos automaticamente convidados a estar presentes nisto que podemos até não saber nominar (dar sentido) em um primeiro momento, mas compreendemos como um convite à coexistência.

O olhar do criador e o olhar da criatura constituem o que propriamente está em jogo na criação, segundo a concepção sufista do mundo. Invocam-se um ao outro e não existem um para o outro, senão por meio de um e de outro. Sem esses olhares, a criação perde toda a razão de ser. (CHEVALIER, 2016, p. 653)

Falamos anteriormente sobre como o ato de construir consciência sobre algo percebido e/ou experienciado por nós, a partir de nossas subjetividades, é um elemento criativo inato ao ser humano. Esse fator é fortemente estimulado no ato do teatro como acontecimento, porque opera naquilo que mais à frente discutiremos como o Princípio da Adesão Emergentista e que contribui para que o espectador recrie mentalmente a imagem cênica percebida, paralelamente aos fenômenos físicos e psíquicos produzidos em cena.

Essa consideração amplia o olhar para o que Kinas (2017, p. 337) nos lembra acerca de uma “teatralidade renovada”, uma vez que os protocolos que as obras constroem são muito mais de uma formação de comunidade, naquele espaço cênico, que promove uma certa fluidez nas habitações dos corpos presentes.

Essa coexistência das relações humanas sob esse contexto e que convocam a si próprias como dispositivo de atenção e tensão afetivas é o que podemos ver na poética do que temos chamado aqui de Bionarrativas Cênicas, como também na estética relacional que Bourriaud nos apresenta.

O trabalho que vemos em Bourriaud (2009) é pautado na co-presença do ator e do espectador de maneira efetiva ou simbólica. O autor traz a compreensão de que a arte de hoje convida a microcomunidade a acolher suas práticas naquele território que outrora serviu como um modelo de imposições estéticas. Essa coletividade instantânea é menos efêmera porque subexiste na continuidade dos corpos afetados que multiplicam os afetos transmitidos.

O que vem sendo desenvolvido pelo grupo Ateliê 23 ganha eco na obra do autor que, entre outras frentes, nos convoca ao pensamento de que “a arte não transcende as preocupações do cotidiano: ela nos põe diante da realidade através de uma relação singular com o mundo, através de uma ficção” (ibid, p. 79).

O uso de materiais documentais e biográficos pelo grupo, como “matéria-prima” na construção de seus discursos poéticos, é, ao mesmo tempo, um convite à justaposição da própria vida, relida em uma perspectiva ficcional, mas que busca

encontrar eco na construção cultural que nos orienta a um estado de reconhecimento de corpos e vidas expostas no palco.

Para compreender o estético em suas formas supremas e aprovadas, é preciso começar por ele em sua forma bruta: nos acontecimentos e cenas que prendem o olhar e o ouvido atentos do homem, despertando seu interesse e lhe proporcionando prazer ao olhar e ouvir. (DEWEY, 2010, p. 62)

Esse modo de operar a cena performativa que o grupo vem buscando aprofundar como linguagem nos últimos anos tem se pautado, cada vez mais, das condições da vida precária como elemento estruturante das narrativas de cena construídas. Fala-se sobre corpos e dores que podem ser facilmente reconhecidos naquele que vê a obra, mas que pelo caráter interventivo que o teatro possui não atravessa o outro sem deixar marcas que vão operar na ordem da produção de experiência, memória e quiçá consciência sobre o espectador.

A fluidez dessas habitações do encontro teatral também pode ser percebida no espaço de interação entre ator e espectador, como contínua troca de afetações que nos impelem a uma atenção total ao que está sendo construído **entre** nós. Nesse momento, podemos dizer que os efeitos de presença e os efeitos de sentido que Gumbrecht nos apresentou estão totalizados de maneira que novos sentidos estão sendo construídos, atualizando nossas emoções, sentimentos e afetos.

Nossa forma é apenas uma propriedade relacional que nos liga aos que nos reificam pelo olhar. O indivíduo, quando acredita que se está olhando objetivamente, no final das contas está contemplando apenas o resultado de intermináveis transações com a subjetividade dos outros. (BOURRIAUD, 2009, p. 27)

Retornamos ao ponto em que o olhar é o catalisador que vem, em uma posterior ação perceptiva do corpo e mente, porque nele podemos encontrar voz para a compreensão das emoções e das afetações que as bionarrativas cênicas podem nos apresentar.

A neurociência cognitiva, por sua vez, ao olhar para o comportamento humano mediado pelo olhar na compreensão e percepção das coisas do mundo, em diálogo com o corpo como um também mediador das experiências vividas, integrado a essa relação com o ambiente, que a enação já nos apresentou, oferece evidências das funções cerebrais que revelam que o que sentimos, como sentimos e o que decidimos

agir, bem como devemos agir, se constrói a partir de uma representação interna, resultado do mapeamento do corpo na experiência com o mundo.

As obras já não perseguem a meta de formar realidades imaginárias ou utópicas, mas procuram constituir modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente, qualquer que seja a escala escolhida pelo artista. (BOURRIAUD, 2009, p. 17)

Como essa representação se dá, do ponto de vista da neurociência cognitiva – que neste lugar nos ajuda a compreender o comportamento humano a que nos dispusemos **olhar** para destrinchar os desdobramentos da relação humana mediada pela ficção biográfica? Como efetivamente podemos compreender o que se dá na produção cognitiva que, para além de construir pontes com o outro, mantém o estado de atenção total, enquanto as trocas afetivas se dão? Como garantir que mesmo no campo da efemeridade isso não implique a perda da qualidade sensível entre os corpos que estão fruindo presenças?

O impacto humano de todas essas causas de emoções, refinadas e não tão refinadas, e de todas as nuances de emoções sutis ou não sutis que elas induzem depende dos sentimentos engendrados por essas emoções. É por intermédio destes, que são privados, voltados para dentro, que as emoções, que são públicas, voltadas para fora, iniciam seu impacto sobre a mente; mas o impacto integral e duradouro dos sentimentos requer a consciência, pois somente em conjunção com o advento de um sentido do self os sentimentos tornam-se conhecidos pelo indivíduo que os tem. (DAMASIO, 2000, p. 56)

Esta pesquisa se debruça sobre os modelos poéticos da cena que o grupo Ateliê 23 tem desenvolvido nos últimos anos e que se pautam em materiais biográficos e documentais, como forma de construção de um sentimento empático no espectador a fim de torná-lo sensível à manutenção da vida, sobretudo daqueles corpos vulneráveis na perspectiva das instituições dominantes de poder.

Isso significa que o trabalho que tem sido desenhado até aqui fala, a grosso modo, sobre a relação que a cena constroi entre ator e espectador e quais os mecanismos com que ela se desenvolve. É fundamental, então, que olhemos para a presença do outro – do espectador – com toda a complexidade dos movimentos que fundam o circuito retroativo autopoiético, a fim de avançarmos na compreensão do modo pelo qual a cena intitulada de bionarrativas cênicas se dá, considerando a ação do sujeito percipiente como crucial para o alcance do objetivo proposto.



## 2.5 CIRCUITOS RETROATIVOS AUTOPOIÉTICOS: O FUNDAMENTAL PAPEL DO ESPECTADOR

O objetivo deste ponto de diálogo é apresentar qual perspectiva de espectador estamos considerando para o debate das bionarrativas cênicas. Mas, mais que conceituar, é necessário contextualizar sob a ótica do que se pretende nesse trabalho: aproximar o espectador da obra teatral que se vale de materiais biográficos/documentais e compreender, inicialmente, o percurso do vínculo construído no exercício afetivo que as obras do Ateliê 23 têm proposto.

Há uma tênue diferença, que precisamos apontar aqui, entre a condição de destinatário e partícipe do espectador. “Com” quem falamos ao invés de “para” quem falamos. Ao utilizarmos a preposição “com” em detrimento de “para”, oportunizamos que seja explícito o nosso posicionamento acerca da relevância de ter a construção da obra teatral nessa horizontalidade que o termo “com” pode proporcionar.

Não estamos mais falando “para” alguém, porque isso sugere um aspecto de ouvinte que Rancière (2013) aponta na obra “O Mestre Ignorante” como se fosse uma evocação ao embrutecimento, como se que aquele que fala (o ator, no nosso caso) estivesse em uma posição de emancipação intelectual. No teatro performativo construímos com o outro, estamos juntos em um programa que busca, cada vez mais, diluir essas fronteiras. “É na experiência, individual e coletiva, desse evento que se desenrola com ele e não para ele, em detrimento do produto, que o lugar do espectador contemporâneo está ancorado”, nos diz Féral (2015, p.129). E essa experiência, para nós, suscita a construção de outros modos de coabitação entre ator e espectador.

Ao perguntarmos “com quem falamos?” sob a perspectiva da criação teatral, não pretendemos uma resposta hegemônica sobre o conceito de público que os estudos culturais nos proporcionariam, em um vínculo com as ciências sociais, a fim de compreender os processos de construção identitárias e de gostos de consumo, mas que nesse momento ganha outros ares de compreensão. O que se descortina, ao realizar esta pergunta-chave, é um olhar que vai em busca do desejo de compreender como nomear e descrever a relação entre cena e espectador.

O movimento da criação teatral é fundamentalmente baseado na reflexão do agir mutuamente. No entanto, essa relação não se resume à justaposição de um frente ao outro: espaço cênico e espaço da plateia. Há uma tensão propositalmente criada que influencia drasticamente a qualidade da produção de uma presença e a urgência desse encontro. Aparentemente estaríamos entrando em questões de ordem estético-somáticas e que muito podem contribuir para essa discussão.

Quando Pais (2018, p.12) apresenta o conceito da comoção como um “movimento recíproco de afetos que tem impacto na qualidade sensível do acontecimento teatral”, ela evoca a noção de uma performatividade dos afetos, a nosso ver. A cena é um espaço de produção de efeitos sobre o outro. Isso está devidamente defendido e pode ser melhor lido através da somática. Portanto, acerca dessa produção de efeitos que recai sobre o artista, seria prudente considerarmos esse estado recíproco de afetação, que se dá de maneira única no encontro com o outro. Os motivos pelos quais isso acontece são vários e contribuem para a leitura sobre a fusão do sujeito percipiente (espectador) e objeto percebido (cena), mas cuja práxis oportunamente visualizaremos nas análises das obras do grupo.

Antes de avançarmos nessa perspectiva, é preciso que relembremos como tem se dado a relação cena-espectador nos últimos anos, a partir do momento que sua transformação foi estabelecida como fundamental para que se oportunizasse outras modalidades de afetação. Apesar de ainda não ser possível afirmar que os estudos em teatro majoritariamente pensam a construção da cena a partir, e indivisivelmente, da relação artista-espectador, é importante lembrar quando a especiação passou a ser considerada efetivamente parte da obra.

A partir dos anos 1960, a performance-art trouxe uma ruptura necessária na posição e consideração do espectador para o acontecimento artístico. Abolidas as figuras dos diretores, coreógrafos, pensadores que centralizavam, em favor do movimento artístico que se desenhava naquele momento, o próprio surgimento da criação coletiva fortemente inspirada por esse movimento das artes visuais, passou-se a experimentar obras de total dependência da relação com o outro. Uma verdadeira insurgência de atividade nesse que era considerado o lugar do obscurantismo intelectual.

O teatro é o lugar da ação. É preciso um teatro sem espectadores, em que os assistentes aprendam em vez de ser seduzidos por imagens,

no qual eles se tornem participantes ativos em vez de serem *voyeurs* passivos. (RANCIÈRE, 2012, p. 9)

As mudanças ocorridas a partir desse momento hoje refletem de maneira especial nos estudos do teatro performativo, sobretudo. Os pressupostos trazidos por Féral (2015) são incorporados às experiências que o Ateliê 23 tem desenvolvido, continuamente. Precisamos aqui convocar especial atenção à noção de agir no teatro, que por muito tempo esteve pautada no labor do artista da cena.

É preciso um instante para que olhemos o que a filosofia tem a nos compartilhar acerca do ato de olhar, elo fundamental do encontro cênico, como bem se sabe. O ator olha o espectador na quebra da quarta parede e o convoca para dentro do jogo proposto na cena, seja em qual formato estiver sendo desenvolvido. O espectador, por sua vez, olha em resposta, mas abre um novo sentido nessa ação. O ator e a sua *mise-en-scène* passam a existir verdadeiramente em um espaço real de criação de sentido. Tornamo-nos vivos ao olhar e ao sermos olhados. E é sobre essa existência que o teatro postula seu emaranhado de sensações.

O que permite declarar inativo o espectador que está sentado em seu lugar, senão a oposição radical, previamente suposta, entre ativo e passivo? Por que identificar olhar e passividade, senão pelo pressuposto de que olhar quer dizer comprazer-se com a imagem e a realidade fora do teatro? Por que assimilar escuta e passividade, senão em virtude do preconceito segundo o qual a palavra é o contrário da ação? Essas oposições olhar/saber, aparência/realidade, atividade/passividade, são coisas bem diferentes das oposições lógicas entre termos bem definidos. Elas definem propriamente uma divisão do sensível [...] Elas são alegorias encarnadas da desigualdade. (RANCIÈRE, 2012, p. 16)

O teatro, como lugar de atividade, em diálogo com o discurso da pós-modernidade que podemos observar na obra de Giddens (1991), nos permite apresentar um paradigma bastante interessante a fim de ampliarmos o discurso sobre as relações que se estabelecem no jogo de atuação. É fundamental falar acerca da compreensão que essa pesquisa aponta sobre o sujeito pós-moderno, como aquele que vai ao encontro da experiência teatral ou é surpreendido por ela, como nas experiências estéticas do teatro de invasão e do teatro de/na rua, para que não desassociemos a ideia do espectador como um agente humano que vive sob a égide de um sistema cultural que o forma e o transforma cotidianamente.

Se nos voltarmos à etimologia da palavra “teatro”, que em grego se apresenta como “*théatron*”, referindo-se, na verdade, ao espaço da plateia, alcançamos a tradução aproximada de “lugar que se vai para se ver”. O teatro está voltado para a experiência perceptiva daquele que vê, a partir do que o palco lhe apresenta e vice-versa. Nesse contexto, emprestaremos o conceito de Guénoun (2014, p. 14) ao dizer que o teatro é o lugar da “atividade de fazer” e a “atividade de ver”, acrescentando o papel do ator ao do espectador, atualizando nossa discussão.

Ver é uma ação, antes de tudo, que denota muito mais que um registro visual ocular, emprestando palavras de Didi-Huberman (1998, p. 29): “o que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha”. O olhar nasce na relação com o outro. Desde o início da nossa vida, o olhar é uma das principais maneiras com que nos conectamos com o outro: o olhar entre mãe e filho, por exemplo. Esse é o contato estabelecido como primeiro padrão de conexão entre nós. A emancipação começa quando se questiona a oposição entre olhar e agir.

O espetáculo, agora, tido como espaço de convocação à plena atividade, compreende o espaço do espectador como igualmente necessário à função vital da coexistência, objeto de desejo do artista-criador, e avança para a consideração dos movimentos que surgem, a partir do exercício proposto de uma existência única. Isso aponta que não se trata apenas de encontrar um novo conteúdo nas formas teatrais, mas também de “trabalhar com interpretações recebidas da realidade para mostrar como elas podem romper consigo mesmas”, (Butler, 2015, p. 28). Passa-se a falar sobre o exercício de alteridade que esse espaço horizontal provoca e considera como fator fundamental para o acontecimento teatral.

O que ocorre exatamente entre os espectadores de um teatro que não poderia ocorrer em outro lugar? O poder comum aos espectadores é o de traduzir à sua maneira o que percebe, de relacionar isso com a aventura intelectual singular que o torna semelhante a qualquer outro, à medida que essa aventura não se assemelha a nenhuma outra. (RANCIÈRE, 2012, p.20)

Esse espaço de interação mútua que utiliza de uma pluripercepção sensorial, a fim de ativar sentidos que contribuam para o ato fruidor do espectador é, também, um jogo combinado e mediado pelo olhar da direção da obra que constrói, propositalmente, os efeitos de sentido e efeitos de presença no outro. Sendo o diretor/a diretora o primeiro espectador da obra, o espetáculo se torna uma imensidão

de expectativas até que alcance o encontro vivo com o outro que lhe dará, por sua vez, os sentidos e com eles reconstruirá as imagens e as sensações únicas e individuais, porque carrega múltiplas possibilidades afetivas, em decorrência de tudo aquilo que já desenhamos até aqui.

É na fricção entre os pressupostos do teatro pós-dramático (Lehmann, 2007) e do teatro performativo (Féral, 2015) que nasce o lugar dos afetos (Pais, 2018). O ator instala um movimento em cena (de signos, referências e códigos) que o espectador é convidado a integrar, embora possa assumir tanto um olhar exterior quanto uma participação direta no acontecimento teatral. “A performatividade do espectador surge ancorada numa participação ontológica, que ultrapassa largamente o estatuto de observador do evento” (Pais, 2018, p.112).

O acontecimento teatral, então, se manifesta como uma verdadeira noção de comunidade e a isso precisamos nos concentrar em duas perspectivas: a primeira, que nos orienta para a copresença de atores e espectadores, fundamental para esta definição, e a segunda, que nos lembra que esta mesma noção é capaz de pôr em questão se, de fato, existiria o livre-arbítrio daquele que inserido está no jogo de produção de sentidos e efeitos que a obra possui.

As experiências vividas em uma comunidade de fruição teatral, digamos assim, são processos físicos e mentais (Fischer-Lichte, 2019, p.339). Elas operam no estímulo sensorial perceptivo, ao passo que a mente trabalha na atribuição de sentidos – o que é um movimento absolutamente natural dos corpos, fundamental para a sobrevivência, porque é a partir dele que alcançamos a consciência, como já dissemos anteriormente.

Os espetáculos, então, se manifestam como fenômenos emergentes, elemento fortemente contributivo para a autopoiese do circuito retroativo. Além disso, é possível apreender que estas estruturas de que se valem o processo de fruição da obra teatral cumprem um outro importante papel, que é o da desestabilização ao deslocar signos e efeitos a todo o tempo, contribuindo para um estado continuado de atenção e determinando o processo de especiação.

A criação de modelos participativos, que incluem o público como colaborador ativo na sua execução, vai alterar significativamente o lugar do espectador. Ao abrir a zona de contato permeável à atividade do público, o artista prescinde do domínio sobre a obra em prol de uma negociação de afetos e sensações que reconfiguram a experiência do

acontecimento e revolucionam a função do espectador. (PAIS, 2018, p.108)

Durante o espetáculo, as ações e os comportamentos de atores e espectadores se influenciam reciprocamente. Para além de um processo estético, estamos diante de um movimento social dos afetos. E a ele que nos referimos a todo instante no exercício de dissecar os meios pelos quais o teatro opera no outro e em si próprio, por consequência. A inversão dos papéis entre ator e espectador – premissa do teatro performativo e, não de outro modo, objeto das bionarrativas cênicas – gera uma instabilidade no circuito retroativo autopoiético das obras teatrais. Essas realidades sociais que se estabelecem no encontro entre a cena o espectador são os lugares onde nós, artistas, podemos agir na construção de outras afetividades, sentidas na pele, racionalizadas, internalizadas e, se formos bem sucedidos, ativadas para uma alteração na relação com o mundo e consigo mesmos.

Agora queremos estar vivos dentro e fora dos palcos. Lembrarmos que somos “corpos reais em espaços reais” (Hermann apud Fischer-Lichte, 2019, p. 62). Seremos reconhecidos como vida, nas nossas manifestações. As bionarrativas cênicas emprestam a vida como sentido para reivindicar seu renascimento no jogo da cena com o espectador.

Estamos falando de atos de reconhecimento. “Uma vida tem que ser inteligível *como uma vida*, tem de se conformar a certas concepções do que é a vida, a fim de se tornar reconhecível”, afirma Butler (2015, p.21). Com isso há um exercício de reconhecimento de nossas partes, nessas potências de teatro para onde estamos olhando.

O que buscamos nessas experiências teatrais junto ao Ateliê 23 é o estado de afetação mútua, esse movimento poroso em que a arte opera e que para isso utiliza da simulação de experiências coletadas no universo do real biográfico ou documental, para promover a mobilização das formas perceptivas de maneira a engajar suficientemente os sentidos e a inscrição de experiências nos corpos em afetação.

Sem a condição de ser enlutada, não há vida, ou melhor dizendo, há algo que está vivo, mas que é diferente de uma vida. [...] A apreensão da condição de ser enlutada precede e torna possível a apreensão da vida precária. A condição de ser enlutado precede e torna possível a apreensão do ser vivo como algo que vive, exposto a não vida desde o início. (*ibid*, p.33)

O objetivo aqui é o de compreender que não é possível falar de afetação mútua, alteridade ou comoção sem considerar que a experiência estética do espectador contemporâneo concentra-se nos processos estético-somáticos, na produção de afetos que se exprimem em sentidos construídos junto aos atores e na consideração do palco como modo de reconhecer e apreender a própria vida, em uma transposição mediada por rompimentos.

São experiências norteadas pela dissolução das fronteiras da ordem dramática do fazer teatral e respondem a uma lógica de produção de efeitos, conseqüentemente de presença. Um novo paradigma da presença é instaurado e dele depende apenas que o teatro esteja ligado à ideia de construção do jogo *com* o outro e não mais *para* o outro.

## 2.6 AS BIONARRATIVAS CÊNICAS: UM CONCEITO EM PROCESSO

Caro leitor, cara leitora, não pretendo me estender aqui, mas preciso da total atenção sua às próximas palavras que compartilharei. Se precisar, tome um tempo para si, beba água, esvazie os pensamentos para, então, continuarmos.

.  
.
   
.

Quando comecei a analisar os motivos pelos quais o Ateliê 23 constrói suas obras, em um difícil exercício de imersão – que a autoetnografia e a cartografia nos impelem, de olhar para dentro de nós enquanto coletivo criador e identificar tendências no processo que temos desenvolvido ao longo dos 8 anos em que o grupo trabalha – , senti a necessidade de nomear esse movimento porque não encontrei nada que correspondesse ao modo com que nos motivamos à criação.

Antes de tudo, gostaria de refletir sobre o conceito de narrativa visto em Pavis (2011, p. 259-260) e que pode nos orientar sobre a escolha de assim apresentarmos a estética de trabalho do grupo. De maneira geral, o autor nos coloca que a narrativa está vinculada a algo que se dá fora de cena, no sentido daquilo que não pode ser representado ou que assim fora escolhido ser ocultado pela encenação.

Isso nos parece uma pista bastante engendradora naquilo que falamos no começo deste capítulo: as vidas em estado de precariedade. Como sabemos, o que define esse estado não pode ser sintetizado em uma ação cênica ou mesmo em um jogo

dramático, porque diz respeito a toda uma estrutura hierárquica de organização social de forma a excluir e desprivilegiar corpos/vidas do direito à existência humana. Isso significa que o que podemos apreender na cena teatral a respeito dessas vidas precárias é, no máximo, o compartilhamento de espasmos dessa não vida. Isso pode se dar, inclusive, na forma de **narrativas orais**, relação conhecida do teatro épico e que dele nos valem propositalmente, sempre que possível.

Outro elemento que identificamos no conceito que a literatura traz sobre a narrativa é a da **desmaterialização da representação**, que insiste em uma fala direta em que é possível ver e se confundir a respeito da autoria do texto, que por vezes pode parecer do ator/da atriz ou da direção. Essa prática também insurge no movimento de despsicologização do que a ficção tende a nos trazer, em favor da irrupção da “narrativa do mundo” para dentro da cena.

Apoiando, então, nossa práxis nessa perspectiva da narrativa como material cênico que manifesta o ideal político do acontecimento teatral é que propomos falar de vidas que importam, vidas não precárias, vidas vivas que respondem aos movimentos hegemônicos de regulação social do direito de viver.

Portanto, as bionarrativas cênicas têm sido os meios pelos quais o Ateliê 23 tem se valido de materiais biográficos e documentais que rapidamente encontram eco em uma memória coletiva e cultural, objetivando convocar estados afetivos que possam mobilizar tomadas de consciência em favor da vida, em favor da manutenção da vida, como Butler (2015) nos ensina.

Ao mesmo tempo, não estamos afirmando, tampouco é o objeto desta tese, garantir o alcance das reverberações autopoieticas dentro daquele e daquela que vivera alguma experiência na espetação das obras do grupo, mas, ao contrário, o objetivo se encerra na organização de um pensamento de cena que deseja provocar o outro, que deseja inscrever marcadores dentro da sensível relação do entre, este que é o nosso lugar de fala.

Acreditamos, enquanto coletivo, que conhecer e tomar consciência dos meios pelos quais somos seres afetivos e afetáveis não nos garante nenhum tipo de êxito, sobretudo porque falamos de subjetividades e isso não se inscreve no campo da medição. O desejo que orienta a estética de trabalho em que o grupo se pauta está na busca de uma reconexão com a capacidade empática que enquanto humanos temos por natureza, mas que tem sido soterrada pelas condições em que a vida tem se encaminhado.



Bressan (2014, p. 253; 260) nos dá algumas dicas de como nosso trabalho, enquanto artistas, pode encontrar o outro, aquele que vem ao encontro da arte, no que a psicologia chama de **Princípio da Adesão Emergentista**. Basicamente, a teoria fala que a adesão do espectador se dá através de um processo cognitivo complexo, mas que é intimamente ligado às intenções do artista que escolhe construir cenicamente elementos que vão ao encontro de representações internas de cada um dos sujeitos percipientes.

De maneira geral, o espectador que encontra na cena teatral elementos que o conectam através das memórias e experiências pré-existentes que ele carrega consigo cria realidades (como já dissemos anteriormente sobre a característica criativa inata do ser humano), e elas, por sua vez, o recondicionam na vida real. Essa adesão, motivada pelos processos fisiológicos e neurais, pode perturbar a leitura de mundo desse sujeito, a depender das escolhas que o coletivo de artistas faz na construção de suas obras.

Portanto, aqui reside a estética que corresponde aos meios pelos quais o grupo Ateliê 23 pauta suas criações. O exercício da cena performativa que se vale de narrativas que trazem à tona discursos de vidas ameaçadas de serem aniquiladas: pela sociedade, pelas instituições totalitárias ou, ainda, por si mesmas. Conforme Mbembe (2020, p. 87), trata-se de uma forma de obrigar o inimigo a confrontar seu próprio vazio, uma vez que são tiradas de si as mãos aniquilatórias do outro, subvertendo, inclusive, o sistema estabelecido.

As bionarrativas cênicas não objetivam, dessa forma, falar de uma cena que utiliza do material biográfico/documental como argumento estético, mas sim do interesse na produção de sensibilidades outras que intencionam afetar o outro pela realidade de algo ou alguém que está inscrito como uma vida não passível de luto. A estética de trabalho que vem orientando o Ateliê 23 se apresenta como um desejo de sensibilização e para isso utiliza de elementos da ordem da estética do choque, como a narrativa de violência e morte, para falar de vidas.

**Vidas** que não  
contam como  
potencialmente  
dolorosas  
têm poucas  
chances  
de serem  
**protegidas**

### 3 PERSONA

Imagem 01: Identidade visual da pesquisa *Persona*, do grupo Ateliê 23, em Manaus



Fonte: Acervo do grupo/Designer: Eric Lima

#### 3.1 CONSTRUINDO PRESENÇAS: PRIMEIROS PASSOS

Há teatros que só querem oferecer um bom peixe comum, que se possa comer sem causar indigestão. Há teatros pornográficos que pretendem deliberadamente servir um peixe com entranhas cheias de veneno. Mas vamos supor que tenhamos a mais elevada das ambições: no espetáculo, só queremos apanhar o peixe dourado. (BROOK, 2011, p. 72)

O teatro na atualidade enfrenta uma dura realidade: ele não atrai mais. Essa afirmação, mesmo com o peso de uma sentença, não é de todo cruel. Realisticamente ele tem elementos que podemos compartilhar o pensamento como, por exemplo, a ideia da multidão que ia ao teatro até algumas décadas atrás, meados do século passado, como uma das principais formas de entretenimento que as cidades ofereciam à população da época.

Seriam muitos os fatores que recondicionariam a relação do teatro hoje com o público e nesse exercício de compreensão de quais esferas sustentam o ato de ir ao encontro de uma forma teatral, poderíamos desenvolver uma série de insinuações sobre o tema. No entanto, há algo que precisamos desenhar para que a nossa discussão encontre um campo de maior praticidade de diálogo e construção: as pessoas não iam ao teatro necessariamente para viver uma experiência teatral em si, o que muito pode falar sobre o lugar que estamos nesse momento.

É importante recortar que falamos de uma herança europeia acerca das práticas de consumo teatral, mas principalmente, pela forma com que moldamos o processo teatral que hoje ainda impera em boa parte no Brasil. O teatro, como forma de entretenimento, era uma fuga da realidade, um espaço de encontro que muito aos

poucos foi democratizando sua plateia, com experiências que não propunham apenas a uma fatia da população ter condições de vivenciar.

Ainda assim, o que sabemos pelos livros de história é que o mundo seguiu, evoluiu, a tecnologia foi se tornando um elemento cada vez mais presente no cotidiano e, com isso, o pensamento também se modificou, as relações se modificaram. E o teatro? Aparentemente permaneceu, durante muito tempo, próximo daquilo que o projetou como apogeu nos séculos XVIII e XIX.

Para viver no presente, uma experiência teatral tem que acompanhar a pulsação de seu tempo [...] A arte do teatro tem que ter uma faceta cotidiana – histórias, situações e temas que devem ser reconhecíveis, pois o ser humano se interessa, acima de tudo, pela vida que ele conhece. (ibid, p. 79)

A noção de pós-modernidade ou de modernidade tardia abraça a compreensão desse humano que, desde o século XX, busca um sentido de maior personalidade naquilo que ele se relaciona em suas escolhas de consumo culturais e políticas. Embora o conceito de sentido seja algo a que nos debruçaremos mais adiante, é uma aposta pensar que vivemos em uma época em que nos tornamos cada vez mais egocêntricos e desejamos nos espelhar naquilo que nos colocamos a servir.

Imagem 02: Ator Daniel Braz no espetáculo *Persona – Face Um*



Fonte: Acervo do grupo / Crédito: Fabiele Vieira

Retomando ao ponto da obra de Giddens (1991, p. 103) que nos traz luz à uma questão potente para nosso diálogo, há que se pensar que os modos com que as relações de hoje se estabelecem, propõem **sistemas de confiança** – que veremos no capítulo *Sobre a adorável sensação de sermos inúteis* – que resvalam no encontro de um acontecimento teatral, quando o autor diz que “a confiança nas pessoas é erigida sobre a mutualidade de resposta e envolvimento: a fé na integridade de um outro é uma fonte primordial de um sentimento de integridade e autenticidade do eu”.

Ora, se pensarmos na ideia de um espetáculo teatral que se pauta na ideia de que o outro está sob tutela de uma crença na existência e na seriedade daquele ritual que se apresenta e, ainda, traz o discurso de uma realidade sobreposta à ficção natural da cena, como os teatros biográficos ou documentais, podemos pensar que existe uma espécie de “autorização” que o evento teatral possui para criar essas **rupturas no próprio modelo canônico que se tem, a grosso modo, ao pensar a ideia de ir ao teatro** e que por isso acredito que ganha muito mais força nesse desenho das novas relações na contemporaneidade.

O autor apresenta, ainda, possibilidades de verificação para que compreendamos que o outro, ao se ver na cena, representado sob a organização de signos propositalmente construídos a fim de criar elos de conexão com as referências da atualidade em que a obra se insere, promove aquele evento teatral numa experiência para si, uma confirmação de que o encontro lhe causou mais que uma sensação de conforto (como sabíamos que era o objetivo daquele teatro que outrora falamos, sobre as plateias lotadas), mas tenha possibilitado que esse mesmo sujeito seja o protagonista do argumento teatral, ao lado – tão importante quanto, o ator ou a atriz sejam.

Eu costumo pensar que esse seria um bom desafio para o teatro em crise, valendo-me da ideia da crise da representação que nos apresentou o século que estamos e que segue como uma pergunta retórica sobre o fazer artístico, sobretudo nos dias atuais. **o teatro (ainda) é necessário?**

Quando Guénoun (2014, p. 131) fala do abandono da ficção como senhora do processo teatral, sugere a aproximação com os traços cotidianos como potência de diálogo com o espectador. O teatro também pode acontecer através de uma forma horizontal com o outro, uma nova forma de existência: o jogo. O desvelamento diante dos olhos do outro, o desfacelamento do jogo é triunfante. Não há passividade

Em Manauá,  
por exemplo,  
grande parte  
da população  
ainda tem  
o Teatro  
antagonista  
como forma  
única de  
acontecimento  
teatral.

localizada nas plateias, mas o desejo angustiante de participar, de alguma forma, em algum nível, daquilo que se presencia.

Nesse teatro não se busca a ideia de personagem. A representação deixou de ser o lugar de fala; deu lugar ao cinema, sob essa perspectiva. É lá que se encontra profunda identificação realística com a existência dos seres ficcionais. Claro que isso ainda pode acontecer no teatro, mas em uma outra medida, com efeitos adjacentes ao lugar que estamos: o jogo dos que se veem, porque ver a cena é também ver a si.

O Ateliê 23 vem buscando responder a esses movimentos, realizando encontros onde a tendência maior é o revelar das formas: sejam elas teatrais, dramáticas com as histórias reais, da cena em si com a performatividade do palco, etc. Visitamos o lugar de onde é possível observar dentro, inclusive de nós mesmos; lançamos luz à prática do encontro que convoca um compartilhamento, cada vez mais, com ar de intimidade, de confissão. As salas de teatro podem diminuir, mas isso nos impele lembrar que estaremos mais próximos, unidos e nos vendo, definitivamente, melhor.

O que o olhar perscruta, hoje, em cena, não é mais a imagem do papel: é o modo como o ator se comporta. [...] A vista se engaja em outras valências do prazer. Prazer de ver o ator fazer o que ele faz: maquinar ilusões, se necessário, mas, sobretudo, viver em cena segundo uma nova precisão, um novo regime da verdade. A verdade que o espectador persegue não é mais a verdade do papel, mas a verdade do jogo. E é esta verdade que provoca nele simpatia, empatia, compaixão. Devemos então pensar que um espectador, hoje em dia, não se identifica mais com o personagem, mas com o ator? (GUÉNOUN, 2014, p. 143)

A todo o instante, durante os capítulos, convocaremos a *palavra experiência* para sintetizar parte do discurso da pesquisa, mas é salutar que discorramos acerca do conceito que convoca a presença, apresentado por Hans Ulrich Gumbrecht (2010) e que nos localiza na discussão que estamos desenvolvendo.

Antes de mais nada é necessário falarmos sobre *cultura de sentido x cultura de presença*, que tem papel fundamental para olharmos as obras do grupo e a maneira com a qual temos desenhado a poética dos nossos trabalhos. É preciso pensarmos na ideia de *democratização do sentido*, primeiramente. Códigos que se tinham como dominantes acerca da significação de algo, passam a dar espaço para outras leituras e atravessamentos que convocam a percepção física igualmente relevante. É necessário oportunizar interpretações diversas. Trata-se de um resgate das

competências individuais de tradução. Somos plurais e nossa capacidade perceptiva também.

Imagem 03: Atriz Isabela Catão no espetáculo *Persona – Face Um*



Fonte: Acervo do grupo / Crédito: Fabiele Vieira

Embora Gumbrecht (2010, p. 106) nos antecipe que na cultura de sentido “a autorreferência humana predominante é o pensamento”, enquanto que na cultura de presença “a autorreferência predominante é o corpo”, temos que compreender que não se trata de uma separação dos conceitos, nem da emancipação de um em detrimento de outro, mas a importância no desvelar dessas frentes de dominação da forma humana, para que nos aproximemos, cada vez mais, do exercício de compreensão os efeitos da obra teatral sobre o outro.

A interpretação das coisas, carro-chefe da cultura de sentido, tem um valor fundamental, enquanto na cultura de presença, o corpo é a unidade objetiva do “sentir-se parte do mundo” que todos nós somos afetados, em algum momento de nossas vidas.

Existe, nas bionarrativas cênicas, um movimento de permeabilidade que, no contexto dessa investigação em tela, torna-se fundamental para a criação de uma experiência: a presença não se limita ao corpo do ator/da atriz, mas com uma proposital construção simbólica, esse corpo vai ganhando outras conexões e pulsações diante do outro. Toda uma possível expectativa que porventura haveria sobre o modo de se desenvolver a realização teatral cai por terra diante da surpreendente possibilidade afetiva que o palco passa a apresentar.

Esses signos se revelam, individualmente, como elementos aleatórios e reconhecíveis de um cotidiano em comum com os presentes – o que é facilmente defendido pela cultura de sentido – mas a justaposição diante de uma situação deslocada do “sentido comum” é o pontapé para o deslocamento e a criação de uma nova significação: temos aqui a (re)construção do sentido de presença, logo o nascimento da experiência.

Sentido está sempre pressuposto desde que o eu começa a falar; eu não poderia começar sem esta pressuposição. Por outras palavras: nunca digo o sentido daquilo que digo. Mas, em compensação, posso sempre tomar o sentido do que digo como objeto de uma outra proposição da qual, por sua vez, não digo o sentido. (DELEUZE, 1974, pg. 31)

Esse é o exercício proposto aqui: encontrar no processo criativo espaços de liberdade para a autodefinição de nossas práticas, a fim de que possamos despertar no outro outros estados de percepção capazes de gerar novos sentidos, nomeados e percebidos, às coisas que lhes rodeiam. É preciso evitar padrões estéticos que impedem a experiência estética de acontecer em sua plenitude. Essa experiência estética seria, em termos simples, uma oscilação entre os efeitos de presença e os efeitos de sentido. Gumbrecht (2010, p. 137) complementa que

a tensão/oscilação entre efeitos de presença e efeitos de sentido dota o objeto de experiência estética de um componente provocador de instabilidade e desassossego [...] a possibilidade da experiência simultânea de efeitos de sentido e de efeitos de presença.

O espetáculo teatral construído sob o prisma das bionarrativas cênicas depende dessa relação engajada na abstenção do pré-estabelecido, a fim de que encontre eco na possibilidade de instauração de uma nova perspectiva cênica: o que se está sendo assistido, não apenas nasce de uma provocação da realidade de vida ou de uma

NO ÚLTIMO  
CAPÍTULO  
VOLTAR A  
FALAR DE  
EXPERIÊNCIA  
ESTÉTICA



experiência, mas principalmente pretende que se torne parte da vida de quem vê, que a memória construída se torne realidade a partir daquela experiência estética que tem a ver com “acolher o risco de perder o domínio sobre nós mesmos – pelo menos por algum tempo” (ibid, p. 145).

Imagem 04: Ator Eric Lima no espetáculo *Persona – Face Um*



Fonte: Acervo do grupo / Crédito: César Nogueira

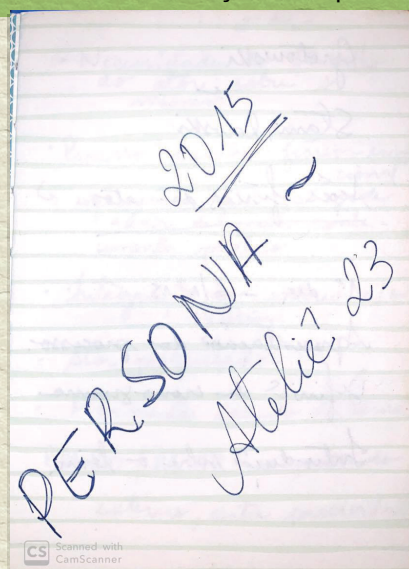
### 3.2 VIDAS DEPOENTES

Essa seção se apresenta não no desafio de analisar o espetáculo que resultou nos primeiros passos da pesquisa do Ateliê 23, mas tomá-lo como mesa de discussão para algo maior: pautar o *Persona*<sup>3</sup>, pela ótica da criação, nesse primeiro momento,

<sup>3</sup> Originalmente, a pesquisa oportunizou a criação de um espetáculo, intitulado *Persona*. No entanto, por razões diversas, criou-se duas obras independentes: os espetáculos *Persona – Face Um* (2015) e *Persona – Face Dois* (2016). Por questões concernentes à raiz da investigação acerca das bionarrativas cênicas, optou-se por falar nesse capítulo da primeira obra, que nasceu de depoimentos verídicos, uma vez que a segunda obra se situa em um campo de criação livre do grupo, em resposta a questões genéricas de transfobia na sociedade brasileira.

sem o intuito de destrinchar os paradigmas de sua construção teatral, mas estabelecer diálogos possíveis com o que fora os primeiros passos daquilo que estamos nomeando como bionarrativas cênicas. Primeiro a pesquisa nasceu na prática com a construção do espetáculo e depois buscamos compreender o que estávamos evocando. Isso nos parece convocar as premissas da pesquisa guiada pela prática (pesquisa performativa) de Brad Haseman (2015).

Imagem 05: Início do caderno de direção do espetáculo *Persona – Face Um*



Fonte: O autor

Quando começamos a pensar na ideia de revisitar os processos criativos, de desvelar os seus acontecimentos a partir dos documentos dos processos (SALLES, 1998), investigando as memórias que ficaram em nós, as que foram construídas pelo passar do tempo... tudo isso se tornou um caminho que requereu aguçada sensibilidade com as vozes todas que juntas construíram a obra.

O processo de *Persona* aconteceu como um pontapé na busca por um teatro que se alimenta de biografias e documentos como plataforma estética de trabalho do grupo Ateliê 23. Um desejo que, ainda não conscientemente, havia sido plantado alguns anos antes e que pulsara silenciosamente dentro de mim, como compartilhei na introdução deste trabalho.

Quando Salles (ibid, p.17) fala sobre os documentos de processo criativo, apontando-os como “retratos temporais de uma gênese que agem como índices do percurso criativo”, ela nos convida a exercitarmos a capacidade de análise sobre nossas escolhas, a fim de evidenciar um trajeto, uma identidade, uma pista sobre nós mesmos, a partir desse exercício reflexivo. O olhar aqui pauta-se nos rastros

identificados que contribuirão na compreensão do desejo dessa pesquisa acerca de potencialidades no exercício de alcance do espectador na contemporaneidade.

Depois que você reuniu as linhas ao longo das quais se movem suas forças interiores, para onde é que elas vão? Como é que um pianista exprime suas emoções? Vai para o piano. Para onde vai o pintor? Para a tela, pincéis e tintas. Assim o ator volta-se para seu instrumento criador espiritual e físico. Sua mente, sua vontade e seus sentimentos combinam-se, para mobilizar todos os seus elementos interiores. (STANISLAVSKI, 2014, p. 311).

E esse movimento criador nos inspirou nesses primeiros passos que demos em favor do desafio que se apresentava em narrar vidas reais, relidas de forma ficcional, mas sobretudo pensando nas estratégias de sensibilização do outro em favor daquelas vidas que as narrativas do espetáculo construíam como **memórias compartilhadas com o espectador**. O desejo em sensibilizar o espectador já era aqui uma potência facilmente reconhecida por mim.

IDENTIFICAN-DO MOVIMENTOS

É a partir disso que observamos o caminho trilhado na criação dessa obra: a construção de imagens interiores que possibilitam o ator transformar a palavra em ação verbal. A ação verbal requer a habilidade do ator em contagiar o espectador com a produção de imagens fundamentais para a narrativa. A partir de Cornago (2009, p. 99) quando diz que “a comunicação em primeira pessoa, a proximidade espacial, a dimensão física do ato da enunciação e a referência a um passado que é recuperado na forma de experiência” podemos estruturar um ponto fundamental para o alcance do *Persona* na plateia

Elemento fortemente utilizado pela enunciação nas narrativas reais com relatos dos depoentes e que intencionavam construir imagens de violência na mente dos espectadores

Imagem 06: Ensaio do espetáculo *Persona – Face Um*



Fonte: Acervo do grupo / Crédito: Fabiele Vieira

### 3.2.1 Narrando trajetórias

A obra *Persona*, inscrita como o passo inicial em uma pesquisa que buscava estudar o fenômeno do espetáculo construído sob a perspectiva dos materiais biográficos com depoimentos de homens e mulheres transexuais moradores de Manaus, com vistas a expor a transfobia em uma perspectiva esteticamente pensada para o apelo poético da dor. A matriz desta pesquisa estava situada no contexto do teatro produzido em Manaus em consonância com *Red Transportate* que era uma pesquisa desenvolvida na Argentina à época (2014/2015) e que pretendia dialogar com outras cenas de atuação no Brasil.

A importância desta correlação se articulou a partir do interesse em estudar o processo e os desdobramentos da construção de um espetáculo inspirado em histórias reais e as possíveis relações deste com o lugar do pensamento e do amadurecimento/transição conceitual da companhia e seu grupo de atores estavam vivendo naquele momento em que buscavam uma aproximação cada vez mais do espectador, nitidamente uma tendência observada nesse processo.

Preocupação comum aos franceses e aos russos: engajar o espectador no ato da representação. [...] Surge, assim, uma das grandes interrogações do teatro moderno: qual é a relação do espectador com o espetáculo. Meyerhold gostaria de arrancar o espectador de sua não existência de voyeur à qual foi reduzido pelo naturalismo, para associá-lo ao trabalho do autor, do diretor e do intérprete, fazer dele “o quarto criador”. (ROUBINE, 1998, p.38)

Esse movimento estético que o grupo passou a se pautar externava, cada vez mais, o desejo pelo outro, pelo seu atravessamento afetivo e sua efetiva transformação como sujeito. A experiência vivida por mim com *As rosas no jardim de Zula* e também pelos artistas de *Persona* quando presenciaram os depoimentos que modificaram nossas vidas e nos impulsionaram à criação da obra, funcionavam como canais que nos levavam ao compartilhamento do desejo à produção de afetos no espectador em igual medida, pelo menos.

O fato de termos como matéria de trabalho dramaturgico depoimentos de pessoas cotidianas com identidade trans poderia criar um ambiente de insegurança e de dificuldade de comunicação, ao mesmo que nos conduzia à criação de uma espécie de estabelecimento ritualístico do ato teatral, que se praticava desde os ensaios exaustivos no casarão-sede do grupo, que fundamentalmente foram elementos que forneceram ao espetáculo um ar de sacralidade e profanidade e que resvalavam no modo como a obra era percebida no ato do seu acontecimento. Como diz Diderot (2005, p. 47),

o verdadeiro aplauso que debes procurar não são as palmas subitamente ouvidas após um verso deslumbrante, mas o profundo suspiro que escapa da alma e a alivia, após a opressão de um longo silêncio. Existe uma impressão ainda mais violenta e que tu poderás imaginar, se nasceste para tua arte e lhe adivinhas toda a magia: é submeter um povo, por assim dizer, ao suplício. É quando os espíritos ficam transtornados, incertos, indecisos, exaltados: como nos tremores de uma parte do globo, os espectadores veem vacilar as paredes das casas, e sentem a terra a fugir-lhes debaixo dos pés.

É o que se via ao fim do espetáculo, por exemplo, com o silêncio que se estabelecia ou, ainda, os choros contidos que deixavam fugir pequenas interjeições de suspiro por parte da plateia. Os atores e atrizes cansados, fisicamente e a sensação de exaustão emocional naquelas pessoas que estavam a um metro de nós e que promoviam verdadeira alteração na ressonância afetiva da casa dos personas.

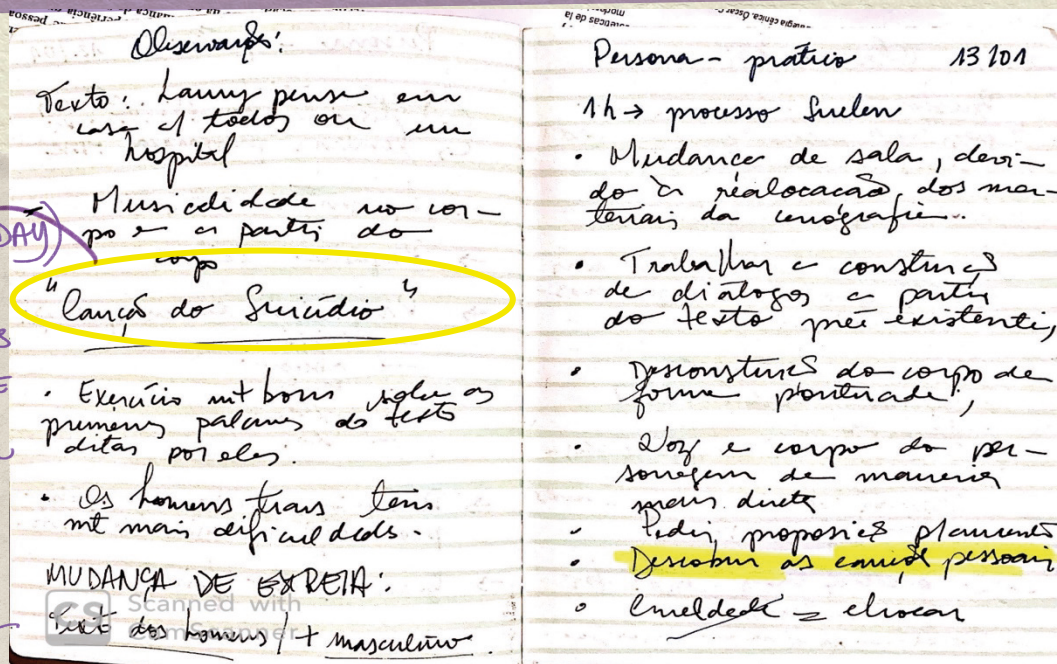
Imagem 07: Indicações de musicalidade, no caderno de direção, como forma de aproximação dos signos ao espectador

(GLOOMY SUNDAY)

↓  
ERAM USADAS  
AS VERSÕES DE

Drumanda  
Galas  
e

Billie  
Holiday



Fonte: O autor

O projeto de Ronconi apresentado por Roubine (1998, p. 105-107) nos estimulou, por fim, na construção da obra cênica em que os atores, munidos da construção de suas personas pudessem dialogar de maneira aproximada e não-convencional com o espectador, pois assim como o encenador afirmou que em sua obra todos poderiam assim organizar, ainda que ao acaso, a composição do seu espetáculo, mais ou menos livremente. Ronconi estava consciente de que o dispositivo por ele concebido permitia ao espectador escolher entre duas atitudes: a de viver o espetáculo, participar dele como de uma espécie de grande jogo e retirar dele um prazer lúdico, ou a de contemplá-lo, à maneira convencional, do lado de fora.

O espaço foi outro fator, aliado à voz e à musicalidade dos corpos, trilha e cenário, fundamental nesse exercício de aproximação, de integração. A sensação proposta pautava-se na ideia de coabitação de um mesmo lugar por todos. Esse partilhamento sensorial, com limites difusos entre palco e plateia, corroborou para o exercício de imersão que era provocado pelo grupo. Uma fisicalidade do encontro era evocada, com a contribuição de signos deslocados de seus sentidos tácitos: a encenação criava o ambiente intencionando a construção de uma experiência mútua.

Imagem 08: Uma das cenas do espetáculo *Persona – Face Um*



Fonte: Acervo do grupo / Crédito: Fabiele Vieira

### 3.2.2 A composição de *Persona*

Em 2014 entrei em contato com a Jazmín García Sahticq<sup>4</sup> e seu projeto chamado *Red Transportate* que propunha experimentar homens e mulheres *trans* postos em cena, como não-atores e não-atrizes, em um processo que vai além de uma prática pedagógica, mas que entende a emancipação destas que são, muitas vezes, vistas como corpos precários.

No entanto, não foi o que pôde ser realizado. Tampouco a presença dela na codireção, comigo, como havíamos pensado. Ausência de financiamento para este importante intercâmbio acabou por prejudicar o andamento deste processo. A partir desse momento entendi que em mim havia a motivação necessária para desenvolver

---

<sup>4</sup> No primeiro momento o processo pretendia desenvolver a construção dramaturgica em consonância com o levante da obra, sendo esta função assumida pela dramaturga e diretora Jazmín Garcia Sahticq, figura importantíssima no cenário latino-americano e argentino, em especial, pelos anos de dedicação, pesquisa e construção artística que desenvolve em projetos solo e dentro da Cia. Sapucay, sob sua direção.

um espetáculo que instigasse o tema da transexualidade por outras formas. Naturalmente, sendo um lugar de estudo e reflexão dos participantes da pesquisa, ainda que este não fosse nosso lugar de fala<sup>5</sup>, o desejo por trazer o rasgo poético em formato de espetáculo acerca da transfobia pulsava fortemente.

O nascimento do processo de composição da obra é marcado pelo encontro com os homens e mulheres trans que, após um primeiro chamado nas redes sociais, se apresentaram, nos colocando inevitavelmente em lugar de testemunha ocular, como diz Lejeune (2014, p. 21) destes depoimentos para a criação do espetáculo posteriormente. A substituição do narrador original por esse atuante que versará por uma nova estrutura do “eu” na cena, leva à criação dos efeitos de presença sobre o espectador, por exemplo, e isso nos parecia ser o objetivo naquele momento.

A partir disso, foi interessante observar uma espécie de pacto de confiabilidade expressado entre aquelas pessoas que oportunamente abriram suas memórias para estas testemunhas oculares de suas vidas, assim como o espectador, ao assistir a obra, também desenvolve essa devoção de credibilidade sobre a figura originária do discurso que está sendo encenada na sua frente. É o que o Lejeune (ibid p. 27) afirma quando diz que “o leitor (espectador) não irá verificar e é possível que não saiba quem é aquela pessoa (autor da história) [...] há uma credibilidade atribuída a esse contrato social”.

Os encontros para as entrevistas se deram durante os meses de setembro e outubro de 2014, nas dependências da Universidade do Estado do Amazonas (UEA) e para fins de apresentação sintética das principais informações obtidas nessas sessões, protegendo e respeitando a identidade dos e das depoentes, organizei o quadro abaixo que funcionou, mais ou menos, como um elucidador da composição da dramaturgia de cena e textual de *Persona*:

<sup>5</sup> O espetáculo contava com atores e atrizes cisgêneros. A discussão acerca do movimento *transfake* (que discute obras em que personagens transgêneros são interpretados por atores cisgêneros de forma alienante à realidade e, principalmente, alimentando estereótipos preconceituosos ainda não era uma pauta, nem mesmo por parte dos/das depoentes.

CONTRATOS  
DA ARTE





|                 | Idade | Tempo de transição | Disforia <sup>6</sup> | Principais informações no depoimento   |
|-----------------|-------|--------------------|-----------------------|--|
| <b>Homem 1</b>  | 25    | 1 ano e meio       | Sim                   | Em casa, fingia ser uma mulher cis lésbica para não apanhar da família   |
| <b>Homem 2</b>  | 24    | 3 anos             | Sim                   | Quadro de depressão diagnosticado, em virtude da mudança na voz pelo tratamento hormonal. Ele é cantor.  |
| <b>Mulher 1</b> | 23    | 5 anos             | Sim                   | Muito focada na disforia com seu corpo, contou das experiências sexuais traumáticas e de como tentava a todo custo se livrar de tudo que rejeitava                                       |
| <b>Mulher 2</b> | 37    | 2 anos             | Não                   | Assumiu-se trans aos 31 anos. Foi torturada por uma igreja que “prometia a cura”. Tentou suicídio 18 vezes. Por ser trans e lésbica, sofria homofobia em grupos trans do <i>Facebook</i> |

Quadro 01: Informações sintetizadas das entrevistas realizadas para composição do espetáculo *Persona*  
 Fonte: O autor

Em janeiro de 2015, mais precisamente no dia 5, começamos de fato a montagem do espetáculo. A equipe foi formada por 1 diretor (Taciano Soares), 6 atores (Daniel Braz, Eric Lima, Isabela Catão, Larissa Rufino, Matheus Sabbá e, com a saída deste último durante a temporada, Taciano Soares em substituição), 1 fonoaudióloga (Suelen Monteiro), 1 figurinista (Laury Gitana), 1 documentarista (Drica Cordeiro), 1 fotógrafa (Fabiele Vieira), 1 musicista (Ediel Castro) e 1 crítico de processo criativo (Iago Lunière). A importância do papel desenvolvido por esse último, uma saudosa figura, se revela na própria escrita dessa pesquisa, onde utilizo de muitos materiais de anotação deixados pelo mesmo, sob sua ótica crítica, a fim de elucidar momentos do processo criativo, fundamentais na busca de diálogos com a pesquisa que pulsa nesse momento.

O primeiro mês foi de compilação de pesquisas relacionadas sobre o teatro contemporâneo, corpo do ator, composição da personagem (que era algo que ainda pairava sobre o grupo naquele momento de criação), transexualidade, disforia, entre

<sup>6</sup> Disforia é a inquietação que alguns homens e algumas mulheres trans apresentam com relação ao seu corpo. Diferente do que o senso comum prega, muitos não necessariamente possuem o desejo de mudanças no corpo; os que apresentam são considerados disfóricos.

outros. No mês seguinte começamos a experimentar a imersão na composição das personas, de forma física e psicológica, além dos desenhos de cena, a partir de jogos de criação. Nesse mês o “confronto” foi estabelecido de maneira mais concreta. Este se deu a partir do momento em que os atores se depararam com a transfobia como algo que os incomodava e os mobilizava para uma tomada de atitude. Uma pista dos dispositivos de comoção começava a despontar.

É a partir desse momento, também, que o processo criativo se tornou mais pungente, uma vez que a contribuição de cada integrante do processo foi fundamental para o encontro de preenchimentos e identidades que foram se configurando, antes de compilarem na estética geral da obra. No segundo mês de processo nós presenciamos a saída de uma das atrizes que, assim como a maioria, tinha menos experiência no palco e estava se experimentando em algo muito mais profundo do que acreditávamos ser a expectativa dela para o processo.

Ainda nesse mesmo mês, passamos a habitar a casa-sede do Ateliê 23, cenário da obra e que, nesse momento, estava em completa reforma, o que influenciou de maneira direta a construção do espetáculo. A partir daqui os horários eram divididos entre reformar o espaço e ensaiar, em meio a tudo, uma vez que ainda nem tínhamos luz elétrica, nem água encanada naquele momento.



Imagens 09 e 10: Sede do grupo em reforma, concomitantemente à criação do espetáculo (2015)  
Fonte: O autor

Ficou nítido para nós que essa casa em construção também significava o nascimento da composição precária que compunha as personas do espetáculo. Sendo assim, o espaço acabou sendo o laboratório-aprendizado mais sincero e

influenciador da construção da obra. Experimentar as vivências dos depoimentos trans em um lugar inacabado, incompleto, foi a oportunidade de dialogar com as estéticas internas e com um discurso de desconstrução de paradigmas que o espetáculo se propunha realizar.

No último mês, as experimentações das visualidades pelos figurinos, maquiagem e iluminação foram outros elementos de confluência para o diálogo com as demais narrativas do espetáculo. Certamente não estamos falando de uma obra teatral linear e com meios pré-estabelecidos de construção do discurso. Pelo contrário, há muita coisa a ser dita e de diversas formas e elas estão, cada vez mais, encontrando as medidas de suas coexistências na montagem.

O *Persona* configurou-se, assim, como uma primeira voz que necessitou acontecer porque era um momento de sensibilização da realidade vivida pelos homens e pelas mulheres trans entrevistados pelo processo, antes de falarmos das conquistas e os pontos de relevância na luta da igualdade de gênero na sociedade, a partir da ótica das bionarrativas cênicas. A emancipação de um discurso com vistas à aproximação com o outro sempre mediando o processo criativo.

A montagem desenvolveu o processo de construção dramatúrgica em consonância com o levante da obra, a partir de dois momentos necessários para que se esgotasse o uso das vozes necessárias para o tema da transexualidade como partido artístico de construção. Um mergulho na pesquisa individual/coletiva para a montagem do trabalho que buscava como linguagem motriz, um movimento de releituras a partir do exercício de narrar vidas reais em cena. Apoiamo-nos no que diz Bourriaud (2009, p. 79), “pois a arte não transcende as preocupações do cotidiano: ela nos põe diante da realidade através de uma relação singular com o mundo, através de uma ficção”.

O projeto então se pautava nas leituras sensíveis, entendidas como nossos projetos poéticos acerca de quatro transexuais da cidade de Manaus-AM consubstanciados em material de trabalho/inspiração para a construção da obra, que não pretendeu se tornar um documentário, mas aproveitar-se da vida real como possibilidade de transformação do outro a partir do ficcional, recriado no palco do teatro, como “sintomas da necessidade de encontrar experiências ‘verdadeiras’, ‘reais’, colhidas em práticas extra cênicas e vivenciadas na exposição imediata do performer diante do espectador”, como contribui Cornago (2009, p. 100).

### 3.2.3 Construindo violências

PARTE DA  
DRAMATURGIA  
DE PERSONA ←

Você que só sabe acusar os outros, cale-se. A bíblia diz: Digo-vos que de toda palavra fútil que proferirem os homens, dela darão conta no Dia do Juízo; porque, pelas tuas palavras, serás justificado e, pelas tuas palavras, serás condenado. (Mt 12:36-37).

Para que se possa pensar na estrutura estética utilizada na encenação é possível verificar novamente o que Salles (2008, p. 21) afirma, quando estabelece que a Crítica de Processos Criativos pretende oferecer uma nova possibilidade de abordagem para as obras de arte: observando seus percursos de fabricação. É, assim, oferecida à obra uma perspectiva de processo.

Embora não fosse completamente consciente no que se tornaria o trabalho, ambiente comumente reconhecido na conhecida pesquisa performativa (ou pesquisa guiada pela prática ou pesquisa artística), era possível percebermos que estávamos lidando com um material muito delicado e violento.

Brad  
Hassmann  
(2015)

A forma como os depoimentos se deu e os conteúdos revelados, apresentavam a perspectiva da transfobia como um material de choque, o que acabara se tornando um fator em definitivo a ser alcançado na poética da obra e que se apresentaram como pistas para o que entenderemos mais adiante como dispositivos de comoção, o que é melhor desenvolvido no quinto capítulo. A partir desse momento nasceu uma necessidade, no melhor uso da palavra, por levar esses depoimentos à cena. Como Deleuze (1999, pg. 6) fala que “um criador não é um ser que trabalha pelo prazer, um criador só faz aquilo que tem absoluta necessidade”.

Essa ideia da necessidade nos acompanhou (ou acompanha) fortemente. Criar no contexto de uma experimentação que convoca tamanha aproximação entre arte e vida é um fator que pulsa em nós, um exercício de “olhar as coisas visíveis” (Merleau-Ponty *apud* Frayze-Pereira, 2005, p. 73), e trazê-las à tona na violência de suas emergências. Torná-las cruéis de tão humanas que possam ser. É a percepção do choque em nós que se mostra material pungente para criação.

Com o escaneador de qr code do seu celular, aponte a câmera para o código abaixo, para que você assista a uma chamada do espetáculo, divulgada nas redes sociais durante sua primeira temporada, em 2015.

Imagem 11: QR CODE com chamada para o espetáculo



Imagem 12: Primeiros experimentos práticos de imersão na sala de ensaio



Fonte: Acervo da Cia./Crédito: Fabiele Vieira

A partir da inquietação sobre essa presença do elemento “horror”, pelos motivos já citados, o trabalho começou a desenvolver, a investigação de *corpoespaço* como lugares de habitação obscura da mente humana. O exercício pautou-se na necessidade de transformar o casarão histórico em um lugar onde se guarda e ao mesmo tempo se revela as mais pérfidas sensações de opressão que o ser humano pode passar pelo simples fato de ter nascido com um sexo designado erroneamente. Provocações que nos deslocavam todos os dias e que se tornaram discursos

→ DESLOCAMENTO  
DE SIGNO!

assumidos dentro do processo de investigação, resultando em respostas ou questionamentos na própria cena.

Os espaços criados pela encenação de *Persona* se tornaram verdadeiras atitudes polarizadas a partir da poética densa e voraz da vida transexual, sob a ótica da transfobia. Os processos aglutinados de encenação, atuação, figurino, maquiagem e iluminação são na verdade polos de dialética do movimento de pura “violência psicológica” que se apresenta em cada organismo propulsor deste processo de montagem. Não obstante a esses recursos cênicos entendidos como um mesmo núcleo, a interpretação e a trilha sonora, em grande parte original, se integraram na medida exata para o cumprimento da unidade cênica.

A partir do processo de construção dramatúrgica, desenvolvido no decorrer de dois meses de entrevistas, entre a direção, parte do elenco e os dois homens e as duas mulheres trans de Manaus, foi possível desenvolver e potencializar as raízes para a construção desse processo que nos invadiu desde o primeiro momento de contato com as histórias sobre a realidade trans, no sentido social, político, familiar e psicológico.

O acesso a esses depoimentos nos possibilitou o encontrar de perspectivas da fusão psicológica que as personas desenvolveram entre si e que nos nortearam como elementos necessários a serem despertados na cena e, por conseguinte, no espectador que a todo o instante era provocado nas mais diversas sensações físicas e psicológicas, tornando-os partes integrantes dessa “família”. Como afirma Artaud (2006, p.95), “no ponto de desgaste a que chegou nossa sensibilidade, certamente precisamos antes de mais nada de um teatro que nos desperte: nervos e coração”.

CONSTRUÇÃO DE  
NOVOS SENTIDOS

Imagem 13: Atriz Larissa Rufino em processo de concentração na escada da sede da Cia, um dos espaços de atuação do espetáculo *Persona*



Fonte: Acervo da Cia./Crédito: Fabiele Vieira

A palavra de ordem do processo sempre foi a “transfobia” que, no seu sentido mais amplo, vai além das condições primárias de compreensão e suscita colocarmos em um campo de atuação de extremo desconforto e ao mesmo tempo, uma pulsante motivação de descobrir o obscuro. Esse modelo de trabalho que muitas vezes era encontrado de forma intuitiva, na verdade, revelava uma “renovação das possibilidades narrativas no campo da autoexpressão”, como nos traz Leite (2017, p. 133), porque deslocam a composição da cena para o exercício de uma sensação, não mais pautada no texto e sua estrutura conhecidamente dramática, mas na experiência de imersão do espectador em uma ação sensorial: a violência sofrida pela sociedade que ameaça cotidianamente indivíduos com identidade trans, como mote da obra. Uma ideia de estranheza foi fundamental para a compreensão por parte de Ediel Castro, que compôs a trilha do espetáculo de maneira absurda e minimalista. Uma paisagem sonora que não se detinha a sublinhar ações dos atores e atrizes, mas que, principalmente, propunha uma linguagem particular para, junto ao público, **intrigar os acontecimentos, discutir outras possibilidades e ainda, contrapor-se à execução da ação dramática posta em dado momento.**

Imagem 14: Maquiagem em um dos atores do espetáculo

Fonte: Acervo do grupo / Crédito: Fabiele Vieira



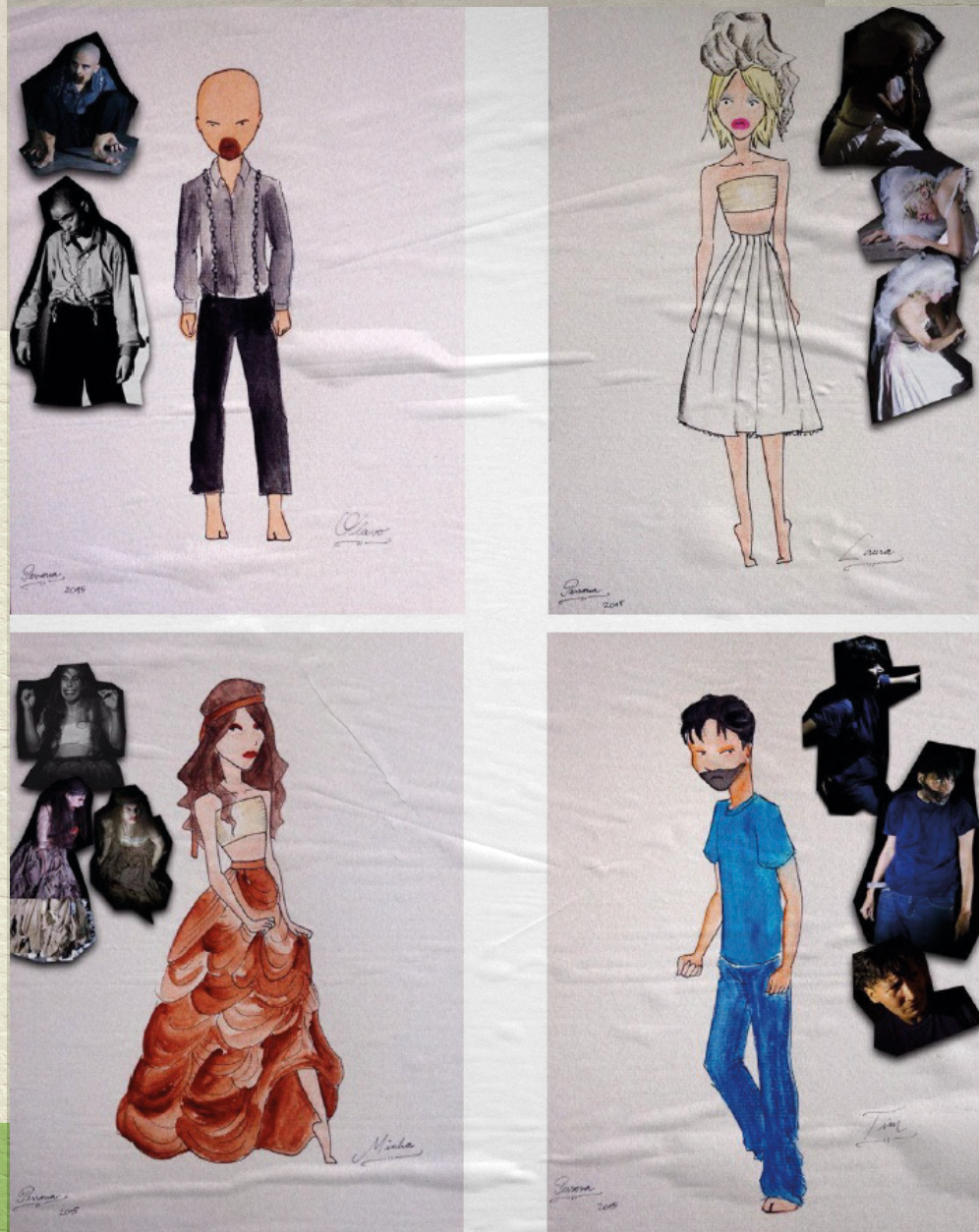
A maquiagem era inversamente presentificada em comparação ao figurino, por exemplo. Isso se dava porque as marcas expressivas dos rostos dessas personas foram pontuadas de maneira a **constranger** aquele que, porventura, não visse beleza no exagero, na crueldade, na dor e até mesmo na angústia. Os olhos firmemente marcados e ao mesmo tempo borrados dessa desconfiguração estética, delinearam a interpretação desconectada dos próprios atores.

Em contraposição, o figurino era de lugar mais reconhecível. A proposição dessa escolha está na perspectiva de que nada no espetáculo era integralmente presente, a todo instante

se fazia necessário o discurso contrário, o elemento que deslocava o espectador para a contraposição do que a leitura primeira permite. São, assim, personas vestidos com signos comuns em contextos de opressão, executando ações de estranheza, com uma atuação que alternava estados e percepções afetivas, revestidos de uma maquiagem que os deslocava absolutamente da naturalidade cotidiana.



Imagem 15: Croquis dos figurinos das personas do espetáculo



Designer: Eric Lima

A iluminação foi o elemento de maior convocação da performatividade do espectador, para além de todas as proposições que as demais linguagens desenvolveram, porque era realizada pelas pessoas da plateia e também, por ser feita com lanternas, revelava recortes das facetas e entranhas das personas em atuação. Compartilhar com a plateia a autonomia do que era e do que não era visto, uma vez que o público tinha autonomia para lançar luz àqueles corpos precários que os convidavam à coabitação, a todo o instante, foi um dos principais pontos intencionais de aproximação do espetáculo.

Recorro novamente  
ao "Inútil"  
no próximo  
capítulo

Por fim, o principal: o cenário-habitação. O deslocamento provocado na orientação geográfica dos atores e das atrizes. Três espaços distintos de atuação, todos acontecendo ao mesmo tempo e provocando aos que habitam essa casa a sensação de que o que se passa diante aos olhos pode ser, por vezes, mais ou menos importante de se perceber do que aquilo que chega pelos ouvidos, que instigava o mergulho na cena.

O espetáculo se tornou um grande momento de dor, de medo, de gozo, de raiva, de angústia e também de graça. Não se propôs a ser o todo, mas não se limitou ao mínimo porque está no entre lugar, naquilo que não se afirma como completo, mas que é capaz de produzir um volume expressivo de convites para que saíamos de nós, a todo instante.

Para contribuir com a leitura do espetáculo é possível apreender a partir do que Lehmann (2007, p. 223) traz, que o teatro pós-dramático como uma tentativa de conceituar a arte, propõe não uma representação, mas uma experiência do real (tempo, espaço, corpo) que visa ser imediata. É a partir desta configuração que podemos pensar que o teatro pós-dramático recebe em sua perspectiva conceitual elementos que vão oportunizar a compreensão das bionarrativas cênicas como poética em construção.

O que importa não é a palavra da testemunha, mas sim a presença desse corpo que esteve ali e agora está aqui, uma "ponte" entre o que foi e o que é, o mito de uma recuperação "real" do passado em tempo presente, a garantia física de uma verdade para cuja construção contribuíram de forma decisiva os meios de comunicação (dessa verdade). (CORNAGO, 2009, p.102)

Esse primeiro exercício criativo do grupo, nos trouxe a dimensão de alteridade de forma muito presente na cena. Um lugar de fala, como diz Lejeune (2014, p. 21) homodiegética, onde o narrador da cena, não é o mesmo autor da fala confessional. Todos os esforços no processo de composição dessa obra se pautaram na ideia de: colocarmo-nos no lugar do outro, não em substituição à sua presença, mas em comunhão com a dor vivida e; convidar o espectador na continuidade desse exercício, na imersão dessas vozes – agora ampliadas, como a arte pode e faz – nas entranhas de todos que puderam vivenciar essa experiência. O não apaziguamento está na afirmação continuada de que tudo aquilo ora se apresentava, nascera de depoimentos de pessoas reais.

Imagem 16 e 17: Público espontâneo para o debate

"Porque há eunucos que nasceram assim; e há eunucos que pelos homens foram feitos tais; e outros há que a si mesmos se fizeram eunucos por causa do reino dos céus. Quem pode aceitar isso, aceite-o." (Mateus 19:12)



Fonte: Acervo do grupo

### 3.3 REVERBERAÇÕES DE EXISTÊNCIA

Um dos pilares para a compreensão dos efeitos que o *Persona* buscava no espectador está na teoria enativa que diz sobre “a relação sensório-motora com o mundo é central e, assim, a produção de sentido é sempre baseada na experiência incorporada do sujeito com o mundo” (Kroeff, Gavilon e Maraschin, 2016, p. 204) e não na representação do mesmo.

Sendo assim, considerando que o teatro não deixa de ser um sistema de representações, como a enação pode efetivamente contribuir com a percepção do espectador? Diante disso elaboramos duas estruturas respondentes:

- a representação dos signos teatrais se dá em um estado simbólico, ou seja, ela não pretende instituir nenhum tipo de correlação literal, mas ao contrário, os reconstrói no exercício do deslocamento de seu sentido sumariamente difundido e assim permite que o processo enativo se dê no campo da tomada de novas referências, significações e percepções, tanto para o espectador quanto para o ator ;
- a imersão sensorial que determinadas formas teatrais propiciam, pelo seu caráter afetivo – no que tange à identificação por parte do espectador, a partir do recorte de traços da realidade recondicionados em cena, convoca a percepção sensorial como emergente em uma relação de acoplamento inter-relacionado.

Sobre essa última afirmação, podemos dizer que no espetáculo *Persona* tudo foi construído (ocupação de casa no centro histórico de Manaus, três grupos separados de pessoas que assistiam em três salas distintas com dramaturgias de cena distintas, trilha autoral e executada ao vivo, composição visual das personas, estilo de atuação, texto fragmentado, discursos retirados dos depoimentos-inspiração da obra, construção de imagens de cena a partir de fotografias de jornais contendo conteúdos violentos, etc.) a fim de produzir sensações no espectador, com o objetivo de aproximá-lo de uma espécie de **materialidade do afeto**: sentir “na pele” o que a transfobia pode fazer. Por isso a enação traduz com potência o processo empático que a temporada do espetáculo proporcionou para nós, artistas-criadores da obra.

Há uma convocação pelo espectador. Ele também age como uma espécie de aluno ou o cientista. Observa, seleciona, compara, interpreta, como nos diz. Este é um ponto essencial: os espectadores veem, sentem e compreendem algo na medida em que compõem o seu próprio “teatro” a partir do que lhe convém na cena. Na medida em que os códigos se dispõem, pode ele também escolher com quais elementos vai dialogar. Na verdade, o que parece ser bem possível é que os traços de experiências vividas de cada um é que fazem essa escolha, invariavelmente (RANCIÈRE, 2012, p. 23).

Por outro lado, esse mesmo desafio de construção de uma cena violenta, marcada por sentimentos de transfobia em todos os elementos visuais, bem como na interpretação, tinha um preço a ser pago. A “estética de choque” que nos apresenta Féral (2012), cumpre uma função de rasgo/fratura nas experiências teatrais da cidade de Manaus nos últimos anos, pelo menos; o que tende a “assustar” aqueles desavisados que ainda buscavam na plateia do teatro um lugar de conforto e entretenimento, semelhante ao que os canais midiáticos vendem muitas vezes como sentido único da arte.

Existe uma tensão que atravessa toda uma obra musical e nunca se esgota. Uma longa corda de prata que se puxa. Às vezes, há um pequeno nó na corda, mas ela nunca cede. Existe sempre uma força irresistível a distendê-la da primeira à última nota. É preciso prender a plateia desde a primeira nota. (BRENDEL *apud* BOGART, 2011, p.67)



Imagem 18: Depoimento virtual do público  
Fonte: Acervo da Cia./Facebook

O teatro feito em outros espaços, ditos não-convencionais, como um lugar político e de resistência também contempla uma potência na produção de sentido e presença, porque esta se dá a partir da ação em um mundo, acoplada a ele, não da utilização de uma codificação pré-existente sobre esse mundo.

O desconforto de uma sala ocupada por figuras transeuntes em ações não dispostas na distância necessária para se assegurar o devido conforto que as plateias tradicionais possuem, é um convite, ao mesmo tempo, a uma tomada de posição de

engajamento e subversão em uma sociedade adoecida pelos modos de dominação e poder que as instituições impõem ainda sobre modelos do fazer artístico.

A apresentação de cenas violentas programadas faz subitamente a arte, em especial o teatro, sair de seu enquadramento teatral para criar em cena um evento com uma performatividade violenta, que se acompanha de um sentimento de presença extrema. [...] As cenas violentas hoje parecem encenar um novo modo de relação com o espectador. (FÉRAL, 2012, p.79)

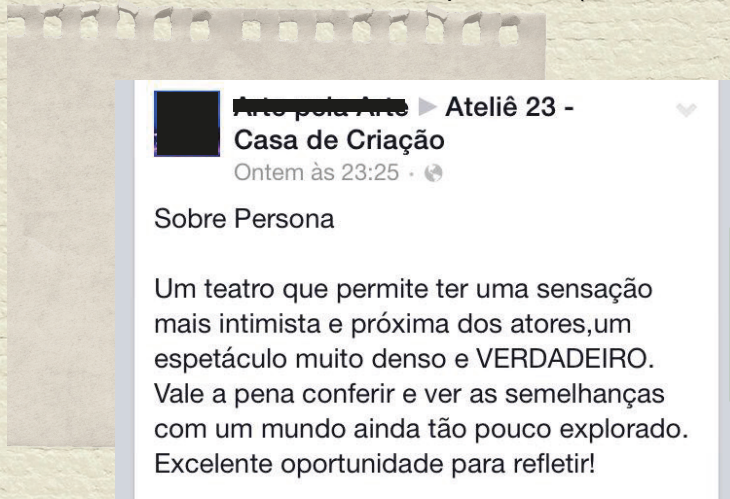
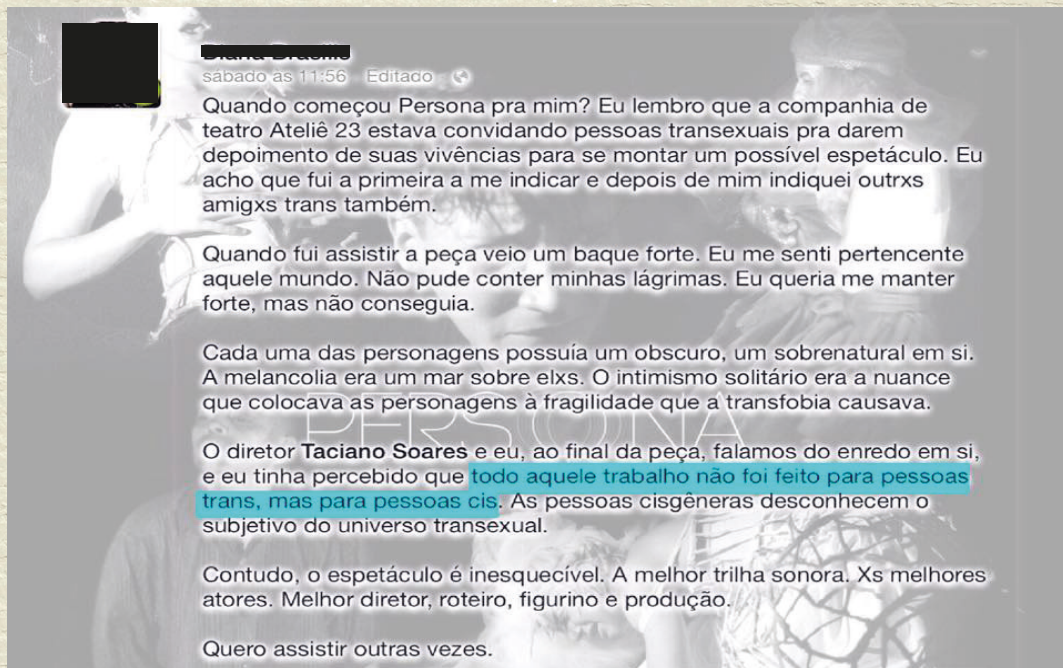


Imagem 19: Depoimento virtual do público  
Fonte: Acervo da Cia./Facebook

Essas experiências de renovação do modo de pensar a cena foram fundamentais para o engajamento do grupo que se apresentava semanalmente naquele casarão recém reformado no centro de Manaus. Acredito, inclusive, que sem esta importante fase do processo de existência do espetáculo, muito do que fora apreendido por aqueles que viram não se consolidaria. Quero dizer que a experiência estética de quem chega no espetáculo parte também da afirmação que os artistas faziam sobre uma arte autoral, às vezes sem patrocínios, mas com muito foco no discurso de fazer acontecer pela transcendência natural do teatro, enquanto rito.

Aos poucos os depoimentos espontâneos foram chegando através de mídias e redes sociais do Ateliê 23. Pessoas que ao fim do trabalho faziam questão de deixar seus apontamentos escritos (muitas vezes também ditos, mas nem todos foram registrados) e compartilhar para que mais pessoas pudessem ter acesso ao espetáculo que estava acontecendo de forma pioneira na cidade, pelo tema e a abordagem em um grupo tão jovem.

Imagem 20: Depoimento virtual de uma das entrevistadas no processo



Fonte: Acervo da Cia./Facebook

Além da recepção com o público, o espetáculo também recebeu críticas especializadas. Alguns trechos para compartilhamento:

## PERSONA – FACE UM (Ou Talvez fosse melhor nem existir)

\*Jorge Bandeira

Este texto é dedicado a Diana Brasilis

São em média quarenta minutos extasiantes, de uma angústia avassaladora. Algumas pessoas saem com lágrimas nos olhos pelo impacto cruel das cenas. Tudo é planejado com minúcias, menos a reação dos espectadores. No mais, o Ateliê 23 atravessa incólume sua saga de discutir o universo trans sem concessões ou apaziguamento das almas. Quem tiver fôlego que veja, que sinta, que se transborde nas imagens poderosamente projetadas, com o ambiente claustrofóbico criado naquele casarão de pé direito alto, alto como o preconceito que temos ao abordar estes temas tão caros “à moral e aos bons costumes”. A direção firme de Taciano Soares se imprime do início ao fim, e as três salas dos confinados(as), que aqui criarei o neologismo para tratar destas personagens, com um termo que me brota dos grandes livros de ficção científica, os replisuplicantes, uma mistura de palavras que acredito que podem levar a força necessária para os que são vítimas, ainda hoje, de uma sociedade talhada no patriarcado cristão ocidental. Replisuplicantes que chegam até nós pela fachada do Ateliê 23, na janela onde a rua é a esfera pública, onde replisuplicantes só podem ver por um átimo de tempo o mundo livre. Depois é o claustro do Teatro. E será ali, neste escombros civilizatório que as coisas começam e se tornar insuportáveis. Bandagens que entram e saem de três ambientes, cada qual

com um signo poderoso, dilacerante e sem piedade mesmo, um chute nos culhões dos machos alfa espalhados pelo mundo todo. A vida dentro deste átrio atroz é feita de sombras, penumbras, luzes de lanternas projetadas pelo próprio espectador que carrega este farol de atrocidades legitimadas pelos desvãos destes seres que escapam do julgamento apressado de serem do bem ou do mal...apenas estão ali e vivem e sobrevivem aos escombros que acumulam sobre sim. E isso é um ponto dramático de intensa vitalidade, pois nos deixam com aquela pulga atrás da orelha, não nos permitem de forma melindrosa termos pena das personagens. Replisuplicantes não precisam de pena, precisam de ação. E aqui temos isso de sobra. Mesmo nas variações um tanto estáticas do espetáculo, tudo se move, interior e ou exteriormente. A música é tão bela como dilacerante, um jazz numa voz etérea, marcante, que nos inserem calmamente nas cenas, em doses seguras para entrarmos feito Dante guiado por Vírgilio nos círculos infernais. Esteja alerta a regra dos três, você só dá aquilo que merece. Hermes Trimegisto. Imagens como as de um filme antigo, com cores technicolor nas maquiagens carregadas, como se a máscara trans se transubstanciasse em sangue sagrado numa liturgia da carne. Passos, gritos, pegadas que conseguimos até sentir que passam sobre nossas cabeças, tudo se resume a isso, uma espécie de calvário, e que para nos dá uma pausa, elas/eles replisuplicantes quebram a interpretação para nos propagar numa neutralidade desprezenciosa, como se não acreditassem mesmo que algo vai mudar a partir dali, replisuplicantes que brincam com suas desgraças. O único humor possível neste trabalho é este artiloso escárnio para que possamos nos aproximar, com cuidado, de tanto sofrer. Carinhos e choros se misturam, gritos que se propagam em todas as direções possíveis, como se a própria casa vertesse aquele sangue misto de ódio. Uma crônica da casa assassinada. Aliás, recomendo o livro de Lúcio Cardoso e o filme A Casa Assassinada, dirigido por , com música magistral assinada por Tom Jobim. Neste filme tocante e esquecido temos uma interpretação do universo trans de Carlos Kroeber que talvez seja insuperável no cinema brasileiro, e o filme é de 1971. Voltemos á PERSONA – FACE UM. Os três ambientes formam uma tríade do sofrer, onde a direção desloca os personagens numa espécie de labirinto cênico, com cruzamentos e choques dos seres suplireplicantes. Sufocações que lembram a descida ao Maelstrom de Edgar Allan Poe, aquele redemoinho que tudo traga, que tudo absorve. Termos pejorativos, palavrões, exhibições de genitálias, eis a chave sexual reprimida levada por suplireplicantes, cujas vozes são sempre como soco no estômago de um público que nestes 40 minutos não descansará destas afrontas úteis para refletir sobre o outro. São aberrações escatológicas, tapas, cusparadas, masturbações, não existe nada de certo ou duvidoso, as palavras saem das bocas suplireplicantes esmagando, e aqui tenho de me referir às interpretações em unísono dos intérpretes, das vigorosas atuações, do estranhamento visual de todos e todas, da entrega visceral daquilo tudo, algo que se fosse ameno não teria sentido de se fazer. As ações múltiplas não nos fazem perder o foco. A dor aqui está em tudo e todos. Barulhos de coisas que se arrastam como um purgatório sem fim, uma vertigem que não passa, trechos bíblicos onde suplireplicantes são condenados pelo dogma cego mantido pela Mao férrea do patriarcado. A antiga cantiga popular vira um pesadelo sem tréguas. Se essa rua fosse minha...eu seria suplireplicante feliz. Porém, felicidade aqui vira fatalidade. Ediel Castro dilacera com suas intervenções acústicas, uma ladainha linda que envolve o manto estigmatizado nos suplireplicantes. As



punições de um pai opressor, toda a súplica injetada nas vísceras frente aos nossos olhos, é como se a beleza cruel se fincasse em nosso coração através de uma pedrada em nosso olho, o olho de nosso cu. Subterrâneos intrínsecos onde todos nós atiramos uma pedra, mesmo que abracemos a causa em questão. Só podemos sentir de longe, muito longe, o que é viver numa situação de ser um animal num zoológico do medo e do preconceito. O resto são teorias. Tudo é grave e trágico, a nudez não se mostra, mesmo explícita, ele se esconde nestes escombros da alma e nesta penumbra prisioneira da sociedade. Sacos na cabeça são alucinações, assim como montanhas de papel que impedem o andar livre, a vida verdadeira dos suplireplicantes está fadada a ser um gueto nojento, podre, dilacerado. O sufocamento social não perdoa o corpo livre do julgamento pela exterioridade corpórea. Um Teatro Ambiental tem de encarar o público, e aqui este olhar não foge da raia. Ele procura a solução, mas não encontrará este perdão. O som fúnebre de Ediel Castro faz-se imponente, e descobrimos que a música também é cena. Ela é o caixão sonoro suplireplicante. O lirismo trágico que se imprime numa história num carro que encontra o abismo. Suplireplicantes são estes abismos da alma. Replisuplicantes são Daniel Braz, Eric Lima, Isabela Catão, Larissa Rufino e Matheus Sabbá. A vocês, que se entregaram neste panorama desolador, só resta, humildemente, agradecer por terem forjado com amor e dor a todas as características díspares de cada suplireplicante que abraçaram com fervor cênico singular. O figurino de Laury Gitana é um assombro de barroquismo, visto aqui como um exagero necessário para cobrir e descobrir os corpos suplireplicantes, as cores vibram, mas estão desbotadas pela ação cruel do tempo social e imbecilizante. A casa serve de atoleiro, nas imensidões de células vivas que se contorcem. Suplireplicantes são trágicos, mas não desistem. Este é um dado que aproxima nosso coração a estes seres. Suplireplicantes avançam, mesmo que a tempestade os sufoquem com sua areia nos olhos, suplireplicantes morrem na luta. São corajosas. Não fogem dos fantasmas, os enfrentam. As ações físicas, as entradas e saídas de cena nos conduzem ao fim de uma jornada, permeada por cortinas negras, passagens para monstros e aberrações, mas trata-se de um espelho em nossa frente, espelho este que alguém com coragem estilhaçou em mil pedaços. Os termos se locupletam ensandecidamente: mulher do futuro, pauzão, pica, cassete, “quem eu vou comer aqui com o meu pauzão?”, chupa meu pau, surra de rola. As palavras ganham pulsão descontrolada e transbordam pelos poros suplireplicantes. Uma noiva em trapos lembra o elemento gótico de terror kitsch, mas que funciona perfeitamente com a atuação terrível que se coaduna com ambiente e espaço cênico. Enfim, eis que um carrasco chega para livrar suplireplicantes deste penar, riscos, cortes, os corpos em queda livre, as almas despedaçadas, e a antiga cantilena ecoa em nossos ouvidos...papai foi pra roça, mamãe foi se...fudeu tudo. Espocada solidão fim de quem ama. Esteja alerta a regra dos três, você só ganha aquilo que merece.

Hermes Trimegisto.

Manaus, 25 de maio de 2015.

Estava do lado de fora, tudo começa por fora, alheio a mim mesma ao outro, a experiência. Metade de mim embarcou a vivencia, metade constructo social forjado enrubesceu, metade perplexou pela qualidade técnica do trabalho, metade queria passar os dedos pelos cabelos da pessoa à frente (e até agora me pergunto porque não o fiz). Poderia explorar cada uma das metades ou faces expondo um prisma de impressões. Do risível ao emocionante. Mas a face que verdadeiramente vem à tona tem um tom antropológico. Enquanto mulher (determinada de um gênero biológico), questionar meu mundo a partir da visão do outro só é possível se eu enxergo o outro. Estamos cegos, surdos e mudos ao que se passa ao redor. A sinfonia de estranhismos e gritos e sussurros e desejos e coisas que se quer calar... Se quer? Nem se quer conhecimento! Chorei depois do espetáculo, não ali, não na frente de outros. Chorei porque vi o quanto era conivente com a cegueira, mesmo acreditando estar em processo de desconstrução. **Persona NÃO** é uma peça para manter tudo como está. É um mergulho para **TRANS**formação do que se sabe, do que se é e do que se pensa. Verei de novo, e sei que de novo não serei, mas eu mesma.

Maysa Fernandes (performer amazonense)

E, ainda, nesse exercício de compartilhamento de processo, um dos mecanismos que foi fundamental para o processo do *Persona*, pode ser visto no link abaixo descrito. Trata-se do documentário criado acerca da montagem do trabalho teatral e todas as imbricações que muitas vezes o artista opta por não apresentar ao público, mas que no nosso caso foi publicizado e sempre divulgado ao fim de cada apresentação, com a distribuição gratuita de um *dvd* com a cópia do vídeo para os espectadores, já que à época esse ainda era um recurso.

Para assistir o documentário de criação do espetáculo *Persona*, basta direcionar a câmera do celular, com o aplicativo leitor de qr code para a seguinte imagem:

“Essa é a primeira vez que eu vou falar”

Imagem 21: QR CODE com o documentário de criação de *Persona*



Fonte: O autor

Gostaria, ainda, de compartilhar depoimentos de alguns artistas do processo que gentilmente concordaram em escrever algumas linhas quando lhes perguntei sobre como a obra, desde sua criação às apresentações, lhes afetava.

## **Beatriz Mascarenhas – primeiramente público, depois operadora de som e apoio técnico**

Cheguei no processo do Persona primeiro como público. Assisti o Persona Face Um cinco vezes, na época era estudante de teatro do Sesc há 4 anos e tinha feito Cláudio Santoro. Naquele ano começava a definir como atriz quais estéticas teatrais me cabiam e quais não. No meio dessa descoberta, devo dizer, que o Ateliê 23, com o Persona, foi uma peça fundamental. No entanto, não só para artistas cênicos, mas o impacto que Persona teve em seu público diverso é, até hoje - 4 anos depois - inquestionável. Depois de ser público do Face Um, uma vez que mais próxima do Ateliê 23, tive a oportunidade de acompanhar o processo de criação do Persona Face Dois, fazendo a produção nos dias de espetáculo e executando a trilha do Face Um, quando este voltou em temporada. Assim, com as visões de público e de ter participado um pouco desse processo vou falar a partir da minha ótica sobre o discurso da peça, sua natureza, e, principalmente, a forma que o público se relacionava com ambas as montagens.

Tentarei ser objetiva, coisa que Persona me tira. A emoção e passionalidade caiu em mim como público em seu aspecto primário. Levei um ano para conseguir identificar as fragilidades do espetáculo que o diretor, Taciano, me dizia que existiam. O fato é que esse espetáculo era tão bem executado que o seu impacto não era, e nunca será, apelativo. Isso fazia com que nós, público, víssemos aquele impacto como algo dentro de nossas próprias cabeças, um clamor nosso, íntimo - mas ano mesmo tempo social, pessoas cis saíam dali dizendo “precisamos apoiar essa luta já”. Persona é um espetáculo com militância social nata. O tema da transexualidade era exposto em uma dramaturgia moderna, em uma composição cênica muito original (o espetáculo ocupava toda uma casa e o público se dispunha entre ela) e não importava o nível do seu conhecimento sobre o assunto, o espetáculo tocava você. Vi mães de amigos saírem chorando abraçadas com eles. Vi mulheres trans nascerem ali. Um espetáculo que não fosse bem executado jamais traria esses efeitos que eu vi se desdobrarem em mil. Em Manaus, muito se falava sobre Persona. Na faculdade, ouvia grupos combinarem de ir juntos, o que me trouxe muito orgulho e alegria de estar perto daquilo. Os atores e diretor podem falar com propriedade sobre o processo de composição da obra, mas sobre o seu efeito eu digo que foi impecável. Quando um

discurso chega de forma tão eficaz em uma plateia, seja ela qual for, você deve prestar atenção: ali tem um lindo teatro sendo executado.

No que diz respeito à relação com o público, foi uma das coisas que mais me envolveu e que, ainda na execução do som e produção, eu mais me permitia observar. Brinquei de ver os rostos das pessoas se transformarem: em uma espécie de jogo interno, eu me atentei para as frentes de pessoas que eu nunca tinha visto na vida só para ver a mesma frente modificada na saída do teatro. Todas as pessoas eram modificadas. Isso se devia ao cuidado na criação. Persona (os dois) foram construídos como um chef que elabora um prato para sua louça. Que pensa nos ingredientes para servir a sua amada família. Esses espetáculos não eram uma obra narcisista isolada de seu público, parecia que ele já estava assistindo na sala de ensaio. As ferramentas de interação eram muitas: a iluminação feita pela plateia, a participação da plateia em cenas, a proximidade que alguns atores chegavam da plateia, os olhares, o contato, a imersão. Para o discurso da peça, a escolha por essa estética de contato direto com o público, tornando-o agente de tudo aquilo, foi um caminho inteligentíssimo para seguir com as montagens. E assim foi.

Talvez o aspecto que mais me chamou a atenção dessas montagens foi a reinvenção de tudo. Como Face Dois e Um, tão distintos esteticamente, obtinham resultados de afeto e contato tão próximos. Foi uma alegria de ver.

Eu e muitos guardamos com muito carinho Persona em nossos corações. Para mim, como para muitos, foi um marco no teatro ao qual tive acesso, como artista e como público.

### **Larissa Rufino – atriz**

Eu acho interessante pensar quatro anos depois sobre o processo criativo e o viés social de Persona. Ainda hoje, o manifesto de Persona é muito presente e eu acho que o trabalho social começou por aí: antes de chegar ao público houve um trabalho de conscientização e educação dos intérpretes sobre gênero. Houve essa desconstrução de nossas mentes que ainda tinham uma construção binária e preconceituosa, todos os resquícios de visão retrógrada que ainda partem sem querer da gente.

Acredito que o fato de esse olhar e essa sensibilidade ainda estarem presentes em mim é por Persona ainda fazer parte do meu processo criativo e meu desenvolvimento social.

Sobre o processo criativo, Persona começou pelos depoimentos. Contudo, minha entrada se deu diretamente na sala de ensaio. Lembro de nós começarmos com o fardo e o cansaço corporal, e a estereotipação dos padrões e códigos corporais femininos ou masculinos. Hoje eu consigo enxergar de forma mais crítica essa polaridade, e vejo com mais clareza porque começamos por ela. Apesar de termos trabalhado os estereótipos masculinos e femininos no início, vejo que por sermos atores cis foi necessário para nossa desconstrução e criação. Até pelo fato de mesmo que se haja muitas formas de ser um homem ou uma mulher (ou mesmo nenhum dos dois), mostramos aquilo que o senso comum vê como homem ou mulher: mas em corpos que representavam pessoas trans. Outro ponto positivo desse início foi que, para mim, mostrar extremos caricatos do homem e mulher é também uma sátira, e assim, um manifesto.

Foi um processo verdadeiramente intenso e, por isso, cansativo. Ia dizer que “cansativo” não em um sentido negativo, mas talvez sim: afinal, entrávamos em um universo denso e difícil de se entrar. Antes, eu estava em uma bolha, e a chegada da consciência foi dolorida e se mantém assim. Mas a dor minha não é a maior: é a dor de saber da dor do outro, a dor de abrir uma porta e ter uma surpresa bem ruim. E foi assim, dia após dia, cada ensaio que se saía com o corpo doído, com o cansaço extremo, tinha cada vez mais a certeza que aquilo tinha que ser falado, fosse pelo teatro, pela literatura, pela música, ou pelo que fosse. Entendendo também o privilégio de saber que fazíamos parte de um grupo privilegiado que falávamos de uma dor que não era nossa, tentando agregar vivências reais para não tomar o lugar de fala. Receio, que ainda assim, tenhamos tomado sem querer, mas vejo a enorme função social que Persona teve naquele momento.

Nesse momento, quando falo de Persona, eu me isento de falar de processo criativo técnico, formato e formação, pois não acho que dentro do meu processo foi o mais importante. O que dizem sobre a dificuldade e o desafio de interpretar um homem, fazer voz grossa, raspar a cabeça: nada disso me foi difícil. O mais difícil foi a função social da peça e por isso ela segue impregnada em mim.

A proposta cênica de falar de forma direta, de ter o contato com o público cara a cara, tocar o público, o público lhe tocar, fez com que tivéssemos uma interferência muito positiva nas apresentações. Tínhamos uma resposta imediata que criava uma relação cativa entre o público e o Persona. O que eu senti, de um modo geral, é que Persona cativou e fidelizou um público que se questionou, se criticou, e que aceitou

levar socos construtivos no estômago. Não era que fosse a intenção dar socos no estômago, mas acho que o tema não dava outra opção. E tudo bem. Foi um grande processo educacional também. E foi tão intenso pra mim, mas foi também para o público: e se nós, equipe de criação, e o público tivemos nosso processo de reeducação equiparado fico muito feliz. Pelas respostas, avalio que sim, foi isso: estávamos juntos em um processo de sensibilização e acredito que a criação e o público estavam, ao fim, no mesmo nível de imersão em Persona.

Eu torço pra que hoje qualquer pessoa que tenha assistido Persona ou feito parte de outra forma, tenha, assim como eu, ainda esse pensamento latente dentro de si.

### **Laury Gitana – figurinista**

O Persona me marcou em várias frentes, primeiro teve a aquisição da sede e a reforma que aconteceram durante o processo, a pesquisa que nos atravessava a cada ensaio com a descoberta do universo trans, conceitos, dificuldades, taxas de suicídio e homicídios e ainda a utilização de novas tecnologias como a utilização de câmeras de vigilância.

A Sede veio em 2015, foi muito importante no processo de emancipação das nossas pesquisas. Toda a dificuldade de ter espaço pros ensaios finalmente acabou. Outro aspecto interessante é que durante os ensaios as cenas eram criadas em improvisações dentro de diferentes salas. E isso acabou influenciando na construção do espetáculo e nas diferentes perspectivas que o espectador experimentava. Todo o desgaste físico da reforma se juntava as descobertas do processo; o que é a transexualidade, os estereótipos de gênero, o que é transfobia, o que é disforia e os diversos cotidianos das pessoas trans a partir dos depoimentos e de filmes, documentários e etc.

O figurino surge ainda nas experimentações num estilo expressionista que vai se firmando durante o processo. É a vontade por uma expressão dualista entre sonho e pesadelo, medo e coragem. E assim cada persona foi tendo seu traje trabalhado dentro de uma palavra específica; memória, família, casa, força, abandono. Um aspecto importante foi o fato de alguns materiais usados na confecção dos primeiros figurinos terem sido ineficientes e demandarem muita manutenção, o que motivou pequenas mudanças estéticas no início da temporada.

No início, foi um choque, eu não fazia ideia que existiam pessoas que não se identificavam com o sexo biológico, com o qual elas tinham nascido. Eu desconhecia

as nomenclaturas cis e trans e seus significados. Foi um exercício básico de sair da bolha, pesquisar e exercitar a empatia de forma bem mais ampla. Esse ouvir o outro que pra mim vem dos teatros do real fez toda diferença. Acho que torna a obra e o processo mais importantes e urgentes, existe uma denúncia, uma voz que foi calada, uma necessidade de presença que emerge no documental e eu acho maravilhoso isso.

A maneira como a peça chegava no público me deixava bastante satisfeita, porque para mim se aproximava da forma como os atores e a equipe tinha sido afetada.

### **Suelen Monteiro – fonoaudióloga**

É impressionante como após tantos anos, consigo acessar todas as sensações que a obra me causou.

O Persona trazia consigo uma responsabilidade muito grande, contar a história de pessoas reais. Isso exigia um olhar muito sensível e muito tato, pois tudo que fosse colocado em cena estaria afetando diretamente a essência e humanidade dessas pessoas.

No Persona eu pude conhecer um universo totalmente diferente do meu, pude sentir a dor de outro ser humano, uma dor até então desconhecida por mim, a dor de não se sentir feliz e confortável dentro do seu próprio corpo, a dor de ser rejeitado pela sua própria família por algo que você não escolheu ser, a dor de encarar uma sociedade que te enxerga como uma aberração.

O Persona nos levava a discussões que iam além do fazer teatral, nos levava a refletir sobre a vida dos transexuais e sobre nós mesmos enquanto sociedade. Era comum os debates após as apresentações se estenderem devido à quantidade de reflexões que a obra gerava no público. A obra tratou de temas de difícil abordagem que faziam parte da vida da pessoa transexual, como estupro e suicídio. O aspecto real da obra, a disposição do público dentro dos espaços, a trilha sonora, a iluminação, não permitiam que houvesse um distanciamento do público com os personagens. As cenas aconteciam bem na nossa frente, era como se estivéssemos assistindo aquilo tudo sem poder fazer nada para mudar, era como se ao sair da apresentação tivéssemos o dever de fazer algo para mudar. O Persona sem dúvida é uma obra muito relevante para a sociedade, pois aborda um tema complexo de forma sensível e humana, educando e fazendo refletir através da arte. É impossível sair de uma

apresentação do Persona sem ouvir a voz dos personagens, sem se envolver na temática, sem enxergar o outro com um olhar mais empata, sem agir diferente ao lidar com o tema na vida real. Nos últimos 4 anos, conheci pessoas que tinham um familiar transexual, ao ser professora tive contato com duas pessoas transexuais e sem dúvidas, graças ao Persona, eu sabia exatamente como agir com cada uma delas. Não acredito que seria igual se eu não tivesse conhecido o Persona. Gratidão!

### **Isabela Catão – atriz**

No ano de 2014, fui convidada pelo diretor de teatro e integrante da cia. de artes cênicas Ateliê 23 para participar do processo de uma peça que falaria sobre transexualidade e que daria início aos ensaios no ano seguinte.

Começamos com estudos teóricos, lembro-me que mais para frente participamos de algumas entrevistas com homens e mulheres trans, essas conversas foram fundamentais para compor a dramaturgia do espetáculo e para nos ajudar enquanto atores e atrizes a imergir mais nesse universo.

Quando os ensaios começaram sentia-me deslocada, era confuso para mim buscar no meu corpo, na minha voz um lugar que chegasse próximo do que havia conhecido nos homens e mulheres trans, essa busca foi constante e coletiva. Os ensaios duravam em médio umas 4 horas, tínhamos o acompanhamento do diretor, uma fotógrafa, uma documentarista, uma fonoaudióloga, uma figurinista, um musicista e um crítico de processo.

A construção desses mundos para mim enquanto artista foi um grande aprendizado, pois por meio dessa experiência pude adquirir consciência do meu corpo através das partituras criadas para a construção da personagem, o conhecimento dos limites que eu poderia alcançar entender como traduzir as histórias reais de vida daquelas personagens reais, das suas lutas internas e externas, do que ouvimos durante as entrevistas.

Os ensaios individuais com o diretor possibilitaram que houvesse um trabalho mais minucioso. A direção pontual da direção funcionava como uma espécie de espelho de mim mesma dando o suporte necessário da minha autonomia enquanto atriz com pouca experiência.

Os lugares (salas de aula da universidade e sede da companhia) por qual percorremos para que surgissem os desenhos de cena, o olhar sensível e presente da direção, as interferências sonora do ambiente e do musicista, as experiências



com figurino, as dificuldades (desde a falta de água, energia e a falta do silêncio) que encontramos durante os três meses de montagem influenciaram para nossa percepção, na verdade tudo que estava posto no dia-a-dia que não estava planejado era uma descoberta capaz de servir como coautora da nossa criação enquanto artista.

“As pessoas são receptivas a partir de algo que já existe nelas de forma potencial e que encontra nesse fato uma oportunidade concreta de manifestar. Há no ser de cada pessoa certas áreas de sensibilidade, a partir das potencialidades latentes, que serão ativadas pelos acontecimentos (OSTROWER, 1978)”.

Acredito que o Persona Face Um tenha sido para todos que estiveram presente no processo um convite para entrarmos em um universo de pluralidades em relação ao tema da transexualidade, cada história lida, escutada, cada texto da peça compartilhado com os espectadores atentos as temporadas que fizemos, a todos os homens e mulheres trans que dividiram conosco suas vidas e intimidade. Uma experiência para além da superfície e como dito na citação acima tudo está dentro de nós, somos seres humanos compartilhamos durante nossas vidas momentos de vulnerabilidade e entender de que forma conseguimos tirar bons ensinamentos desses processos é o segredo para que as coisas fluam

Imagem 22: Cena final do espetáculo inspirada em fotografias de travestis assassinadas no Brasil, divulgadas na mídia nacional.



Fonte: Acervo da Cia./Crédito: Fabiele Vieira

**Se é uma vida  
que não conta,  
ainda assim  
não é uma  
vida**



#### 4 SOBRE A ADORÁVEL SENSAÇÃO DE SERMOS INÚTEIS

Como narrar um processo criativo? Da perspectiva de uma simples descrição, não cumpriríamos nem o objetivo de fazê-los experienciar a criação de memórias sobre aquilo que nunca mais será possível de ser retomado, nem o objetivo de reconstruir a narrativa na forma escrita, que não pretende alcançar as experiências do momento-passado que se faz presente aqui, mas que ao serem revisitadas renascem nas palavras que exercitam o compartilhamento de outras sensações possíveis pelo que vou lhes apresentar.

A escrita de um processo criativo por meio da autogenealogia reuniria os cacos da experiência do artista da cena [...] sem a ambição de determinar a origem e o encadeamento lógico do processo na escrita, mas ainda selecionando com uma perspectiva lírica aquilo que deverá compor o texto. (ICLE, 2019, p. 220)

O olhar que percorreu o caderno de direção que tinha guardado a respeito do processo de criação do espetáculo *Sobre a adorável sensação de sermos inúteis* (que pelo tamanho do título quero combinar de a partir de agora me referir apenas como *Inúteis* nesse capítulo), era também como um motor que passeava nas memórias buscando-as para a completude do quebra-cabeça que estou montando sobre os procedimentos do Ateliê 23, nessas três peças que estamos compartilhando trechos da criação com os leitores e as leitoras destas páginas.

Ao passo que cada informação era reanimada, como se eu fosse o narrador e, ao mesmo tempo, o protagonista da ação, as emoções de cada passo do processo eram igualmente ativadas. Ademais, escrever essa tese dentro da própria sede do grupo – que é onde moro atualmente – certamente corrobora para o mergulho que sempre foi um elemento pelo qual nutro grande admiração. A imersão é – e foi para a obra – um elemento proposital e necessário.

Meu exercício neste momento é o de produzir o máximo de imagens possíveis, com as palavras que disponho, apresentando as “descontinuidades que nos atravessam” (ibid, p. 221), porque ainda que tenha o apoio das fotografias de processo, da obra e mesmo de trechos do diário de direção que utilizei mais como um diário confessional de escrita automática durante o acontecimentos que se davam na preparação e nos ensaios do espetáculo, é este o caminho que apresento para construir memórias afetivas sobre algo que muitos de vocês que me leem agora não

viveram, mas que certamente poderão construir, se assim quiserem, elos fictícios e reais (por que não, já que eles acontecerão circunscritos em vossos corpos e em suas memórias?).

Naturalmente muito do que se deu durante o processo de criação de *Inúteis* se encontra no que chamamos de campo simbólico ou intuitivo, natural dos contextos das salas de ensaio. E isso igualmente se deu nas duas outras obras que nos dispusemos a compartilhar aqui. No entanto, o que nos orienta a partir desse momento é a possibilidade de identificar os meios pelos quais as escolhas do grupo são feitas entre os materiais biográficos/documentais e os meios com que trabalhamos em favor da chamada produção de presença e sentido da cena.

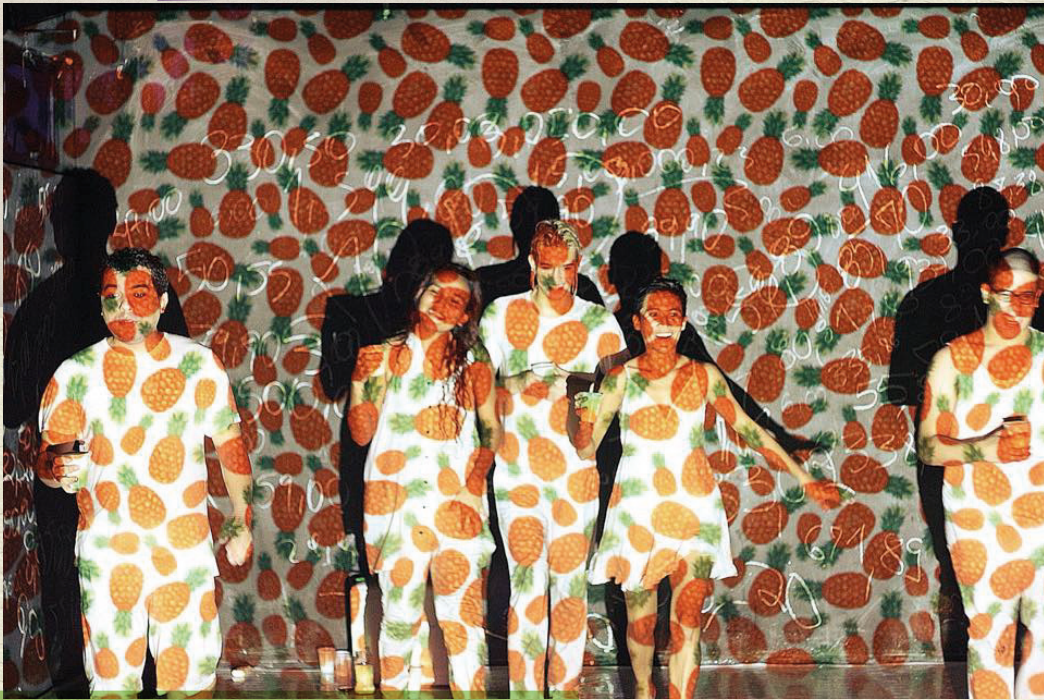
#### 4.1 NÓS VIVEMOS EM UM ASILO EMOCIONAL

O processo do espetáculo se inicia ainda em 2015 (três meses após a estreia do espetáculo *Persona*). A necessidade estava em falar sobre a crise da existência humana e artística ao mesmo tempo em que o Ateliê 23 passava a ter uma sede física (inaugurada em março do mesmo ano). Antecipo que isso não era, definitivamente, o que fora possível de ser visto no espetáculo, mas ali, 2 anos antes da estreia, pairava como desejo do grupo.

A motivação, que se dava como uma espécie de desabafo, além de uma provocação inicial à classe teatral local, logo se transformou em uma cena curta, em caráter experimental, que já carregava o nome do trabalho. O ambiente acadêmico em que o processo se deu, iniciava com a apresentação do curto experimento na Mostra Semestral que o Curso de Teatro da Universidade do Estado do Amazonas realizara em junho daquele mesmo ano.

→ Frase extraída  
do meu caderno  
de direção  
desse processo

Imagem 23: Primeiro experimento na Mostra Semestral da UEA



Fonte: Acervo do grupo/Crédito: Fabiele Vieira

Um ano após esse primeiro rascunho de cena, portanto em 2016, o processo de criação do espetáculo começara efetivamente e duraria até a estreia da obra, em julho de 2017. No momento da organização do processo criativo, o que se apresentava como a motivação do grupo encontrava eco na compreensão dos acontecimentos sucessivos de crise nos relacionamentos que o grupo vivera com alguns de seus integrantes, mas para além disso, a concordância de todos que, de alguma forma, as relações humanas estavam sensivelmente abaladas. Isso fez com que entendêssemos que precisávamos transpor para a cena um olhar do coletivo sobre essas percepções, afinal era interesse daquele momento do grupo, o uso da autobiografia como um dos pilares estéticos de construção artística.

MEMÓRIA  
COLETIVA  
DO GRUPO

O processo de preparação para a criação se deu a partir de um esquema de exercícios práticos, jogos dramáticos, rodas de leitura e discussão, vídeos e compartilhamentos do coletivo durante 6 meses. Eram os chamados *workshops*. É possível perceber a necessidade de uma arquitetura pedagógica que o grupo construía, antes de partir efetivamente para a composição do *Inúteis*. Isso se deu pelo fato de termos um coletivo formado por jovens artistas que, no exercício de buscas incessantes em suas trajetórias, compreenderam como importante dispor de um período de reflexão e estudos para adentrar em temas que lhes pareciam

necessários, mas que acreditávamos ter um repertório pessoal limitado para somar ao debate.

Nesse momento se pretendia estudar, investigar e experimentar os conceitos de liquidez que o filósofo polonês Zygmunt Bauman (1925-2017) expunha nas diversas obras que alcançaram o mundo. O material encontrado principalmente nos livros *Modernidade Líquida* (2001) e *Amor Líquido* (2004) se tornaram norteadores nas discussões diárias que o grupo realizara durante o segundo semestre de 2016.

De maneira geral essas obras do filósofo, ao dialogar com Eric Hobsbawn (1917-2012), Anthony Giddens (1938-) e René Girard (1923-2015) sobre a ausência de vínculos afetivos duradouros e corpos expostos à violência; a precariedade da solidão versam sobre a crítica que ele faz aos modelos de relações sociais e afetivas, fortemente afetadas pela mídiatização das emoções. Essas fragilidades, segundo ele, facilmente podem ser vistas no modo como as redes sociais constroem e desfazem elos que se vendem como de grande valia e, ainda, as multiplicidades de modelos que as relações na contemporaneidade apresentam pela versatilidade de parceiros e baixa durabilidade, em detrimento de acentuada intenção.

Os meses de estudo e experimentações foram permeados por dois pontos fundamentais: as mostras inúteis. Essas mostras eram exercícios que, propositalmente, foram construídos para irmos ao encontro do público, seja diretamente – com a produção de uma escrita automática de sensações imediatamente após a apresentação dos trabalhos, seja produzindo um material de cena comum ao teatro performativo, com a anulação da personagem, diálogo direto e a diluição da ideia de ficção a respeito das ações realizadas por determinado ator na cena, sendo sua motivação real ou não.

#### **4.1.1 Mostras Inúteis**

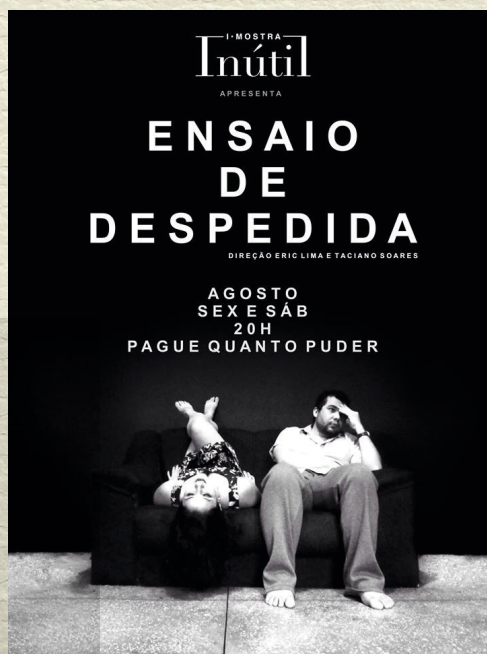
Propus um primeiro exercício prático dentro do processo a quatro artistas: Daniel Braz, Eric Lima, Isabela Catão e Laury Gitana. Cada um deles construiria uma cena curta dirigida e atuada por eles ou outros artistas do grupo, a partir das perguntas iniciais do processo de pesquisa: O que é abandono? Você já se sentiu abandonado(a) ou já abandonou alguém? Na sua família, isso já aconteceu? Relacionamentos abusivos, o que são?

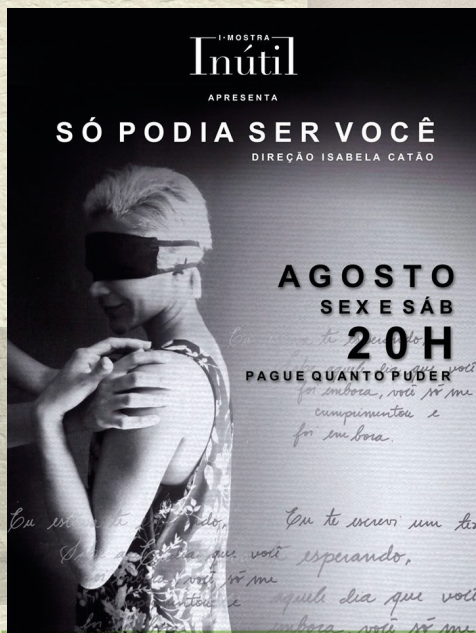
Todas ainda pautadas em uma perspectiva do desejo que naquele momento o grupo ansiava. As quatro cenas curtas foram apresentadas ao público em uma curta temporada na sede do grupo e a escrita automática, pós apresentação de cada uma delas, era solicitada a todos os presentes.

Imagens 24, 25, 26, 27 e 28: Identidade visual do projeto



As cenas construídas pelos artistas acima citados, respectivamente, foram “Descartável”, “Ensaio de Despedida”, “Só podia ser você” e “As três casas”.





Fonte: Acervo do grupo/Designer: Eric Lima

Ao falar da realização dessa mostra, não é possível desassociar do interesse do grupo que naquele momento já apresentava meios de buscar, cada vez mais, aproximação com o espectador, através do exercício de percepção imediata das sensações possíveis de serem descritas, no momento exato em que as experiências se encerravam.

Ainda que esta atitude fosse da ordem do empírico, sem contar com nenhum tipo de substrato científico para a promoção de meios de captação dessas sensações que não fossem a escrita automática – hábito comum de processos criativos de cena, em que geralmente o diretor convida os atores e as atrizes a descreverem suas primeiras impressões a respeito de algum exercício ou experiência provocada em sala de ensaio – mas há que se notar que o espectador presente nas quatro experiências que o grupo oportunizara, se sentia de alguma forma convidado a estar junto, porque sua “participação” não se encerrava ao fim da apresentação, mas ao contrário, iniciava-se ali uma espécie de outro protagonismo, uma inversão de papéis, na realidade.

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar



sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (LARROSA, 2020, p. 25)

O que acontecera aqui é, sob meu ponto de vista, uma pista importante para o que compreendemos como produção de sentido. A perspectiva perceptiva convocada pelo ato da escrita automática por parte dos espectadores, nada mais é que um estímulo de tornar conscientes sensações, emergir emoções que vieram à tona durante a apresentação teatral. Emergir a experiência imediata.

O caráter performativo das células criadas pelos quatro artistas e, ainda, o anúncio feito pelo grupo – tanto nas redes sociais que convocavam o público para a mostra, quanto no início dos trabalhos em que era anunciado o convite para, ao fim, contribuírem com o processo criativo, provocava o que Fischer-Lichte (2019, p. 351) chama de “multi-estabilidade perceptiva”, o que depende de um foco oscilante entre a corporeidade da representação e uma corporeidade específica da realidade.

O espectador, no momento em que recebia papel e caneta por três minutos contados pelos próprios artistas que performavam há pouco, tinha a noção de que estava fazendo parte de algo maior que o que ele provavelmente imaginaria ser o papel do espectador em uma obra artística.

No fim de tudo, o que o grupo gostaria de comunicar e produzir era a continuidade das possibilidades interventivas no outro, a respeito de sua percepção somática, sua compreensão sobre o processo teatral, assim como a construção de memórias que continuassem a reverberar mesmo após a experiência teatral e, para isso, acreditou que transcender os limites, surpreender o público, poderia ser um importante passo na investigação do grupo.

Na verdade, tudo fazia parte do desejo artístico naquele momento. Ter o público debruçado sobre suas sensações corpóreas e mentais, assistido pelos artistas era também parte do jogo, parte da cena.

No fim daquele mesmo ano o grupo apresentara a segunda edição da Mostra Inútil que, agora, versava sobre a presença solo do performer – este que vos escreve e que trazia para o palco as reverberações de um relacionamento recém-findado com o ator Eric Lima, integrante do grupo. Para além do simples compartilhamento de afetos concernentes a fins dolorosos de relações amorosas, a cena performativa propunha um estabelecimento de pacto com os espectadores-testemunha, a diluição cada vez mais da relação ficção x realidade e a fricção dos procedimentos da

performance em favor da emergência de sentidos perceptivos dos presentes, nessa “inversão dos lugares distribuídos” (Rancière, 2009, p. 17). Ao fim, os mesmos eram convidados a compartilhar a #oquesobroudenos nas redes sociais, expondo suas impressões sobre o trabalho, ao invés da escrita automática usada na primeira edição da mostra.

Imagem 29: Cartaz da II Mostra Inútil



Fonte: Acervo do grupo/Designer: Eric Lima

O desenvolvimento das duas mostras, o modo experimental com que nos colocamos na relação com os espectadores e os convidamos a fazerem parte do jogo criativo – assumindo o processo que estávamos vivendo e tornando-os ativos nessa caminhada – as saídas de integrantes durante o percurso e a chegada de novos; minúcias que nos exaustariam narrar com detalhes, mas que foram fundamentais para a “preparação” que o grupo organizadamente propôs viver.

Os seis meses mediados pelas duas mostras, mas com encontros diários com interesses metodológicos já citados anteriormente, amadureceram o desejo criativo do coletivo e, principalmente, oportunizaram verticalizar o olhar sobre quais questões a obra pretendia falar, nos primeiros meses de 2017 quando sua criação se daria efetivamente.

#### 4.2 NÃO SABEMOS QUAL CAMINHO TOMAR?

*Frase  
↑ também extraída  
do meu caderno  
de direção*

Quando comecei a folhear o caderno de direção do espetáculo *Inúteis* e a partir dele pude perceber emergindo memórias, percepções e sensações a respeito do processo criativo desta obra, também identifiquei pistas bastante reveladoras e que sinalizam aspectos únicos que a criação teatral na sala de ensaio nos permite ter.

A montagem efetivamente iniciou dia 6 de fevereiro de 2017. O elenco formado pelo ator Eric Lima – também assistente de direção, além das atrizes Isabela Catão e Joice Caster, recebia também o ator Jean Palladino. Ele não havia participado do processo preparatório no segundo semestre de 2016, embora já tivesse trabalhado com o grupo em 2013 na montagem de “Fando e Lis”, de Fernando Arrabal. Além disso, o processo contava novamente com a figura do lago Lunière como crítico de processo, Laury Gitana nas visualidades da cena e assistência de direção, o psicólogo Cássio Péres, Klara Cruz como assistente de dramaturgia, Tayline Dutra como estagiária e preparadora corporal, Thais Vasconcelos como dramaturgista, orientação artística de Vanja Poty e eu como encenador e também nas visualidades da cena.

Mais do que narrar a maneira pela qual o material coletado no grupo de estudo, nos depoimentos do público das Mostras *Inúteis*, as mudanças na equipe técnica da obra e a alteração no modo de pensar do grupo desde a cena curta experimental em 2015, meu interesse aqui é o de compartilhar e poder refletir sobre determinadas fontes de análise de como o trabalho do Ateliê 23 foi se desenvolvendo em favor desta produção de choque, empatia e múltiplas percepções no espectador.

É importante, acima de tudo, destacarmos uma característica que tenho observado com pungência no elo dos três espetáculos que escolhemos discutir nesta tese: o desejo pela criação de uma cena que se inscreve em camadas sensório-perceptivas se dá, antes de tudo, pela experiência individual que os artistas-criadores dos espetáculos vivem com os materiais biográficos documentais que são utilizados como fontes de inspiração nas composições cênicas. Ou seja, o interesse em compartilhar com o outro nasce, primeiro, pela projeção empática que nós vivemos quando fomos ao encontro de alguém ou quando fomos atravessados pelas vidas passíveis de luto, pelas vidas vivas que nos inspiraram a criar.

É sobre isso, afinal, que versa o nosso percurso não linear (e por isso a escrita por vezes também precisa se confundir ou não “respeitar” uma linha de pensamento retilínea). Nossa capacidade afetiva é estimulada e modificada tantas vezes e de

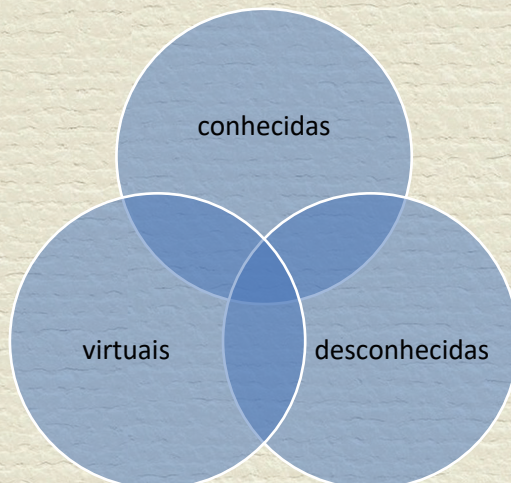
tantas formas que não seria racionalmente possível identificar a origem de todas, tampouco sua evolução em nossa consciência, mas sim tornar emergente a sua existência, as múltiplas formas com que elas se movimentam em nosso processo criativo e, principalmente, com o que temos chamado de bionarrativas cênicas se orientando em favor do compartilhamento desse sentimento de comoção.

#### 4.2.1 Vozes coletivas

Durante os *workshops* realizados no segundo semestre de 2016 diversas atividades eram combinadamente realizadas em favor da preparação do coletivo, como dissemos. No entanto, quero destacar os exercícios de saída do grupo ao encontro do real, em experiências performativas, para que organizássemos o material dramaturgicamente da montagem.

Com a intenção de realizar a tomada de depoimentos e histórias de pessoas reais, organizamos a saída dos artistas a fim de investigar três possibilidades de encontros:

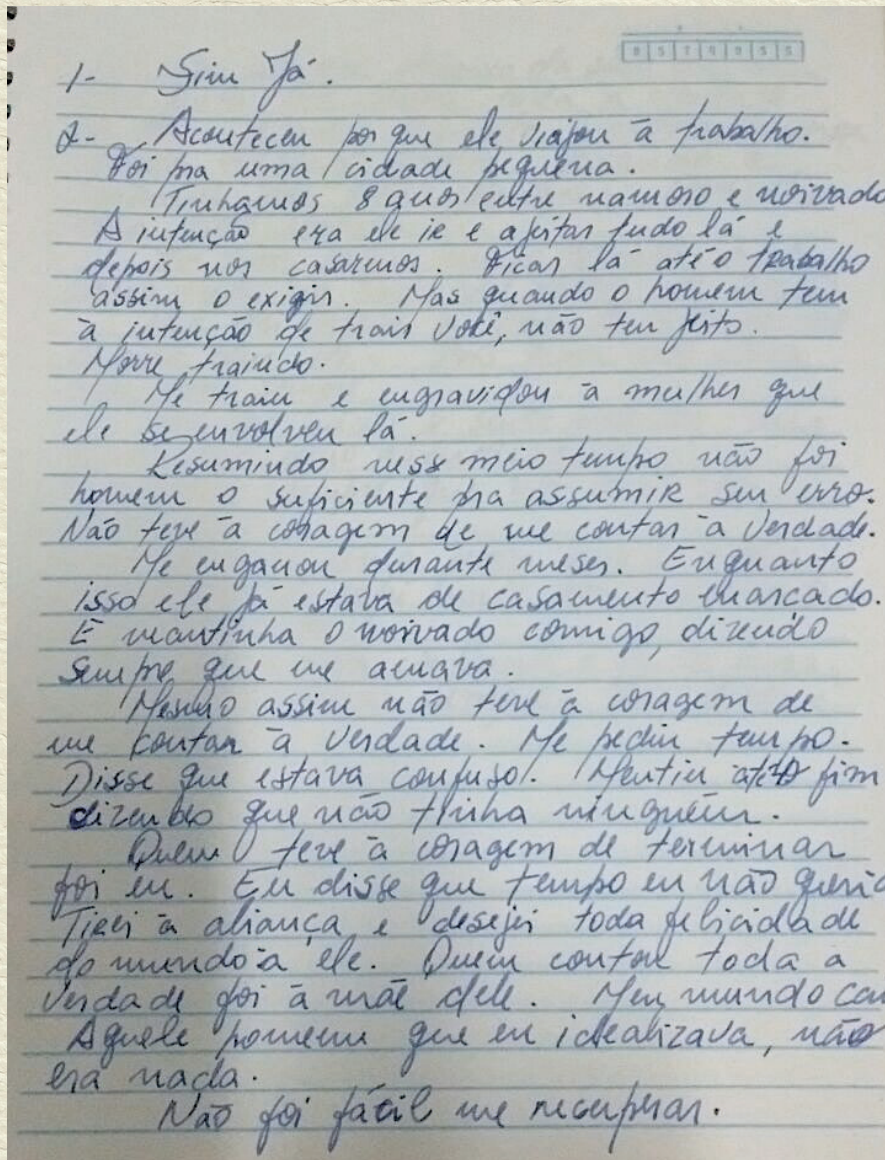
Imagem 30: Tipos de encontros para diálogos dramaturgicos  
Fonte: O autor



“Conhecidas” e “desconhecidas” eram pessoas que o artista-provocador encontraria de forma presencial e desenvolveria um diálogo (o mesmo para aqueles que o provocador não conhecia previamente) acerca da tomada de depoimentos sobre o tema abandono. Seja na modalidade de autoabandono (o que vai se conectar com a ideia de relacionamento abusivo ou mesmo de patologias como a depressão) ou de abandono de algo ou alguém (perder a casa, finais difíceis de relacionamentos, asilos, hospitais...). O mesmo se daria com o “virtual”, mas no ambiente da internet,

através das redes sociais e grupos específicos de interação entre pessoas que não necessariamente se conhecem previamente.

A abordagem era livre, no sentido do método, mas que objetivasse o depoimento acerca dos temas que ainda eram pauta do coletivo naquele processo de estudo de 2016. Os materiais chegaram em formato de áudio, cartas, mensagens compartilhadas e diálogos presenciais que foram transcritos pelos performers.



1- Sim já.

2- Aconteceu por que ele viajou a trabalho. Foi pra uma cidade pequena. Tinhamos 8 quos, entre namoro e noivado. A intenção era de ir e a partir fudo lá e depois nos casarmos. Ficar lá até o trabalho assim o exigir. Mas quando o homem tem a intenção de trair você, não tem jeito. Não se fraiudo. Me traiu e engravidou a mulher que ele se envolveu lá. Resumindo esse meio tempo não foi homem o suficiente pra assumir seu erro. Não teve a coragem de me contar a verdade. Me enganou durante meses. Enquanto isso ele já estava de casamento marcado. E mantinha o noivado comigo, dizendo sempre que me amava. Mas não assim não teve a coragem de me contar a verdade. Me pediu tempo. Disse que estava confuso. Mentiu até o fim dizendo que não tinha ninguém. Quem teve a coragem de terminar foi eu. Eu disse que tempo eu não queria. Tirei a aliança e desejei toda felicidade de mundo a ele. Quem contou toda a verdade foi a mãe dele. Meu mundo caiu. Aquela pessoa que eu idealizava, não era nada. Não foi fácil me recuperar.

Imagem 31: Exemplo de depoimento recebido em formato de carta  
Fonte: Acervo do grupo

Se pararmos para refletir, tanto o teatro performativo, quanto os modelos autobiográficos convocam uma espécie de pacto entre artista e espectador em favor da criação de um elo impossível de ser combinado – como também vimos no capítulo de *Persona*, mas que representa a soma das forças criadoras do vínculo afetivo que se estabelece naquele momento de conexão a partir de uma palavra, olhar ou acontecimento.

COMO VIMOS EM PERSONA

Diante disso, gostaria de trazer esse movimento de escuta e escrita memoriais que nossos artistas-provocadores encontraram, cada um a sua maneira, nas pessoas com as quais eles abordavam e construíam um momento de apoio mútuo e compartilhamento de experiências.

Ao contrário do que esperávamos, por fatores culturalmente habituais, o elemento desconfiança pouco se fez presente, mesmo nos casos da busca “desconhecida”. O medo do novo deu lugar a uma espécie de encantamento que a informação acerca do objetivo daquela empreitada despertava: um artista de teatro que busca materiais para o seu trabalho. Essa reação à diversidade de lugares e pessoas com quem nos dispusemos conversar, acontecida de forma quase unânime, nos abriu espaço para refletirmos o lugar do vínculo que os afetos são capazes de construir. Ou, ainda, o encantamento que qualquer informação vinculada a ideia de palco/teatro/cena impele mesmo sobre um compartilhamento de segredos entre desconhecidos.

Alguns anos antes, em 2014, o Ateliê 23 realizou uma performance intitulada Caixa Preta e que propunha abordar pessoas transeuntes, sem qualquer vínculo precedente, sob a prerrogativa do compartilhamento de segredos entre ela e o performer em ação. “Eu te conto um segredo meu e em troca você me conta um seu também.” O êxito dos encontros, surpreendente até hoje, também nos deslocou para a ideia de que ao lançar a possibilidade da construção, mesmo efêmera, de afetos correlacionais entre dois diferentes unidos pela aproximação de uma informação íntima, localizava o artista no mesmo lugar que o público.

Isso se dá porque, assim como não há garantia daquele que fora abordado de que a informação (segredo) compartilhado pelo performer era real, ou seja, não inventado sem que tenha sido existente em algum momento, o mesmo também poderia acontecer no sentido inverso. Ao nos depararmos com isso, compreendemos a força que há no encontro que a performance/o teatro performativo propõe. A equidade estabelecida nos garante a tal horizontalidade buscada e que aqui, nesse exercício do *Inúteis* foi novamente evocada.

A autobiografia se inscreve no campo do conhecimento histórico (desejo de saber e compreender) e no campo da ação (promessa de oferecer essa verdade aos outros), tanto quanto no campo da criação artística. [...] Ao tentar me ver melhor, continuo me criando, passo a limpo os rascunhos de minha identidade. [...] Mas não brinco de me inventar. (LEJEUNE, 2014, p. 121)

A oportunidade que nos foi dada com esse estabelecimento de confiança desconfiável – porque não podemos apreender sua origem, embora eu tenha alguma suspeição – é um outro fator relevante para o estabelecimento do objetivo deste trabalho: O que essas vidas tem a nos contar de tão relevante que supere os fatores da ordem da não intimidade ou do risco de se expor ou da não habilidade artística como fator precedente a essa experiência de compartilhamento?

Temos, na medida do possível, trazido para a discussão que nossos fatores culturais são e devem ser igualmente relevantes para compreendermos o processo que se dá no entre, na relação/jogo teatral. Somos seres culturais e isso nos condiciona, inclusive, na maneira com que vamos relacionar com um exercício dramaturgico proposto.

O que quero dizer com isso?

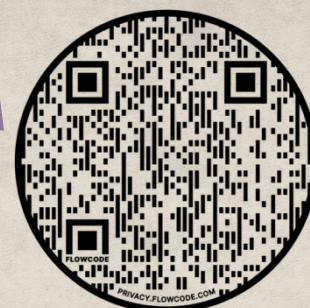
A pós-modernidade nos ensinou que o indivíduo que tem um holofote para iluminar suas individualidades encontra nisso uma espécie de **paradigma da evidência**. O mundo hoje é desenhado para um protagonismo individual e a criação de espaços de consumo em que o sujeito é, sozinho, o detentor de uma considerável parcela de admiração, vínculo, entre pares. Ser protagonista de um lugar de consumo é um dos objetos mais desejáveis do homem contemporâneo. Vide no que as redes sociais se transformaram: pequenos reinos com líderes e seguidores que determinam como e o que merece atenção, respeito, oportunidade, visibilidade.

Em uma escala menor, mas ainda possível de ser vinculada a este paradigma, o convite ao protagonismo das suas subjetividades é fator atrativo que fortemente pudemos identificar neste exercício bastante revelador para o coletivo.

Em tempo: Aqui temos mais um depoimento em versão de áudio, onde a atriz Joice Caster entrevista uma das depoentes. Para ouvi-lo basta apontar a câmera do celular para o QR CODE ao lado.

Imagem 32: Link com QR CODE para áudio com depoimento para o processo

Fonte: O autor



#### 4.2.2 O curioso caso de *Giorgina*

Em uma das saídas para o exercício de coleta de materiais inspiradores à dramaturgia do *Inúteis*, as atrizes Joice Caster e Laury Gitana foram a um centro de repouso para idosos. A visita das atrizes trouxe para o trabalho um dos dispositivos mais diretivos e simbólicos, acerca desse abandono não metafórico, pouco visto nos materiais colhidos dos depoentes, muito mais localizado nas experiências com idosos em asilos ou lugares similares.

Esse caso em específico tem uma carga afetiva que acessa nossas capilaridades memoriais e logo nos sentimos conectados, de alguma forma, seja pela empatia com a figura que vou relatar, seja pela ativação de correspondências que nossa mente faz com experiências vividas por nós ou por alguém próximo e que se assemelham.

Imagem 33: Trecho do caderno de direção

A photograph of a handwritten note on aged, textured paper. The text is written in a fluid, cursive script. The words are arranged in two lines: 'Tem que ter o' on the top line and 'caderno de amizade!' on the bottom line. The ink is dark, and the paper has a warm, yellowish tone with some small brown spots and faint floral patterns.

Fonte: O autor

Havia um senhor neste lugar em que as atrizes foram que possuía um “caderno da amizade”. Nele, todas as pessoas que visitam o centro, independente de serem conhecidas dele ou não (coincidentemente era o mesmo mote do exercício pelo qual as atrizes foram ao encontro dele e dos demais), assinavam seus respectivos nomes nesse caderno que ele guardava. Após a assinatura e, com isso, a afirmação do pacto de amizade com essa figura, o mesmo propunha uma foto e pedia para que recebesse uma cópia revelada da mesma, como lembrança que se tornava física e, portanto, mais fácil de ser armazenada.

Ao trazer esse material para a sala de ensaio e, adiantando alguns movimentos ao falar esta cena se dá no espetáculo, a atriz Isabela Catão, em meio ao monte de escombros em que está, vai ao encontro de alguém aleatório da plateia, que está a 2 metros de distância, repete o gesto do senhor ao pedir uma assinatura no seu caderno da amizade, propõe a foto com a máquina (celular) da pessoa ou de alguém próximo



e, finalizando o rito, pede para que a foto seja revelada e a pessoa volte para lhe entregar. De maneira geral, o espectador impelido desse desafio titubeava entre a necessidade de se comprometer publicamente no pacto que a atriz/persona o faz, gagueja, mas diz que vai voltar sim, porém geralmente com pouca verdade na voz. A atriz, então, (e aqui trata-se somente de criação da obra, nenhum compromisso com o vínculo que nos inspirou) insiste, pergunta de novo, de maneira a deixar o espectador – agora seu colega no jogo – ciente de que ela está propondo uma verdade, tentando transmitir que aquilo ultrapassa os limites da “ficção” e, ainda, complementa: “Você promete que volta?”, como eu disse, em geral todas as pessoas confirmam e ela finaliza: “Porque todo mundo diz que vai voltar, mas nunca volta.”

Silêncio na sala e o clima de comoção se estabelece.

Aqui temos duas perspectivas que gostaria de destacar: As pessoas que assistem as obras do Ateliê 23 – e com o *Inúteis* não seria diferente, de maneira geral sabem que verão espetáculos que se pautam em depoimentos/documentos da ordem do real. O segundo ponto é que, como agora vocês sabem, essas últimas frases são puramente efeitos de sentido que convocam uma “realidade encarnada” (Gumbrecht, 2016, p. 124), mas que foram pensadas para isso, não dizem a respeito a nenhum compromisso fidedigno que o depoente – nosso senhor adorável – tenha dito.

O movimento de comoção pode se dar porque as pessoas se sentem mal pelos idosos que esperam a volta de quem os deixou? Talvez. Ou as pessoas vinculam a frase que diz que ninguém volta a si mesmas em suas experiências de vida? Talvez. Ou simplesmente a atuação da atriz e o tempo utilizado, bem como a intensidade da fala, promoveram uma correspondência que gerou algum tipo de experiência empática com a persona? Talvez. Não temos como saber ou ter certeza de nenhuma dessas perguntas, mas sabemos, no entanto, que a ressonância afetiva do ambiente mudava naquele momento para quem estivesse na sala. E estou contando esse detalhamento porque por algum tempo atribuímos essa “conquista” ao fato de estar vinculado ao material biográfico. E nisso nos apoiávamos fortemente.

Imagem 34: Atriz Isabela Catão na cena do “caderno da amizade”



Fonte: Acervo do grupo/Crédito: Ingrid Anne

Mas eu ainda não falei de Giorgina. Em um outro momento da pesquisa, nos chegou alguns trechos transcritos de depoimentos para somar ao trabalho. E entre eles tinha um, de uma senhora que chamava-se Giorgina. Ele era assim:

Olha, ninguém sabe como é estar aqui. O que eu posso te dizer é como eu me sinto. Todos os dias às cinco horas da manhã eu abro os olhos e encaro o ventilador de teto em cima de mim. Me levanto, faço o meu asseio, tomo o café e me sento na sala. E fico lá. E espero. Às vezes acontece alguma coisa, mas é raro. E eu fico até a hora do almoço. Depois me deito para tirar a sesta. Durmo de uma a quatro da tarde. Acordo e vou pra sala. Vejo televisão. Tomo meus remédios e espero alguma coisa acontecer. Às sete é o jantar. Às vezes é carne de panela, mas é raro. Às oito e quarenta e cinco eu me deito para encarár o ventilador de teto. Ele gira muito rápido. Talvez um dia ele caia em mim. Eu espero.

Eram muitos os depoimentos que tínhamos e com todos eu, como encenador, ao lado da equipe toda, encaminhávamos para experimentações em sala de ensaio ou mesmo para a derivação de composição dramaturgica. Esse trecho, em específico, eu entreguei para todos os atores e atrizes do processo e pedi que preparassem as suas leituras a partir de e que ela acontecesse em espaços diferentes da casa-sede do Ateliê 23.

Muitas perspectivas interessantes, mas novamente adiantando o compartilhamento da criação do espetáculo em si, a personagem acabou ficando com o ator Eric Lima que desde o primeiro momento de experimento em que sentou-se numa cadeira, na calçada em frente à sede, começou a pentear os cabelos enquanto observava os transeuntes, nos tocou profundamente.

Antes de seguir, faço questão de lembrar o que disse anteriormente: as bionarrativas cênicas são desejos de alcance do outro, do espectador, mas antes elas alcançam os artistas do processo e é no desejo do compartilhamento da experiência vivida primeira pelos criadores, que as escolhas se fazem e se revelam na cena.

A personagem brilhantemente defendida pelo ator, após diversas intervenções que fizemos na narrativa que a constrói, alterando o documento inicial que nos foi entregue, ganhou forças e se tornou uma espécie de “resumo” do discurso da peça o que, somado à grandiosidade da presença que se estabelece quando se apresenta, passou a abrir e encerrar o espetáculo *Inúteis*. Atualmente ela ganhou um solo próprio e o vídeo com sua apresentação pode ser visto através do QR CODE:



Imagem 35: Link com QR CODE para apresentação do solo Giorgina, com o ator Eric Lima  
Fonte: O autor

No entanto, algum tempo depois da estreia do espetáculo e, com ele, a estreia da figura empática de Giorgina, em resposta a muito do que já foi colocado em debate – enquanto apresentava os argumentos da cena “caderno da amizade” e toda a pré-disposição com que as pessoas se relacionavam com a persona, projetando toda sorte de experiências pessoais ou não, memórias inventadas ou não sobre o que a adorável senhora passara por ter sido abandonada por seus filhos, como ela relata de maneira gentil e ironicamente engraçada – uma determinada pessoa da equipe confessou para mim que a Giorgina, na realidade, não existe. Ela foi inventada, em meio a uma profusão de outras histórias semelhantes de um determinado lugar – esse que, de fato, existiu – mas sua motivação é tão ficcional quanto a cena.

O abalo que essa informação causou, de certa forma, não está na ordem da ficção porque, como sabemos a cena é ficcional. O material biográfico documental existe como matéria-prima de construção e o grupo não pauta suas experiências cênicas em performances ou *happenings*. O que ocorre é que até aquele momento compreendíamos que o fator biográfico funcionava como uma ética de trabalho, logo nos apoiávamos nesse conceito e nessa práxis.

No entanto, o que podemos ver a partir dessa fundamental parte do processo de amadurecimento da pesquisa de linguagem do grupo é que a associação das memórias que o aspecto cultural de apreciação da obra artística é capaz de produzir, é suficientemente capaz de orientar nossas construções sem delas depender a veracidade das informações. É a beleza e a presença que são convocadas não pelo drama, mas pela narrativa inscrita no imaginário do coletivo (Zumthor, 2018; p. 99).

Lógico, enquanto ética de trabalho isso foi uma questão a ser trabalhada internamente no grupo, mas enquanto produção de efeitos de sentido e presença, o teatro nos mostra há séculos que a ficcionalidade narrativa é perfeitamente utilizada, no sentido catártico. Mais uma vez: o argumento das bionarrativas, bem como dos dispositivos de comoção figuram em favor não das artimanhas da cena pela simples produção de efeitos perceptivos no espectador, mas sim na promoção de engajamentos afetivos em favor de vidas reais, que existem em sua precariedade fora do palco e a isso, precisamos sustentar o argumento estético e as implicações que o uso deturpado do poder de convencimento do palco pode trazer nesse contexto.

Imagem 36: Ator Eric Lima performando D. Giorgina no espetáculo *Inúteis*



Fonte: Acervo do grupo/Crédito: Ingrid Anne

#### 4.2.3 A dramaturgia a partir das três perspectivas

##### LEGENDA:

CONHECIDOS

DESCONHECIDOS

VIRTUAIS

##### GIORGINA FIM

Olha, ninguém sabe como é estar aqui. O que eu posso te dizer é como eu me sinto. Todos os dias às cinco horas da manhã eu abro os olhos e encaro o ventilador de teto em cima de mim. Me levanto, faço o meu asseio, tomo o café e me sento na sala. E fico lá. E espero. Às vezes acontece alguma coisa, mas é raro. E eu fico até a hora do almoço. Depois me deito para tirar a sesta. Durmo de uma a quatro da tarde. Acordo e vou pra sala. Vejo televisão. Tomo meus remédios e espero alguma coisa acontecer. Às sete é o jantar. Às vezes é carne de panela, mas é raro. Às oito e quarenta e cinco eu me deito para encarar o ventilador de teto. Ele gira muito rápido. Talvez um dia ele caia em mim. Eu espero.

## STAND UP GOD

Senhoras e senhores, boa noite. Primeiramente: FORA TEMER, só pra não dizerem que eu não tô antenado, que eu tô fora de moda, não tô dormindo não, hein!?. Segundamente, sejam todos muito bem vindos ao espetáculo “Sobre a adorável sensação de sermos inúteis”, do Ateliê 23, esse pessoal que eu já mandei sinal pra parar com isso de teatro, já fiz o que? Já fiz uma galera desistir dos espetáculos, já mandei roubar lâmpada, já quebrei telha, já coloquei goteira no meio do espetáculo, já chamei até o Lu, o Lúcifer sabe!? pra mandar uma galerinha pra falar mal deles, mas esse pessoal não entende!? vai fazer uma série de TV, vai pro BBB, que ganha até honra ao mérito da Assembleia Legislativa, mas para com esse negócio de teatro nessa cidade que não vai dar certo. Mas é um privilégio ter todos vocês aqui nesta noite memorável. Eu queria saber quem aqui me conhece? (improvisação com a plateia). Bem, chegou a hora, com vocês, Eu! Deus todo poderoso, blá, blá, blá. Foram pegos de surpresa não, é? Esperavam outra coisa? Conheço bem vocês. Mas vamos ao que interessa. Eu vim aqui para deixar claro uma coisa: Tudo que acontecer nesse suposto teatro, não é minha culpa. Porque sempre é assim: Acontece uma coisa errada, vocês gritam: Meu Deus o que que tá acontecendo? Por que comigo? Meu Deus o que eu fiz? Mas eu digo meus queridos: se deu merda, problema não é meu, tô aqui pra deixar claro que eu não tenho nada a ver com as cagadas de vocês. Deixei tudo bonitinho, tudo limpinho, fiz com maior carinho, pro cidadão vir e me julgar. Todo mundo quer estar no meu lugar, então eu trago boas novas, decidi terceirizar o meu trabalho. Pode julgar, julga mesmo, o julgamento é livre, pronto! Pode trair, pode roubar, pode mentir, faz de conta de que é carnaval, imagina que você tá no Brasil, ta tudo liberado, até o wifi. Pimenta no cu dos outros é fresco! Era esse meu recadinho de hoje, no mais, muito obrigado e tenham todos um ótimo espetáculo.

## CONTADORES

Príncipe e Princesa – Boa noite crianças!

Príncipe – Hum, acho que essas crianças não tomaram seu neston! Eu vou contar até três e quero ouvir um Boa noite bem alto. 1...2...3 (Independente da reação da plateia) Nossa que energia contagiante, vocês me deixaram tão animado que me deu vontade de contar uma história. A história da Princesa do Vestido Amarelo.

Princesa – Era uma vez uma princesa do vestido amarelo, ela era bela, recatada.

Príncipe: - Enrugadinha, pelancudinha, toda sozinha e morava em um castelo muito grande e ela adorava distribuir presentes pra todo mundo do reino, porque ela tinha um tesouro muito valioso.

Princesa – Uma dia a princesa pegou aquela doencinha que não pode comer açúcar e ela ficou muito tristonha e foi passear no bosque.

Príncipe – No bosque ela caiu em um buracão e quebrou a perna (risos)

Princesa – A neta da princesa foi morar com ela pra ajudar porque a princesa perêê não tinha mais perna.

Príncipe – Mas a neta era muito espertinha e roubou todo tesouro da princesa e foi embora!

Princesa – Ela foi curtir nas ilhas paradisíacas porque sim, né!?

Príncipe – A princesa ficou sozinha de novo pq ninguém ia visitar ela pq agora sem tesouro, quem ia querer, né!?

Princesa: - Pois é! Mas a Princesa ainda viveu muito tempo, e tinha muitas histórias pra contar.

Príncipe – Ela só não tinha pra quem! (risos)

Princesa – Mas agora está tudo bem, porque a princesa recebe uma visita todo mês!

Príncipe – Menos nos dias em que ela caia no jardim e esperava que alguém aparecesse pra ajudar! (risos)

## MÃE E FILHO

**(Joice soterrada)**

Mãe: - Filho. Filho. Filho

Filho: - Oi.

Mãe: - Cadê você?

(Filho em silêncio)

Mãe: - Vem cá.

Filho: - Hoje não. (marido que não quer transar)

Mãe: - Por que?

Filho: - Todo dia você me pergunta isso.

Mãe: - Vem. Me ajuda aqui.

Filho: - Eu não quero.

Mãe: - Me diz como você tá...onde você tá?

(silêncio)

Mãe: - Você ainda tá aqui?

Filho: - Eu tô brincando.

Mãe: - Por favor, me ajuda, me tira daqui.

Filho: - Eu não sei.

Mãe: - Eu tô mandando.

Filho: - Me ensina.

Mãe: - Eu não sou a sua mãe.

Filho: - Me ensina

Mãe: - Cala a boca

Filho: - Me ensina.

Mãe: - Eu prefiro não saber.

Filho: - Me carrega?

Mãe: - Me tira daqui agora. Você tem que me tirar daqui. Há vinte anos que eu te carrego nas minhas costas, que você é mais que um bebê conforto pro nosso filho. Que eu te busco e te deixo no trabalho, que eu dou tua comida na boca, que eu sou a psicóloga que você não quer pagar. Eu também tenho problemas. Olha pras minhas

costas e mesmo assim você fez quatro vezes. olha pra mim e me tira daqui, porque eu to sufocada.

Filho: - Desculpa, fiz de novo.

## CADERNO DA AMIZADE

Ela manda escrever o caderno da amizade

Tira uma foto comigo?

Revela e traz pra mim essa foto?

Escreve uma carta pra mim?

Começa assim: De, dois pontos, filha. Aí embaixo, para, dois pontos, mãe.

Mãe (vírgula)

Estou escrevendo para te explicar porque... Não isso não. Começa assim, Mãe (vírgula). Me desculpa por tudo ponto parágrafo. Agora vou explicar. Outro parágrafo. Eu nunca conheci o meu pai. Esse já foi o meu primeiro abandono. Isso até hoje (reticências) Fiz varias historias na minha cabeça. A senhora, já me contou bem umas três versões da história... é... (exclamação) Mesmo que eu tenha meu tio (vírgula) que me criou e não ocupa o vazio que ficou, né? Eu fui morar com eles quando eu tinha 7 (sete o numeral mesmo) 7 anos. Mas ele só me aceitou quando eu briguei com um agiota, por causa dele. Eu tive uma lacuna entre os 7 e 15 anos de idade. Eu sei que eu tenho 34 anos, mas ainda não consegui superar. O meu segundo abandono foi quando eu perguntei: Mãe, posso ir pra Tabatinga com minha tia? E você disse: Pode, se ela quiser te levar. Aí eu fui, falei com a minha tia. Perguntei: Tia, posso ir com a senhroa? Filha não é assim, a gente tem que conversar com a tua mae. Eu disse que já tinha conversado, ela achou que era brincadeira, riu, minha tia é muito engraçada. Na segunda série eu mandei uma carta pra senhora – foi a minha tia que me obrigou – mas a senhora nunca me respondeu. Nós só nos falamos duas vezes em 5 anos. Uma vez pelo telefone. Eu fiquei com muita raiva. Nem me lembro direito porque. Eu passei um ano chorando com saudade da senhora. Voltei pra Manaus com a roupa do corpo, junto com a minha tia. Foi a primeira vez que eu vi a senhora. Depois disso tudo, eu não te reconheci. Eu não a reconheço. Oi, você ainda é minha mãe?

Coloca no correio pra mim. Tem 1 real.

## HABITAÇÃO

- Cala a boca! (para Isabela)

Se arrumando em um espaço bem pequeno, com apenas um copo de água, solfeja e faz tudo com esse copo de água reutilizando para tudo, escovar dentes, tomar banho, gargarejar, tomar água. Se arruma e sai para um encontro.



- Oi, eu tô muito feliz de estar aqui, e acho que é uma ótima oportunidade pra gente se casar, e preparar tudo. Você não acha? Vamos planejar tudo?

## RELAÇÕES/ LUZES

CASAMENTO – Tem que mandar um convite praquele seu tio Paulo.

PAQUERA – Deixa eu ver você. Olha pra mim e tira essa blusa.

DISCUSSÃO – Eu quero saber onde você se enfiou na merda do nosso relacionamento.

DISCUSSÃO – Você destruiu a minha vida.

CASAMENTO – Você quer chamar a Carol? Ela é tão fofa né?

DISCUSSÃO – Eu te amo, mas eu não gosto mais de você. Será que você não entende?

PAQUERA – Tira logo, eu sei que você tá afim.

PAQUERA – Quer que eu tire primeiro?

DISCUSSÃO – As vezes da vontade conhecer outra pessoa, pra vê se eu te esqueço.

CASAMENTO – Você vai conhecer a Joana amor, ela faz uma macarronada que eu tenho certeza que você vai adorar.

DISCUSSÃO – Vai embora daqui e me deixa em paz.

PAQUERA – To com vontade de fazer muita coisa com você

DISCUSSÃO – Eu não aguento mais. Eu não tenho mais saúde mental pra gente.

CASAMENTO – Pra gente ser feliz

PAQUERA – Bora fazer aqui na frente de todo mundo?

CASAMENTO – Eu sempre quis uma festa com toda nossa família.

DISCUSSÃO – Você não sabe se relacionar, você não sabe o que você quer.

PAQUERA – Eu gosto de ter gente me olhando

CASAMENTO – Já pensou quando a gente tiver as crianças? Elas correndo.

DISCUSSÃO – Eu não tenho mais nada pra falar.

PAQUERA – Você tem que fazer tudo que eu mandar.

CASAMENTO – Você tá feliz?

PAQUERA – Fazer bem devagar

DISCUSSÃO – Me tira daqui

PAQUERA – Tira a parte de mim

CASAMENTO – Tô sem palavras

DISCUSSÃO – Te tira daqui

PAQUERA – Me tira

DISCUSSÃO – Por mim

PAQUERA – Tira

DISCUSSÃO – Você de mim

PAQUERA – Pra mim

DISCUSSÃO – Te quero

PAQUERA – sem mim nua

DISCUSSÃO – sem mim

DISCUSSÃO – Que eu não aguento mais o mundo

PAQUERA – Tira todo mundo  
DISCUSSÃO – Estragou todo mundo

## ANIVERSÁRIO

Ela chega com um bolo pequeno e uma vela, usa um chapéu de aniversário, enche balões e canta parabéns, assopra a vela e procura seu presente. Reparte o primeiro pedaço e...

- Cadê a Isa?
- O que foi?
- Viu a Isa?
- Não. Isa
- Que foi gente?
- A Isabela sumiu
- Isa?

Todos procuram transtornados

## EU TÔ AQUI

- Ei, eu tô aqui. Você quer saber onde eu tô? Eu tô bem aqui. Eu vou... Ta precisando de mim? Eu estou aqui e vou continuar aqui. Até você precisar de mim. Eu vou ta sempre aqui. Mesmo que você não me queira, eu vou estar aqui, com meus pés fincados nesse lugar. Você tá me ouvindo? Eu não vou calar minha boca. Olha pra mim. Eu tô aqui na tua frente. Eu to aqui!! Eu vou estar sempre aqui. Ninguém vai me tirar desse lugar. Ninguém vai me dizer que eu não consigo. Eu não vou dizer que eu não consigo e eu vou tá aqui oh. Eu vou ta sempre aqui. Por mais que eu arranhe minha voz porque eu não consigo projetar. Eu vou gritar com todo meu fôlego EU TO AQUI. EU TO AQUI.

Sabe quando você solta da mão da mãe, e você é bem pequeno, e você tá no shopping, e de repente você está só. Quase se parece com o abandono de algo que te move. Não que a sua mãe seja aquilo que te move, mas ela é aquilo que pega na sua mão e te leva. Os meus sonhos me levam. É por causa deles que eu me sacrifico. O sacrifício vale a pena. Ou não? Não sei.

(Jean carrega o bloco sozinho. Interrompe Isabela.)

- Ei, porra, me ajuda aqui!

Pegam o bloco e seguram até que uma desiste, sobe as escadas. Os três seguram, um apenas com um dedo, o desespero é crescente, o bloco chega a um centímetro, se eleva e cai brutalmente. A luz de quem tava na escada se apaga. Dois saem para colher flores, um com a mão tremendo sutilmente colhe as mais próximas, eles jogam flores no bloco, o último tirar as botas e as coloca em cima do bloco, rega, deixa e sai.

Luz em resistência.

## GIORGINA INÍCIO

- Oi. Que? meu nome é Giorgina. Eu moro aqui. Eu tenho doir filho. Hã? Eles já tão tudo grande, criaro família, tem ur mernino dele, e ele me truxero pra ca pra eu não estagnar or meur neto diz que oh, mas a gente que é vó a gente gosta de mimar, (risos) eu mimo mermo ur menino, eu mimo, eu mimo. Eles tão tudo lá e eu tô aqui, as vezes dá uma dor, mas a dotôra falô, que a gente tem que, tem... até se esqueci da palavra, como que é? Ah, a gente tem que se sociar (risos). Porque a gente que é vó a gente gosta de mimar mermo, eu mimo mermo os mernino, meur menino tudo. Tava até falando pra Carol, eu disse Carol, a gente gosta de mimar. Ela disse: É, Dona Giorginha? Eu disse: É. Eu vou é estagnar todo mundo... *(vai perdendo volume de voz, luz sai em resistência)*. FIM.

### 4.3 QUESTÕES DO ESPETÁCULO

Chegamos na sala de ensaio. 6 de fevereiro de 2017. Permeados por tantas vontades, inspirações, desejos, afetações e medos, muitos medos. Eu, na direção, Laury Gitana na assistência de direção, ambos também dividindo as visualidades da cena. Além dos atores e atrizes que compuseram o elenco e já citamos, a atriz Geísa Fröhlich compunha o elenco, mas que não pode continuar conosco e informou dia 14 de fevereiro de 2017, assim como a dramaturgista Thais Vasconcelos que o fez no dia 20 de fevereiro de 2017, por questões pessoais. Contávamos, assim, com a Tayline Dutra que cumpria seu estágio do curso de Dança conosco nesse primeiro semestre de 2017 e recebemos, ainda, o psicólogo Cássio Peres que foi convidado para acompanhar o processo, Klara Cruz como assistente de dramaturgia do Jean Palladino (que assumira a função) e o crítico de processos criativos e nosso amigo, Iago Lunière (em memória). As fotografias do espetáculo foram, em um primeiro momento, de uma das co-fundadoras do Ateliê 23, Fabiele Vieira, após da Ingrid Anne, fotógrafa atuante na cidade de Manaus. A montagem, que durou 5 meses, se deu também dentro do ambiente acadêmico, no meu último ano da graduação em Bacharelado em Teatro, pela Universidade do Estado do Amazonas (a ordem cronológica da minha formação em teatro e gestão cultural – áreas que atuo – é um caso à parte) e com a orientação da professora doutora Vanja Poty.

Imagem 37: Flyer do espetáculo com ficha técnica

Oi. Tudo bem?  
VOCÊ VEIO ME VER?  
**EU TO MUITO FELIZ QUE VOCÊ TÁ AQUI.**  
Sou só eu ou você também se sente reforada?  
Não parece que vivemos sob ombros emocionais?  
EU TENHO BUSCADO A POESIA NISSO TUDO. E VOCÊ?

VOCÊ AINDA LEMBRA DE MIM?  
**ENQUANTO VOCÊ LÊ ESSAS LINHAS POSSO ESPERAR AO SEU LADO?** Espera, eu não sei o endereço.

**ATUADORES**  
ERIC LIMA, ISABELA CATÃO, JEAN PALLADINO E JOICE CASTER

**GRUPO DE DRAMATURGIA**  
THAIS VASCONCELOS, JEAN PALLADINO,  
ERIC LIMA, LAURY GITANA E TACIANO SOARES

**ASSISTENTE DE DRAMATURGIA**  
KLAUBERT OLIVEIRA

**VISUALIDADES DA CENA**  
LAURY GITANA E TACIANO SOARES

**TRILHA SONORA | CO-CRIAÇÃO DE LUZ | DESIGN GRÁFICO**  
ERIC LIMA

**CRÍTICO DE PROCESSO CRIATIVO**  
IAGO LUNIERE

**PSICÓLOGO**  
CÁSSIO PERES

**PREPARADORA CORPORAL**  
TAYLINE DUTRA

**ORIENTAÇÃO ARTÍSTICA**  
VANJA POTY

**PRODUÇÃO EXECUTIVA**  
ATELIÊ 23

**ENCENADOR**  
TACIANO SOARES

**ASSISTENTES**  
LAURY GITANA E ERIC LIMA

Fonte: Acervo do grupo/Designer: Eric Lima

Desde o primeiro momento a compreensão que a diversidade dos argumentos que motivavam o trabalho, assim como o que vimos a partir dos depoimentos obtidos nos exercícios dramatúrgicos que foram realizados, nos impelia pensar a construção narrativa do espetáculo a partir da consciência da fragilidade e fragmentação.

Essa fragilidade que aponto pode ser apreendida de maneiras diversas: na composição da cena, no modo de relação estabelecida com o espectador, na condução das atuações, na equipe técnica em quantidade suficiente para dar conta do que nos estávamos propondo. Longe de agir como um julgamento de valor, mensurável, a palavra fragilidade nos organizava como inspiração para traduzir os desejos artísticos presentes e os que seriam construídos sob essa ótica.

A fragmentação, por sua vez, fazia correlação com a não necessidade dramatúrgica de coesão linear ou estabelecimento de uma metáfora única que atravessasse o espetáculo, mas ao contrário, a multiplicidade de materiais disponíveis seria evidenciada nas cenas fractais que o espetáculo proporcionaria ao espectador.

Aliás, é nesse contexto que vislumbramos, novamente, a multi-estabilidade perceptiva de Fischer-Lichte (2019, p. 354) que hoje compreendo como uma orientação que intuitivamente nos norteava no desafio de equilibrar as forças propulsoras da criação, a partir dos três eixos provocativos da dramaturgia, enquanto que, em uma segunda camada, o exercício também se pautava na oscilação entre estado de presença e estado de atuação, que aos poucos vamos verificar no processo de criação.

Imagem 38: Trecho do caderno de direção

*A palavra abandono tem configurado um cenário quase óbvio para os que estão buscando depoimentos. Lugar comum. Relações afetivas. Mais uma vez, é preciso ampliar o sentido de abandono.*

*A palavra abandono tem configurado um cenário quase óbvio para os que estão buscando depoimentos. Lugar comum. Relações afetivas. Mais uma vez, é preciso ampliar o sentido de abandono.*

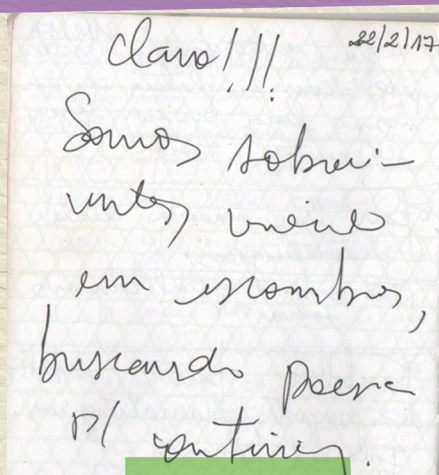
Fonte: O autor

O trecho acima, extraído do meu diário de bordo, foi escrito ainda em 2016, quando da realização dos procedimentos de investigação dramatúrgica, já apontados aqui. Essa redução, digamos assim, da palavra abandono – mote original da pesquisa

que o grupo pretendia desenvolver – aos relacionamentos afetivos/abusivos/amorosos, denotava que a compreensão primeira dos artistas que compunham o coletivo também orientaria quais tipos de materiais seriam obtidos nos exercícios propostos e, conseqüentemente, quais aspectos seriam predominantes na criação da obra.

Com isso, as palavras que mais apareceram nesta fase do processo foram: autoabandono, relacionamento abusivo, codependência emocional, biodrama, tecnologias, relações líquidas, depressão, identidade, autonomia, consciência, percepção, felicidade. Esse era o estágio de atravessamento dos artistas que iniciavam as experimentações de cena na casa-sede do grupo, ocupando os espaços e criando a partir de improvisações mediadas pela direção ou por alguma outra forma de provocação que os mesmos traziam para a sala de ensaio.

Imagem 39: Trecho do caderno de direção – a descoberta



Claro!!! 22/2/17  
Somos sobreviventes,  
vendo, vivendo  
em escombros,  
buscando poesia  
para continuar.

Fonte: O autor

“Claro!!! Somos sobreviventes, vivendo em escombros, buscando poesia para continuar”, foi o que vibrei dia 22 de fevereiro de 2017, referindo-me a uma espécie de “descoberta” do mote da cena do *Inúteis*. A partir desse momento, a necessidade em materializar os escombros deu um direcionamento fundamental para a aparição da obra. O andar térreo da sede do grupo que abrigava três salas (o escritório do grupo, sala de figurino e depósito de materiais) e ainda um pequeno ambiente de convivência teria suas paredes demolidas para que, ao utilizar dos próprios destroços, inseríssemos literalmente o ator e o futuro espectador nessa habitação inóspita que tanto nos provocava angústia, mas que serviria fortemente como metáfora de tudo aquilo que nos permeava.

A ideia foi recebida com bastante receio e estranheza pelos meus companheiros de grupo, até mesmo pelo receio de que a estrutura da casa fosse comprometida e algo pior pudesse acontecer. Mas o desejo e a liberdade de criação não são, necessariamente, inimigos da coerência e sensatez e, antes de qualquer atitude prática, os riscos foram medidos de forma especializada. Ainda assim, me surpreendeu que em um primeiro momento eu me sentisse com um sentimento estranho de ter que provar a necessidade de um movimento em favor da criação. É como se, às vezes, alguém nos lembrasse sobre limites necessários na construção artística o que soa, para mim, absolutamente contraditório.

Imagem 40: Escombros das paredes que deram lugar ao cenário-instalação do espetáculo



Fonte: Acervo do grupo/Crédito: Fabiele Vieira

A partir disso, da ideia de que teríamos um cenário composto por escombros de paredes, o desejo em provocar o espectador na sua percepção física e mental ganhava novos personagens: a possibilidade de inseri-lo em meio aos escombros, com disposições geométricas diversas acerca do modo como a cena aconteceria.

Essa foi uma daquelas ideias que requerem uma espécie de técnica maior que o que dispomos no momento em que as concebemos. Isso porque a instabilidade física, o excesso de ruídos de movimentos e a limitação da dimensão do espaço físico

disposto nos impelia pensar estratégias que, naquele momento, esgotariam a concentração necessária e que ainda se pautava muito mais na tradução do material dramático para esse cenário-instalação que ainda estava na perspectiva idealizada, mas se anunciava como certo de tornar-se realidade.

Dessa forma os 30 lugares que a sala de espetáculo passou a ter, devido a dimensão que o cenário ocupava, acabaram por manter-se em duas fileiras frontais à cena. Se por um lado perdíamos a oportunidade de galgar mais um degrau nesse interesse de mobilização dos sentidos do outro, por outro sabíamos que a simples presença naquele ambiente seria capaz de deslocar sentidos capazes de estabelecer adesão suficiente para o acontecimento do teatro que estávamos propondo.

Uma característica das cenas e experimentos propostos fazia relação com a sensação de não caber em algum espaço. Um sentimento, que entre outros, apareceu com alguma frequência, não apenas nos depoimentos dos entrevistados, como nas escritas automáticas do público das Mostras Inúteis. E isso foi traduzido por duas experiências que a atriz Isabela Catão e o ator Eric Lima realizaram.

A primeira utilizava-se do ambiente do banheiro da sede do grupo e o segundo em uma área técnica de serviço, embaixo de uma pia, com altura de 74cm, largura de 68cm e profundidade de 64 cm. Ainda sobre essa segunda, esse espaço compacto era o cenário da “habitação” que o performer propôs que contava com a escassez de água – além das demais dificuldades de encaixar-se e manter-se ali – uma vez que a quantidade presente em uma caneca de alumínio era apenas o que lhe restava para todas as necessidades de higiene e saciedade. A cena foi levada para o espetáculo, com seus sentidos ampliados, mas mantendo a provocação metafórica, como mais uma estratégia de afetação coletiva no espectador.



Imagens 41 e 42: Ator Eric Lima na cena da “habitação”



Fonte: Acervo do grupo/Crédito: Fabiele Vieira e Marcelo Sá

As imagens abaixo, extraídas nos dias **6 e 16 de março de 2017** representam um espécie de incômodo que me apontava a necessidade de compreender quais estratégias poderiam ser utilizadas naquele momento, como o relatado “pedir para ninguém vir na próxima semana”, referindo-me aos demais artista da equipe, excetuando-se o elenco.

Imagens 43 e 44: Trehos do caderno de direção

Uma certa ansiedade tem  
me atropelado.

Pedir p/1 ngn vir me  
próxima semana.

Fonte: O autor

Isto se deu em virtude do sentimento que todos estavam tão imersos no desejo de construir a obra que, inevitavelmente, eram muitas as manifestações de propostas, resolução, intervenções e isso, diferente do desejado, não estava contribuindo. O

reencontro da direção com o elenco, apenas, na sala de ensaio foi fundamental para os próximos passos da construção.

Imagem 45: Trecho do caderno de direção - Giorgina

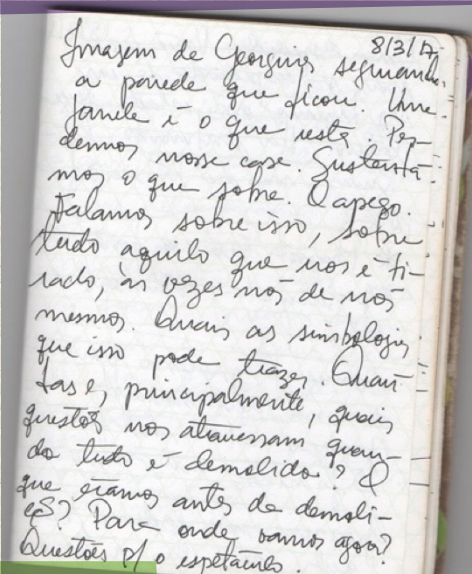


Imagem de Giorgina segurando a parede que ficou. Uma janela é o que resta. Perdemos nossa casa. Sustentamos o que sobra. O apergo. Falamos sobre isso, sobre tudo aquilo que nos é tirado, às vezes, de nós mesmos. Quais as simbologias que isso pode trazer. Quantas e, principalmente, quais questões nos atravessam quando tudo é demolido? O que éramos antes da demolição? Para onde vamos agora? Questões para o espetáculo.

Imagem de Giorgina segurando a parede que ficou. Uma janela é o que resta. Perdemos nossa casa. Sustentamos o que sobra. O apergo. Falamos sobre isso, sobre tudo aquilo que nos é tirado, às vezes de nós mesmos. Quais as simbologias que isso pode trazer. Quantas e, principalmente, quais questões nos atravessam quando tudo é demolido? O que éramos antes da demolição? Para onde vamos agora? Questões para o espetáculo.

Fonte: O autor

De 3 a 7 de abril de 2017 não pude estar presente nos ensaios e foi nesta semana que as paredes, enfim, foram demolidas, fazendo que com o meu retorno dia 10 de abril à sala de ensaio, fosse o primeiro dia que o elenco habitaria o cenário de concreto inspirador para uma das últimas cenas/tendências que observamos.

Estar nesse cenário novamente inseriu novo elemento desafiador aos atuantes, porque a instabilidade física que agir sobre escombros promove, bem como o estabelecimento de vetores distintos capazes de sustentar a forma fragmentada com que a atuação acontecia.

O último dia anotado no caderno foi 19 de abril porque, segundo o que registrei naquele dia, depois era impossível anotar e acompanhar os ensaios, visto que o acontecimento de cada dia de encontro com os atores, atrizes e demais artistas da equipe se intensificava, ao passo que a relação com os escombros era naquele momento materializada e sendo verticalizada cada vez mais, na medida do possível.

Durante o mês de maio eu assisti o trabalho à distância e fiz observações por escrito, porque estava em Salvador para o primeiro mês do doutorado. Os movimentos contínuos da vida que não esperam acontecer nos proporcionaram, pela primeira vez, a experiência de estar distante antes da obra ser “concluída”. O grupo gravava vídeos com o ensaio, eu assistia e escrevia relatos enquanto assistia os ensaios

remotamente. Essa relação foi curiosa porque, entre outros fatores, me permitia o distanciamento que se assemelha ao do espectador – sendo o diretor o primeiro da obra, conforme nos diz Bogart (2011), mas que também foi significativo para que eu pudesse perceber com um pouco menos de envolvimento os caminhos pelos quais a obra estava construindo suas ressonâncias e como administrá-las intencionalmente.

Retornei à Manaus em junho e juntos construímos a última cena do espetáculo que tinha total sentido com o desejo do coletivo de refletir sobre as ruínas afetivas, desde o primeiro experimento em 2015, inclusive na perspectiva artística. A cena se dava quando o ator Jean Palladino interrompia a ação cênica que se desenrolava porque estava carregando um pedaço de concreto muito pesado e reclamava por ajuda. Os quatro artistas se uniam no exercício de dividir o peso, carregando o objeto, que de fato pesava muito e os colocava em um estado de afetação física real, de cansaço, machucados, impossibilidade de continuar.

A cena naturalmente atingia os afetos dos espectadores que percebiam que o código estava aberto e o acontecimento punha em liminaridade o estado de atuação e a capacidade física de continuar de cada ator/atriz continuar a cena. Aos poucos, um a um desistiam deixando Jean sozinho, que em um expurgo derrubava o concreto sobre o monte de escombros. A cena deixou de ser a última do espetáculo para que a força de Giorgina, metáfora maior do *Inúteis*, em sua presença acalentadora e dolorosa, ao mesmo tempo, nos anunciasse que o fim chegara, para ela e para o vínculo que o espetáculo construía.



Imagem 46: Flyer com o anúncio da estreia do espetáculo

Fonte: Acervo do grupo / Designer: Eric Lima/ Crédito da fotografia: Fabiele Vieira

Dia 1º de julho de 2017, então, o espetáculo estreia e fica em cartaz às sextas e sábados por dois meses na sede do grupo Ateliê 23. Eu, que só pude acompanhar a estreia pessoalmente, porque retornei à Salvador para continuidade das aulas do doutorado, vi novamente à distância o modo como o trabalho despejava todos aqueles desejos e movimentos que por dois anos permearam o grupo e que, agora, encontrava novos elos afetivos na tão aguardada relação com o outro.

No release da obra à imprensa local, eu disse à época:

O espetáculo “Sobre a adorável sensação de sermos inúteis” fala sobre as consequências das relações que a sociedade em que estamos inseridos nos aponta. Vivemos experiências de abandono, de angústia coletiva, superficialidade das relações e uma sensação de que falimos, em tudo. Mais do que apenas tornar fatalista a questão, o espetáculo traz à tona uma série de questões sensíveis e de reflexão para que o espectador experimente, mais uma vez nos trabalhos do Ateliê 23, a oportunidade de se conectar com a cena, como um exercício de reflexividade e a partir de então poder considerar que a obra continuará sendo construída com as experiências com que cada um sairá da sala de espetáculo. É um convite à reflexão, ou mais que isso, um delicado exercício de expurgo das nossas pequenas violências cotidianas.

Obras que se pautam no material documental ou biográfico para a cena, exercem uma mediação entre o mundo vivido e o mundo percebido a partir das bionarrativas, por exemplo. É um convite não apenas aos espectadores, mas também aos criadores que muitas vezes se deparam com o movimento real da vida invadindo as camadas estéticas que circundam uma criação.

Portanto, a arte é mediação, entre o mundo e o espectador, entre certos acontecimentos e sua metaforização, entre certos fatos e seus significados simbólicos, mediação também entre o pessoal e o coletivo, no desejo de uma melhor compreensão do mundo que nos rodeia. Sem esta relação com o mundo, sem esta ancoragem no real, grande quantidade de obras artísticas – tanto dramáticas como cênicas – teriam pouco sentido. (FÉRAL, 2016, p. 45) (tradução nossa)

De certo fomos invadidos pelo real da vida em sobreposição ao que simbolicamente buscávamos construir a cada apresentação. Após uma pequena pausa na temporada em setembro fomos surpreendidos pela perda do nosso amigo e crítico de processo (mas que também atuou na operação de som durante as apresentações), que cederá à luta contra a depressão no dia 2 de outubro de 2017. O

choque dessa fatalidade logo se transformou em uma difícil continuada do espetáculo nos mesmos moldes com que fora construído e apresentado por dois meses apenas.

Imagem 47: Flyer do espetáculo privilegiando a cor e a flor amarela



Fonte: Acervo do grupo/Designer: Eric Lima



I  
N  
Ú  
T  
E  
I  
S

A rota é temporariamente mudada, o artista escolhe o acaso e a obra em progresso incorpora os desvios. Depois desse acolhimento, não há mais retorno ao estado do processo no instante em que foi interrompido. (SALLES, 1998, p.33-34)

O espetáculo voltou a apresentar dias **3 e 4 de novembro de 2017**, porém totalmente alterado na sua composição visual. A estrutura poética se mantinha nas narrativas e estados de atuação. O cenário de escombros, abria espaço para uma roda de cadeiras onde elenco e público se misturavam e construíam uma espécie de comunidade de diálogo. Assim continuamos com o trabalho por dois anos em curtas temporadas, até suas últimas apresentações nos dias **28 e 29 de junho de 2019**.

Imagens 48, 49, 50 e 51: Cartazes virtuais da reestrea de *Inúteis*



Fonte: Acervo do grupo/Designer: Eric Lima

Além da recepção com o público, o espetáculo também recebeu críticas especializadas. Gostaria de compartilhá-las junto depoimentos de alguns artistas do processo que gentilmente concordaram em escrever algumas linhas quando lhes perguntei sobre como a obra, desde sua criação às apresentações, lhes afetava.

### **Ítalo Rui, ator e crítico teatral**

Sobre a adorável (ou não) sensação de sermos inúteis...

O espetáculo teatral da Cia Ateliê 23, estreado na sede do grupo localizado na Rua Tapajós, proporcionou uma experiência de confronto com o público na noite do dia primeiro de julho. A peça já chama a atenção pelo nome. Entramos no espaço de atuação e logo nos deparamos com um ambiente em estado de caos levemente organizado, instalado nas dependências da sede. As paredes do Ateliê 23 foram derrubadas para construir a obra, e o que restou foram escombros, pedras, poeira e

muito entulho. A obra acontece aqui! Anuncia-se com isso que as próximas ações não serão confortáveis. E não foram. Doeram, ralaram, arranharam, machucaram, cortaram os intérpretes e também o público. O grupo, neste novo trabalho, flertando com o elemento real e colocando-o em cena de maneira quase crua, sem muita interferência fictícia gera um desconforto igualmente real no espectador - Há que se evidenciar uma cena em que os atores tentam em cima de um entulho, a duras penas, segurar um pedaço de madeira cheio de blocos de concreto que estão nas costas de um intérprete. Neste sentido, o elemento real é claramente percebido já que não são pessoas fingindo dificuldade ao carregar pedras pesadas sobre as costas de um ator que corre o risco de ser “esmagado”. A dor é real, as pedras são reais, o risco é real, dentro de uma situação criada. A proximidade entre o espaço de atuação e o lugar do público nos força para dentro da obra. A obra não convida, ela intima!

Falar sobre abandono de si e do outro não é um assunto fácil. E neste sentido, em que o incômodo pelo tema é tão claro, me pergunto por que a encenação o aborda de maneira quase que 100% pessimista? Seria para nos tirar de um lugar ilusório que criamos? Para nos acordar de um estado de letargia profunda? Faço um paralelo deste trabalho com as obras da artista paraense Berna Reale, em que a mesma acredita que chegamos a um nível tão profundo de letargia sobre a violência do dia a dia que a ignoramos por completo e com isso, criamos uma nova: a violência silenciosa. São muitas questões a serem pensadas e que este texto, naturalmente, jamais dará conta.

O pessimismo, mesmo sendo um elemento muito forte no trabalho deu espaço para que uma “contra resposta” pudesse ser dada, de forma sutil e que poderia ganhar mais desenvolvimento. Falo das flores que brotam dos escombros, flores espalhadas delicadamente pelo espaço, sutis e quase imperceptíveis. Penso que potencializar os momentos dos atores e das flores poderia ser um caminho interessante para fazer o público respirar, mesmo que pouco, como foi feito em uma das últimas cenas.

Ao grupo, desejo continuidade e descoberta no novo trabalho e que muitas flores possam brotar durante a temporada de Inúteis.

### **Eric Lima – Ator e assistente de encenação**

Foi um processo confrontador para todos.

#### **TODOS**

Foi uma obra sobre feridas, construído com feridas.

Feridas, naquele momento, ainda abertas.

Quando eu penso no Inúteis, me vem a imagem daquele monte de escombros, da poeira, das dores das violências silenciosas e do grito entalado na garganta. Me vem um sentimento forte de solidão, um vazio... daqueles que te faz balançar a cabeça pra memória se esvair no movimento, sabe!?

E eu acho que foi assim que eu esqueci uma boa parte do meu processo na construção do espetáculo. Esqueci mesmo.

Essa semana, no dia 14 de maio, me deparei com alguns documentos escritos pelo Iago Luniére no processo criativo do Inúteis. Ao ler esses documentos vi muitas anotações a respeito do meu desempenho enquanto ator no processo, como:

Eric é muito resistente

Eric não gosta de tocar em certos assuntos

Eric impõe limites e finaliza rapidamente as improvisações

Eric se desconecta facilmente e entra em repouso

**Sim**, não foi um processo fácil. **Sim**, eu estava desconectado. **Sim**, eu entrei em repouso algumas vezes.

Eu estava em uma fase pessoal muito complicada, me sentindo completamente instável e perdido. Tudo que se sente quando o efeito sombrio da **depressão** está te rondando. Eu precisava de terapia, claro, e de colo de vó, sabe!?

Giorgina se apresentou pra mim em um exercício de improvisação durante o processo, e eu me abracei nela de uma tal forma, que **ser a Giorgina foi o único caminho possível para encontrar o Eric de novo.**

O processo ainda continuou difícil, não era pra ser fácil mesmo. Mas agora eu sabia o meu papel ali. Pelo menos comecei a ter mais domínio disso. Nesse caminho, foi que durante as apresentações consegui conectar várias pessoas as suas respectivas Giorginas. Foi assim que eu comecei a entender que eu estava ali para lembrar essas pessoas que o mesmo colo que muitas vezes foi consolo, hoje precisava de afago. E não digo mais isso só da Giorgina, mas do espetáculo em si. Ele existiu pra lembrar quem o assistia da nossa

**humanidade**. Ele acontecia pra conectar os seres humanos ali presentes pela vulnerabilidade e finitude de cada um de nós. E isso formou um círculo terapêutico (deixando de lado o estigma ruim que esse termo tem hoje em dia) coletivo onde a empatia era evocada em cada apresentação.



### **Isabela Catão – Atriz**

A despedida dos escombros emocionais do precário.

Despedida, não é para sempre, nunca. Carregamos dentro de nós, corpo e mente lembranças de outros seres que perpassam em nossas vidas, ciclos de amizades, amores. Essas lembranças, boas ou ruins ficam marcadas neles (corpo/mente) como digitais dos gostos, cheiros, expressões, o modo como falam. Absorvemos com a convivência de tudo isso, só que depois pelas circunstâncias da vida nos deparamos com a dura, ou não decisão de nos despedirmos dessa afetividade que nos atravessa nos arrebatando. O que fica depois dessa experiência são as marcas, ou os restos, e talvez “restos” seja uma forma pejorativa e rancorosa de admitir a capacidade que o outro tem de nos invadir inteiramente a ponto de fazer com que nós nos abandonemos para vivê-lo, vivemos a criação de uma terceira natureza que depois da despedida se transformará em quarta natureza cheia de outros gestos e expressões. Sendo assim, uma despedida nunca é literalmente um adeus para sempre.

### **Laury Gitana – Assistente de encenação e visualidades da cena**

'O inúteis foi um desafio, o espaço cênico, visualmente, refletia bem a dureza do abandono e da depressão. O estado constante de espera que permeava as figuras transmitia a sensação do abandono de si. Todas as emoções eram vividas de maneira muito intensa, era desconfortável assistir porque era fácil reconhecer que, mentalmente, todas as personas estavam mal.

### **Jean Palladino – Ator e integrante da equipe de dramaturgia**

Começo revisitando o processo mais distante, “Sobre a adorável sensação de sermos inúteis”. O título já carrega em si um amontoado de desejos que os processos do Ateliê vinham cativando, falar ou provocar sensações sobre nós, os que estão em cena, mas também os que contemplam ou participam junto da obra e toda sua construção, pré, durante e pós. Eu falo dos três momentos, porque os processos sempre foram conduzidos nesse lugar de criar a partir daquilo que nos atravessava pelo olhar/reação do público, desde as conversas após os espetáculos até depoimentos nas redes sociais, cada retorno nos motivava a mudar, refazer, aumentar ou suprimir. O “*inúteis*” possui dois momentos, o de escombros e o formato mais sóbrio com as atrizes e atores junto a plateia. O primeiro era regido por uma composição mais dramática e de extremos, com momentos muito intensos e outros muito simples e comedidos no meio de um cenário/monumento com muros quebrados da sede. Acho que esse processo fala bastante dessa pesquisa, pois carrega em si um apanhado de escombros dos artistas e da casa de criação, aquele cenário representava pro processo uma urgência em se misturar e falar olho no olho com o público, ao mesmo tempo que uma imagem pós-apocalíptica que dava um certo choque na plateia, mas também era um impacto para que estava em cena, desde o físico ao energético mesmo, tudo possuía uma

grande carga, as vezes difícil de saber manusear, o que muitas vezes culminava em excesso ou ausências.

O segundo processo, foi mais complexo, embora com menos tempo de adequação, e era totalmente descoberto do manto teatral de ter uma coxia, um cenário e efeitos, tudo era ali sem esconderijos, um ou outro momento ainda tinha uma luz que criava outra atmosfera, mas na maioria das cenas, tudo estava a mostra pra o público, inclusive estávamos sentados a espera deles na plateia em formato arena, a medida que iam entrando no espaço, íamos nos misturando nas conversas, até que nesse processo mesmo já acontecia a primeira cena. Estar ali no meio do público, sentindo a respiração deles, ouvindo os comentários, e entendendo os dois pontos de vista, de estar na cena, mas também fora dela, foi uma experiência diferente e que até hoje revisitando, noto detalhes preciosos para a atuação.

Imagem 52: Equipe do *Inúteis*, ao fim da apresentação de estreia. Da esquerda para a direita, de cima para baixo: Iago Lunière (*in memoriam*), Jean Palladino, Laury Gitana, Isabela Catão, Joice Caster, Taciano Soares e Eric Lima



Fonte: Acervo do grupo

**É**  
**preciso**  
**evitar o**  
**perigo**  
**e parar**  
**uma**  
**força**  
**que**  
**ameaça**  
**a sua**  
**vida**

## 5 HELENA

Helena, respira  
Tua fé vai te levar  
Aprende a nadar  
Pra água te levar  
La ra rá  
La ra ra rá

Imagem 53: Minha mãe, Helena, grávida do meu irmão Eduardo e eu no ano de 1997



Fonte: Acervo do autor

### 5.1 FALAR DA MÃE: motivação e criação

Há muitos anos o desejo de compartilhar a história da minha mãe me consumia. Lembro de, pelo menos, desde 2010 ensaiar a proposição de uma peça que versasse sobre a experiência de vida dela como mote para a narrativa teatral. Ao que me

confere, isso se deu, inclusive, antes da minha experiência como espectador da cena curta *As rosas no jardim de Zula*.

Ao mesmo tempo que percebo que essa motivação se dá pelo modo com que vejo minha mãe e por tudo o que ela passara na minha criação, assim como na de meu irmão Eduardo, mas também porque conforme eu crescia era comum identificar que muitas mulheres-mães eram como a minha ou tinham histórias de vida semelhantes. O que me deu a sensação ao refletir desde o desejo inicial até a efetiva montagem da obra *Helena* em 2018, que as mulheres brasileiras carregam um símbolo daquela “guerreira”, que “supera tudo” o que, na verdade, é um estigma bastante problematizável que privilegia movimentos de violência sobre a mulher.

Mais uma vez, ao retornar para a experiência vivenciada com a Zula Cia de Teatro identifico que ali eu, diante da história de vida de Rosângela, mãe da atriz Talita Braga, compreendi que o palco era esse lugar possível no compartilhamento pessoal de memórias sobre as quais se desenham a sua própria trajetória, já que compreendo que ao falar de nossas mães e pais, falamos de nós mesmos também.

Ao mesmo tempo que reconheço que esse exercício de “homenagear” a mãe deve também ser consumido como material para a criação de uma obra de arte, sob pena de o espetáculo se tornar um discursivo endógeno – o que torna a presença do espectador bastante irrelevante para o acontecimento artístico – eu entendia que longe de alcançar algum ineditismo o modelo de trabalho com o qual eu ensaiava propor ao grupo poderia nos condicionar a um modo, digamos, escorregadio de agir.

Apesar das experiências que o Ateliê 23 vinha desenvolvendo em favor do uso de material biográfico e documental na/para a cena, escolher falar a partir de recortes da história de vida de minha mãe, agora personagem Helena, incorria na necessidade de construção de diálogo com o outro e não privilegiar um olhar afetivo de filho. Definitivamente havia um medo em a peça ser uma espécie de reunião de família para convidados externos.

Fazer da vida uma obra de arte é um trabalho que exige deixar surgir a multiplicidade do ser que nos constitui desde o nosso corpo e reconhecer nela uma forma capaz de dar fundamento e coesão às suas múltiplas expressões. (FRAYZE-PEREIRA, 2005, p. 171)

É sobre esta construção de aspectos capazes de promover diálogo com outras possibilidades perceptivas e, ao mesmo tempo, defrontar-se com o aspecto expositivo que a narrativa da vida autorreferente faz construir um espectro de medo não apenas

em mim, como em minha mãe. Seu pensamento pairava sobre a ideia de qual Helena seria construída no imaginário das pessoas, a partir da experiência da peça. Era entendido que sua história possuía capítulos bastante dolorosos e torná-los argumentos poéticos seria, então, uma forma de revivê-los?

A ideia da provocação que eu fiz a ela sobre a possibilidade de construirmos a peça foi refutada durante muito tempo, na verdade. O que percebo, hoje, é que as imagens que eu e minha mãe tínhamos sobre ela são bastante diferentes, naturalmente, e não me refiro à capacidade afetiva de quem vive os fatos para quem observa-os.

Minha mãe, por questões que só dizem respeito a ela, construiu para si a imagem de alguém que passara pelos aspectos dolorosos e de perdas de forma a não voltar nesses espaços de memória, ao ponto de eles terem sido quase que esquecidos e a ideia de uma peça que versasse sobre sua vida significaria acessar aspectos sombrios, mas que nos formam e nos constroem – o que ela, ao compreender, gentilmente nos autorizou somente em 2018.

Imagem 54: Ensaio de *Helena*



Fonte: Acervo do grupo/Crédito: Larissa Martins

Construir *Helena* não foi uma tarefa fácil, nem para mim, nem para o Ateliê 23. Particularmente, o exercício de acessar memórias que versavam sobre como eu percebia as histórias de minha mãe, ao mesmo tempo que repetia o procedimento pelo qual o grupo tinha caminhado até ali, me deslocava para o pensamento de: Eu quero que o público veja isso? Ou, ainda, como minha mãe vai se sentir ao assistir essa cena? *ENTRAVES QUE ME ACOMPANHARAM POR ALGUM TEMPO*

Essa dualidade não foi facilmente diluída em mim, como encenador da obra, e se apresentava como um algoz cotidiano com quem eu tinha que dialogar internamente sempre. O movimento autobiográfico gera essa instabilidade que dificulta o distanciamento e o olhar crítico que o artista tem quando, mesmo trabalhando a partir de vidas reais, essas não se vinculam em seu sistema interno como registros afetivos que lhe formaram. Por outro lado, é somente graças à sensibilidade única daquele que é, se não o protagonista, mas um importante partícipe do material a que se vincula a obra, que se oportuniza no campo do sensível e do simbólico uma perspectiva de olhar sobre aquela vida que a torna única.

O processo de construção da obra relacionava-se diretamente com aquilo que já trouxemos ao debate anteriormente: o *self* autobiográfico. As formulações memoriais e imagéticas que dispomos daquilo que chamamos de “história pessoal” são postas à prova a todo o momento e nos oportunizam, inclusive, reconstruí-las a medida que não é somente o espetáculo teatral que começa a sofrer diversas interferências, somos nós mesmos e nossas percepções sobre a nossa trajetória.

### 5.1.1 Montando uma Helena

Trata-se de fazer da própria existência um texto no qual se invente um modo de vida, um trabalho de produção de si através dos signos e objetos: para além da arte, estamos diante de um programa de resistência eficaz contra a uniformização planetária dos comportamentos, contra esse grande aferrolhamento disciplinar de que reconhecemos aqui e ali os sinais precursores. (BOURRIAUD, 2011, p. 191)

Agosto a novembro de 2018, o contexto de criação de *Helena* se dava da seguinte forma: vinculado a uma disciplina que naquele momento eu ministrara no curso de Bacharelado em Teatro da Universidade do Estado do Amazonas, orientando o ator Daniel Braz que participava do elenco da obra e era também o iluminador

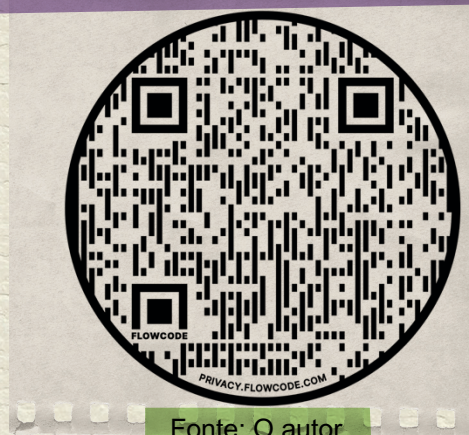
# SENSAÇÃO DE CAOS

responsável, *Helena* foi planejado para ser a montagem que acompanharia a escrita da minha tese, se houvesse a possibilidade de apresentá-la no encerramento do curso de doutorado, em um mundo sem pandemia. O processo havia sido selecionado, em virtude do aniversário de 5 anos do Ateliê 23, para receber apoio financeiro do SESC Amazonas através do Projeto de Residência em Artes Cênicas, que estava na segunda edição e previa a criação de obras a partir da troca entre artistas de diferentes origens na cidade de Manaus e, por fim, eu estava àquela época na função de Secretário Executivo de Cultura do Amazonas, o que fora um desafio à parte, visto que a minha energia criativa precisava lidar com uma rotina extremamente desgastante e sóbria, diferente daquela que era preciso ser convocada nas noites dos ensaios diários na sede do grupo.

Embora o contexto parecesse ser capaz de deslocar os movimentos criativos, eles se tornaram o caos necessário à criação. Ir para a sala de ensaio (mesmo que às vezes eu não tivesse certeza se conseguiria cumprir o horário de início conforme o combinado) era, com muita clareza de espírito, ir ao encontro da minha mãe e das memórias que me construíram como ser humano e artista.

Em julho daquele ano, no escritório do grupo e com a presença de alguns artistas além da Pricilla Conserva que fora convidada para assumir o dramaturgismo do processo nesse primeiro momento e depois também contamos com a colaboração na dramaturgia do artista Francis Madson. Convidamos Helena a estar conosco e compartilhar sua história. Aqui efetivamente o processo iniciava. A propósito, se desejarem assistir à entrevista, basta apontar a câmera do celular para o QR CODE abaixo:

Imagem 55: QR CODE contendo a entrevista com Helena



Fonte: O autor



Mais do que ouvir da boca dela, protagonista de sua história, os relatos que muitas vezes eu compartilhara com o grupo de forma despreziosa, estávamos todos interessados no acontecimento vivo da vida que se apresentava aos nossos olhos: vê-la passear pelas memórias e como seu corpo respondia ao passo que os episódios biográficos ganhavam forma em sua mente. Essa forma de observação fora a mesma que utilizamos quando da criação do *Persona*, em que a maneira pela qual as mulheres e homens trans nos compartilhavam seus depoimentos, e a forma com a qual eles e elas se apresentavam nos nutriam também da perspectiva poética de transmutação da vida como inspiração e a vida como recriação no palco do teatro.

Assim como na peça que assumia o caráter narrativo não-cronológico, da mesma forma faremos aqui. E com isso quero trazer uma estratégia de cena utilizada e que se vincula a essa transposição da vida vivida para a vida recriada. Enquanto Helena nos contava do dia em que seu ex-marido, o mestre de capoeira chamado de Vermelho, morreu em decorrência do terceiro AVC (acidente vascular cerebral) que sofrera, após 7 anos em que ela cuidou dele e das consequências que o imobilizavam em grande parte do corpo, incluindo a fala, a mesma trava uma luta contra a possibilidade de chorar em público (o que ela evita ao máximo), mas em um rompante físico cede e leva sua mão ao rosto, ao que diz: Tu sabe que eu não gosto de falar disso! (olhando para mim, agora como filho e não mais o artista que a entrevista).

Essa cena, no espetáculo *Helena*, é feita por mim, enquanto ator, narrando e buscando reproduzir da maneira mais aproximada possível os caminhos melódicos da fala dela, pequenos trejeitos que a localizam com suas subjetividades e a repetição do que eu acabara de descrever a quem lê sobre o que acontecera no depoimento. O espectador não necessariamente tem a noção de discernimento sobre o que na cena do espetáculo é real ou não e, ainda, o que se pauta na forma como as coisas efetivamente se deram, porém ter a minha presença que inevitavelmente carrego um elo afetivo com a imagem que tenho sobre a Helena enquanto minha mãe e o exercício de ler seus movimentos e ações, agora em uma ficcionalização dos afetos expressados ganha contornos simbólicos que contribuiram fortemente para a aparição de uma cena que, como o grupo desejava, borra fronteiras e comunica em outras percepções de sentido e presença.

Imagem 56: Cena “Vermelho” do espetáculo *Helena*

Fonte: Acervo do grupo/Crédito: Larissa Martins

Somava-se a essa narrativa, a materialização da figura de Vermelho em um tambor que compunha os elementos percussivos do espetáculo e que junto a ele o ator Eric Lima repetia inúmeras vezes a palavra “vermelho”, enquanto o instrumento ameaçava cair. A ação acentuava-se com ritmo em aceleração progressiva até efetivamente a queda e o anúncio de morte feito por Helena.

A propósito, os movimentos biográficos escolhidos para narrar a trajetória de Helena se apresentavam a partir da ideia de perda ou superação, muito presente em seu caminhar. As cenas, fortemente pautadas na narração e no canto de músicas autorais (característica do grupo desde 2016), construía um trajeto com forte visualização mítica (o que mais à frente traremos para ilustrar nossa discussão) para conduzir o espectador nas “águas da narrativa”. Inclusive o elemento água foi uma metáfora interna de criação que muito contribuiu nos movimentos criativos do espetáculo: ritmo de cena, forma de atuação, figurinos em cor e texturas, cenário e mesmo na dramaturgia, como a primeira música cantada e que está descrita no início deste capítulo.

Tais experiências artísticas, em sua diversidade, fazem do comportamento do artista uma quantidade de informações e formas que poderíamos chamar de biotexto, uma escrita em ações, um relato vivido. Esse texto é o da existência como ela é quando mergulhada no signo. (BOURRIAUD, 2011, p. 153)

A Helena, construída pelo Ateliê 23, era apresentada a partir de características específicas de sua vida como estratégia de mostrar que ela era real, carne e osso, com dores e amores e isso a fazia humana, com limites reconhecíveis e ao mesmo tempo grandiosos no exercício de sua formação como mulher, acima de tudo, mas também como professora, como mãe, como pessoa de fé e como pessoa que aproveitou as oportunidades que a vida lhe deu.

Essa escolha do discurso direto, às vezes narrado, às vezes encenado, imprimia um caráter que, ao mesmo tempo que assumia o acordo do pacto biográfico, não necessitava aprofundar-se em detalhes e pormenores que eram o pavor que minha mãe aparentava ter e motivo pelo qual precisou de um tempo longo para aceitar a ideia de um espetáculo a partir de sua vida.

Portanto, o espectador experimenta múltiplas posturas não apenas de uma representação para outra, de uma forma para outra, mas dentro de uma representação. Ele pode experimentar o retorno da cena como um quadro, mas também sua própria capacidade de enquadrar uma cena, para definir um espaço de alteridade, ou a reabilitação do teatral e dramático que estavam ausentes dos palcos. Construir, inventar, fazer emergir a cena se torna um dos elementos das poéticas cênicas contemporâneas. (BOISSON, FERNANDEZ, VAUTRIN, 2021, p. 204) (tradução nossa)

Outro fator bastante importante para esse movimento foi a dramaturgia que se pautava no lirismo como elemento construtor de afetos sem apoiar-se apenas na crueza das informações que sustentavam os argumentos de cada célula dramática.

Helena que nasceu dia 25 de dezembro de 1960, em Belo Horizonte, perdeu sua mãe biológica 3 dias depois em virtude da tuberculose que a acometia. A enfermeira-chefe do hospital, então, a adota e – segundo relatos – apaga todas as informações sobre a progenitora, deixando até hoje minha mãe sem condições de conhecer sua ancestralidade. Aos 12 anos, sua mãe adotiva – que já retornada à Belo Horizonte um ano após o acontecimento anterior – também falece, em virtude de um ataque cardíaco fulminante. Ela, aos 13 anos, vai morar em Manaus com tios que eram a família mais próxima de sua mãe adotiva. Estuda em escola de freiras, é expulsa,

forma-se no magistério no ensino médio. Aborta aos 18 anos e aos 21 sai de casa para construir sua independência. No candomblé conhece o pai de seu primeiro filho, este que vos escreve, e com ele vai morar em Brasília. O relacionamento abusivo que se apresentou fez com que, após poucos meses do nascimento de seu filho, ela retornasse a Manaus para reconstruir novamente sua vida. Se antes tinha casa própria, o sonho de Brasília a destruíra financeiramente também o que fez com que tivesse que, além de trabalhar como professora, empreender outras funções para garantir o aluguel e o sustento seu e de seu filho. Anos mais tarde ela conhece o pai de seu segundo filho. Com o mestre de capoeira baiano tem Eduardo, 9 anos após Taciano. Dois anos mais tarde ele sofre um primeiro AVC e torna-se completamente dependente dela que se torna além de companheira, enfermeira e, quiçá, babá, diante das limitações. Durante os 7 anos em que seu companheiro estivera doente, cursou a graduação em Pedagogia na Universidade Federal do Amazonas, enquanto ele tivera mais dois AVC's. O terceiro seria o responsável pela sua partida. A fé que antes passara por outras formas religiosas agora se manifesta na igreja cristã, onde segue até hoje, onde a vida finalmente começou a descansar e fornecer paz para que ela possa viver.

A narrativa anterior é a espinha dorsal dos acontecimentos que a cena de *Helena* apresenta. O convencimento do material apresentado é fortemente compartilhado com a narrativa musical que paralelamente desenvolve um argumento de apoio à trajetória da protagonista. Músicas que narram dores, mas também fé e momentos de regozijo que foram vividos no caminho de sua vida.

A obra assumidamente compreende os caminhos míticos como inspiradores para a narrativa da vida de Helena, porque neles encontram traços que a tragédia oportuniza e pelos quais opera um conjunto de ações em favor do acolhimento do suplício que a ela nos reportamos. A tragédia atualizada, como trazemos aqui constrói diálogos sobre as vidas precárias, neste conceito tão caro às bionarrativas cênicas. A ampliação da noção de empatia em favor da capacidade da arte de provocação se sensações físicas que convocam o espectador a um olhar humanitário sobre o que se apresenta.

É verdade que, assim como o sofrimento se agravou rapidamente, de maneira geral, também se agravou a nossa sensibilidade em relação a ele. A mais sangrenta das épocas foi também a mais humanitária. Esse humanitarismo não é só de "fachada", embora, sem dúvida,

também o seja; é também porque um humanismo e um individualismo, fontes dessa destrutividade, também podem mostrar um genuíno respeito à vida humana. (EAGLETON, 2013, p. 284)

Ou seja, o desejo da obra não está apenas na apresentação dos aspectos trágicos existentes em uma perspectiva da vida de Helena como acontecimento, mas ao contrário, a apresentação de sua forma natural de lidar com as questões que o acaso lhe apresentou e o modo como seus erros a construíram. Cenas como as amigas que a convidam para beber ou modo como ela foi contratada pela Prefeitura, com um “cartão” que ganhara do prefeito de Manaus à época ou sua relação com as demais colegas de trabalho, são o contraponto destes desenhos dramáticos da peça.

Imagem 57: Cena do espetáculo Helena



Fonte: Acervo do grupo/Crédito: Larissa Martins

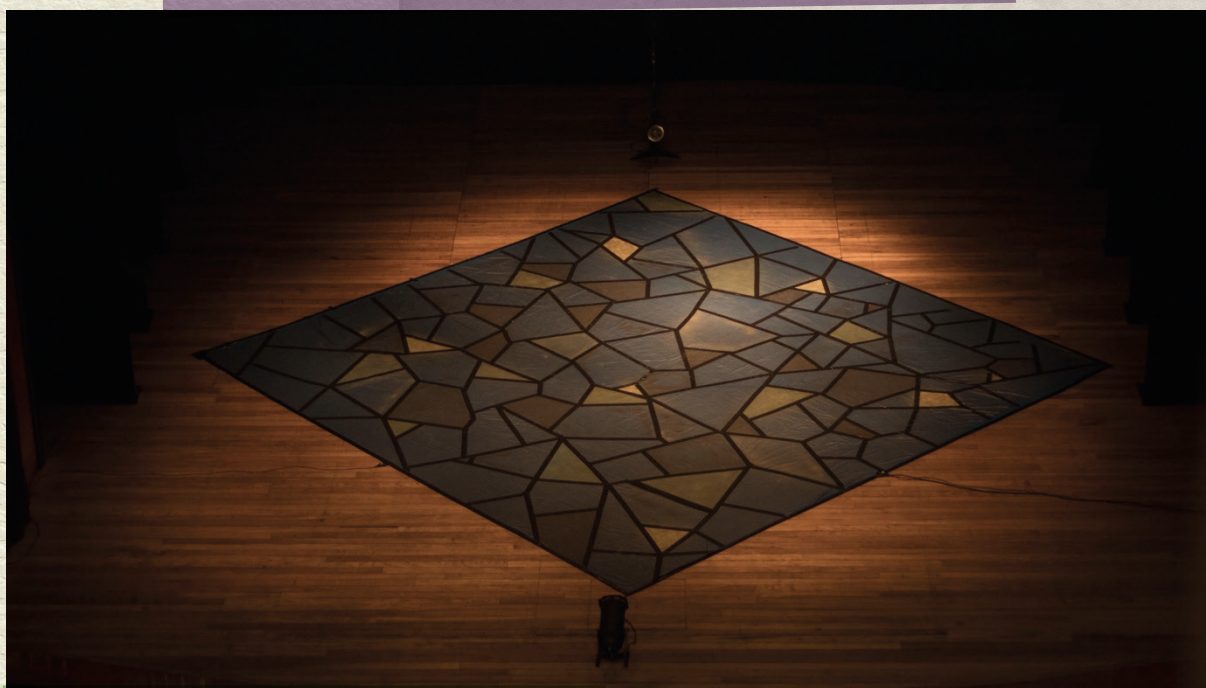
## 5.2 FALAR PELA MÃE: a encenação e as temporadas

O espetáculo *Helena* é formado por um coro que fala e canta os lugares e as pessoas que passaram em sua vida. Fortemente marcado pela ideia do corpo de uma mulher que é formado de carne, osso e fé. Com as primeiras luzes que se apresentam esse coro ainda em coletivo canta que Helena precisa respirar, que as águas vão

conduzi-la em sua trajetória. E ao dar passagem à primeira pista dessa trajetória, temos o ator Jean Palladino que nos traz um preto-velho, tocador de sanfona que anuncia “Essa muié não é nem de longe uma figura mitológica.” Mas é. No exercício de torná-la real e possível, construímos o caminhar da heroína e longe de parecer que ela é isenta às dores que a atravessarão, ao contrário, reúne força e meios para vencer todas as batalhas que se apresentam. E por isso Helena é mito e é verdade.

Não há muito em cena. Além dos 8 atores e atrizes (Daniel Braz, Eric Lima, Francine Marie, Isabela Catão, Jean Palladino, Krishna Pennutt, Laury Gitana e Taciano Soares) e o imprescindível apoio de Jaqueline Brasil há um chão azul, medindo 6m x 6m, em formato de losango e construído como uma grande cerâmica de piso, fazendo alusão à cena em que eu narro o “maior presente que minha mãe me deu”, aos 6 anos de idade, ao substituir o chão de casa que era de cimento queimado e que precisava ser umedecido antes de varrido para levantar poeira, pelas primeiras cerâmicas compradas e que eu as via, ainda encaixotadas, no canto da sala.

Imagem 58: Cenário “cerâmica” do espetáculo



Fonte: Acervo do grupo/Crédito: Larissa Martins

O elemento da música foi, como dito anteriormente, um elemento utilizado na encenação de maneira a caracterizá-la como teatro musicado, que na diferença para o teatro musical, não utiliza diálogos em formato de canto, mas convoca a musicalização em momentos individuais ou coletivos que traduzam determinada

emoção que a persona convoca. Para este trabalho dois artistas foram fundamentais na construção da obra. O primeiro, Number Teddie, que é um jovem músico de Manaus com quem o grupo já trabalhara na montagem do espetáculo de dança-teatro chamado *Janta* e a cantora e atriz Krishna Pennutt, com fortes vínculos à música gospel, soul norte-americano e blues como inspirações estéticas no seu trabalho artístico. Não à toa, a cena em que a violência vivida na relação com meu pai e que se torna simbolicamente a apresentação da dor de Helena pode ser traduzida na letra abaixo que o artista Number proporcionou ao canto incomparável de Krishna que protagonizava, nesse momento, um movimento bastante impressionante na sua técnica de alcance vocal e afetivo com a voz.

Imagem 59: Atriz e cantora Krishna Pennutt em *Helena*



Fonte: Acervo do grupo/Crédito: Larissa Martins

MÚSICA CRIADA  
POR NUMBER TEDDIE  
E INTERPRETADA  
POR KRISHNA  
PENNUTT

Não deixe quem você é  
Te deixar para trás  
O passado é uma roupa  
Que não cabe mais  
A dor faz parte do seu corpo  
Somos grandes pra aceitar  
Tão pouco  
Tão pouco  
Os meus pés já estão machucados  
Demais  
Eu lutei contra o mundo  
Pra ter minha paz

Por um longo tempo esqueci quem era  
 Se sequer me olhar  
 Sem me respirar  
 Então olha pra mim  
 Eu preciso voltar a andar

O espetáculo que denotava ter a força de Helena, fez curtas temporadas desde a sua estreia em 30 de novembro de 2018 até o dia 20 de janeiro de 2020 onde apresentou-se pela última vez antes da pandemia. Foi indicado ao Prêmio Brasil Musical, encerrou a XIII Mostra de Teatro do Amazonas, Festival Palco Giratório em Manaus e o XIV Festival de Teatro da Amazônia. Sua última apresentação antes da pandemia foi em São Paulo, no Itaú Cultural, pela a\_ponte Cena do Teatro Universitário, evento nacional de intercâmbio entre trabalhos com vínculos acadêmicos. Nesta ocasião houve um debate com a professora Dra. Luciana Lyra e os presentes no dia.

Entre as provocações trazidas, ela cita que o espetáculo constrói uma

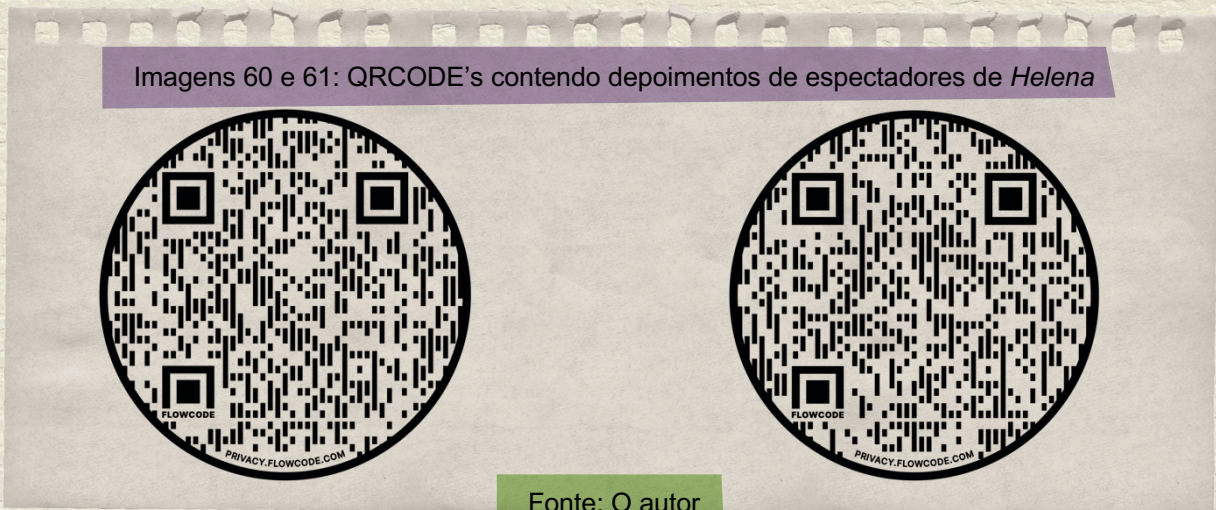
arena simbólica que instaura [...] com atuações empáticas [...] Helena nos cativa pela simplicidade, pela ludicidade, pelo humor, pela música e pela despreensão. O trabalho tem verdades desconcertantes que vazam do palco para a plateia. Nos revela um Brasil educador, a pátria educadora, operária... O Brasil do Preto Velho na sanfona, o Brasil de fé, o Brasil-mulher, o Brasil-mãe, nos afeta por esse discurso e autoralidade. Helena corta a fumaça e pinga nosso coração de esperança no futuro pela arte. [...] Há uma coragem de se libertar de um modelo de cena que é competente, mas às vezes também são desonestos do ponto de vista existencial. E Helena fala sobre esse exercício de liberdade, de autoria dramaturgica, cênica. Fala sobre a emancipação de uma arte produzida por gente do Norte precariamente agraciada com os requintes dos conceitos das práticas teatrais. Fala da saída da margem imposta rumo ao quintal das mães e das avós. Que a história oficial entre na corrente do indivíduo, da pessoa comum, como um fluxo em constância. Que a gente possa nos olhar como Brasil, olhar para os recantos distantes, aprender com o seu calor, aprender a olhar para as nossas mulheres, fletir nossos joelhos e rever nossos tempos, refletir. Helena nos ajuda, em especial, se no espelho tivermos coragem de nos reconhecer como também Helenas. (LYRA, 2020)

Existe uma poética que o grupo desenvolve nos últimos anos que pode ser percebida nas palavras acima descritas e que sinalizam positivamente aos anseios desse movimento criativo que temos nos apoiado. É certamente um desejo do grupo esse espelhamento que a história de Helena proporciona porque, de alguma forma,



reconhecemos mulheres que não necessariamente são a figura protagonista, mas que se conectam na forma com que tiveram que lidar com a **manutenção de suas vidas, o desempenho árduo de sobrevivência em terras que insistem em tornar precárias suas condições e sua existência.**

Compartilho aqui dois depoimentos que contêm, simbolicamente, respostas à pergunta “Como você se sente ao saber que acabou de assistir um espetáculo sobre uma vida real?” e que representa muito do que era possível de ouvir após as apresentações espontaneamente por pessoas da plateia que se dispunham a compartilhar conosco algumas sensações que o espetáculo despertava nelas. Para assistir, basta apontar a câmera do celular para os QR CODE’s abaixo.



Uma outra questão que pairou sobre o processo de construção do trabalho, bem como apontamentos que surgiram durante as apresentações foi a maneira com que a presença minha na cena poderia afetar a percepção e a produção de sentidos naqueles que porventura soubessem do meu parentesco com Helena. Para além disso, o fato de a obrar versar sobre alguém com quem eu possuo vínculo afetivo e, por isso, um estado outro de presença permeado por memórias inclusive físicas, seria capaz de promover uma outra camada na fruição do trabalho, em relação aos demais atores e atrizes?

Ao mesmo tempo em que essa consideração se sustenta em argumentos compatíveis com o que temos discutido acerca da afetação de corpos, construção de memórias e como isso nos mobiliza em favor de algo de maneira diferente daqueles que não tiveram acesso às mesmas produções perceptivas, tornar isso um fator que desconsidere o argumento poético do grupo em favor de vidas reais, independente dos vínculos familiares/afetivos que a sustentam seria perigoso e reducionista.

Tanto nas experiências com *Persona* e *Inúteis*, o aspecto do vínculo familiar ou de parentesco era uma questão, mas isso não garantia estados maiores ou menores de afetação dos artistas enquanto indivíduos que, por sua trajetória pessoal de vida, podiam construir acoplamentos afetivos diferentes com os mesmos materiais biográficos disponibilizados ao coletivo. Digo isso porque recuperando o modo pelo qual a personagem Giorgina se apresentou diz muito mais sobre os modos pelos quais o ator Eric Lima fez emergir suas memórias e sua relação com a ideia de avó com a qual ele criara identificação em Giorgina, sem dela ser necessariamente um parente ou mesmo conhecido.

Não seria, então, em Helena que o fato de ser filho dela e estar em cena, que me garantiria alguma espécie de descolamento do movimento de atuação por que todos do elenco passam, mas ao contrário, isso nos parece muito mais fortalecer o argumento que a obra está efetivamente na relação que se dá entre palco e plateia e ela é mediada, sumariamente, pelo olhar daquele que constrói sentidos a partir do que a obra lhe apresenta.

É na perspectiva de transformação do objeto percebido (Frayze-Pereira, 2005, p. 103) em movimento de percepção e construção de imagens internas capazes de se apoiar em memórias precedentes do sujeito percipientes que o objeto artístico ganha novo *status* e, enfim, pode ser reconstruído em ficções outras que não necessariamente são como se apresentam no palco, mas como objeto aberto que a obra de arte é (Eco, 2016, p. 153) convoca os movimentos criadores que os sujeitos detêm e que dele se utilizam no processo de construção de experiências.

Imagem 62: Cena das professoras em *Helena*



Fonte: Acervo do grupo/Crédito: César Nogueira

Há, contudo, aqueles sangramentos necessários que obras que se pautam nesse material biográfico podem proporcionar aos seus criadores. *Helena* abriu espaço para aquele que era o maior “segredo” de sua autora e que se descortinava na peça gerando reverberações da ordem da afetivo, do simbólico, mas também alcançando palcos outros que se voltam para a Helena enquanto sujeita em sua trajetória cotidiana.

O espetáculo trazia também o compartilhamento público de que Helena é filha do falecido cantor Cauby Peixoto que teve sua carreira fortemente marcada pelas histórias acerca de relações amorosas efêmeras com suas e seus fãs. Embora não tenha havido a assunção da paternidade de maneira formal e documentada, o encontro que os dois tiveram quando ela possuía pouco mais de vinte anos, após um show em que o mesmo fora à Manaus, se encerrou no mesmo dia, já que Helena decidira não insistir na busca pelo afeto paterno que, segundo ela, tivera seu exemplo pífio nas palavras trocadas nos fundos do Teatro Amazonas.

Trazer esta informação à tona no espetáculo significa, também para ela, a irrupção do real de forma a sem apaziguamentos estabelecer um outro pacto com o público: além de inspirar-se em materiais biográficos, a obra também assumia um aspecto afetivo visto o tamanho que se apresentava no compartilhamento íntimo de uma informação antes velada e restrita apenas à memória de Helena.

Esse acontecimento trouxe uma outra perspectiva para o espetáculo: a da verificação jornalística e judicial. Espalhou-se a informação e tanto alguns jornais noticiaram o “trunfo” da peça, quanto a advocacia responsável pelos interesses patrimoniais de supostos herdeiros do cantor falecido em 2016 – o meu avô – procuraram a mim e ao grupo Ateliê 23 a fim de obter mais informações sobre isto que transcendera os aspectos simbólicos da obra de arte. Devido a este fato, Helena, minha mãe, que sempre escolhera manter o assunto no anonimato, decidiu, enfim, ingressar com o pedido de reconhecimento de paternidade póstumo e que corre na justiça nesse momento, ao mesmo tempo em que, pasmem, uma outra Helena também o faz, na cidade de São Paulo.

O movimento que a cena reveladora de Cauby – meu avô – como partícipe da vida de Helena e que se dá muito próximo do fim do espetáculo nos convida a ampliar o olhar sobre as possibilidades afetivas que a obra teatral é capaz de construir no fruidor e, para além, instaurar memórias que não são suas, mas que se apresentam como uma testemunha que agora obtém um segredo sobre alguém e que o transforma

em coparticipante ativo do acontecimento que o teatro construíra. São essas memórias que se dão e que se recriam quando trazidas à consciência, quando relidas no palco, quando remontadas na mente daquele que a recebe e assim por diante. A obra renasce e se metamorfoseia, de forma vívida e continuamente. Produzimos afetos, perceptos, memórias e buscamos, ainda, a consciência.

Imagem 63: Chegada de *Helena* (Laury Gitana) para o encontro com o pai



Fonte: Acervo do grupo/Crédito: Larissa Martins

### 5.3 FALAR SOBRE A MÃE: memórias reais, inventadas e compartilhadas

O exercício de lidar com memórias de minha mãe e minhas, por consequência, foi desafiador por algumas frentes que vou compartilhar. A primeira delas, certamente pela necessidade de que outra pessoa, além de mim, do grupo Ateliê 23, investigasse suas memórias – muitas doloridas – para trazer à tona materiais da ordem do impulso criativo de terceiros. Não foi um caminho simples ou tranquilo, porque com ele havia uma revisitação a fases e processos dos quais a mente criteriosamente desloca para uma espécie de esquecimento que visa, antes de mais nada, à manutenção da vida

Quando Damasio (2012, p. 105) afirma que sempre que recordamos um dado objeto, um rosto ou uma cena, não obtemos uma reprodução exata, mas antes uma interpretação, uma nova versão reconstruída do original é a isso que o processo pelo qual a revisitação memorial que fora solicitada à Helena, provocou choques de consciência que a nós nos afetou de maneira significativa, como quando ela reconta o processo que culminou no falecimento do Mestre Vermelho e a emoção que estava sempre sendo evitada vem à tona como um rio violento que demora a ir embora novamente.

A memória é reconstrutiva, por natureza. Os estudos que as neurociências nos oportunizam conhecer nos mostram que as imagens dos fatos ocorridos e das experiências vividas que se arquivam na consciência, quando são convocadas à emergência do sentido, são como representações do que efetivamente aconteceu. Ou seja, de uma forma “teatral” o corpo vive novamente em alguma medida as percepções inscritas no consciente do sujeito e isso pode significar um movimento nem sempre bem-vindo, a depender de quais “armários” de informações se está buscando.

No que concerne aos processos neuronais para que isso ocorra, sabe-se que a atividade de buscar imagens correspondentes a fim de formar uma representação memorial, se equivale à convocação do momento perceptivo que gerou a produção dessas mesmas imagens em uma primeira instância, promovendo a sensação de repetição do momento, mesmo que em menor escala. Uma forma técnica para dizer que memoriar é reviver, em algum nível, e isso nem sempre nos parece ser algo positivo ou confortável de acontecer.

Ao mesmo tempo é a partir desta perspectiva que compreendemos que as mesmas violências que nos acessam, seja como artistas criadores da obra ou mesmo aqueles cujas biografias serão material de construção, se tornam elementos de comunicação entre cena e público e isso se dá, essencialmente, pela capacidade afetiva que o ser humano carrega ao identificar situações vividas ou narradas que despertem sua sensibilidade.

Essa violência como convocadora de instâncias afetivas é uma das maneiras pelas quais o grupo tem trabalhado e se empenhado nesse exercício de convoca o outro a fim de perceber vidas como passíveis de luto pela sua precariedade e que bebem na fonte da performance, sobretudo a partir dos anos 1960 e a forma como o espectador foi deslocado para dentro da obra, como elemento fundamental no

ano em que  
Helena nasce

processo do acontecimento teatral que não mais se encerra no ato da espetação, mas que continua reverberando na mente e no corpo com as interseções com a vida cotidiana que o nosso cérebro faz naturalmente. Esse, inclusive, é o material de trabalho a que se debruça as teorias sobre a experiência estética – fundamental para o diálogo que propomos, mas que em momento oportuno traremos à margem para discutirmos quão relevante ela se torna, sobretudo nas experiências objetivadas pelas obras do Ateliê 23.

No entanto, ainda é preciso refletir sobre o processo de reconstrução de memórias no palco que as obras performativas que as bionarrativas cênicas nos convidam a experimentar, do ponto de vista da criação.

Em dado momento do processo de composição de Helena, eu propus narrar de dentro da cena, para os meus colegas uma memória que muito significava para mim quando penso na fase em que a personagem Helena lida com as dificuldades financeiras que se inscrevem na minha infância.

Basicamente, a narrativa se dava em compartilhar verbalmente que o chão da nossa casa ainda era de cimento queimado, que é uma espécie de solo que se prepara para receber o piso de cerâmica, mas em uma versão mais simples, rústica, de maneira que o acúmulo de poeira e areia é intenso, inclusive em determinado momento eu explicava que para que eu pudesse varrer a casa, precisava antes umedecer o chão com algumas borrifadas a mão da água que eu buscava na torneira com a mesma panela que pelas manhãs servia como instrumento para o preparo do café.

Em complementaridade a esse depoimento, acrescentava que quando as primeiras cerâmicas foram compradas aquilo se tornara um momento de muita alegria para mim, que à época tinha entre 6 e 7 anos de idade. Eu lembro da sensação de orgulho ao imaginar quando o piso estivesse devidamente posto sobre o chão e como eu acharia bonito (e até mesmo chique!) ter uma casa assim. Por fim eu dizia que aquilo era um dos maiores presentes que a minha mãe havia me dado e que ela não sabia (de fato!) dessa história até aquele momento (referindo-me à reprodução da cena no espetáculo).

Ora, o acesso de memórias que não se encerram na formulação de imagens, tão somente, mas que oportunizam a mim, enquanto artista (mesmo na função de encenador do espetáculo, além de ator) a oportunidade de revisitar as sensações que meu corpo viveu há 26 anos, aproximadamente, foram suficientemente capazes de

invadir o meu espaço de concentração e criação, que geralmente me coloco no processo de dirigir espetáculos, para dar vazão a um choro guardado por todos esses anos. A emoção dessa vez era por perceber a ingenuidade com que crianças, de maneira geral, dão valor a coisas simples; a perceber os esforços inúmeros feitos por minha mãe para aquela conquista tão celebrada por mim; a uma admiração imensa sobre a figura desta mulher que tenho o privilégio de ser filho e a capacidade de novamente sentir-me “chique” pela oportunidade de trazer à tona essa imagem em um espetáculo. É como alguém que se orgulha de dizer sobre como sua mãe conseguiu. Essa palavra se faz muito presente nesse momento: conseguir. Nós conseguimos, mãe.

Voltando ao espetáculo. Essa profusão de afetos que naquele primeiro momento em que foram verbalizados, na sala de ensaio de *Helena* e que comunicava àqueles e àqueles presentes uma abertura ao convite de um compartilhamento de segredos, era a mesma que era convocado por mim em cada repetição da cena no espetáculo nas suas apresentações posteriores e que, de alguma forma, encontrava eco na audiência que testemunhava a criança falar.

Essa imagem da família pobre brasileira, sobretudo pela ótica da infância de alguém que agora está ali como adulto, atestando a capacidade de sobrevivência a memórias nem sempre tão positivas, não é um privilégio único do espetáculo *Helena*, no entanto se inscreve no que chamamos de memória coletiva, porque se apoia na ideia que é de ordem cultural, do nosso processo formativo, como falamos no primeiro capítulo e que nos convida a uma ideia de nação pela ótica humanista dos meios pelos quais temos nos construído.

Não necessariamente alguém precisa ter vivido uma infância igual à minha ou a de minha mãe para que seja capaz de imaginar (novamente a capacidade criativa inata do cérebro humano) como aquilo se deu e reconstruir essa memória, agora compartilhada, a partir das suas experiências pessoais: vividas e imaginadas. É sobre esse olhar empático que nos é natural, que versam os desejos do Ateliê 23 e das suas bionarrativas cênicas. Somos seres afetivos e afetáveis. A compreensão da ordem dessas ações se dá em um aspecto estético de formação de signos e construção das cenas e das obras do grupo, mas também em diálogo com os movimentos somáticos fundamentais, porque falamos de vidas e elas estão, principalmente, sendo convidadas à ação nas nossas plateias.

Imagem 64: Ator Taciano Soares durante a narrativa da cerâmica



Fonte: Acervo do grupo/Crédito: Michael Dantas

#### 4.4 FALAR COM A MÃE: críticas, depoimentos de espectadores e de artistas do espetáculo

Esta seção opera em favor da abertura às outras narrativas que compõem o processo criativo do *Helena*. Alguns depoimentos de espectadores, posts na internet, falas de atores e atrizes, críticas feitas a partir do trabalho são os materiais que somam ao discurso que pretender compreender meios de percepção da obra, ou ainda, as formas como esses meios são externalizados e que retroalimentam o processo perceptivo que temos tentado realizar aqui.

O primeiro deles é a crítica que o ator, crítico teatral e Mestre em Artes (UFCE) Ítalo Rui fez a partir de uma apresentação, após a primeira temporada, no Teatro Amazonas.

Luz em penumbra, um amontoado de corpos próximos uns dos outros. A luz de contra intensifica-se lentamente e esses corpos movimentam-se, ainda em conjunto, abrindo espaço para uma voz masculina que toca sanfona num tom meloso e que diz: Helena não é nem de longe uma figura mitológica. Helena nasceu ali, naquele exato momento. A partir desse início é que Helena vai ganhando massa, ossos, membros, textura, corpo e voz. Helena não pode falar por ela, mas fala através de oito corpos no palco.



Helena é, na definição do grupo Ateliê 23 mulher-mãe-professora-brasileira-resistência. E essa nomenclatura é revisitada em vários momentos durante a narrativa da peça. Neste novo trabalho, a companhia, que foi contemplada através do projeto Sesc Residência, buscou inspiração na história de vida de Helena, mãe de Taciano Soares, diretor da peça, e de acordo com o coletivo ela é também as bases de sustentação da própria trajetória do grupo, que fez cinco anos em 2018.

Trata-se de um espetáculo que faz uma homenagem à progenitora de Taciano, que direta e indiretamente também é progenitora da companhia na qual ele trabalha. A mulher-mãe-professora-brasileira-resistência é, na verdade, uma mulher comum, presente em cada lugar desse país. A universalização da Helena de Taciano fica muito clara na obra. Não vemos ali no palco, um espetáculo que trata exclusivamente da história de vida de um único indivíduo, o trabalho teve o cuidado de apresentar uma Helena real, concreta e muito presente na história de vida de muitos brasileiros. O espetáculo apresenta de forma fragmentada e não cronológica mais camadas dessa Helena, e aqui tomo a liberdade de criar mais uma nomenclatura, a de mulher-mãe-oprimida-silenciada-dolorida. Essa outra Helena também é iluminada na obra, não apenas uma vez, mas várias. A trajetória de vida da figura-inspiração do coletivo já nos tira o ar, nos coloca em lugares de desconforto e admiração. Sua trajetória é potente e me interessa analisar como o grupo articula todas essas informações no desenvolvimento do trabalho.

Começamos pela relação palco plateia estabelecida na apresentação do Teatro Amazonas. Creio que a obra convoca o público o tempo inteiro à uma relação de maior proximidade, quase como um grande festejo, uma celebração. No entanto, essa convocação se perde em alguns momentos devido ao formato palco italiano. Penso que o trabalho poderia articular e potencializar essa relação através do formato arena, ou semi arena, aproximando mais o público da obra. Creio que assim seríamos mais capturados em cenas importantes à peça, já que capturar é uma estratégia que Helena realiza o tempo inteiro.

Refletindo sobre a dificuldade ao me conectar com o trabalho devido à relação palco/plateia dentro do Teatro Amazonas, tentei analisar a própria trajetória do grupo, desde seu surgimento na cena manauara. Acho que vale uma observação pertinente relacionada à política cultural da cidade que acaba afetando as produções locais. Explico. O grupo Ateliê 23 possui uma sede no centro de Manaus, um teatro de bolso com capacidade para aproximadamente trinta ou quarenta pessoas. Desde o surgimento da sede do grupo, em 2015, o coletivo vem sempre apresentando seus trabalhos para este formato, já que ainda é difícil que os artistas da cidade consigam utilizar os teatros maiores num período regular para temporadas. Logo, devido à falta de espaços do próprio poder público, as companhias, coletivos e artistas da cidade começaram a abrir seus próprios espaços e a desenvolver seus trabalhos dentro deles. Isso sinaliza uma prática que tem se tornado bastante comum em Manaus: grupos apresentando espetáculos para formatos menores, com capacidade de público

reduzida. Já que as condições para ocupar um espaço público, como os Teatros ainda são difíceis (hoje, essa realidade está mudando, mas ainda perdura), a alternativa encontrada e muito bem-vinda é que os próprios artistas estão abrindo suas sedes e desenvolvendo seus trabalhos nesses espaços, ocupando-os com as condições que eles oferecem. Então, penso que ao ocupar um espaço como o Teatro Amazonas, os atores do grupo que tem o costume de trabalhar na sua sede, que é um espaço menor, poderia encontrar dificuldades para dar conta de um espaço maior. O corpo se adapta às condições que se apresentam, nesse caso, não estariam os corpos dos atores (e eu, como ator também me incluo nesta observação) acostumados com um espaço reduzido e, portanto, não conseguindo dar conta de um espaço maior?

Destaco uma cena potente feita por Taciano, mas que infelizmente não foi completamente vista, exatamente pela relação do palco italiano, na qual o ator posiciona-se no centro do palco e faz um depoimento relacionado à sua infância. O artista narra, de maneira afetiva e delicada seu desejo de ver o chão da casa repleto de cerâmicas, já que ainda naquela época, o chão da casa de Helena era de terra batida. Sabíamos que havia algo no palco, abaixo dos pés do ator e em boa parte do espaço de atuação, no entanto, a vista ficou comprometida e o cenário, desenhado no chão acabou se perdendo. Havia ali um signo que se perdeu. Ainda tenho dúvidas se só a iluminação resolveria o problema, creio que a questão resida mesmo no distanciamento promovido pela relação palco/plateia.

Gostaria de retomar para aquilo que chamei de captura. Há em Helena, mecanismos de captura que são tecidos pelos atores e investidos pela direção. Todas as músicas são cantadas sem a presença de nenhuma aparelhagem eletrônica, a sonoridade da cantoria aproxima o espectador, afeta e nos atinge. Devo enfatizar que não é comum uma frequência de espetáculos em Manaus com atores que cantam, no entanto, a companhia resolveu investir nisso. Em Helena todos os atores cantam, seja formando um coro ou em momentos separados, como os vários solos da atriz Krishna Pennutt que aqui precisa ser destacado com uma das estratégias de captura. Além da preciosa potência vocal de Pennnutt, a letra que sai de sua boca é simbólica, como por exemplo, quando ela diz “eu preciso voltar a andar”, repetindo a frase várias vezes, quase como um mantra, proferido por Helena e por tantas outras.

Finalizo meu texto reforçando o compromisso da companhia em não romantizar a trajetória da mulher oprimida. Um erro que seria cruel tanto para a homenageada como para as outras Helenas desse Brasil profundo. Mas, ao mesmo tempo, a obra também não reforçou uma Helena que é apenas superação, outro erro que também seria cruel para a inspiração da peça, já que ela estaria sendo enquadrada numa narrativa de dor ou em uma narrativa de superação, como se sua vida dependesse apenas desses dois enquadramentos. Helena é tanto mulher-mãe-oprimida-silenciada-dolorida quanto a mulher-mãe-professora-brasileira-resistência e muitas outras nomenclaturas. Para saber quais nomenclaturas ainda seriam criadas, creio

que a peça e as Helenas precisam voltar a andar. Porque ela é real, é concreta. Porque Helena não é nem de longe uma figura mitológica.

Ítalo Rui – ator e crítico teatral

Depois o crítico, historiador, diretor e ator Jorge Bandeira, figura importante na cena teatral do Amazonas, realizou também sua crítica após o hábito consumido pelo mesmo de assistir uma obra duas vezes e, enfim, realizar seus apontamentos publicizados posteriormente em suas redes sociais.

### TOCHA RELUZENTE EM OITO CORPOS

Helena é o espetáculo teatral da atuante Ateliê 23, sediada em Manaus. A encenação de Taciano Soares segue as premissas de seus trabalhos anteriores, com apuro técnico dos intérpretes e marcas pontuais e seguras, agora o encenador revisita as trajetórias biográficas de sua genitora, o que é tarefa difícil no Teatro, pois o risco é absolutamente possível de se tornar tudo superficial e piegas, em decorrência das óbvias aproximações entre encenador e homenageada. Não acontece isso em Helena: A perspicácia do encenador foi dar um corpo múltiplo a Helena, ela fala até pela fumaça do fumo do cachimbo do Preto Velho. Daniel Braz, Eric Lima, Francine Marie, Isabela Catão, Jean Palladino, Laury Gitana, Krishna Pennut e o próprio encenador fazem reverberar as vozes de Helena, sua infância, suas alegrias e tristezas, seus amores, sua profissão de educadora, suas seduções e seus amparos e desamparos. O espetáculo é costurado com uma energia de Orixás que o faz transcender numa penumbra de 45 minutos, sua duração média. As vozes em uníssono, o rigor e métrica nas harmonias vocais, os impressionantes solos de Krishna Pennut tornam tudo lírico e onírico. A dramaturgia de Pricilla Conserva, que segue firme em suas pesquisas como dramaturga, da qual já me regoziquei em trabalhos anteriores, e que agora faz uma dramaturgia à oito mãos, com Taciano Soares, Eric Lima e Francis Madson, cosem as palavras de Helena e sua poética no dizer, no pronunciar e forjar o duro e áspero aço de sua vida. O cenário e objetos funcionais são planejados numa economia minimalista que reforçam o poder de fala de Helena. As histórias desconcertantes com Cauby Peixoto, onde Daniel Braz imprime uma surpreendente força dramática em primeiro plano, a dramática história do Mestre Vermelho, agora com Eric Lima usando todo seu poder de cena e emoção são pontos altos de Helena, contemplado com o prêmio de Residência de Artes Cênicas do Sesc-Amazonas, é uma obra que nos conduz ao cume das nossas memórias afetivas, passeando histórias e imagens de puro amor e superação. É um acalento necessário, mas não pense que Helena não inquieta. Helena é motor perpétuo de quanto temos que lutar para que as forças do mal que penetraram no Brasil não continuem a perseguir outras tantas Helenas. Helena tem sua etimologia do Grego, significando TOCHA, algo RELUZENTE. E reluzir nos palcos amazonenses

e brasileiros é o que o Ateliê 23 tem feito ao longo de seus trabalhos e pesquisas. Oxum e Ogum na frente. Haribol, Krishna da poderosa voz.

Jorge Bandeira

Manaus, 25/11/2018

Serviço

Helena

Ateliê 23

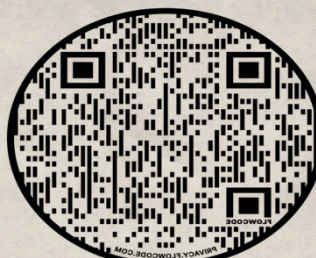
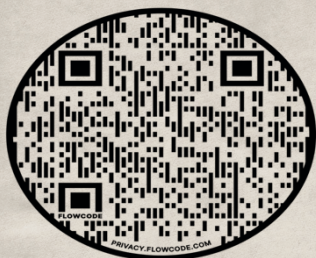
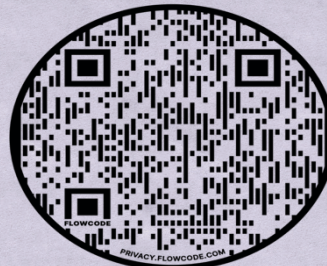
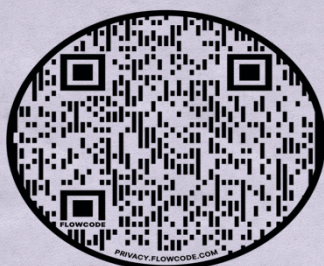
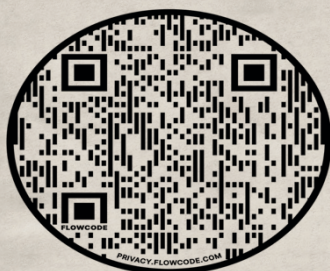
Data: 24 de novembro de 2018

Local: Centro de Artes Chaminé

Hora: 19h

Alguns depoimentos de pessoas que assistiram o espetáculo e que ou compartilharam em suas redes, ou nos forneceram suas opiniões em algumas intervenções pós apresentações que nossa equipe fez.

Imagens 65, 66, 67, 68, 69 e 70: QRCODE's com depoimentos do público de *Helena*



Fonte: O autor

Imagem 71: Álbum de fotos de *Helena* compartilhado em ensaio



Fonte: Acervo do grupo

Gostaria de compartilhar também depoimentos de alguns artistas do processo que gentilmente concordaram em escrever algumas linhas quando lhes perguntei sobre como a obra, desde sua criação às apresentações, lhes afetava.

### **Eric Lima – Ator, Figurinista e Assistente de Encenação**

Helena hoje é um dos trabalhos que eu mais me orgulho de fazer parte.

Quando lembro do processo, dos caminhos iniciais e das caras que o espetáculo teve antes da estreia, não imaginava que hoje teríamos a obra que temos. Foi um caminho ralado.

No Helena eu era ator, assistente de direção e acabei sendo figurinista e cenotécnico, além de ajudar a compor a trilha também. Claramente o desafio foi grande.

Foi um processo que exigiu muito do elenco tecnicamente, e acredito que focamos tanto no nivelamento dessas habilidades que por um bom tempo esquecemos de traduzir **sensivelmente** o que ouvimos da própria Helena. Era o lugar de homenageá-la e colocar em cena o tamanho do que víamos do ser dessa mulher, porém o que víamos nas proposições era todo um coletivo intimidado pela sua história.

Demorou, mas quando entendemos esse novo lugar, e defendemos a NOSSA Helena, tudo se transformou, e uma grande chave foi virada na construção da obra. A Helena era tudo que nós enxergávamos, e não SÓ a mãe do Taciano, ou SÓ a filha da Mundita, ou SÓ mais uma mulher que sofreu na mão de homens escrotos. Ela era TUDO isso e mais um pouco.

Então cada vez mais essa pluralidade foi ganhando corpo, e juntamente com a história dessa mulher, cuja tantas outras se identificavam, fomos provocando reflexões, sensibilizando e encorajando quem assiste. É um espetáculo otimista e com uma força de superação que o próprio processo passou. Helena é superação, e é assim que ela chega pra todos que assistem. É dor que se dissipa, e vira gozo, vira música.

**Assim, no espetáculo, a vida de Helena deixa de ser exceção, e nós que começamos o processo achando que iríamos plantar a Helena em cada um que assistisse, só regamos a Helena que já existe em nós.**

É o trabalho que melhor traduz o lema que levamos com tanto carinho dentro do grupo, **que toda dor vire arte.**

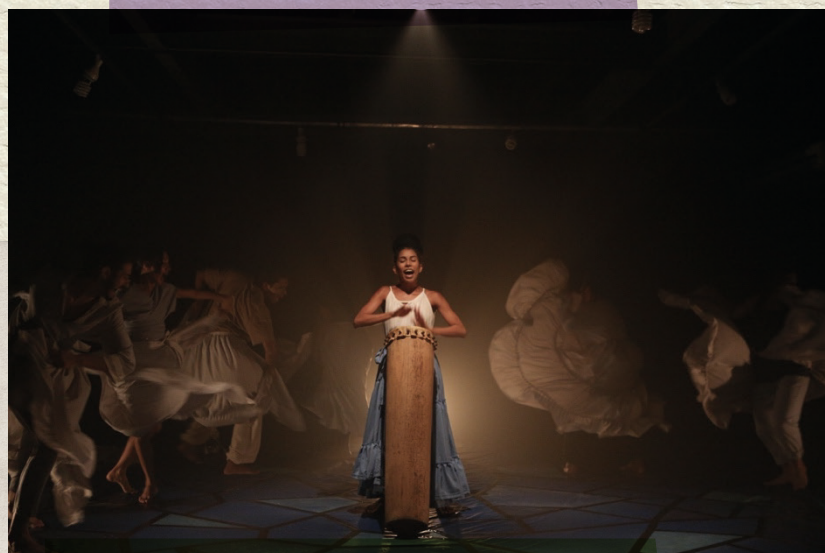
#### **Laury Gitana – Atriz**

Pra mim, a coisa mais forte do trabalho é como ele deixa evidente na trajetória dela a sobrecarga e a solidão, que é tão comum ao brasileiro, sobretudo as mulheres-mães pobres.

#### **Jean Palladino – Ator**

Helena foi um dos processos mais incomuns do Ateliê, pois todos estávamos em cena, mas isso foi um ponto especial, dividir a cena com todo o Ateliê dava uma sensação de força muito grande, além dos convidados que juntos somavam 8 pessoas em cena, apostando na ideia de coro e multidão. O espetáculo era uma homenagem a dona Helena, mãe do Taciano que atuava e dirigia o espetáculo, tínhamos também uma dramaturgista e depois um auxílio de outro dramaturgo para aprofundar as palavras-memórias de Helena, ou seja, tínhamos um grande trabalho e muitas mãos, tudo regido pela figura do filho de Helena e diretor da peça. Eu sempre analisava como Taciano falava e se colocava em cena, tendo ele toda memória afetiva e de vivência daquelas histórias, e como outros atores se colocava, eu noto a diferença no pertencimento e até no erro técnico de uma fala ou respiração, o erro parece fazer parte da narrativa, quando outro ator que ouviu Helena em um dos depoimentos ao vivo, viu vídeo, ouviu muito falar dela, ao errar sinto que o próprio escorrega nesse erro, são lugares muito difíceis de se equilibrar, mas não impossíveis. Falando do meu envolvimento em si, sempre tive que ligar a história e sensação da mãe Helena, a figuras da minha mãe, para chegar minimamente nesse lugar de que mesmo que houvesse um erro técnico, seja dicção ou falha na voz, qualquer que seja, esse erro não desmonta o estado, a presença e o pertencimento na cena, isso pra mim era fundamental, era meu objetivo sempre, mesmo que a voz estivesse no lugar errado, mas o objetivo de falar e o sentimento estavam inabaláveis, mas sempre um desafio, pois nem sempre tudo estava bem desenhado, embora eu tenha me nutrido de todas as informações, havia um cuidado de contar aquela história respeitando a mesma densidade que eu ouvi, sempre precisar reproduzir, mas traduzir com a sensação que chegou em mim, isso era muito difícil, pois nem sempre minha sensibilidade que é com o que nós atores trabalhamos estava bem ativa, as vezes escapa, e você perdeu um detalhe e quando você não tem uma sensibilidade ativa, quando se quer transpor pra cena, ela chega frágil, como um telefone sem fio, cujas informações vão se deturpando. Esse é o exemplo mais simples que encontro pra falar de como fui trabalhando em Helena, sinto que se trata de receber e repassar aquela carga, no canto, na dança, na fala e sobretudo no olhar e presença, são muitas frentes que necessitam estar em dia para que o espetáculo não desande na primeira cena.

Imagem 72: Cena dançada em *Helena*



Fonte: Acervo do grupo/Crédito: Michael Dantas

**As vidas  
daqueles que  
fazem essa  
pergunta **são**  
as mesmas  
sobre as quais  
a pergunta **é**  
feita**





## 6 O CHOQUE EMPÁTICO: DISPOSITIVOS DE COMOÇÃO

Nossas emoções são contagiosas. Atores e atrizes são emissores emocionais. O trabalho do artista de teatro versa sobre a capacidade indutiva de promover sensações, afetos e emoções no outro, desde a antiguidade até os dias atuais. Quais emoções, como elas se dão e, principalmente, os objetivos pretendidos com o movimento artístico instaurado são o que organiza o que chamamos de escolas, linguagens, referências e modelos de atuação.

O diálogo que temos estabelecido e que agora caminha para seu derradeiro encontro escolheu recortar a possibilidade de acontecimento do teatro feito pelo grupo Ateliê 23 nas intencionalidades de sua poética. Essa instância de análise resvala em plataformas de estudo que operam sobre áreas aparentemente distantes do teatro, mas que para nós são complementares e fundamentais no exercício proposto de compreender as bionarrativas cênicas como modelos de ação que aspiram o movimento de comoção no espectador.

### 6.1 TEATRO, FILOSOFIA E NEUROCIÊNCIAS COGNITIVAS: DIÁLOGOS FUNDAMENTAIS

Somos seres afetivos? Afetáveis? O que nos afeta afeta o que somos? Afetar é o mesmo que modificar? Eu, enquanto espectador, sentado em uma plateia de teatro, estou afetando alguém? Como afetar? Como ser afetado? São tantas as indagações que surgem quando convocamos a palavra **afeto** que, em uma violência necessária de escolher um caminho para começar, oportunamente retomo a alguns conceitos para que seja possível trilhar por esse nebuloso caminho da compreensão sobre a percepção humana em um espetáculo de teatro e suas reverberações na vida comum.

É necessário, então, que para caminhar busquemos refletir acerca de conteúdos que são naturais da arte da cena, mas que se circunscrevem como interdisciplinares, e por isso convidam estabelecemos uma escuta sensível sobre as formas complementares de pensarmos a cena de um teatro pautado no desejo da comoção social, do movimento afetivo da empatia como forma de estabelecimento de uma transformação pelo teatro objetivando uma transformação nas relações humanas.

Sabemos que investigar os processos neurológicos que configuram a fisiologia daquilo que o teatro faz com o espectador, e por sua vez consigo mesmo, extrapola o

objetivo desta tese; no entanto, também compreendemos que virar as costas para a consciência de sua existência seria ingênuo como pesquisador do corpo e suas emoções simuladas a partir do palco, a partir das experiências do Ateliê 23.

### 6.1.1 Sobre aquilo que nos atravessa

Uma vez apresentado o objetivo das bionarrativas cênicas em construir pulsões de ação e decisão no espectador em favor das vidas precárias dispostas e relidas no palco em biografias ficcionais, é preciso também lembrar que “para tomar decisões precisamos acessar nossa experiência de vida” (Damasio, 2004, p. 155), e essa experiência se inscreve, inclusive, naquilo que o teatro pode oferecer na afetação do encontro que o acontecimento teatral oferece.

Objetivamente estamos falando da tomada de consciência acerca dos movimentos que são fundamentais para o encontro entre ator e espectador e seu circuito retroativo autopoiético, esse caldeirão de emoções que se inscrevem como sentimentos, afetos que operam na memória sensorial e afetiva do espectador a fim de tornar-se uma experiência possível de ser acessada por experiência de similaridade no campo da vida cotidiana.

Quando Butler (2015, p. 58) nos diz que “as emoções são o corpo defrontando-se com o mundo”, temos o anúncio de um encontro, afinal é a partir do outro que há um confronto. O estado meu vai ao encontro do outro e nesse intervalo nós nos manifestaremos, dentre outras possibilidades, através das emoções.

Essas emoções não se estabelecem de prontidão, quando encontram o outro ainda não identificado em nosso “radar” psicofísico. A filosofia contribui ao dizer que dependemos dos sentimentos para que os afetos sejam traduzidos socialmente. Estes, por sua vez, são o nosso arcabouço de informações na dinâmica mente-corpo acerca de determinadas situações vividas, em nossa trajetória de vida. A isso chamaremos de experiência incorporada.

As emoções revelam, em menores doses, quais mecanismos estão sendo ativados em nós a depender da circunstância a que estamos submetidos e que se alteram, a todo instante, na interação com o meio, como temos insistido até aqui.

O poder de ser afetado pressupõe uma variação de potência, porém, por mais que o corpo possa ter o seu grau de potência diminuído em

um encontro, não podemos dizer que o poder de ser afetado constitua uma passividade em si, pois, sendo um poder, tem necessariamente algo de positivo. O poder de ser afetado diz respeito tanto aos corpos como às mentes. Quando se trata de um corpo, este só poderá ser afetado por outros corpos. Da mesma forma, quando se trata da mente, esta só poderá ser afetada pelos “modos do pensar”, que não são necessariamente ideias. (ESPINOSA, 2009, p. 87)

A coletividade presente nos encontros sociais pressupõe uma natural troca de *inputs* para os sentimentos despertados em nosso arsenal de memória física, que se traduz em escalas de emoções, mas, conforme dito anteriormente, as intensas trocas com o meio acontecem e elas configuram o que chamamos de sentimento. Estamos, então, diante de um emaranhado de entradas e saídas em nosso sistema de afetação, que abrem espaço para uma perspectiva que a esta pesquisa oportunamente é fundamental: a identificação.

Nossos corpos são sociais. O sistema límbico, também chamado de sistema emocional, tem sido cada vez mais lido como um estabelecimento de conexão do corpo com ele mesmo e, por sua vez, com o ambiente e tudo o que nele se insere. São muitas as frentes de estudo sobre a multiplicidade dos modos com que nos atravessamos em uma escala simbólica, mas também física, sinestésica e como isso também contribui para o que compreendemos como mundo, como nós mesmos e como o outro.

Em estudos recentes, a neurociência social – que é um movimento interdisciplinar em favor dos fatores culturais que igualmente nos constituem e corroboração para a formação de nossas identidades, inclusive na recepção de espetáculos – propõe que existem lugares do cérebro que “sintonizam” ou “sincronizam” com a pessoa com que estamos em determinado contexto, a fim de criar uma conexão.

Isso não se difere da teoria que a filosofia já nos apresentara, tampouco destoa das intenções pretendidas no acontecimento do teatro, contribuindo para que observemos que o processo de identificação entre ator e espectador e suas reverberações posteriores é reconhecidamente um fenômeno social e biológico e que nos impele olhar com algum cuidados para essas frentes, a fim de evitar a reprodução de modos de pensar que limitam o teatro às noções simbólicas em detrimento da sua ação física possível de ser percebida, seja pelo ator, seja pelo espectador.

A identificação surge a qualquer nova percepção de algo em comum com uma pessoa que não é objeto de instintos sexuais (Freud defende que o desejo inicialmente nasce pela pulsão sexual que possuímos nos primeiros momentos da vida). Quanto mais significativo esse algo em comum, mais bem-sucedido deverá ser essa identificação parcial, correspondendo assim ao início de uma nova ligação com o outro.

Se o corpo humano é afetado de uma maneira que envolve a natureza de algum corpo exterior, a mente humana considerará esse corpo exterior como existente em ato ou como algo que lhe está presente, até que o corpo seja afetado de um afeto que exclua a existência ou a presença desse corpo (ESPINOSA, 2009, p.107-108).

Nesse rápido exercício que desenhamos – para não comprometer o objetivo da caminhada proposta – podemos perceber que a construção da ideia do afeto passa primeiro pela necessidade do encontro com o outro, de maneira a alterar positiva ou negativamente os acoplamentos feitos no terreno do reconhecível, o que todos nós fazemos inconscientemente desde o nosso primeiro dia de vida.

É essa consideração que nos permite começar a olhar para a relação entre ator e espectador como espaço potente de verificação das inúmeras possibilidades que o encontro pode afetar mutuamente. Isso se intensifica porque, como vem sendo defendido, não estamos apenas propondo falar da relação natural que o teatro dispõe entre as duas figuras que determinam as bases do acontecimento teatral, mas também do recorte sobre uma cena que se organiza como pretendemos com as bionarrativas cênicas.

Os afetos só existem porque o encontro existe. Eles nos fazem experimentar uma espécie de consciência social, que resvala na ideia de empatia, mas que ainda precisa que façamos algumas negociações, até porque a empatia reside sumariamente na ideia de que ela depende da gama de emoções que podemos sentir. Se não as temos, não poderemos compreender a alteridade convocada.

A partilha de uma presença emancipa as condições do humano de se alterar a todo instante. Quando Rancière (2009, p. 31) traz que “a arte é a odisséia de um espírito fora de si mesmo. [...] Ele busca a si mesmo na dupla exterioridade sensível da matéria e da imagem”, é porque nossa existência está amalgamada à busca por novas experiências fora daquilo que temos como sendo nós mesmos.

Estamos falando de ação! Ir ao encontro, afetar-se pelo outro, criar registros psicofísicos sobre as trocas que realizamos entre nós e o ambiente, estarmos em estados porosos de atravessamentos a todo instante: essa seria a performatividade da vida. O devir viver. E nos parece que é nessa instância que podemos começar a pensar nas estratégias que os teatros do real possuem para reinstalar os mecanismos adormecidos que nos fazem mais reconhecíveis em nossa percepção de vida.

Se as humanidades têm algum futuro como crítica cultural, e a crítica cultural tem uma tarefa no presente momento, é, sem dúvida, no sentido de nos fazer retornar ao humano onde não esperamos encontrá-lo, em sua fragilidade e nos limites de sua capacidade de fazer sentido. Teríamos que interrogar a emergência e o desaparecimento do humano nos limites do que podemos saber, do que podemos ouvir, do que podemos ver, do que podemos sentir. Isso pode nos instigar a, afetivamente, revigorar os projetos intelectuais da crítica, do questionamento, da tentativa de entender as dificuldades e demandas da tradução cultural e do dissenso, e de criar um senso do público no qual vozes de oposição não são temidas, degradadas ou descartadas, mas valorizadas pela instigação à democracia sensata que ocasionalmente realizam. (BUTLER, 2011, p. 32)

A provocação que Butler traz nos recoloca na rota da discussão sobre quais vidas são passíveis de luto e quais não são, o que seria, em outras palavras, a capacidade de afetarmos-nos por experiências de vida outras que não as nossas e que, principalmente, se manifestem como imagens distantes do que temos visto ser defendidas como modelos dominantes de vida.

A autora, que se tornou fundamental para compreendermos o conceito por trás das intenções que o Ateliê 23 vem construindo ao longo dos anos nas suas experiências poéticas, que traduzimos como as bionarrativas cênicas, é também quem nos lembra que as relações sociais, em um discurso que é muito mais profundo do que trazemos aqui, também se apresentam como destrutivas potencialmente, e isso tem configurado na contemporaneidade parte do conceito do que são os “laços sociais” (Butler, 2020, p. 86).

A construção dos modos com que nos formamos e nos condicionamos socialmente passa por meios que transformam negativamente nossa capacidade afetiva de importarmos-nos enquanto coletivo, sobretudo mediado por diferenças defendidas por protocolos de instituições que têm uma espécie de confiança e respeito implícitos.

Tornar consciente esses movimentos e o papel de cada um na construção de outros modelos sociais que não se pautam nos privilégios de vidas em detrimento de outras é uma questão urgente, ética, e que, para nós como artistas do grupo Ateliê 23, traduzem os desejos que nos movimentam como cidadãos, sujeitos e artistas.

As afetações e as emoções são materiais pulsantes no trabalho do artista. Inevitavelmente ele cria e as “manipula” no trato físico com que se aperfeiçoa em sua existência. Algo como o “atletismo afetivo” de Artaud (2006, p. 151), no sentido do corpo como dimensão provedora de afetos que são inventados e mostrados, em função das percepções do outro e com o outro, como o teatro performativo vem nos mostrando.

Esse estado exposto do corpo e de seus afetos construídos e percebidos orienta para um teatro onde a máscara não é mais meio pelo qual os processos de identificação acontecem, mas se instauram no movimento interno que mistura memórias, sensações e percepções como um convite ao estabelecimento de um estado de atenção e troca intensas, como em um ato mágico em que Artaud (ibid, p. 154) nomeia como “curandeiro” o ator que alcança as paixões através de força (mecanismo físico) em vez de considerá-las como abstrações (processos mentais apenas). É a convocação da presença como um dos elementos que se tornam fundamentais para a empreitada que objetiva gerar movimentos afetivos no outro.

A fenomenologia deve fazer-se fenomenologia da arte, [...] porque a imanência do vivido a um sujeito transcendental precisa exprimir-se em funções transcendentais que não determinam somente a experiência em geral, mas que atravessam aqui e agora o próprio vivido e se encarnam nele constituindo sensações vivas. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 229)

O sentido, dessa forma, pauta-se no esforço em designar todas as formas possíveis de experiências mediadas pelo corpo. O exercício de dar nome às afetações vivenciadas e transformadas em experiência corpórea. O sentido se instaura como dimensionador da designação do ser. Ele se revela na carne, que não é mais uma sensação, ela participa da relação, em sua construção.

Deleuze (1974) salienta que o sentido não pode existir na ausência daquilo que não é. Ele fala sobre a necessidade de compreender as relações internas do sentido. Ele espera que apreendamos, com isso, acerca do “desejo de escaparmos da

experiência previsível do possível, para se alçar à experiência real, em uma verdadeira revelação do sentido” (ibid, p. 252).

Sob essa ótica, e retomando os preceitos de “efeitos de sentido” e “efeitos de presença” de Gumbrecht (2010), precisamos ampliar a compreensão desse sentido, para que evitemos os aspectos cartesianos que a leitura pode nos conduzir. Heidegger (apud Gumbrecht, p. 70) desloca o paradigma “sujeito/objeto” – que constroi sentidos em suas variações relacionais – reformulando-o para o “ser-no-mundo”, o que “deveria devolver a autorreferência humana no contato com as coisas do mundo” (ibid).

Essa anunciação convoca, ainda em Heidegger, um desvelamento do ser, em contraposição à ideia da construção de verdades. Ou seja, nossos interlúdios pessoais falam sobre nós mesmos nesse ponto em que nos colocamos à disposição das trocas ambientais com o outro e/ou com o espaço no qual estamos inseridos. A verdade, tida como o encontro que sugere uma espécie de domínio inteligível sobre algo ou alguém, pressupõe que alguém é detentor de algo em função de outro que não o tenha, possivelmente. Não é o que buscamos nessas relações de encontro que investigamos. Fiquemos, então, com o desvelamento do ser que descobre a si quanto mais está em coexistência com o outro.

“Produzir sentido”, então, pode ser descrito como a seleção, performada por um observador, de um objeto específico de referência em uma gama de inúmeros objetos, dos quais, acredita-se, o mundo é constituído: ou como o traçar de uma linha por meio da qual o(a) observador(a) estabelece uma distinção, a cada momento, entre aquelas partes do mundo que ele(a) está observando e aquelas que ele(a) não está observando; ou, ainda, como o estabelecimento de um tópico, escolhido dentro de um contexto pré-existente de associações possíveis. Todas essas descrições diferentes podem se tornar definições de “produção de sentido” somente se elas apontarem para a consciência de que o que quer que tenha sido escolhido, dividido ou contextualizado poderia ter sido escolhido, dividido ou contextualizado de outra forma. (GUMBRECHT, 2016, p. 42)

Os afetos são experimentados por nós, ao passo que para isso refazemos percursos que já vivenciamos, através de nossas relações e laços sociais. Nossos sentimentos captam o grau de recorrência daquela afetividade e isso passa, então, a ser considerado por nós como exploração das emoções que serão reprimidas ou expressas.

Parece-me compreensível que determinadas pessoas relatem a resistência sobre espetáculos – sobretudo os de fonte criadora do campo do real, documental e/ou biográfico – identificados com temas sensíveis em relação aos quais o sujeito age em repressão, de maneira a proteger a si mesmo. Enquanto a filosofia nos ensina que essa repressão age sobre o ego, nossa identidade principal, as neurociências afirmam que esse desvio no olhar faz parte do repertório humano para enfrentar o sofrimento. Ou seja, nós não o enfrentamos porque já estamos lidando conosco.

Permitir-se experienciar emoções que estão em um campo identificado como diretamente ligado à ideia de nossa exposição, nossa revelação – porque nossas conexões de identificação e os sentidos que construiremos são de ordem mútua, ou seja, o que eu olho me olha de volta – é um argumento que requer total compreensão do campo de observação da criação artística. Ao mesmo tempo é nesse lugar que habita a revolução estética.

O rasgo nas limitações que outrora o teatro propiciava, mesmo quando suas experiências pautavam-se na tomada política do público em favor de uma revolução social e política. A revolução estética, como nos traz Rancière (2009, p.25), é “a abolição de um conjunto ordenado de relações entre o visível e o dizível, o saber e a ação, a atividade e a passividade”, e que vai mais à frente nos oportunizar discutir a experiência estética como essa modalidade outra que se apresenta a partir das intervenções que a estética do performativo tem nos trazido e que podem contribuir para os acontecimentos pretendidos pelo Ateliê 23 nas obras que se desenvolveram sob essa perspectiva.

As metamorfoses do olhar não revelam somente quem olha; revelam também quem é olhado, tanto a si mesmo como ao observador. É com efeito curioso observar as reações do fitado sob o olhar do outro e observar-se a si mesmo sob olhares estranhos. O olhar aparece como o símbolo e instrumento de uma revelação. Mais ainda, é um reator e um revelador recíproco de quem olha e de quem é olhado. O olhar de outrem é um espelho que reflete duas almas. (CHEVALIER, 2016, p. 653)

As bionarrativas cênicas instauram-se nessa organização perceptiva das afetações do outro, consciente do processo de desnudamento que o encontro – a identificação e o sentido – proporcionarão. Não se trata de algo fácil nem de fazer, nem de ver. Por isso estamos aqui. Buscamos conhecer mais sobre esse delicado processo que nosso organismo constrói, mas que nos entrega que talvez não



estejamos preparados para sermos revelados tão facilmente, sobretudo quando compreendemos que é sobre nós mesmos que “tiramos nossas máscaras”. Estar diante de uma obra com base no prisma das biografias e documentos biográficos, de alguma forma, é ver-se nu diante de um grande espelho posto à sua frente. Uma nudez moral, que parece pior de ser encarada, considerando a sociedade sem rosto que vivemos.

## 6.2 O CHOQUE EMPÁTICO

Neste momento nós podemos acreditar que tanto os movimentos de criação do Ateliê 23 a partir das bionarrativas cênicas como modelo de trabalho, assim como os argumentos que nos interessam olhar sobre os efeitos da obra de arte como mediadora de experiências mobilizadoras – em um sentido político – nos permitem avançar para a defesa que orienta o pensamento do grupo e os porquês das escolhas que temos feito: a capacidade empática e natural que o ser humano possui e que com ela consideramos a abertura sensível a um convite de afetação mútua.

Essa condição, inclusive, é o ponto chave para entendermos o espectador como agente ativo no estado de construção da obra (no seu sentido, na sua percepção e nos atravessamentos), e por que gostaríamos de compartilhar os meios pelos quais nosso pensamento sobre nossas obras tem se articulado.

O fator que considera o espectador como figura passiva/ativa no ato teatral e todos os esforços teóricos que pairam sobre essa questão apontam para uma consideração que tem ganhado força nos últimos vinte anos a partir dos avanços das pesquisas no campo das neurociências cognitivas, que nos apresentaram uma nova forma de pensar o comportamento do espectador: os neurônios-espelho.

De acordo com Gallese e Freedberg (2007, p. 199), Damasio (2004, p. 92) e Pais (2018, p. 120), os nossos cérebros reagem da mesma forma, seja desempenhando determinada ação ou, ainda, observando e/ou escutando a ação ser desempenhada por outra pessoa. Em ambas as situações ativamos os mesmos neurônios. Ver ou ouvir provoca em nós um estado equivalente ao fazer. A essência da percepção está nesse argumento, uma vez que nos “transportamos” de imediato para aquilo que nossas conexões neurais reconhecem como um estado ativo da produção de sensações fisiológicas.

Os neurônios espelho podem levar o nosso cérebro, por exemplo, a simular internamente o movimento que outros organismos realizam no seu campo de visão [...] simular certos estados emocionais do corpo, internamente, como acontece no processo em que a emoção de “simpatia” se transforma no sentimento de “empatia”. (DAMASIO, 2004, p. 125-126)

Isso é exatamente o mesmo que vemos em Noë (2004) como um resgate para o centro do processo, considerando o conhecimento sensório-motor da experiência corporal como carro-chefe desse olhar sobre a percepção e a sua produção de sentido no corpo humano. Com isso, sabemos então que o espectador tem como atividade no ato teatral, no ato do encontro com o outro, a percepção como um estado pungente que se iguala, enfim, ao trabalho daquele que faz.

O desejo das bionarrativas cênicas em construir movimentos afetivos no espectador ganha fôlego na compreensão do modo como os neurônios-espelho se tornam fundamentais para esse processo, uma vez que o palco se veste de narrativas de vidas precárias que se apresentam ao outro e nele podem suscitar sensações de similaridade e reconhecimento empático.

A realidade que se apresenta a nós, a partir de então, é o que Gallese e Freedberg (2007, p. 200) dizem sobre esse estado de identificação quase automática que os neurônios-espelho ativam no córtex pré-motor ventral e no parietal posterior, e são a tradução do que verificaremos na ideia de empatia. Esta passa a ser, então, a nova chave na nossa trajetória que continua. Os sentimentos empáticos que se apresentam ao espectador, diante de situações expostas pelos teatros do real que o colocam em estado ativo de percepção da ação cênica, quase como se fosse (e talvez seja por um algum determinado momento) com ele próprio.

A subversão pode ser encarada como um exercício de interrupção de um fluxo estabelecido ou, ainda, transformação da ordem das coisas postas. O que pretendemos transformar, interromper, subverter no trajeto em que estamos em busca da maior compreensão possível a respeito do que acontece com o espectador nos espetáculos construídos pelo Ateliê 23?

Toda a construção até aqui nos oportunizou encontrar um fio lógico que fosse capaz de nos orientar nas investigações em que mergulhamos. No entanto, é necessário adicionar uma informação crucial, que pudemos observar nas experiências em *Persona*, *Sobre a adorável sensação de sermos inúteis* e em *Helena* e que merece nossa atenção: a violência estética das obras.

O ato violento nasce com a criação, inevitavelmente, como Bogart (2011) nos ensina, nas escolhas que encenador/encenadora ou ator/atriz fazem. Ao pôr um objeto em cena, deixaram-se de lado outras milhões de possibilidades de outros objetos. É preciso haver coragem na violência criativa que resvala no primeiro passo da criação, naquele caminhar por lugares ainda inabitados, que nem você mesmo conhece.

A violência aparece de tantas formas, mas podemos citar também a exposição que homens e mulheres trans vivenciaram quando abriram, espontaneamente, suas vidas e histórias para nossa criação em *Persona*, quando os relatos da obra *Inúteis* nos apresentavam estados de vidas machucadas pelo abandono ou depressão, ou, ainda, quando minha mãe, Helena, reviveu suas memórias, nem sempre tão boas ou positivas, de maneira que as mais “violentas” ela narrava rapidamente, em segundos, e pulava para as partes “boas” de sua história.

Esta relação com um real muitas vezes violento e grávido, com o qual somos confrontados de diferentes formas no cotidiano, desafia obsessivamente os artistas do mundo de hoje, a tal ponto que a sua já frequente presença em cena contribui para dar ao teatro uma nova força de impacto. que havia se perdido com o tempo. (FÉRAL, 2016, p. 47)

Esse material que se pauta na violência do mundo real como inspiração à criação e que é uma das características que o Ateliê 23 tem utilizado como dispositivos de comoção opera também um movimento de violência naquele que assiste às imagens provocadas pela obra, seja pela visão, seja pelas imagens mentais que as narrativas orais, oriundas dos depoentes dos espetáculos e relidas nas dramaturgias, incitam construir pelo exercício de colocar-se no lugar daquele/daquela que na cena se apresenta como vítima das violências evocadas.

De alguma forma, como sabemos, a obra de arte age como mediadora entre a vida e a experiência estética que a partir dela pode acontecer; e o que víamos muitas vezes é que a violência apresentada ou evocada nas mentes punha em risco a capacidade mediadora do acontecimento artístico em detrimento de uma espécie de desligamento do momento. Por outro lado, a oscilação de conexão é também fato conhecido do processo de fruição e nele carrega os meios de proteção que usamos oportunamente ao nos afastar de imagens que, por fim, nos obrigariam a vivenciarmos as situações apresentadas ou relatadas pelos atores.

### 6.2.1 A estética do choque

Gostaria de trazer algumas contribuições importantes sobre essa discussão da violência como material de conexão com o espectador. A violência sob a ótica estética da obra teatral. A “performatividade violenta”, que convoca “um sentimento de presença extrema” (Féral, 2012, p.79). A pesquisadora traz o conceito “estética do choque”, derivado de sua origem em Paul Ardenne (2006), que falava da “estética choque”. Sua intenção estava em discutir a quebra da representação a partir do estabelecimento da violência real em cena, como uma espécie de convocação imediata da atenção total do espectador. “As cenas violentas hoje parecem encenar um novo modo de relação com o espectador”.

A experiência do choque acaba produzindo um novo tipo de percepção voltada para o idêntico, uma nova sensibilidade, um novo aparelho sensorial, por assim dizer concentrado na interceptação do choque, em sua neutralização, em sua elaboração em contraste com a sensibilidade tradicional, que podia se defender, pela consciência, contra os choques presentes, mas podia também pela memória evocar as experiências sedimentadas em seu próprio passado e na tradição coletiva. (FRAYZE-PEREIRA, 2005, p. 309)

As formas de violência que se revelam nessas relações estabelecidas pelos teatros que lidam com o biográfico e o documental (porque bebem da fonte da performance) são igualmente assim porque também lidam com a crueza do aspecto da vida posto em cena, muitas vezes com pouco tratamento poético: “é emprestando seu corpo ao mundo que ele [o artista] transforma o mundo em obra de arte”, lemos em Merleau-Ponty (2004, p. 16).

A estética do choque está mais para a compreensão dos modos como essa cena performativa (e no nosso caso, situada no terreno das bionarrativas cênicas) constroi novas relações com o espectador, sem provocar apaziguamentos dos materiais dispostos através dos dispositivos utilizados nas obras analisadas, e que traduzem a intenção do grupo no alcance de um estado de atenção e transformação. Esses eram revelados muitas vezes seja pela exposição do documento *ipsis literis* de sua concepção, com a criação de cena que constrói no imaginário do outro condições de experienciar as sensações que tornam o corpo capaz de responder aos impulsos sensíveis da memória.

O corpo é um fenômeno social: ele está exposto aos outros, é vulnerável por definição. Sua mera sobrevivência depende de condições e instituições sociais, o que significa que, para “ser” no sentido de “sobreviver”, o corpo tem de contar com o que está fora dele (Butler, 2015, p. 58). Estar junto com esse corpo violento em cena é, também, um convite à sobrevivência nossa. As reações silenciosas diante (e em meio!) ao choque realizado oportunizam ao espectador condições de despertar para uma reconexão com a vida em sua precariedade – aquilo que nos torna passíveis de enlutarmo-nos pelo outro.

A obra de arte é construída junto com o olhar do outro, é uma obra em movimento. Seu movimento compõe-se com o do espectador. [...] O campo das escolhas não é mais sugerido, é real, a obra é um campo de possibilidades. (ECO, 1991, p. 153)

É o sentimento de coletividade de que falamos no primeiro capítulo, mas que sem a ingenuidade que não nos caberia; precisamos lembrar que esse ideal coletivo não nos garante ausência de perigos e riscos, pelo contrário. Somos, pelo menos parcialmente, formados por meio da violência (Butler, 2015, p. 236). Quando nosso encontro se dá nessa dimensão, podemos compreendê-lo como um convite à expansão dos sentidos despertados no outro. A reconsideração da obra de arte como espaço para que os extremos se revelem em uma função muitas vezes pedagógica, porque no fim das contas está pautada em nos (re)ensinar sobre nossas humanidades adormecidas pela sociedade que construímos.

“Atravessar limites, abalar regras, abolir censuras, agredir o público” (Féral, 2012, 79) é o sintoma dessas muitas violências de que os teatros do real se utilizam na sua tessitura poética. Mascarado de um exercício de identificação pura e simplesmente, as estruturas sociais estão sendo postas em xeque, na sinuosidade das poéticas da cena. “O extremo é o limite e também o limite que deixamos de respeitar” (Ardenne, 2006, p.20).

As escolhas realizadas pelo Ateliê 23 intuitivamente operavam sobre o compartilhamento com o espectador de dores e violências por que o próprio processo de criação, muitas vezes, era permeado. Era comum pensarmos na ideia do não apaziguamento da recepção da obra como uma medida de estabelecimento ou de recriação dos atos constitutivos da criação da obra. Por fim, esse *work in progress* da

dor foi responsável por cenas que se pautavam na transmutação de cenas difíceis de sem ouvidas/vistas.

Doenças sociais tais como o conformismo ou a heterodireção, o gregarismo e a massificação, são justamente fruto de uma aquisição passiva de standards de compreensão e juízo, identificados com a “boa forma” tanto em moral quanto em política, em dietética como no campo da moda, ao nível dos gostos estéticos ou dos princípios pedagógicos. As persuasões ocultas e as excitações subliminares de todos os tipos, desde a política até a publicidade comercial, contam com a aquisição passiva e pacífica de “boas formas” em cuja redundância o homem médio repousa sem esforço. (ECO, 1991, p. 148)

São necessários estímulos cada vez mais poderosos para que “as pessoas que vivem em uma sociedade anestesiada sintam que estão vivas [...] uma sociedade analgésica aumenta a demanda por estimulação dolorosa” (Illich apud Ardenne, 2006, p. 21). A arte, feita por imagens, é vista como espetacular porque está inscrita em uma sociedade em que os acontecimentos são anuenciados (e vividos) como em uma espécie de show com data e horário para começar e encerrar. O consumo imediato e superficial das sensações – apresentado nas obras de Bauman – mostra que, mais que compreender o lugar onde estamos, é necessário radicalizar nossas escolhas que visam o choque como manifestação política dos afetos.

O choque proposto por Ardenne (apud Féral, 2012) se ampara não em apenas um modelo de acontecimento cênico, mas ao permitirmos ao espectador lê-lo em contextualização à sua realidade de criação. O que o espetáculo *Persona* propõe como violência se inscreve na produção, essencialmente, de imagens, ao passo que em *Sobre a adorável sensação de sermos inúteis* há um equilíbrio buscado na produção de imagens e discursos de dor e violência, enquanto que em *Helena* estes se dão muito mais apoiados nas narrativas orais que os atores desempenham. Nas três obras, no entanto, podemos verificar diferentes significações do estado de violência em cena em favor de uma provocação do/no espectador.

Na obra *Persona* havia a construção da imersão na experiência do acontecimento, desde o espaço físico escolhido para o trabalho até a fusão dos espaços palco/plateia, em alguma medida, além da produção de cenas como a que o ator Daniel Braz (na sala 2) levantava sua saia e tentava “arrancar” seu pênis frente à audiência, enquanto assistia em uma tela disposta na sala e conectada a câmeras que transmitiam o que se passava em outra sala, simultaneamente, com um ator

(nesse caso, eu), que simulava ser uma criança enquanto se posicionava na escadaria do espaço ajoelhado, ao passo que a atriz Larissa Rufino, atuando como seu pai, o molestava com uma mamadeira cheia de leite e este, por sua vez, respingava naqueles que assistiam à cena embaixo da escada. Nesse caso, por exemplo, há uma construção de estado de violência que convoca em imediato o estado de atenção total que conhecemos como princípio de adesão emergentista – presença, sentimentos, sentido, afeto – nisso que compreendemos como uma cena amparada pela estética de choque.

No espetáculo *Sobre a adorável sensação de sermos inúteis*, o recurso do acontecimento alternava entre dois estados que convocavam a dor falada e a dor sentida, deslocando possibilidades afetivas no público. O discurso trazido pela atriz Joice Caster, ao compartilhar experiências maternas suas, foi relido e apropriado pela persona que a mesma apresentava, agora na ficção da obra. A cena iniciava com a atriz simulando ter uma vagina de concreto, utilizando para isso um objeto como tal no lugar de sua genitália, e então ela emergia entre os escombros com uma lâmpada oscilante com que procurava pelo filho, evocando através da imagem de seu corpo, bem como do texto dito à exaustão, uma mãe que precisa dar conta de muitas coisas ao mesmo tempo.

Já em *Helena*, por sua vez, as escolhas narrativas que a obra traz consigo propõem a violência a partir da oralidade da narração da protagonista que, em diálogo com os movimentos feministas que hoje vemos protagonizar diversos espaços com força pungente, apresentava a relação com o ex-marido e a agressão enquanto estava grávida do primeiro filho (que está em cena e que também escreve essa tese), a perda prematura de suas mães biológica e adotiva, a necessidade de mudar de cidade por não ter ninguém para cuidar de si, e o abandono paterno que só conhecemos quase no fim da obra, inclusive a consciência do mesmo sobre a “Helena de Manaus”. São outras camadas na produção de violência, mas que à medida em que atendem às necessidades de identificação dos sentidos construídos por uma figura tão próxima do imaginário da mulher brasileira que assume a chefia da família por imposição da vida, mais que uma escolha, encontra nos olhos da atenção total a absorção do horror da vida revelada como em um espelho.

As mudanças das mentalidades no Ocidente ilustram o trânsito entre um cultura do “sentimento” a uma cultura da “emoção”, onde a emoção do choque se opõe à contemplação passiva e chama à ação. [...] Para

sentir que estamos vivos, necessitamos experiências violentas que possam deslocar analgesias sociais e culturais. [...] A imagem violenta altera, rompe as defesas do espectador, obrigando-o a ir além do que pode imaginar. (FÉRAL, 2016, p. 73-74) (tradução nossa)

Esses movimentos de choque se dão sob uma perspectiva analítica fundamental: na compreensão da posição, história ou experiência de outra pessoa (Muse, 2012, p. 174), como desenho de uma empatia que se revela no campo afetivo dos encontros que a cena propicia.

O olhar do espectador e seu corpo encontram-se totalmente absorvidos pelo horror que acontece diante dele. [...] Esse choque está ligado ao mesmo tempo à empatia diante da vítima (Féral, 2012, p. 81). E essa empatia é uma consequência possível da transmissão de afetos que vimos em Pais (2018) e nas suas múltiplas reverberações no campo da neurofisiologia da percepção.

Novamente estamos regessando à contribuição que as pesquisas acerca dos neurônios-espelho oportunizaram para a compreensão do acontecimento teatral, e como estas são fundamentais para o que chamaremos de choque empático. As condições em que os espectadores estão, sob as quais existe a conexão desta atividade.

Na insurgência de um afeto de choque, não há tempo ou espaço para apreensão e categorização, pois a intensidade do afeto, no momento experiência, impera sobre possíveis articulações. O evento e sua emergência estão contidos dentro de um espaço-tempo específico e limitado, mas tal circunstância não impede que a experiência da cena com suas memórias e afetos, suas intensidades, sejam sentidos e ressoem no a posteriori do testemunho de uma cena. (MONTAGNER, 2018, p. 53)

*anteriormente narrado*

São movimentos como esses que se inscrevem no campo da liminaridade e da transformação almejada pela estética das bionarrativas cênicas. A escolha do uso do material de choque para criação de dispositivos afetáveis é também em favor da apreensão do sujeito percipiente. O que vemos é a resposta estética resultado da ativação incorporada das simulações de ações, emoções e sensações, que o palco oferece como material de diálogo. Essas simulações são cruciais para a experiência estética envolvida e contam com a empatia de forma relevante nesse mecanismo.

Nossa capacidade de pré-racionalmente entender as ações, emoções e sensações dos outros depende da simulação incorporada, um mecanismo funcional através do qual as ações, emoções ou



sensações que vemos ativam nossa própria representação interna dos estados do corpo associados a esses estímulos sociais, como se estivéssemos envolvidos em uma ação semelhante ou experimentando uma emoção ou sensação semelhante. (GALLESE e FREEDBERG, 2007, p. 199) (tradução nossa)

A empatia é alimentada pelo autoconhecimento, como já dissemos anteriormente. Quanto mais conscientes estivermos acerca de nossas próprias emoções, mais facilmente poderemos entender o sentimento do outro. No entanto há que se considerar, ainda, que o processo empático oportunamente ocorrido em experiências de choque nas poéticas do Ateliê 23 é, por outro lado, um estado de identificação que se assemelha à ideia de compaixão, compreensão, simpatia pelo outro, ou pelo estado do outro, o que muito corrobora para a noção de sensibilização pretendida por este trabalho.

O que Muse (2012, p. 180) volta a contribuir conosco está na ideia de “familiarização”, como um modelo oportunizado ao espectador, e verificamos nas experiências de *Persona*, *Sobre a adorável sensação de sermos inúteis* e *Helena* como isso se deu: gerando aproximação e uma pré-sensibilidade à alteridade. Uma familiaridade anterior ao espetáculo assistido que, conforme Feagin (apud Muse, 2012), podemos pensar na ideia de fatores condicionadores para o estabelecimento de bases empáticas que aceleram sua construção efetiva durante a obra. Em alguns momentos a empatia pode ser vista como um processo quase instantâneo, mas também pode culminar no resultado de algo que vem sendo construído, sem que isso se diminua a potência dos efeitos estéticos sobre o outro.

O ponto em comum entre nossos exemplos é a resistência que opõem um e outro ao fenômeno da mediação. Autorizam-no e o negam, ao mesmo tempo, revelando no mesmo movimento a necessidade de mediação e sua impossibilidade. Porque não é suficiente que esta seja programada pelo diretor para que opere no espectador. Entre a intenção e o seu efeito, intervém também a densidade do real e a percepção que o espectador tem dela. Esta última é necessariamente variável e vem a reforçar ou a declinar a mediação buscada e programada pelo artista. (FÉRAL, 2016, p. 76) (tradução nossa)

O corpo é um mediador da experiência – aqui falamos do ator e do espectador – o que requer um ator receptivo, não se pode esquecer, afinal a cena se torna um espaço de percepção que é também de conhecimento adquirido, de expansão dos sentidos e dos sentimentos, de uma nova forma de explorar o mundo, a partir dos

atravessamentos vividos e das reverberações que continuarão acontecendo posteriormente ao ato teatral. Estabelece-se uma ecologia afetiva (Pais, 2018), como uma conexão simbólica que, uma vez estabelecida, muito provavelmente convidará que outras possam acontecer, porque agora estas são reconhecidas no acoplamento afetivo do espectador e isso passa a se tornar, então, memória e experiência.

Retornando aos escritos de Féral (2012), nas práticas da violência no teatro, sejam quais forem as formas como possam surgir – na cena de maneira “crua”, na inserção do outro no espaço cênico, no processo de criação, nas palavras que carregam o aspecto biográfico sem mediações, ou outras, infinitas – há que se observar como os laços de teatralidade e performatividade, que são reconstruídos a todo o instante, se dão.

É possível pensar no “exagero” como ausência de mediação no choque como poesia estética da cena? Seria possível que exagerássemos na consideração sobre os modos de emergência do teatro como ritual que não deixa espaço para nada, nenhum pensamento, que não seja provocado pelo acontecimento com base na estrutura do pensamento de Artaud, por exemplo? A presença pode ser afetada, com um distanciamento do espectador, segundo a filosofia e a psicologia, como uma forma de proteger a si mesmo, sua identidade, o ego?

“O olhar do espectador e seu corpo encontram-se totalmente absorvidos pelo horror que acontece diante dele” (Féral, 2012, p. 81); no entanto, há que se pensar em limites entre a ficção e os relâmpagos de realidade? Existe um limite ético sobre essa prática?

Perguntas como essas surgem, cada vez mais, sem que necessariamente tenhamos que respondê-las uma a uma ou, ainda, encontrar respostas satisfatórias para suas provocações. Ao contrário me parece que elas existem para investigar ainda mais como as formas de performatividade que as bionarrativas cênicas como prática do Ateliê 23 têm se dado no campo sensível que afeta o outro – ao passo que é afetado em retorno – e desabitua aquele desavido sobre as possibilidades do encontro teatral, que nada de excepcional realizaria sob a ótica da espetacularidade do cotidiano, mas que por nossa letargia, cada vez mais evidente nas crises políticas, sociais, culturais e econômicas em que mergulhamos, as escolhas biográficas e documentais para essas obras tornam-se verdadeiros reflexos necessários, do meu ponto de vista, de serem expostos nesse exercício de imersão.

Há claramente uma ruptura da ordem da representação que está ligada à surpresa do espectador na medida em que este deve mudar de registro de percepção para estar em sintonia com o que está sendo representado. Ele sai da ficção para entrar no real. O evento que aparece durante o espetáculo surpreende o espectador. Ele obriga o espectador a sair de súbito da narração e da ficção. Ele obriga o espectador a sair da ilusão cênica e a um modo de recepção diverso da cena tradicional com a qual ele está acostumado. (ibid, p. 83)

A quebra do espaço cênico como enquadramento de um contrato de ilusão é fator preponderante para o que o Ateliê 23 tem feito nas suas experiências performativas. Surpreender o espectador, em alguma medida, e intencionalmente modificar seu olhar são exercícios cada vez mais comuns para nós, e que têm demonstrado algum alcance na instauração de outras formas de coexistência na sala de espetáculos.

Não estamos afirmando que a teatralidade – no sentido de signos espetaculares – tenha deixado de existir, pelo contrário, ela não pode sumir totalmente, é através dela que podemos, inclusive, estabelecer novas ordens do acontecimento teatral. Mas a ampliação dos limites que ela possibilita, alcançando formas que atingem o outro na sua esfera psicofisiológica, de forma consciente, é, então, uma consideração importante para atualizarmos a ideia de teatralidade/performatividade e suas dimensões estéticas possíveis.

O olhar que autoriza a performatividade no acontecimento que lança mão da teatralidade pra coexistir, é uma autorização, se assim podemos dizer, para que os vínculos possam se estabelecer, ainda que o estranhamento inicial – caro à produção de sentidos – exista e possa assustar aqueles que ainda não compreenderam que é ele a chave do encontro, no primeiro momento.

O que se pode pensar a partir daqui é: a teatralidade no acontecimento de uma cena que narra/mostra a morte do outro, por exemplo, seria negligenciar sua relevância e, com isso, contradizer o movimento de emancipação do espectador nas experiências que as bionarrativas cênicas estão tentando produzir/provocar continuamente? Estaríamos objetificando a tragédia humana em favor da apreciação estética do teatro?

Ardenne (2006) acende essa questão ao questionar como reler a imagem da brutalidade e o ganho que a arte pode ter sem obrigatoriamente cairmos na desconsideração do sujeito. Estamos falando do valor simbólico atribuído à violência da vida humana posta frente ao outro, como material de ficcionalização. A cena que

se torna desconfortável pela crueza, muitas vezes, é a mesma que violenta o espectador.

Sobre isso, gostaria de apontar três considerações sobre o que venho observando nas experiências com o Ateliê 23 e em diálogo com Ardenne:

- 1) Há uma inicial recusa naquilo que desconhecemos, o que visivelmente é o fator que mais vemos afetar o espectador em um primeiro momento;
- 2) Ao reconhecer a precariedade da existência humana, um impetuoso desejo de alteridade se manifesta, mesmo que mediado pelas formas habituais midiáticas e salvacionistas;
- 3) Uma dificuldade na compreensão do porquê de determinados temas serem tratados com tanta “seriedade”, visto que no cotidiano eles logo se tornariam palanque para questões superficiais como a “cultura do cancelamento” ou a transformação em “memes” de baixa relevância.

A questão do intolerável deve então ser deslocada. O problema não é saber se cabe ou não mostrar os horrores sofridos pelas vítimas desta ou daquela violência. Está na construção da vítima como elemento de certa distribuição do visível. Uma imagem nunca está sozinha. Pertence a um dispositivo de visibilidade que regula o estatuto dos corpos representados e o tipo de atenção que merecem. A questão é saber o tipo de atenção que este ou aquele dispositivo provoca. (RANCIÈRE, 2012, p. 96)

A dor e a violência postas como materiais de argumento nas cenas, nos seus discursos ou nas suas formas de acontecimentos provocam, inevitavelmente, uma desestabilização afetiva. Sobre isso, a estética do choque nos convida a um outro pensamento sobre nosso comportamento diante de tais experiências: nas condições de uma sociedade da banalização, que é a que vivemos, como uma obra de arte, ao utilizar de materiais tão pungentes, pode dialogar com o caos da superficialidade de consumo standardizada nos quatro cantos da sociedade? A estetização da imagem, que influencia inclusive o acesso e a fruição desses mesmos espetáculos-objetos de nossa apreciação, faz o espectador esquecer o horror da vida sendo perdida de diversas formas. Parece-me que, para que cheguemos a esse ponto da discussão, uma última chave de diálogo pode contribuir: como o Ateliê 23 tem se pautado na intencionalidade de afetação e transformação dos sujeitos: os dispositivos de comoção.

### 6.3 DISPOSITIVOS DE COMOÇÃO

É isso que acontece à noite. Ela não é um objeto diante de mim, ela me envolve, penetra por todos os meus sentidos, sufoca minhas recordações, quase apaga minha identidade pessoal. Não estou mais entricheirado em meu posto perceptivo para dali ver desfilarem, à distância, os perfis dos objetos. A noite é sem perfis, toca-me ela mesma [...] Até mesmo gritos ou uma luz distante só a povoam vagamente, é inteira ela que se anima, ela é uma profundidade pura sem planos, sem superfícies, sem distância dela a mim. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 380-381).

O espetáculo começa. As luzes, se não estão apagadas, sugerem uma espécie de neutralidade, um ponto de partida que direta ou indiretamente anuncia que as regras do jogo não são as mesmas da vida cotidiana e que estamos agora adentrando um outro estado de conexão. Sentimo-nos suspensos em nossas cadeiras, bancos, poltronas, almofadas. Antes mesmo do momento zero de início do acontecimento teatral, o corpo inicia um novo estado perceptivo das coisas e, como dissemos, a qualquer mínima provocação, o olhar passa a buscar na exterioridade os primeiros passos dessa nova relação que se estabelece.

Iniciamos esses últimos passos da jornada que nos cabe aqui, sob a orientação da pensadora Judith Butler e seus escritos sobre precariedade da vida e/ou vidas precárias e a capacidade de enlutarmo-nos por nós mesmos, afinal. Parece-nos fundamental instituir essas palavras para alojar com a maior honestidade possível o local e a perspectiva que se inscrevem no nosso desejo **de olhar para as bionarrativas cênicas, como esse lugar de afetação empática no outro**. Os corpos banalizados pelo governo brasileiro (hoje, 29 de maio de 2021, o Brasil alcançou a marca de 459.045 mortos pela Covid-19, penso nisto enquanto escrevo essas palavras) são o maior grito pela sobrevivência; como artistas, temos nos debruçado, em geral, nas experiências contemporâneas do teatro, e falo, naturalmente, a partir do que o Ateliê 23 vem desenvolvendo como argumento estético norteador de nosso trabalho.

Aqui eu pretendo falar sobre precariedade dos corpos, experiências estéticas e dispositivos de comoção, subjetivação e a construção da consciência como, enfim, um lugar que anseia a transformação desses corpos em afetação. No entanto, tudo isso se resumiria se fosse necessário na pergunta: o que nos vincula eticamente à alteridade, ao outro?

Embora me alcance com totalidade, essa pergunta feita recorrentemente por Butler (2011; 2015) é a síntese da investigação que temos construído nos últimos anos. Afinal de contas, para além de todos os mecanismos de afeto, sentimento, empatia, o que nos condiciona a esse estado predisposto à possibilidade de me colocar no lugar do outro ou mesmo **olhar** para outras e novas perspectivas? As próximas linhas, parágrafos e páginas se tornarão, podem ter certeza, um exercício de comunicar-lhes a intenção do trabalho do Ateliê 23 a partir das três obras que temos investigado, em favor de um teatro que anseia transformar o olhar do outro por uma sociedade mais humanizada.

Mas como o pensamento sobre um dispositivo se organiza como material de trabalho nestas nossas considerações? Em primeiro lugar seria preciso entender a ideia do dispositivo, antes, como as relações que condicionam o limiar entre o jogo de poder das redes em que coexistimos a fim de estabelecer limites no saber, como estratégia de dominação.

O que Agambem (2009) nos proporciona em suas considerações sobre o conceito de dispositivo se ampara, preponderantemente, na visualização da rede que se estabelece entre os indivíduos, mais especificamente no resultado do cruzamento entre as relações de poder e as relações do saber, uma “dialética entre liberdade e coerção” (ibid, p. 31).

Ao mesmo tempo um dispositivo faz frente a um conjunto de práticas exercidas por determinada instituição com um objetivo bastante enfático: a necessidade da urgência e de um efeito mais ou menos imediato sobre o outro.

Dispositivo passa a ser 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. Dividindo todo o existente em duas grandes categorias, os viventes e os dispositivos. (ibid, p. 12-13).

Foucault (1979) traz algumas considerações sobre seu pensamento acerca do dispositivo e, com isso, nos convida a pensar acerca do seu uso – ou o sentido de sua existência por muito tempo – como função estratégica dominante. O dispositivo se apresenta como um discurso pautado em corpos e/ou em instituições. Mais especificamente ele fala que podemos encontrar modelos de dispositivos em “discursos, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, filosóficos, morais, filantrópicos.” (ibid, p. 244).

Sendo esses os elementos em que a rede que forma o dispositivo se conecta no seu estabelecimento, é preciso entender que o mesmo como função disciplinar representa o discurso ou programa institucional ou, ainda, a formação de novos campos de racionalidade sobre determinadas práticas.

Foucault (apud Agambem, 2009, p. 46) mostrou como, numa sociedade disciplinar, os dispositivos visam, através de uma série de práticas e de discursos, de saberes e de exercícios, a criação de corpos dóceis, mas livres, que assumem a sua identidade e a sua “liberdade” de sujeitos no próprio processo de seu assujeitamento. Isto é, o dispositivo é, antes de tudo, uma máquina que produz subjetivações, e somente enquanto tal é também uma máquina de dominação.

Embora não seja possível esgotarmos as possibilidades de interpretação abertas (e não encerradas por Foucault), ao passo que a filosofia nos questiona a possibilidade de ampliação dos discursos, para além da ideia de fechamento em caixas conceituais, é nosso interesse interpretar o teatro como um modelo possível de dispositivo, em alguma medida.

Ainda que houvesse, com isso, o nascimento do olhar de alguém sobre essa nossa proposição com a ideia de estarmos, eventualmente, induzindo que o teatro possa agir com o poder coercitivo que em algum momento é uma tradução ligada ao conceito de dispositivo, pelo contrário, é no alcance do dispositivo como um modelo que prevê “objetivos estratégicos”, com processos que produzem uma “relação de ressonância” no outro e, com isso, exige uma “rearticulação dos elementos heterogêneos” (ibid, p. 248) que nos formam (as instituições que contribuíram com nossa formação e as consequências das camadas de discursos produzidos em nós) que desejo compreender como essa ideia pode ser apropriada no movimento da afetividade empática que propomos com os teatros do real.

A partir da compreensão do dispositivo como essas relações de força que promovem, por sua natureza, a afetação por determinados tipos de saber que o sustentam e que são sustentados por ele que pensamos: sob qual perspectiva essa construção pode ser apreendida pelos teatros do real na produção de novos sentidos no espectador, como estratégia de geração de outros acoplamentos afetivos?

O pensamento sobre a condição precária da vida, e esta sendo posta no palco como material de discurso poético, nos mobiliza a algumas reflexões: como pensar estratégias de, coletivamente, assumirmos a responsabilidade pela minimização dessas condições precárias? Como construir ações que gerem a preservação da

vida? Quais as condições para que esse corpo possa, ao depender de outros a fim garantir sua sobrevivência, existir enquanto vida?

Butler (2015) diz que as emoções são a substância da ideação e da crítica e que o ato interpretativo em favor do outro, como exercício de alteridade, assume caráter de uma reação afetiva primária. Essa intenção surge como consequência de um campo que compreende a precariedade como um estado coletivo de dependência. A responsabilidade se situa, então, como reação afetiva a um mundo que sustenta e impõe esse modelo de afetação.

Uma nova palavra acabou sendo cunhada para descrever o processo de produção de indivíduos autossuficientes: responsabilização. [...] Termo desenvolvido para se referir ao processo pelo qual os cidadãos são tornados individualmente responsáveis por tarefas até então delegadas ao Estado. O processo de responsabilização está associado a políticas neoliberais, onde o Estado vem retirando de si e transferindo a responsabilidade para os sujeitos. (ibid, p. 60)

O estado em que nos encontramos nos impele refletir sobre essa responsabilização global. Isso, de antemão, nos coloca frente ao exercício de alteridade sobre aquilo que não necessariamente eu (me) reconheço. Ora, a neurociência tem nos demonstrado fatores neurofisiológicos que são fundamentais, como pesquisadores do teatro, para compreender os modelos de encontro que estamos desenvolvendo em nossas experiências biográficas e documentais.

No entanto, como pensar esse mesmo exercício de alteridade, em realidades que não respondem aos estímulos de reconhecimento e identificação? Quando eu me conecto com o outro, isso pode falar muito mais sobre mim do que exatamente sobre o outro. Determinados temas tratados em espetáculos aproximam aqueles que (se) veem em um espaço de sensibilização afetiva. O espectador é convocado a “completar a obra” (Meyerhold, 2012) através de um “comum compartilhado” (Rancière, 2009), e essa coabitação de percepções e afetos é, também, um modelo de mobilização que nos interessa pensar, enquanto grupo, considerando a forma com que nossas obras são construídas e compartilhadas.

Por outro lado, essa responsabilização de corpos em favor da manutenção da vida convoca a formação de um coletivo que ainda não comentamos a respeito, mas que pode implicar na reprodução de modelos hierárquicos que se autodeterminam como capazes de promover essa comoção empática.

UM CUIDADO NECESSÁRIO!



Aqueles de nós que se entendem como respondendo a uma reivindicação ética para salvaguardar a vida, mesmo para proteger a vida, podemos nos encontrar assinando uma hierarquia social em que, por razões ostensivamente morais, os vulneráveis são distintos dos paternalisticamente poderosos. É claro que é possível afirmar que tal distinção é descritivamente verdadeira, mas quando se torna base de uma reflexão moral, então uma hierarquia social recebe uma moral racionalização e o raciocínio moral é contraposto à norma aspiracional de uma condição de igualdade compartilhada ou recíproca. Seria estranho, se não totalmente paradoxal, se uma política baseada na vulnerabilidade acabasse por fortalecer hierarquias que mais urgentemente precisam ser desmontadas. (BUTLER, 2020, p. 71)

Nessa perspectiva, o que nos orienta para não incidirmos nessa ingênua e turva visão salvacionista a que a autora nos chama atenção é o reconhecimento do papel e da forma com que nós, enquanto artistas, estamos sendo vistos, condicionados e percebidos na sociedade atual. Ademais, é pela ótica daquilo que nos conecta como corpos precários que somos: mulheres, negras, negros, LGBT's, pobres, estudantes, pesquisadores e pesquisadoras nortistas... E é a partir disso que convocamos vozes outras a estarem juntas e juntos na composição das obras. Ou seja, o reconhecimento mútuo de nossas precariedades é o recorte que fazemos para o estabelecimento de um diálogo poético.

Quais vidas são dignas de serem passíveis de luto e quais não são? Se somos todos construídos por dispositivos nas diversas instituições que se engendram à ideia da formação da sociedade, quem seria o responsável por essa mediação daquilo que é mais ou menos digno da minha atenção empática? A utilização do rosto, na perspectiva filosófica, como meio de produção de sentidos no espectador tem sido usada para acolher e para fazer aceitação de vidas. Um exemplo da guerra: quantos são mortos em nome de novas democracias? Quem são os heróis? Quem são os "bandidos"? É possível matar em nome de um bem maior? Por que essas pessoas que morrem nessas circunstâncias não exigem de nós empatia sobre seu luto?

Por trás disso, o que percebemos é que há um intenso desejo de "limitar o poder de comoção" (Butler, 2015, p. 67), e é contra isso que lutamos. A comoção, como um impulso moral, é questão referente à nossa capacidade interpretativa das situações. Limitar ou mesmo inibir nossa capacidade de acessá-la exige um esforço coercitivo de manipulação dos poderes sociais. A comoção gera questionamentos sobre os modos de opressão e isso desestabiliza o poder dominante.

O fragmento testemunhal em cena é um dispositivo para a publicização de uma nova vida que nasce para o espectador. Ela passa a existir a partir daquele momento. O encontro empático ativa biológica e simbolicamente o estado de alteridade. A produção de efeitos de comoção atravessa o outro para além do encontro teatral. Uma atitude política é renovada.

Ao intensificar os referidos estados, o espetáculo promove um movimento de comoção que se define por uma reciprocidade de afetos pré-determinada, com implicações sobre a ressonância afetiva do público. Este amplia e intensifica afetos que lhe são induzidos e não emergem de uma possibilidade aberta à imprevisibilidade vulnerável do encontro entre os espectadores e a obra. Não é a inquietude, a tensão ou a ansiedade que fragilizam o fazer conjunto da comoção, mas o fato de serem estados afetivos que decorrem de um plano estético e que constituem os efeitos pretendidos pelo espetáculo. Neste sentido, o espaço aberto à reciprocidade da ressonância afetiva do público é restrito. (PAIS, 2018, p. 193)

O processo em que a comoção se estabelece, sobretudo como um modelo de dispositivo posto pela obra de arte, de alguma forma, não é automático, naturalmente. Ele requer um percurso de aproximação e inclusão desses corpos em uma esfera sensível capaz de estimular os pontos de conexão afetiva. É um exercício contínuo que, com relação aos trabalhos que o Ateliê 23 vem construindo, se dá de forma continuada nas apresentações e temporadas e sempre está passível de alterações, reformulações, de maneira a encontrar condições para que aconteça de forma intensa e orgânica, na medida do possível. Apreendemos isso a partir da construção de um ideal, por exemplo, daqueles que frequentam o espaço do grupo e eventualmente assistem às obras que produzimos, que em seus relatos espontâneos localizam o discurso de cena do grupo pautado nesse espaço de convite à alteridade das “vidas reais” que protagonizam nossas construções poéticas. Como dito antes: é um exercício, mas que tem nos apontado para a eficiência desse modelo estratégico.

A comoção depende de apoios sociais para o sentir: só conseguimos sentir alguma coisa em relação a uma perda perceptível, que depende de estruturas sociais de percepção e só podemos sentir comoção e reivindicá-la como nossa com a condição de que já estejamos inscritos em um circuito de comoção social. [...] Para reconhecer a precariedade de uma outra vida, os sentidos precisam estar operantes, o que significa que deve ser travada uma luta contra as forças que procuram regular a comoção de formas diferenciadas. É só desafiando a mídia dominante que determinados tipos de vida podem

se tornar visíveis ou reconhecíveis em sua precariedade. (BUTLER, 2015, p. 82-83)

Não há, certamente, um modelo de condução poética que assegure o alcance das manifestações empáticas e de comoção que tanto pautamos nossas narrativas. No entanto, o que temos e sobre o qual nos debruçaremos a partir de agora diz a respeito às escolhas que o Ateliê 23 realizou, sobretudo nas obras *Persona*, *Sobre a adorável sensação de sermos inúteis* e *Helena*, junto àqueles e àquelas que estiveram e presenciaram as provocações que o grupo realizara.

Os modelos de trabalho que temos desenvolvido e que correspondem, de algum modo, à uma identidade poética do grupo, percebo, se pautam em materiais que utilizam da dor e da violência percebida primeiramente nos depoentes das obras, e que orientam os vetores de comunicação com o espectador, nesse exercício de mediação que as obras se tornam, entre o sujeito percipiente e as vidas precárias convocadas no palco.

### **6.3.1 Dispositivos de dor e violência**

Os efeitos catárticos da obra na recepção, em distintas perspectivas, podem ser vistos nos discursos de Féral (2016), Meyerhold (2012), Zumthor (2018) entre outros, a respeito do alcance do espectador a partir de suas emoções e percepções tomadas como um avalanche que engloba e o insere na dinâmica do espetáculo. Além disso, é possível que ainda tenhamos deixado algum lastro que não suscite a diferença do acontecimento catártico, na perspectiva do que Aristóteles nos mostrou, e esclareça a ideia de comoção que melhor responda ao que o grupo tem desejado.

Para isso, trazemos o que Pavis (2011, p. 40) nos lembra sobre a catarse, como finalidade e consequência das tragédias promovendo emoções purgativas, ou seja, inscritas como expurgo/purificação das sujeiras internas que o homem carrega consigo. Isso construído a partir da ilusão cênica que opera sobre efeitos de identificação e prazer estético dos indivíduos. A crítica à catarse, por sua vez, vem de Rousseau, quando diz que ela se trata de uma emoção passageira e que não dura mais que a ilusão que a produziu.

Objetivamente nos interessa dizer que o conceito de catarse que fortemente influenciou o conceito de experiência estética tem sua inscrição em uma base que

diferencia do que pretendemos ao nomear nossas intenções artísticas como comoção. Como já dissemos, o interesse em que se pauta nosso movimento criador está em um ato político de existência e insistência em – uma vez reconhecida nossa condição precária de vida – estimular o outro em favor de uma ação, uma tomada de atitude que reverbere na vida íntima de cada espectador. Já sabemos, também, que esse processo – longe de ser uma fórmula aplicável – passa e depende de diversos fatores para sua concretização. No entanto, esta tese se dá na construção de um pensamento artístico que intenciona alcançar, sem que para isso opere sobre a garantia do êxito desta motivação.

Como dito por Boisson, Fernandez e Vautrin (2021, p. 242), o dispositivo de performance em cena se apresenta agora diferente, na chamada era da narrativa, que é também o lugar onde vemos acontecer uma espécie de dicotomia entre a vida coletiva das sociedades e a vida individual. De alguma forma, os dispositivos de comoção propostos são em favor de pessoas inscritas nesse cenário, que vivem suas vidas em bolhas cada vez mais rígidas que nos separam dos vínculos sociais aos quais pertencemos e que correspondem a uma natureza humana, como igualmente sabemos.

Quando o Ateliê 23 se vale de dispositivos de dor e violência, na verdade, estamos falando a respeito da dor vivida/narrada pelos depoentes e da dor como um “evento psicológico” (Courtine, 2012, p. 330) que se inscreve no corpo de quem a percebe e modela a memória, se alinha à consciência, fundamental para a tomada de atitudes.

Isso quer dizer que a escolha pelo uso do material grave em cena – narrativas de personas/personagens que sofrem ou mesmo a transposição dos relatos em imagens reveladoras de grande impacto visual – é o cerne do mecanismo utilizado pelo grupo em favor dos objetivos pretendidos pelas bionarrativas cênicas. A escolha da enunciação e da recepção da dor são os dispositivos de que o grupo têm valido em suas experiências estéticas.

Essa experiência estética de que nos valem não se resume a um efeito produzido ou um objetivo que se alcança, mas ao contrário, ela se dá pelo percurso proposto pela obra (Fischer-Lichte, 2019, p. 476) como um estado de liminaridade em que a todos os instantes vértices de ordem diferente impulsionam o espectador para um determinado tipo de produção emocional, empática, afetiva.

O que as neurociências sociais também compartilham nesse aspecto é o estabelecimento de tipos de empatia que resvalam, sobretudo a de que falaremos, na aproximação com o que se pretende despertar no espectador. A empatia cognitiva, que pode ser traduzida como “eu entendo como você pensa”, e a empatia emocional, que seria “eu entendo como você se sente”, combinam-se em favor daquilo que as bionarrativas cênicas objetivam; afinal, é a preocupação empática que diz “eu não apenas entendo como você pensa ou sente, como eu me importo com você”.

Importarmo-nos com o outro, pela sua condição de vida, é, sabidamente, importar-se conosco ao mesmo tempo. Esses mecanismos diversos que são despertados por dispositivos podem nos ajudar a formar o choque empático tão necessário à comoção no espectador: aquela que o convidará a uma tomada de atitude a partir da consciência percebida e inscrita como ação.

O medo de perdermos nossas conexões sociais é capaz de construir simulações de dor em nossos corpos quando estamos diante de representações que nos levem a tal. Isso é reconhecido por diversas áreas que investigam o movimento afetivo e social que forma o sujeito nos nossos dias. Afetar-se por narrativas do outro, por realidades que, mesmo que não sejam as mesmas pelas quais passamos ou experienciamos, constroem no ser humano a capacidade de sentir como se fosse consigo, inclusive gerando sensações de angústia, dor, medo e também de prazer, recompensa e alegria iguais. É orgânico dos nossos corpos sermos capazes de estar no lugar do outro como se fosse conosco em situações vulneráveis e em que são percebidas questões de injustiça, ameaça a condições de vida e iminência da morte.

Portanto, ao fim desta jornada, proponho que olhemos para como os dispositivos de dor e violência geraram vetores que foram utilizados nas obras do Ateliê 23 que pautamos nesta análise, para alcance da presença e efeitos pretendidos.

A começar pelo espetáculo *Persona*, que utilizara de narrativas orais sobre os efeitos da transfobia no corpo dos depoentes, produção de imagens em tradução de alguns dos relatos, como também na última cena do espetáculo, em que os atores e as atrizes caem mortos e ensanguentados reproduzindo as mesmas posições em que corpos de mulheres trans foram encontrados mortos, ou como na cena do abuso físico pela mamadeira. Ao mesmo tempo o espaço de atuação e de plateia misturavam-se sem delimitações muito definidas em três salas de acontecimentos e conteúdos de cena simultâneos.



II No espetáculo *Sobre a adorável sensação de sermos inúteis* o espaço cênico, por sua vez, é fragmentado, irregular, enquanto a plateia dispõe-se frontalmente, mas com aproximação extrema dos acontecimentos subversivos da cena. A narrativa oral também é um vetor utilizado fortemente, mas a produção de imagens que simulam dor ou violência ainda é um recurso que o grupo volta a retomar, como na cena próxima ao fim do espetáculo, em que os atores seguram um bloco de concreto e nele ficam até não aguentarem mais o peso ou os cortes que o mesmo fazia em suas mãos.

III Em *Helena* os vetores se voltam para um modelo teatral que não se vale da imersão sensorial, utiliza do palco com a disposição à italiana e investe nas narrativas orais como promoção do compartilhamento das dores e violências vividas pela protagonista e que resvalam em uma outra modalidade de oralidade: a música. O espetáculo que não se intitula musical, mas musicado, compartilha com o espectador dos recursos musicais somados à atuação dos artistas da cena para construir similaridades com a história posta em cena.

É possível perceber, com isso, que, ao passo que o cenário de atuação das obras tornava-se menos disruptivo e concentrava sua disposição numa tradicionalidade, o grupo naturalmente conduzia seus vetores de ação para a narrativa oral – não excluindo, claro, a produção imagética do coletivo de atores em cena, ainda que em uma disposição “clássica” do teatro. Mas é de interesse termos a consciência de que o processo de imersão, tão caro aos ideais do grupo, depende da transformação do espaço cênico como possível a essa realização, e que, conforme o grupo começava a realizar suas obras em outros palcos que não a sua sede – o que por si só já demonstra um movimento estético-político do grupo – as concessões do espaço foram se dando com alguma naturalidade.

Essa percepção que tenho não altera a qualidade das intenções apresentadas enquanto grupo quanto ao desejo de comoção no espectador, através do modelo de bionarrativas cênicas em que temos nos pautado, mas, ao contrário, suscita a capacidade adaptativa talvez encontrada para sustentar o modelo estético que orienta nossas obras, e que, nas escolhas de uma produção de choque pautada em imagens visuais ou mentais, continua a defender o desejo por um teatro que transforme, que aproxime, e que contribua com o alcance de uma sociedade mais humana.

## 7 CONSIDERAÇÕES EM PROCESSO

“Que toda dor vire arte!” O lema que o grupo Ateliê 23 toma para si é também o desejo em transformar o outro através de suas obras. E esse mesmo desejo voltou-se a meu favor e me transformou, sobremaneira. Os anos que se sucederam entre minha chegada no PPGAC/UFBA e agora a conclusão desta fase apontam como se eu não conseguisse alcançar, com meu olhar-memória, a imensidão dos atravessamentos que vivi e que me trouxeram até aqui.

A proposta de escrever sobre uma obra de teatro que intenciona atravessar o outro em favor de algo ou alguém expõe a maneira pela qual meu olhar recorta e percorre o mundo mediado pela minha existência de vida. Alguém que almeja modificar o ambiente em que se insere e as pessoas com quem encontra sinaliza, ao mesmo tempo, o desvelamento de movimentos internos que me formam e que continuamente me deslocam do meu estado anterior.

Sinto que emergo daquelas águas profundas que adentrei no começo desta caminhada de escrita – que é também de revisitação e reconstrução de memórias sobre mim, o grupo que trabalho, aqueles e aquelas com quem estive, sobre a vida e até mesmo sobre o próprio exercício de rememorar. Saio delas com a sensação de renascimento no olhar, no pensar, no falar e, principalmente, no sentir e no ser.

Ao mesmo tempo ainda acredito (e talvez mais agora) em coisas que estão ao meu alcance e outras que se instauram no meu horizonte. O encontro, este que fora interrompido por uma pandemia e que ansiamos tanto tê-lo de volta, é o caminho que escolho estar e nele realizar meus movimentos afetivos. Falar de vidas, com vidas, sobre vidas é o fundamental desejo de sermos humanos novamente. Esse olhar humanista que pesa, talvez, sobre o modo como intenciono aquilo que defendo é a salvação dos meus dias, muitas vezes tão permeados por dores que me atravessam e que me deslocam sobremaneira.

As bionarrativas cênicas nomeiam as experiências em que o grupo Ateliê 23 vem construindo e que apontam para uma poética que almeja o alcance afetivo do espectador, a partir de materiais biográficos e documentais, sob o recorte de modos de trabalho que privilegiam o debate, a construção e o olhar sobre determinadas vidas

que existem sob as condições de precariedade, apagamento e silenciamento coordenadas por estruturas dominantes de poder.

A compreensão de que, afinal, o desejo se inscreve como movimento de manutenção da própria vida e nele nos inserimos todos enquanto artistas, inclusive, oportuniza um olhar sobre quais esferas contribuem para o acontecimento teatral que o grupo tem proposto. E é nesse lugar que as contribuições da filosofia, das neurociências cognitiva e social além, claro, do teatro biográfico, documental ganham força e articulam o pensamento do grupo que, sabidamente, segue em processo.

A condição de processo, inclusive, é o que ampara o olhar que esta tese propõe para compreender movimentos inscritos no terreno da criação e do simbólico e que continuamente se renovam nos novos caminhos que o grupo pretende desenvolver. Mas sempre intencionando alcançar o espectador, como papel fundamental nesse processo em que todos os movimentos realizados são com o objetivo de alcançá-lo.

Os espetáculos que utilizamos na redação desta tese como plataforma para construir um olhar sobre o grupo – recortado pela minha perspectiva como encenador, com todas as limitações que essa prática pode nos oferecer – apontaram vetores que até esse momento foram fundamentais para o desenho poético que se apresenta no Ateliê 23: vetores de trabalho como o espaço cênico e da plateia subversivos, as atuações que se valem da urgência pela vida, narrativas orais “cruas” ou muito pouco elaboradas em relação aos depoimentos coletados e a música, que mais recentemente tem servido como um novo elemento de investimento do coletivo.

Há em nós um movimento de afetar o outro e reconhecemos, agora, que isso é um elemento crucial do próprio sistema humano porque somos, biologicamente, seres sociais. Construídos para estabelecer laços sociais. O papel que os neurônios-espelho desenvolvem em favor da capacidade orgânica seria a base fisiológica do que chamamos de empatia e isso passa a ser uma premissa que a essa pesquisa responde com grande satisfação.

Sobretudo porque nessas experiências do Ateliê 23 o que se põe frente ao outro, aquilo que é demonstrado com a intenção de alcançar reverberação afetiva dentro do espectador é a própria vida mediada pelas formas teatrais. Mas a vida precária, a vida não passível de luto, aquela onde nos reconhecemos porque de alguma forma nos inserimos na mira de dispositivos que auto-organizadamente gerenciam nosso direito à vida.



Os meios pelos quais o Ateliê 23 tem recortado o uso do material biográfico posto em cena é claramente uma estratégia que o grupo encontrou para ecoar os atravessamentos primeiro vividos pelos artistas que o fazem. É o que chamamos como dispositivos de comoção: a dor e a violência. Primeiro porque nesses dispositivos se inserem os objetos de afetação pelas vidas que foram narradas nas obras que observamos, segundo porque são os meios pelos quais as poéticas de cada uma delas foram se desenvolvendo em favor do outro.

Essa emoção intencionada pelos vetores de cena – a comoção, desvela uma dor vivida que passa a se tornar uma dor percebida pelo espectador e é nesse movimento que a comoção pretendida se diferencia do aspecto catártico que sabemos, referindo-se à experiência da tragédia. Aqui o objetivo se diferencia porque se insere no campo político do acontecimento emocional que busca promover atitudes por aqueles que vivenciam determinadas experiências na fruição das obras.

Acreditamos que ao nos valermos do material biográfico e documental como disparador para a criação das obras, apoiados no movimento fisiológico que temos consciência da construção empática no outro, podemos encontrar uma tomada de consciência social no espectador em favor das mesmas vidas expostas nesse teatro bionarrativo.

.  
.  
.

Mais uma vez: esta tese fala de um desejo e como ele se manifesta no trabalho laboral que tenho construído junto ao Ateliê 23. Além de todos os fatores da ordem do processo criativo, acredito que a potência de caminhar para um país que desloca o interesse sobre procedimentos pré-estabelecidos e centrados em determinados polos geográficos dá vazão ao diálogo que lugares como o que estou, na região norte, com todas as questões que envolvem a geopolítica dessa discussão são fundamentais na academia brasileira, sobretudo na pesquisa em artes cênicas.

Em muitas falas que vivi nesse período de quatro anos, o ideal da emancipação da pesquisa em artes sempre me mobilizou a compartilhar e construir pensamentos junto com outros e outras e que voltam a se tornar referentes aqui. Esta tese é, ao lado de tantas, uma sincera contribuição de pesquisadores em Manaus que intencionam compartilhar como o teatro também tem sido feito por essas bandas de cá e narrar novas trajetórias possíveis na cena contemporânea brasileira.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEM, G. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.
- ARDENNE, P. **Extrême**: Esthétiques de la limite dépassée. Paris: Flammarion, 2006.
- ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- AS ROSAS NO JARDIM DE ZULA**. Espetáculo Teatral. Galpão Cine Horto, Belo Horizonte, 2011.
- AUSTIN, J. L. **Quando dizer é fazer**: palavras e ação. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- BANDEIRA, J. **Persona Face Um ou talvez fosse melhor nem existir**. 2015. Disponível em: <<http://www.portalxibe.com.br/cms/persona-face-um-ou-talvez-fosse-melhor-nem-existir/>>. Acesso em: 27 mai. 2017.
- BAUM, C.; KROEFF, R. F. S. Enação: conceitos introdutórios e contribuições contemporâneas. **Revista Polis e Psique**. Porto Alegre, v.8, n.2, p. 207-236, 2018.
- BAUMAN, Z. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BAUMAN, Z. **Amor Líquido**: Sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- BOGART, A. **A preparação do diretor**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- BOISSON, B.; FERNANDEZ, L.; VAUTRIN, E. **Le cinquième mur**: formes scéniques contemporaines et nouvelles théâtralités. Dijon: Le Presses du Réel, 2021.
- BOURDIEU, P. **A Distinção**: crítica social do julgamento. Porto Alegre: Zouk, 2007.
- BOURRIAUD, N. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BOURRIAUD, N. **Formas de vida**: a arte moderna e a invenção de si. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BRENNAN, T. **The transmission of affect**. New York: Cornell University Press, 2004.
- BRESSAN, Y. **O Teatro e o Princípio de Adesão Emergentista**. Revista Brasileira de Estudos da Presença. Porto Alegre, v. 4, n. 2, p. 249-262, mai./ago. 2014. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>
- BROOK, P. **A porta aberta**: reflexões sobre a interpretação e o teatro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- BUTLER, J. **Quadros de guerra**: quando a vida é passível e luto? Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- BUTLER, J. Vida Precária. **Contemporânea**. v. 1, n. 1, p. 13-33, jan./jun., 2011.

BUTLER, J. **The force of non violence**. New York: Verso, 2020.

BUTLER, J. **Vida precária**: os poderes do luto e da violência. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

BUTLER, J. **Corpos que importam**. São Paulo: N-1 Edições; Crocodilo Edições, 2019.

CABALLERO, I. D. **Cenários liminares**: teatralidades, performances e política. Uberlândia: EDUFU, 2011.

CARNEIRO, L. M. A construção do espectador teatral contemporâneo. **Revista Sala Preta**. São Paulo, n. 17, v. 1, p. 20-47, 2017.

CHEVALIER, J. **Dicionário de símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

COHEN, R. **Work in progress na cena contemporânea**: criação, encenação e recepção. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CORBIN, A. **História do corpo**: da revolução à grande guerra. Petrópolis: Vozes, v. 2, 2012.

CORNAGO, O. **Atuar de verdade**: A confissão como estratégia cênica. Urdimento, Florianópolis, v.13, p. 99-111, 2009.

COURTINE, J.-J. **História do Corpo**: as mutações do olhar: o século XX. Petrópolis: Vozes, v. 3, 2011.

DAMASIO, A. **Em busca de Espinosa**: prazer e dor na ciência dos sentimentos. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

DAMASIO, A. **O mistério da consciência**: do corpo e das emoções ao conhecimento de si. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

DAMASIO, A. **O erro de Descartes**: emoção, razão e o cérebro humano. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

DAVIDSON, R. J.; BEGLEY, S. **The emotional life of your brain**: How it's unique patterns affect the way you think, feel and live and how you can change them. Londres: Hudson Street Press, 2012.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34 (Coleção TRANS), 2010.

DELEUZE, G. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, Ed. Universidade de São Paulo, 1974.

DELEUZE, G. **O ato de criação**. Palestra proferida em Paris em 1987, transcrita e publicada na Folha de São Paulo, 1999.

- DEWEY, J. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- DIDEROT, D. **Discurso sobre a poesia dramática**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- EAGLETON, T. **Doce violência: a ideia do trágico**. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- ECO, U. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- ECO, U. **A definição da arte**. Rio de Janeiro: Record, 2016.
- ESPINOSA, B. **Ética**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.
- FABIÃO, E. **Corpo cênico, estado cênico**. Revista Contrapontos - Eletrônica. V. 10, n. 3, p. 321-326, set./dez. 2010. Disponível em: <https://siaiap32.univali.br//seer/index.php/rc>
- FÉRAL, J. O real na arte: a estética do choque. In: RAMOS, Luiz Fernando. **Arte e ciência: abismo de rosas**. p.77-94. São Paulo: Abrace, 2012.
- FÉRAL, J. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FÉRAL, J. **Teatro y violencia. Una mediación imposible? / Theatre et violence. Une mediation impossible? / Theatre and violence. An impossible mediation?** Santiago: Frontera Sur Ediciones, 2016.
- FERNANDES, S. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva. 2013.
- FERNANDES, S. **Experiências do real no teatro**. Sala Preta, São Paulo, n. 13, p. 3-13, 2013
- FISCHER-LICHTE, E. Realidade e ficção no teatro contemporâneo. **Revista Sala Preta**. São Paulo, n. 13, v. 2, p. 14-32, 2013.
- FISCHER-LICHTE, E. **Estética do Performativo**. Lisboa: Orfeu Negro, 2019.
- FORTIN, S. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. **Revista Cena**, Porto Alegre, n. 7, fev., p. 85-95, 2009.
- FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- FOUCAULT, M. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.
- FRAYZE-PEREIRA, J. A. **Arte, Dor: inquietudes entre estética e psicanálise**. Cotia: Ateliê Editorial, 2005
- GALLESE, V.; FREEDBERG, D. **Motion, emotion and empathy in aesthetic experience**. Trends in Cognitive Sciences. V. 11, n. 5, p. 197-203. 2007. Disponível em: <https://www.cell.com/trends/cognitive-sciences/home>

- GELL, A. **Arte e agência: uma teoria antropológica**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.
- GIDDENS, A. **As consequências da modernidade**. São Paulo: Editora UNESP, 1991.
- GOLEMAN, D. **Inteligência emocional**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.
- GREGG, M.; SEIGWORTH, G. J. **The affect theory reader**. Durham: Duke University Press, 2010
- GROTOWSKI, J. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1992.
- GUATTARI, F. **Caosmose: um novo paradigma estético**. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- GUÉNOUN, D. **O teatro é necessário?** São Paulo: Perspectiva, 2014.
- GUMBRECHT, H. U. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.
- GUMBRECHT, H. U. **Serenidade, presença e poesia**. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016.
- HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HASEMAN, B. **Manifesto pela Pesquisa Performativa**. In: CERASOLI JUNIOR, Umberto (org.). Resumos do Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP, v. 3.1, São Paulo: USP, 2015, p.41 – 53
- HELENA**. Espetáculo Teatral. Ateliê 23, Manaus, 2018.
- ICLE, G. **Descrever o inapreensível: performance, pesquisa e pedagogia**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.
- KINAS, F. O público e seu teatro: notas em forma de ensaio. **Revista Sala Preta**. São Paulo: n. 17, v. 1, p. 333-339, 2017.
- KROEFF, R.; GAVILON, P.; MARASCHIN, C. O não-sentido na Cognição Enativa. **Revista Polis e Psique**. Porto Alegre, v.6, n.2, p. 204-210, 2016.
- LARROSA, J. **Tremores: Escritos sobre experiência**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- LEDOUX, J. **O cérebro emocional: os misteriosos alicerces da vida emocional**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.
- LEHMANN, H.-T. **O teatro pós-dramático**. São Paulo: CosacNaify, 2007.
- LEITE, J. F. **Autoescrituras performativas: do diário à cena**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

LEJEUNE, P. **O Pacto Autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LUBISCO, N. M. L. **Manual de estilo acadêmico**: trabalhos de conclusão de curso, dissertações e teses. Salvador: EDUFBA, 2019.

LYRA, L. **Debate do espetáculo Helena no evento a\_ponte**: cena do teatro universitário São Paulo: Itaú Cultural, 2020.

MASSUMI, B. The autonomy of affect. **Cultural Critique**. Minnesota, n. 31, p. 83-109, 1995.

MAURENTE, V.; MARASCHIN, C.; BAUM, C. **Enação**: percursos de pesquisa. Florianópolis: Edições Bosque/NUPPE/CFC/UFSC, 2019.

MBEMBE, A. **Políticas da inimizade**. São Paulo: N-1 Edições, 2020.

MBEMBE, A. **Necropolítica**. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

MERLEAU-PONTY, M. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

MERVANT-ROUX, M.-M. Emancipar-se do [projeto contraprodutivo de identificar o] espectador. **Revista Sala Preta**. São Paulo: n. 17, v.1, p. 11-19, 2017.

MEYERHOLD, V. E. **Do teatro**. São Paulo: Iluminuras, 2012.

MONTAGNER, A. **Corpos despedaçados**: choque e espetação nas artes da cena. 197 p., il. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Universidade Estadual de Campinas, 2018.

MUSE, J. H. **Performance and the pace of empathy**. Journal of Dramatic Theory and Criticism. Lawrence, n. 26, v. 2, p. 173-188, 2012.

NOË, A. **Action in Perception**. Cambridge e London: MIT Press, 2004.

NOË, A. **Out of our heads**: why you are not your brain and other lessons from the biology of consciousness. New York: Hill and Wang, 2009.

NUNES, S. M. **As metáforas do corpo em cena**. São Paulo: Annablume/UNESP, 2009.

OSTROWER; Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. Petrópolis: Vozes, 1978.

PAIS, A. **Ritmos afectivos nas artes performativas**. Lisboa: Edições Colibri, 2018.

PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

**PERSONA**. Espetáculo Teatral. Ateliê 23, Manaus, 2015.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RANCIÈRE, J. **O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

RIZZOLATTI, G.; GALLESE, V., et. al. **Hearing sounds, understanding actions: Action representation in mirror neurons**. Science. New York. 2002. Disponível em: <https://science.sciencemag.org/>

ROMANO, L. **O Teatro do Corpo Manifesto: teatro físico**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

ROUBINE, J.-J. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SAFATLE, V. **O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

SAISON, M. **Les théâtres du réel**. Paris: L'Harmatan, 1998.

SALLES, C. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: Annablume, 1998.

SALLES, C. **Redes da criação: construção da obra de arte**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2008.

**SOBRE A ADORÁVEL SENSAÇÃO DE SERMOS INÚTEIS**. Espetáculo Teatral. Ateliê 23, Manaus, 2017.

SOFIA, G. **Teatro e Neurociência: da intenção dilatada à experiência performativa do espectador**. Revista Brasileira de Estudos da Presença. Porto Alegre, v. 2, n. 1, p. 93-122, jan./jun. 2012. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>

SOFIA, G. **Por uma história das relações entre Teatro e Neurociência no século XX**. Revista Brasileira de Estudos da Presença. Porto Alegre, v. 4, n. 2, p. 313-332, mai./ago. 2014. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>

STANISLAVSKI, C. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

VARELA, F. O reencantamento do concreto. **Cadernos de Subjetividade**. São Paulo, v.1, n. 1, p. 72 – 86, 2003.

VARELA, F., THOMPSON, E., ROSCH, E. **A mente incorporada**: ciências cognitivas e experiência humana. Porto Alegre: Artmed, 1992.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Ubu Editora, 2018.



# ANEXOS

ANEXO A - Imagens dos demais espetáculos do Ateliê 23 e matérias em jornais

2013



Foto: Fabiele Vieira

Espectáculo  
“Fando e Lis”

# Espectáculo “Vacas Bravas”

2019



Foto: Larissa Martins

**Espetáculo**

**2017**

210



**Foto: Fabiele Vieira**

**“Coração de Baleia”**

Espetáculo

211

# “O Arquiteto e o Imperador da Assíria”

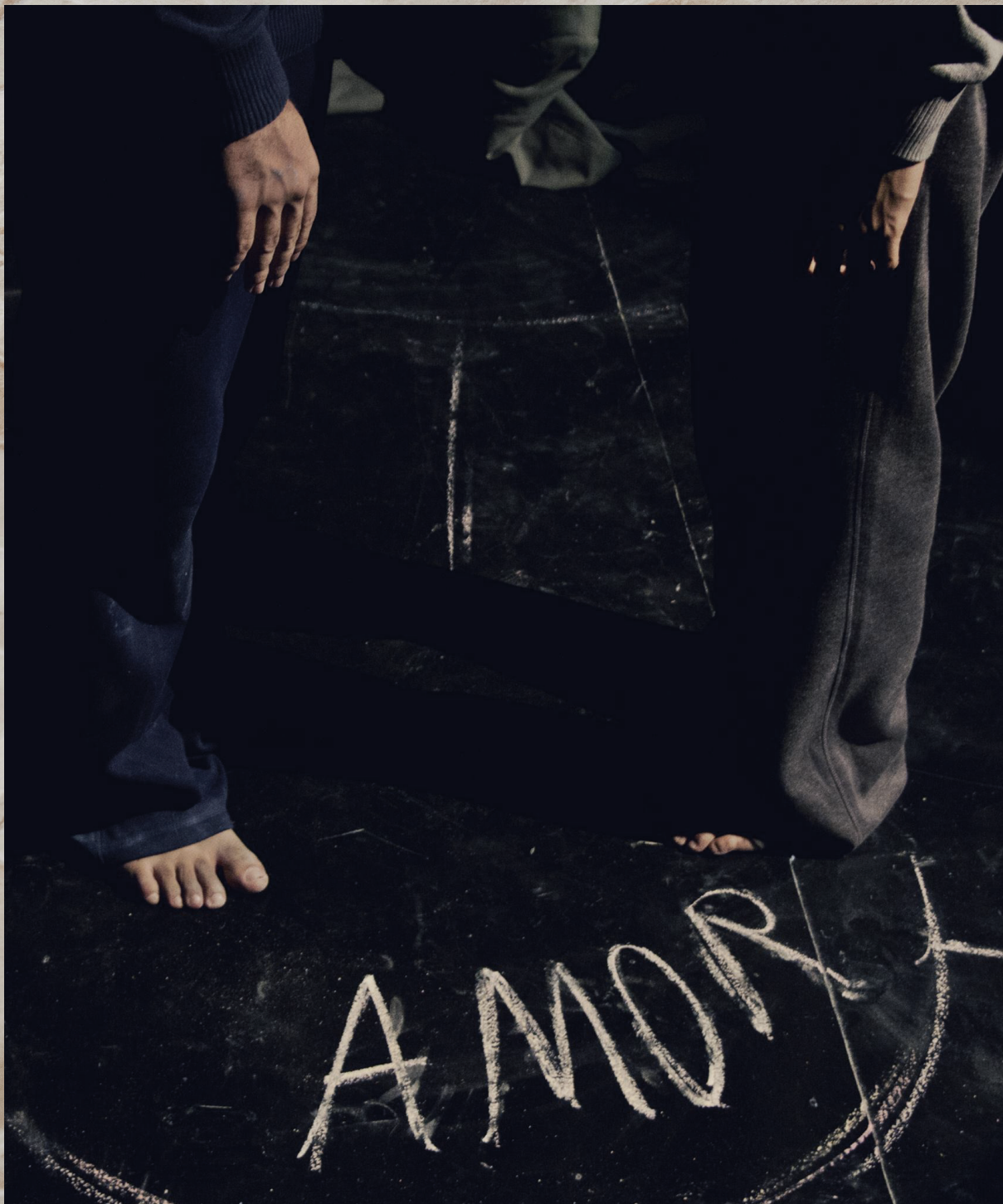


Foto: Fabiele Vieira

2013

2016

212

Foto: Fabiele Vieira



Espectáculo

“Persona - Face Dois”

2018

Foto: Hannah Gonçalves

“Janta”

Espetáculo



2016

Foto: Keila Serruya



**Espectáculo**

**“Entrevistando Arkádina”**



Foto: Keila Serruya



“da Silva”

Espetáculo

2014

216

Espectáculo



Foto: Fabiele Vieira

“Sur la vie”

2016

“O que sobrou de nós”



Espetáculo

2016

Foto: Teti Belém



Espectáculo

“Complexo  
de Gaivota”

2015

Foto: Fabiele Vieira



Espetáculo

“Imagine um rosto agora  
conte uma história”

2016

220

Foto: Larissa Martins

# “Ensaio de Despedida”

Espectáculo



2014

Foto: Fabiele Vieira

Espetáculo



“Oração”

Edição: Lúci Otávia Martins  
E-mail: plateia@emtempo.com.br  
Telefone: 372 3099 3344

# PLATEIA

| PALCO | EXPERIMENTO |

## Criação teatral com a colaboração do público

A Companhia de Artes Cênicas Ateliê 23 realiza a segunda edição da Mostra Inútil, iniciativa que compartilha com a plateia o processo criativo que vai resultar na produção da peça "Sobre a adorável sensação de sermos inúteis".

**E**spécie de compartilhamento do processo criativo de uma montagem teatral com o público, a Mostra Inútil, da Companhia de Artes Cênicas Ateliê 23, chega a sua segunda edição. Desta vez, ao invés de quatro trabalhos como na estreia da iniciativa, em agosto deste ano, a plateia conhecerá o solo "O que sobrou de nós", do ator e diretor do grupo, Taciano Soares.

A 2ª Mostra Inútil, com "O que sobrou de nós", será realizada de hoje até o próximo domingo (18), às 20h, na sede do Ateliê 23 (rua Tapajós, 166, Centro). Ao final da apresentação, o público paga o quanto puder ou o quanto achar que o trabalho merece. A mostra encerra o ano de temporada de oito espetáculos da companhia, encenados no decorrer de 2016, todas as semanas.

Este experimento que envolve a Mostra Inútil vai se tornar o espetáculo de tea-

### INVESTIMENTO

A Mostra Inútil será apresentada de hoje até domingo, na sede do Ateliê 23 e, ao final da apresentação de "O que sobrou de nós", os espectadores pagam o quanto acharem que o trabalho merece.

tro intitulado "Sobre a adorável sensação de sermos inúteis", com previsão de estreia para o fim do primeiro semestre de 2017.

### Construção

Desde julho deste ano, os integrantes do Ateliê 23 investigam algumas questões para o seu novo processo de teatro, que está em construção. A companhia tem lido, ouvido depoimentos, compartilhado histórias, experimentado cenas e discutido possibilidades sobre as relações líquidas que nos assalam nos dias de hoje. O termo "relações líquidas" está relacionado às pesquisas que o sociólogo Zygmunt Bauman traz em boa parte da sua obra escrita. Trata-se de refletir como a humanidade hoje se relaciona e se imerece nas questões interpessoais, considerando que vivemos na era digital. De que maneira nossas relações em casa, no trabalho, com amigos e



Desta vez, a Mostra Inútil encerra o ano com o solo "O que sobrou de nós", de Taciano Soares.

J. REFRANCO

com amores se modificou com a forma cada vez mais superficial que as coisas se manifestam hoje em dia.

### Relações

A partir disso, o grupo desenvolveu - primeiro em agosto deste ano e agora em dezembro a Mostra Inútil. Nesta segunda edição,

a companhia consolidou os pontos dados na pesquisa até aqui em um único espetáculo intitulado: "O que sobrou de nós". Este solo de Taciano Soares é construído a partir de histórias de traição, auto-abandono quando você desiste de si ou do que acredita em função do outro, de relações abusivas e as questões

de "liquidez" que Bauman tem nutrido na companhia, a partir da leitura de dois livros, "Modernidade líquida" e "Amor líquido".

Todas as cenas são construídas a partir de histórias reais, inclusive dos próprios integrantes do grupo. Esta é outra questão que o Ateliê 23 tem levantado: a investi-

gação do chamado "teatro do real", que é esse lugar de contato entre a ilusão da cena teatral versus o compartilhamento de histórias reais. O grupo acredita que, por meio desse teatro, o público consegue se ver em cena, ou ainda reconhece alguém com quem já cruzou ao longo da vida.

| RÉVEILLON |

### Sertanejo e forró, mais uma vez

Os dois maiores locais de celebração de Réveillon em Manaus receberão as mesmas atrações este ano. O cantor sertanejo Israel Novaes e a banda amazonense Rabo de Vaca farão shows duplos e agitarão o público na praia da Ponta Negra e na avenida Itaúba, na Zona Leste.

Na Ponta Negra, Fátima Silva, Israel e Jr. Paulain, Jessyca Simpson, Adriano Arcaño e Sinézio Rolim fazem a contagem regressiva e se despedem do público com show pirotécnico, Casa de Caba, The Stone Ramos, Redphone, Rabo de Vaca, além da DJ May Seven, também se apresentam na Praia da Ponta Negra.

Na Zona Leste a contagem regressiva será feita pela Rabo de Vaca. Após o show pirotécnico, o Show das Estrelas será comandado por Carlinhos do Boi, Zezinho Corrêa, Márcia Siqueira, Kátia Maria e Edilson Santana. Nunes Filho e Márcia Novo também se apresentarão no palco da avenida Itaúba. O encerramento será feito pela atração nacional Israel Novaes. Além da Ponta Negra e avenida Itaúba, a Praça do Amarelinho, no bairro Educandos, Zona Sul, também receberá o evento tradicional de Ano Novo.



# PLATEIA

| ATELÊ 23 | ESTREIA |

## Conforto em meio ao caos contemporâneo

Novo espetáculo do Ateliê 23, o "Sobre a adorável sensação de sermos inúteis", fala das desgraças humanas e traz a poesia como forma de lidar com a solidão dos dias atuais



A busca da poesia em meio ao caos é a definição mais sucinta do diretor Taciano Soares ao se referir ao novo espetáculo da companhia de artes cênicas Ateliê 23, "Sobre a adorável sensação de sermos inúteis", que estreia no dia 1º de julho (sábado), às 20h.

"O trabalho na obra é sensível e violento ao mesmo tempo, porque nos apresenta nossas crueldades, mas não deixa de oportunizar o lugar das pequenas vitórias que temos entre uma dor e outra. Um espaço que, ao mesmo tempo que confronta - marca registrada dos nossos trabalhos - conforta porque estamos juntos. Esse sentido de ir das nossas próprias desgraças, como se diz", explica Soares.

A montagem tem como foco expressar empatia, conforme o diretor. "O público do 'Inúteis' é o nosso principal objetivo. Fazemos pensando no outro e para o outro o tempo todo. Queremos que, assim como os nossos trabalhos anteriores, este possa ser um lugar de sair de si um pouco para se olhar e olhar o outro no palco. Um exercício cada vez mais necessário nos dias atuais. Todos nós somos um pouco 'inúteis' nas metáforas que o espetáculo des-

perta. O sentimento de que o mundo está caindo sobre nós, a sensação de que fomos abandonados (até por nós mesmos), a volatilidade com que tudo acontece no mundo contemporâneo, em algum momento, todos nós perguntamos o que está acontecendo", enfatiza.

A obra, portanto, busca transmitir uma sensação de conforto ao espectador em meio a uma realidade de solidão. "Todas as vezes que deixamos algo ou alguém para trás, que evitamos olhar para nossa solidão, que buscamos estar presentes sem nos preocuparmos com a qualidade dessa presença, talvez aí sejamos os inúteis. É que adorável sensação é a de saber que você não está sozinho? Que estamos todos juntos, em busca de poesia em meio ao caos. É aqui que a obra reside", conclui Taciano Soares.

O cenário do espetáculo é formado pelas próprias paredes da sede da companhia, destruídas para ilustrar os "escombros emocionais" dos personagens. Para o ator Eric Lima, a peça se tornou uma maneira de lidar com eles. "Quando eu penso no 'Inúteis', percebo o quanto sofremos porque estamos imersos em 'escombros emocionais'. Quantos de nós estamos soterrados

ou, ainda, quantas pessoas nós já enterramos neles? Então penso, se são inevitáveis, como lidar com eles? Será que nossas vidas se resumem a sofrer por causa deles? Cheguei à conclusão que buscar poesia no meio de todo esse lugar que o espetáculo nos traz é, na verdade, uma forma de encontrar um outro caminho para a transformação", opina.

O ator Jean Palladino define a montagem como uma "edificação de atribuições". "São colunas, vigas, concreto. São lugares e singularidades que ruíram. Não estamos inteiros, estamos submersos com braços e pernas deslocados, os sentidos sufocados. É tudo isso, mas é natural, é comum, é assim que estamos e assim que sucumbimos. É um rasgo moral. Vamos continuar tacando pedras em nossas próprias colunas até que caia outro concreto em nossas cabeças", completa.

A produção ficará em cartaz todos os sábados, na sede da companhia, localizada na rua Tapajós, 166, Centro. Os ingressos podem ser adquiridos a R\$ 15 (meia) com antecedência no Café Ateliê, no mesmo local, aberto de segunda a sábado, de 9h às 20h.

**'Teatros do real'**  
Em relação aos traba-

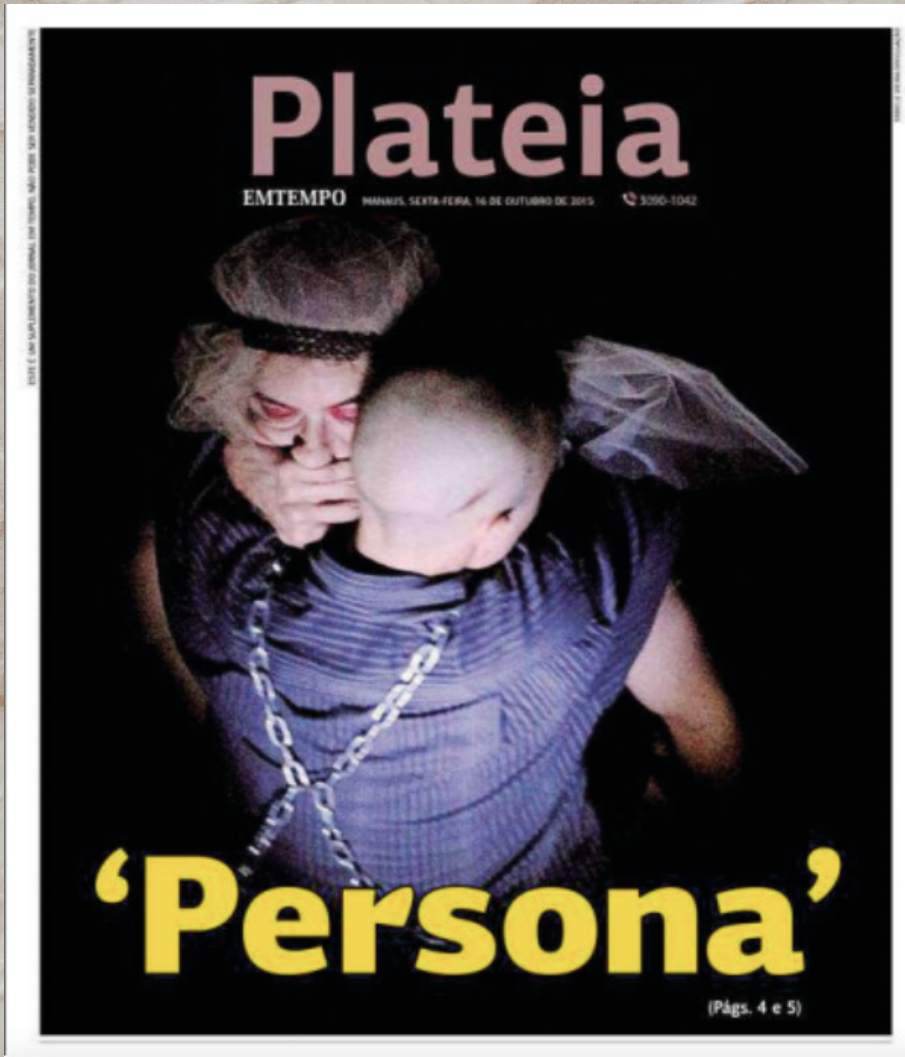


A partir do dia 1º de julho, a peça ficará em cartaz todos os sábados

lhos anteriores, Taciano Soares conta que o processo de composição do "Inúteis" apresenta diferenças significativas em termos metodológicos e simbólicos. "O espetáculo é um passo mais forte que

damos aos chamados 'teatros do real', que é o exercício de construir a obra teatral a partir de histórias reais e trazê-las para o palco com o menor tratamento de intervenção possível. É um espetáculo que,

para nós, articula um novo movimento dentro do Ateliê 23 e vem nos provocar artística e profissionalmente, sem dúvidas. Esperamos que essas provocações cheguem e despertem outras no público também", destaca.



# Plateia

EMTEMPO MANAUS, SEXTA-FEIRA, 16 DE OUTUBRO DE 2015 3090-1042

# 'Persona'

(Págs. 4 e 5)

D4 **Plateia** EMTEMPO MANAUS, SEXTA-FEIRA, 16 DE OUTUBRO DE 2015

## 'Face um' este mês e

Depois de uma temporada de quatro meses, espetáculo "Persona - Face um", do grupo de teatro Ateliê 23 - Casa de Criação, volta aos palcos de Manaus amanhã, a partir das 20h, na própria sede (Centro). A obra retrata a realidade de homens e mulheres transexuais.

**POR LUIZ OTAVIO MARTINS**

Após uma temporada de quatro meses este ano a peça "Persona - Face um" voltará para novas apresentações na sede do Ateliê 23 - Casa de Criação (rua Tapajós, 166, Centro). O drama sobre o cotidiano de transexuais em Manaus vai ser encenado amanhã e nos próximos dias 24 e 31, sempre a partir das 20h, com ingresso a R\$ 10 (meia entrada).

"Achamos bem importante esse espetáculo para representarmos 'Persona' porque sentimos que, apesar da temporada de quatro meses, sempre é uma oportunidade de reapresentar o espetáculo, dada a importância e a interatividade com que tem tocado nas pessoas que podem estar vivendo 'Persona' Soares, ator e diretor da companhia de artes cênicas.

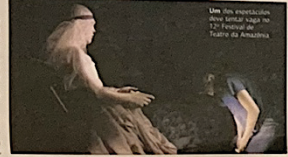
O evento de "Persona - Face um" foi desenvolvido a partir de depoimentos de homens e mulheres transexuais. A montagem busca abordar, de maneira sensível, aspectos cruciais que envolvem a transsexualidade e que passam despercebidos por muitos na sociedade.

Diferentemente de grupos que encenam "Persona - Face um" para participar do 12º Festival de Teatro de Manaus, o Ateliê 23 vai realizar em dezembro e janeiro espetáculos contínuos a ser encenados em "Persona - Face dois", no início do ano.

"Tenho a ideia de tentar levar 'Persona' para as zonas periféricas de Manaus. Oportunizar o acesso ao teatro, seja ele em que gênero for. É uma ocasião por diversos motivos, mas é bem possível que isso aconteça no ano que vem", adianta Soares.

**Dupla estrela**

A equipe da companhia de artes cênicas Ateliê 23 - Casa de Criação prepara para o dia 7 de novembro uma estreia na sede do grupo, a do drama teatral "Imagine um rosto", agora conta com uma história e do espetáculo de dança "da Silva" - esse contemplado com o



premiado de Dança Klara, Yuana, 2015, da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE).

"Estamos verificando se esse 'cômodo' chega até as pessoas, como chega se influencia na quantidade de público, enfim, experimentando com autonomia, já que podemos e a gente adora", afirma Taciano Soares, "Imagine um rosto" agora conta uma história", será encenado às 19h e "da Silva", às 20h. O ingresso para cada um custará R\$ 10 (meia entrada).

"Imagine um rosto", agora conta uma história", é um texto inédito de Jean Paul Sartre, diretor e ator da Cartola Prodções, com direção de Taciano Soares. O foco desse drama contemporâneo é a História - narrada fora de ordem cronológica - de uma mulher que perde a filha.

"Dentro desse mote, analisamos questões psicológicas", explica Palladino.

Em cena estarão os atores Joice Castro, Luiza Galvão e Thais Vasconcelos. O grupo realizou inclusive ensaios abertos da peça para convidados. "É o momento de apurar a percepção de todos os elementos que compõem a obra", explica o diretor. Para ele, esses ensaios têm a função de "testar a obra" dos envolvidos na produção da obra.

"Os encontros diários podem nos 'viciar' e outras respirações, são sempre bem-vindas, principalmente estando a um mês da estreia da obra", analisa. "Eu estou bem empolgado com esse novo

trabalho porque é diferente e nos obriga a atualizar o discurso artístico".

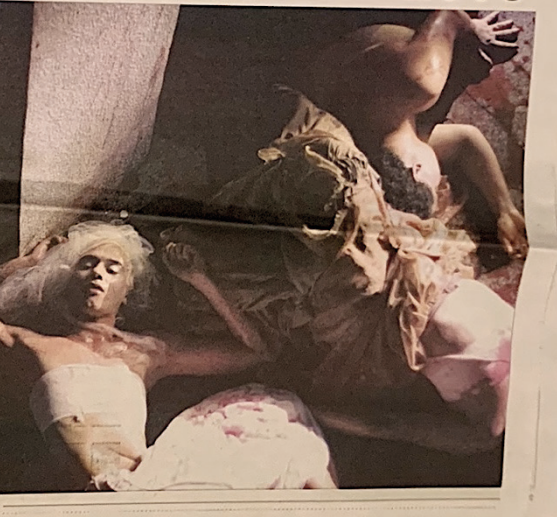
Também inédita, a montagem de dança "da Silva" tem direção coreográfica de Eric Lima, com Isabella Galda, Leonardo Scardelino e Tainá Lima no elenco. "A produção trata sobre os problemas das minorias brasileiras. É um cenário brasileiro com músicas brasileiras de funk, samba e MPB", explica o coreógrafo.

Eric Lima conta que a seleção musical entrou de forma pontual nessa montagem. "Basicamente serão canções interpretadas a capela, outras instrumentais, pré-gravadas", explica.

O aspecto feminino terá um papel de destaque em "da Silva", que abordará ainda questões como a febre. "O modo é inspirado em histórias pessoais ou que nós conhecemos. Cada um dos artistas envolvidos trouxe histórias de coresções e de familiares", diz Lima. O coreógrafo observa ainda que "da Silva" "traz a mesma proposta artística presente em 'Sua la vie', "governo espetáculo de dança do Ateliê 23, de levar para o palco atores que dançam, e não dançadores especificamente. "Os dois integrantes do elenco vêm do teatro e a montagem é uma junção entre teatro e dança. Para mim, a presença de atores na dança contribui de uma forma interessante para o espetáculo", finaliza Eric Lima.

EMTEMPO MANAUS, SEXTA-FEIRA, 16 DE OUTUBRO DE 2015 **Plateia** D5

## 'Face dois' em 2016



acritica

MANAUS, SEXTA-FEIRA, 13 DE FEVEREIRO DE 2015

teatro>> Casa de criação Ateliê 23 estreia novo espetáculo no dia 28 de março em sede própria, a ser inaugurada um dia antes



Divulgação/Fabiele Vieira

# Gênero e poesia

## Peça aborda realidade transexual

→ LAYNNA FEITOZA  
laynnafeitoza@acritica.com

A partir de depoimentos coletados em entrevistas com homens e mulheres transexuais de Manaus, a casa de criação artística Ateliê 23 concebeu o espetáculo "Persona", que aborda a violência sofrida e a extrema melancolia vivida por muitas pessoas inseridas nesta realidade. "Não se propõe a ser um espetáculo documental-realista, mas uma exaltação poética à realidade de ser trans nos dias de hoje", declara o diretor da obra, Taciano Soares. Com data marcada para estreia, a peça poderá ser conferida pelo público no dia 28 de março, na nova sede do Ateliê 23 (Rua Tapajós, 166, Centro).

Ainda segundo o diretor, a palavra de ordem do espetáculo é melancolia, por este se tratar do elemento-sígnio da maioria dos relatos da pesquisa de campo feita pela trupe. "Inclusive porque foi uma das coisas que mais ouvimos das trans", comenta Taciano. Para a elaboração do elenco, foram entrevistados três transexuais homens e três transexuais mulheres. "A questão do suicídio é um exemplo: todos eles já tentaram se matar, no mínimo, uma vez. Teve uma que tentou 18. Isso se dá, é claro, porque eles convivem com uma repressão social, familiar, religiosa e política absurda", complementa ele.

### serviço

**o quê:** Estreia do espetáculo "Persona", do Ateliê 23  
**quando:** 28 de março  
**onde:** Sede do Ateliê 23 (Rua Tapajós, 166, Centro)

A sonoplastia do espetáculo foi moldada para se encaixar no viés melancólico. "O Ediel Castro compôs duas músicas no baixo acústico (instrumento em que ele está se formando na UEA) e também trouxe outras músicas de um jazz mais antigo (como "Gloomy Sunday" que é também chamada de "Canção do Suicídio"), e que será interpretada pela Márcia Siqueira numa versão acappella) e As 'Bacchianas' do Villa Lobos, além de outras composições mais 'reconhecíveis', mas que sugerem essa melancolia melódica, digamos assim. Canções de ninar e da infância também compõem a pesquisa musical", destaca Soares.

### ONÍRICO

O figurino da obra, assinado por Laury Gitana, é poético e não é baseado em uma construção óbvia ou realista dos homens e mulheres trans. "Mas nas possibilidades de sonhos e realidades que eles têm. É como se eles vestissem o que gostariam de ver ou sentir do mundo. É a nossa cota de fuga no espetáculo. Dada personagem se veste de noiva, não literalmente porque aí vem o trabalho de construção da artista do figurino, afi-



Primeira sessão será apenas para 30 pessoas. Companhia de teatro planeja temporada em todos os sábados

nal ela faz um vestido que não está completo. É bonito mas é só a ideia do vestido, com arames definindo sua modelagem, mas quase sem tecido, como se tivesse desgastado. Ou então uma moça que tem a cabeça raspada e no figurino dela existe um cabelo feito de tecido de tule, simulando um cabelo ideal, mas que a gente de fora vê nitidamente que é ilusão pura", coloca.

Por não ser concebido para um palco convencional, a peça funciona com que a casa-sede do Ateliê 23



### ficha

**Direção, Dramaturgia e Maquiagem:** Taciano Soares  
**Elenco:** Daniel Braz, Eric Lima, Isabela Catão, Larissa Rufino e Matheus Sabbá  
**Figurino:** Laury Gitana  
**Trilha Sonora e Pesquisa Musical:** Ediel Castro  
**Documentarista:** Adrielly Cordeiro  
**Fotografias:** Fabiele Vieira  
**Ocupação cenográfica:** Ediel Castro, Fabiele Vieira e Laury Gitana  
**Fonoaudióloga:** Suelen Monteiro  
**Produção Executiva:** Ateliê 23

está realizando um documentário sobre a construção de "Persona". "Esse documentário vai ser distribuído ao público, mas também projetado em alguns lugares da casa enquanto o espetáculo rola", coloca Taciano.

Ele adianta ainda que, ao invés de circular com o espetáculo em outros locais do País, a ideia agora é trazer grupos para firmar intercâmbio com a cia. em sua própria sede, a ser inaugurada no dia 27 de março. "Agora vamos ter como receber, e como o espetáculo é uma ocupação, é difícil pensar a adaptação dele para outros lugares", finaliza.

### REGISTRO

A Universitária Adrielly Cordeiro, formada em Tecnologia de Produção Audiovisual na Universidade do Estado do Amazonas (UEA)

seja ocupada com elementos do processo dos transexuais, assim como em um cenário de ocupação. "As cenas acontecem em todos os lugares e o público vai se deparando, para além do trabalho dos atores, com fotos, vídeos, músicas, desenhos, cartas em todos os cantos. Os cinco atores realizam cenas ao mesmo tempo, e o tempo todo", diz Soares. Em cena, há cartas de suicídio, fotos das pessoas em transição (inclusive com o tratamento hormonal), sig-

nos de agressão na casa dos pais como correntes, e cadeados. "Há músicas que nos levam para esse lugar de aprisionamento onde muitos vivem com medo da repressão social e familiar, fotos do processo, e da própria construção dos personagens", encerra ele.

Peça que retrata a vida da filha de Cauby Peixoto chega ao Teatro Amazonas para apresentação única

# 'Helena'

## A história de uma mulher real

**Novidade**  
Nova temporada de apresentações contará com cena inédita



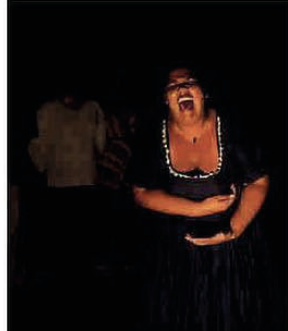
DA REDAÇÃO  
bemvinda@scotica.com

**S**ucesso de público e crítica na primeira temporada, a história de "Helena", uma mulher real, professora, mãe brasileira e filha de Cauby Peixoto, chega ao palco do Teatro Amazonas, para apresentação única no dia 19 de fevereiro, a partir das 20h.

Segundo o diretor da companhia, Luciano Soares, a metáfora de Helena traz a construção de uma imagem de superação, que emocionou a plateia desde o lançamento, em novembro do ano passado. Ele adianta que, desta vez, os espectadores contarão com uma novidade.

"Vamos inserir uma cena nova que tem a ver com uma memória muito particular de Helena, o nascimento dela, que se deu no Natal", afirma o diretor. "Tem umas série de questões que se desdobram a partir daí, que as pessoas vão poder conferir nesta apresentação".

Conforme o diretor, o espetáculo traz uma narrativa não cronológica e revela ainda uma filha que o cantor Cauby Peixoto teve conhecimento em vida, mas não desenvolveu uma relação de paternidade. "É o auge do musical que apresenta a Helena como uma mulher de como



noviça pela plateia, mas uma questão de presença mesmo, de ator, da personagem, que precisa de um trabalho de maior engajamento de nossa parte", explica ele.

"É para o Teatro Amazonas é a oportunidade de experimentar esse palco sagrado, de proporcionar aos nossos espectadores uma apresentação com mais apuro técnico, inclusive, de som e luz. Não deixa de ser, claro, um privilégio ter essa oportunidade de forma tão acessível".

**ATELIÊ 23**

O diretor responde que, desde



### destaque

Os ingressos para o espetáculo, que celebra cinco anos do Ateliê 23 e está na lista de indicados do Prêmio Brasil Musical, na categoria "Melhor Musical Norte", estão disponíveis na bilheteria da casa e no site do Alô Ingressos ([www.aloingressos.com.br](http://www.aloingressos.com.br)) por R\$ 30 (inteira) e R\$ 15 (meia).

### serviço

#### O que Musical "Helena"

**Quando** 19 de fevereiro (terça-feira), às 20h  
**Onde** Teatro Amazonas - Avenida Eduardo Ribeiro, 659, Centro  
**Quanto** R\$ 30 (inteira) e R\$ 15 (meia)  
**Informações** (92) 99198-7122

levado à cena ultimamente, como é o caso de "Helena". Saber que o que eles estão assistindo nessa "fiação" é algo que al

a crítica

MANAUS, TERÇA-FEIRA, 21 DE JANEIRO DE 2020

teatro &gt;&gt; Selecionado entre 141 inscritos, espetáculo do Ateliê 23 foi apresentado na 2ª edição da mostra a\_ponte, em São Paulo

# 'Helena' do Norte

## Peça é baseada em fatos reais



saiba mais

**'Helena'** conta ainda com dramaturgia de Priscilla Conserva, Taciano Soares e Eric Lima. A trilha sonora é uma forte característica do espetáculo, reunido sucessos de cantores consagrados da música brasileira e também canções autorais criadas por Number Teddie, com a colaboração de Eric Lima, Kristina Penmut e Yago Reis, e a execução instrumental de Taciano Soares, Jean Palladino e Francine Marie.

O espetáculo "Helena", do Ateliê 23, foi apresentado em São Paulo, na programação teatral de 2020 do Itaú Cultural, localizado na Avenida Paulista, 149, Bela Vista. Único representante da região Norte, a companhia participou da segunda edição da mostra a\_ponte: cena do teatro universitário com mais oito estados, como Mato Grosso, Minas Ge-

rais, Paraíba, Paraná, Pernambuco, Rio de Janeiro, Santa Catarina e São Paulo.

Segundo o diretor do Ateliê 23, Taciano Soares, "Helena" foi selecionado entre 141 inscritos na convocatória aberta em agosto de 2019 pelo Instituto, volta da para estudantes de cursos téc-

nicos e universitários de artes cênicas no Brasil.

"O evento tem vínculo com pesquisa acadêmica. Todos os espetáculos são obras que nasceram na universidade ou grupos que reali-

zam pesquisas dentro da universidade, que é o caso do Ateliê 23", explica o artista. "Estamos felizes porque a mostra traz a proposta que a pesquisa conti-

nuada dentro dos grupos teatrais, que as identidades e o Ateliê tem uma identidade muito forte em Manaus. É o grupo mais atuante da cidade devido a quantidade de trabalhos e quanto fica em car-

taz. É a segunda vez que o espetáculo tem destaque, no ano passado, por exemplo, ele foi indicado no Prêmio Brasil Musical, na categoria "Melhor Musical Norte", conta Taciano.

#### ESPECTÁCULO

"Helena" traz uma narrativa não cronológica sobre uma mulher real, professora, mãe brasileira e filha do cantor Cauby Peixoto, que reflete uma imagem de superação.

"É a história da minha mãe, mas é uma forma de homenagear não só ela como todas as pessoas que, de alguma forma, contribuíram para a história da companhia", ressalta o diretor.

Ele explica que "é uma pesquisa que de alguma forma reverberou na ideia do espetáculo ser um musical porque a história da Helena é muito permeada por música, fé e muita religiosidade". "É uma história de superação, então é muito comum as pessoas acabarem se identificando nessa história que é de mais uma brasileira que acabou sendo uma sobre vivente por conta das adversidades que a vida apresentou".

O elenco principal é formado por Daniel Braz, Eric Lima, Francine Marie, Isabela Carlo, Jean Palladino, Kristina Penmut, Willas Rodrigues, Lauri Gitana e Taciano Soares.

# Bem viver

## Músico BV3

QUEISON ALVES  
PREPARA PRIMEI-  
RO EP SOLO



## Artista BV4

ROSA DOS ANJOS CO-  
MEMORA ANIVER-  
SÁRIO EM ATELIE



crítica

MANAUS, TERÇA-FEIRA, 15 DE JANEIRO DE 2019

'Helena', do Ateliê 23, participa de votação popular na categoria Musical Norte

**DESTAQUE**  
Vinte e sete  
categorias  
contemplam  
todas as regiões  
do País

# Prêmio Brasil Musical

seleciona espetáculo de companhia amazonense

→ ROSIEL MENDONÇA  
rosiel@globo.com

saiba +

Manaus tem um representante na lista de indicados à primeira edição do Prêmio Brasil Musical, que será entregue no Rio de Janeiro. O espetáculo "Helena", que o grupo Ateliê 23 estreou em novembro do ano passado, concorre na categoria Musical Norte junto a produções de Belém e Macapá, e o vencedor será decidido por meio do voto popular. A votação online já está aberta - basta acessar [http://bit.ly/PBM\\_VotoPopular](http://bit.ly/PBM_VotoPopular) - e os resultados serão divulgados no início de fevereiro.

Inspirado numa história real, "Helena" aborda a trajetória de uma mineira que vive em Manaus, é professora, mãe e tem na fé a sua fortaleza. A inspiração para a peça biográfica é a mãe do diretor do Ateliê 23, Taciano Soares, que recebeu com surpresa a indicação ao Prêmio Brasil Musical. "O espetáculo é relativamente recente, e o grupo nunca tinha participado de uma premiação desse tipo. Ficamos mais felizes ainda em saber que é uma iniciativa que tenta de fato abranger todo o País para se intitular brasileiro", comenta ele, que também está no elenco.

Segundo Taciano, "Helena" nunca teve a pretensão de ser um musical ao estilo Broadway, mas desde o início do processo criativo o grupo entendeu que a música seria uma maneira de potencializar

Equipe da produção "Helena" foi contemplado pela Residência de Artes Cênicas do Sesc Amazonas. O elenco é formado por Daniel Braz, Eric Lima, Francine Marie, Isabela Catão, Jean Palladino, Krishna Pennut, Laury Gitana e Taciano Soares; a dramaturgia é de Priscilla Conserva, Taciano e Eric, com colaboração de Francis Madsen; e a produção é de Isabela Catão e Francine Marie.

a história da protagonista. "Vimos que ela sempre gostou de cantar, e a música também sempre esteve muito relacionada com a religiosidade dela. Ao mesmo tempo, era um desejo do Ateliê trabalhar cada vez mais as músicas autorais nos nossos trabalhos, algo que vem desde 'Da Silva' [espetáculo de dança de 2016]. Dessa vez, queríamos intensificar isso com o coro". A preparação musical ficou a cargo da atriz e cantora Krishna Pennut, outra integrante do elenco. O cantor e compositor Number Teddie assina a trilha sonora, que recebeu ainda colaboração de Eric Lima, Krishna e Taciano nas melodias.

A parceria entre Teddie e o Ateliê 23 vem desde o espetáculo de dança-teatro "Janta" (2018). Esse encontro tem rendido composições que se diferenciam do trabalho solo do artista, cuja marca é a mistura de ironia e humor ácido a elementos da música pop e eletrônica. Em "Helena", particularmente,



a trilha segue uma pegada mais popular, remetendo à presença da ancestralidade que atravessa toda a peça.

"O Eric ouviu uma música minha só voz e piano, 'Quarta Série', e achou que era a pegada do grupo. Daí surgiu o convite para compor para eles e fui ficando", conta Teddie, que lançou recentemente o clipe do single "Minha vida é chata". "O processo foi muito livre e orgânico. Não senti como algo difícil por

ser diferente do meu trabalho solo. Fiquei tão imerso que só fui sentir essa diferença quando a peça já estava pronta".

### RECONHECIMENTO

Na categoria Norte do Prêmio Brasil Musical, "Helena" foi indicado ao lado de "As Bruxas de Oz" (PA), "Como é que se diz 'Eu te amo'" (PA), "Despertar da primavera" (PA), "Fábrica de sonhos" (PA), "O gênio dos musicais" (PA) e "Memory Cats" (AP).

São 27 categorias ao todo e o destaque desta primeira edição é o musical "Pippin", com 18 indicações. "Romeu e Julieta", com 14, e "Bibi - Uma Vida em Musical", com 13, também se sobressaem na longa lista. Parte dos vencedores será decidida por votação do júri e a outra parte por voto popular.

O ator e produtor amazonense Mathheus Sabbá, que vem se especializando em teatro musical desde a faculdade, foi um dos partici-

pantes na seleção dos indicados ao prêmio e comemora o momento que o segmento vive no País. "A cena está crescendo bastante, os profissionais estão buscando cada vez mais a profissionalização. O meu desejo é que Manaus continue crescendo nesse ano. Falando de cena nacional, a palavra agora é descentralizar. Os eixos já estão saturados e o mercado está expandindo para outras regiões, isso é bom".

**Peça**  
volta a ser  
apresentada no  
dia 19/2, no  
Teatro  
Amazonas



