

E N T R E

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

Angelene Lazzareti

E N T R E:

A TRAMA DOS CORPOS E DO ACONTECIMENTO TEATRAL

Porto Alegre

2019

Angelene Lazzareti

E N T R E:

A TRAMA DOS CORPOS E DO ACONTECIMENTO TEATRAL

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para obtenção do título de Doutora em Artes Cênicas.

Orientadora: Mirna Spritzer

Linha de pesquisa: Processos de Criação Cênica

Porto Alegre

2019

CIP - Catalogação na Publicação

Lazzareti, Angelene

E N T R E: a trama dos corpos e do acontecimento teatral / Angelene Lazzareti. -- 2019. 256 f.

Orientadora: Mirna Spritzer.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, BR-RS, 2019.

1. *Entre*. 2. Acontecimento teatral. 3. Filosofia do teatro. 4. Estudos do corpo. 5. Corpos de precariedade. I. Spritzer, Mirna, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Folha de Aprovação

Angelene Lazzareti

E N T R E:

A TRAMA DOS CORPOS E DO ACONTECIMENTO TEATRAL

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para obtenção do título de Doutora em Artes Cênicas.

Aprovado em 15 de abril de 2019.

Prof.^a Dr.^a Mirna Spritzer – Orientadora

Prof.^a Dr.^a Ana Paula Veiga Kiffer – PUC-Rio/PPGLCC

Prof.^a Dr.^a Rosa Maria Bueno Fischer – UFRGS/PPGEDU

Prof. Dr. João Pedro Alcântara Gil – UFRGS/PPGAC

Prof.^a Dr.^a Sílvia Patrícia Fagundes – UFRGS/PPGAC

Para Mirna, por escuchar o entre conmigo.

AGRADECIMENTOS

Aos professores, técnicos e colegas do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul pelos importantes aprendizados e apoio, que me proporcionaram constante acolhimento *entre* os anos de 2011 e 2019. Neste Programa fui bolsista CAPES (Demanda Social) nos períodos integrais dos cursos de Mestrado e Doutorado, condição fundamental para a realização dos meus estudos na cidade de Porto Alegre, onde tive a oportunidade de acessar uma universidade pública, gratuita e de qualidade. Neste Programa também tive a oportunidade de atuar como representante discente e colaboradora em instâncias como a Comissão de Pós-Graduação, Comissão de Bolsas, eventos do Programa, Revista Cena e demais espaços acadêmicos – exercícios de expressiva colaboração para minha formação. Agradeço com muito carinho ao PPGAC/UFRGS por todas as trocas e experiências ao longo desses anos.

À Mirna Spritzer, minha orientadora, pela confiança que me faz também confiar e pela escuta que tanto me ensina. Pela generosidade e afeto, que fazem da pesquisa um espaço de força, arte e resistência. Principalmente, por inspirar o caminho aceitando habitar o impossível comigo.

Aos membros da Banca, professores Ana Kiffer, João Gil, Patrícia Fagundes e Rosa Fischer pelas colaborações preciosas já presentes nesta tese de diferentes formas, e pela dedicação concedida ao aceitarem avaliar e contribuir com o trabalho.

Aos membros do Grupo de Pesquisa *Palavra, Vocalidade e Escuta nas Artes Cênicas e Radiofônicas*, Carlos, Fellipe, Lígia, Mariana, Paulo, Rochele e Thais por compartilharmos o amor pelas palavras, vozes e escutas, pela força e carinho essenciais nesta caminhada.

Ao meu companheiro, Fabio, pelo incentivo, cuidado, apoio e amor. Pelo aprendizado sobre os espaços e tempos *entre* a presença e a ausência durante a realização da pesquisa, a partir da ponte que construímos *entre* Porto Alegre e Florianópolis.

Às companheiras da vida que encontramos nos espaços acadêmicos, amadas Cecília, Josiane e Aline, pela força e afeto que compartilhamos desde o Mestrado em Artes Cênicas e que permanece, independente da distância e do tempo.

Ao Meme Estação Cultural pelos rituais de dança e pelos encontros preciosos *entre* artistas e amigos que ofereceram cuidado e afeto durante o trajeto da pesquisa, são eles: Simone, Monise, Nury, Luiza, Laco, Fernanda, Chana, Bebe, Patrícia, Lívia, Daniel, Tales e Wagner.

Ao querido Ivan Flores Arancibia pela colaboração importantíssima e pela generosidade em partilhar seu estudo sobre o *entre* comigo.

Às artistas Tânia Farias, Raquel Mutzenberg, Sissi Betina Venturin e Carolina Teixeira por inspirarem Acontecimentos.

Às parceiras do Programa de Alfabetização Audiovisual, representadas pelas admiráveis Angélica, Juliana, Beti e Andréia, pelo apoio fundamental, e pelas trocas e aprendizados sobre educação, arte, cinema, docência e escola pública.

Às amigas e aos amigos Amanda, Aline, Iliriana, Ingrid, Lícia, Alice, Natasha, Juliana, Suellen, Iassanã, Sara, Nicole, Marquinhos, Lucas, Rodrigo e Rafael pela amizade e amor que deram suporte a todo desafio enfrentado durante essa jornada.

Ao querido e irreverente Rodrigo Ribeiro, por trazer o teatro até mim e determinar o curso do meu caminho, pelos aprendizados, brigas e afeto.

Às mulheres da minha família, em especial à Adele, por me deixar a chuva, a máquina de costura, o amor e a saudade.

Às queridas Juraci, Jacira, Juliana, Noreci, Mariana, Silvia, Cida e Luciana por tudo que compartilhamos quando descobrimos o que pode o corpo quando o corpo não pode.

*Nós ainda não nascemos.
Ainda não estamos no mundo.
O mundo ainda não existe.
As coisas ainda não estão feitas
Nem foi encontrada a razão de ser...
Antonin Artaud*

RESUMO

Esta pesquisa deseja conceber uma reflexão sobre o *entre* como trama dos corpos e do acontecimento teatral. O objetivo é tratar das relações existentes nesse acontecimento – no qual, inclusive, os corpos acontecem –, evento que se dá na relação de suas incompletudes como negatividades: isto é, daquilo que não está, que não é, que não é dito, que não é visto e que não é escutado. A partir do *entre*, o acontecimento teatral é abordado em sua perspectiva descontínua como experiência limite, pestífera e poética, fazendo do limiar *entre* os corpos envolvidos uma trama de forças que apresentam a alteridade como motor de criação artística e corpórea. No campo das artes cênicas, os principais autores estudados são Antonin Artaud, Constantin Stanislavski, Erika Fischer-Lichte, Jorge Dubatti e Mirna Spritzer. Na filosofia, a principal inspiração parte das obras de Jean-Luc Nancy, Georges Bataille e Ivan Flores Arancibia.

Palavras-chave: *Entre*; Acontecimento teatral; Filosofia do teatro; Estudos do corpo; Corpos de precariedade;

RESUMEN

Esta investigación desea concebir una reflexión sobre el *entre* cómo trama de los cuerpos y del acontecimiento teatral. El objetivo es tratar de las relaciones existentes en ese acontecimiento -en el cual, incluso, los cuerpos suceden-, acontecimiento que se dá en la relación de sus incompletudes como negatividades: es decir, de aquello que no está, que no es, que no es dicho, que no se ve, y que no es escuchado. A partir del *entre*, el acontecimiento teatral es abordado en su perspectiva discontinua como experiencia límite, pestífera y poética, haciendo del umbral *entre* los cuerpos involucrados un espacio de fuerzas que presentan la alteridad como un motor de creación artística y corpórea. En el campo de las artes escénicas, los principales autores estudiados son Antonin Artaud, Constantin Stanislavski, Erika Fischer-Lichte, Jorge Dubatti y Mirna Spritzer. En la filosofía, la principal inspiración parte de las obras de Jean-Luc Nancy, Georges Bataille y Ivan Flores Arancibia.

Palabras clave: *Entre*; Acontecimiento teatral; Filosofía del teatro; Estudios del cuerpo; Cuerpos de precariedad;

ABSTRACT

This research aims to conceive a reflection on the in between as a weft of bodies and the theatrical happening. The objective is to deal with the relationships that exist in this happening - in which even bodies happen -, a happening that occurs between their incompleteness as negativities: i.e. of what is not, what is not said, what is not seen and what is not heard. From the in between, the theatrical happening is approached in its discontinuous perspective as a limit, poetic and pestilent experience, that transforms the threshold between the bodies involved into a weft of forces that present the otherness as an engine of artistic and corporeal creation. In the field of performing arts, the main authors studied are Antonin Artaud, Constantin Stanislavski, Erika Fischer-Lichte, Jorge Dubatti and Mirna Spritzer. In philosophy, the main inspiration comes from the works of Jean-Luc Nancy, Georges Bataille and Ivan Flores Arancibia.

Keywords: In Between; Theatrical Happening; Philosophy of theater; Body Studies; Bodies of precariousness;

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1.....	33
Imagem 2.....	66
Imagem 3.....	104
Imagem 4.....	157
Imagem 5.....	157
Imagem 6.....	169
Imagem 7.....	169
Imagem 8.....	195
Imagem 9.....	214
Imagem 10.....	224
Imagem 11.....	224
Imagem 12.....	234
Imagem 13.....	234
Imagem 14.....	234

SUMÁRIO

ENTRAR.....	16
Primeiro fragmento – AQUILO QUE NÃO ESTÁ.....	28
<i>Entre teatro e acontecimento.....</i>	28
Acontecimento I.....	32
<i>Entre memória e mirante, tempo.....</i>	34
<i>Intervalo para excrissão: Suspende... ..</i>	50
Segundo fragmento– AQUILO QUE NÃO É DITO.....	56
O nascimento das questões: Nossos subtextos.....	56
Acontecimento II.....	63
Do subtexto ao <i>entre</i>	67
<i>Intervalo para excrissão: Uma fila é uma cova ao contrário.....</i>	73
Como pensar o <i>entre</i> ?	77
<i>Entre</i> como poética do acontecimento teatral.....	89
Terceiro fragmento - AQUILO QUE NÃO É.....	101
Acontecimento III.....	101
Corpos em acontecimento.....	105
Corpo e corpos em Nancy.....	106
<i>Intervalo para excrissão: ou excreção?</i>	113
Acontecimento teatral plural-singular.....	116
Quarto fragmento- AQUILO QUE NÃO É POSSÍVEL.....	124
Experiência limite (na febre e na angústia)	124
<i>Intervalo para excrissão: 3132.....</i>	135
A peste de Artaud: Uma experiência limite	137
Acontecimento IV.....	152
Quinto fragmento- AQUILO QUE NÃO É VISTO.....	158
<i>Entre</i> corpos e insuficiência.....	158
Acontecimento V.....	165
A negatividade.....	170

<i>Intervalo para excrção: O coração que sonha</i>	176
Morte, nascimento e presença.....	178
Corpos-negativos e o <i>entre</i> teatral.....	187
Sexto fragmento- AQUILO QUE NÃO É ESCUTADO	194
Corpo-voz <i>entre</i> Corpo-escuta.....	194
<i>Entre</i> vocalidade e escuta: Acontecimento à escuta.....	197
<i>Intervalo para excrção: Diante da palavra</i>	212
Que <i>entre</i> se escuta? No <i>entre</i> , à escuta.....	215
Acontecimento VI.....	218
Sétimo fragmento- AQUILO QUE NÃO	225
Tramas: camadas em relação e corpo-teatro.....	225
<i>Intervalo para excrção: Amanhã</i>	242
Marcas que restam <i>entre</i> nós.....	244

ENTRAR

A tese, conforme aqui apresento, estrutura-se em sete fragmentos que dialogam sobre e a partir da esfera do *entre*. A pesquisa objetiva conceber, a partir do *entre*, um olhar sobre o acontecimento teatral, e pretende, a partir do acontecimento teatral, construir um olhar sobre o *entre*. Trata-se do *entre* dos corpos uns com os outros no acontecimento teatral: o *entre* dos corpos de atores e espectadores criado no ato de seu encontro. Realizada no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, a pesquisa é orientada pela Prof.^a Dr.^a Mirna Spritzer.

Talvez seja difícil determinar que esta investigação trate especificamente do *entre*, ou do acontecimento teatral, ou dos corpos, ou das noções escolhidas para desenvolver tais questões ou, ainda, das experiências artísticas trabalhadas no texto. Os pensamentos expõem menos “o que” e mais o “como” são construídas as tentativas de chegar até as temáticas desejadas. Um dos objetivos é o movimento de pensar e fazer relações considerando possibilidades diversas de comunicação e contaminação *entre* diferentes saberes e criações. Ter o *entre* como questão de estudo faz com que esta tese trate mais do desejo que do objeto desejado, pois este complexo e instável objeto de estudo, o *entre*, não se deixa definir, explicar ou delimitar, apresentando-se como paradigma de limite. A partir desse desafio, o *entre* entra na pesquisa na medida em que a pesquisa investe na tentativa de entrar no *entre*. Para tanto, proponho-me, como pesquisadora, a habitar o *entre* de diferentes maneiras, uma delas pulsa na construção da tese, realizada a partir do *entrecruzamento entre* duas áreas do conhecimento: artes cênicas e filosofia.

As inspirações e fundamentações teóricas do campo das artes cênicas são compostas de estudos sobre os pensamentos de Antonin Artaud, inspiração basilar para a pesquisa na medida em que, a partir de sua criação artística e de vida, expõe uma crítica aos conceitos de obra e completude, e, ainda, por tratar do corpo que perde a si, e da dor e da poesia como lugares de existência. Artaud também trata da contaminação pestífera no teatro, ideia que se aproxima da noção de *entre* trabalhada na presente tese. Também fundamentam a investigação

pensamentos de Constantin Stanislavski, mestre que realizou profundos estudos sobre a arte do ator em direção as interações psicofísicas da corporeidade, a exemplo do trabalho com o subtexto, que embasou minha dissertação de mestrado e parte das investigações aqui investidas. Jorge Dubatti também embasa a tese ao tratar da ideia de *filosofia do teatro*, tornando possível uma reflexão sobre o teatro *entrelaçada* com um pensar filosófico que propõe focar, segundo o estudioso, o teatro como teatro no mundo, a partir de sua especificidade contextual e efêmera. Edith Derdyk, Erika Fischer-Lichte, Hans-Thies Lehmann, Mirna Spritzer, Patrice Pavis, Patrícia Fagundes e Valère Novarina são alguns dos muitos autores que também participam da fundamentação teórica.

No campo da filosofia, as principais referências são as obras de Jean-Luc Nancy e Georges Bataille, pensadores de aporte inestimável para as reflexões aqui desenvolvidas. O encontro com as obras de Nancy e Bataille contagia (no sentido trabalhado pelos pensadores) as perspectivas refletidas na pesquisa de forma significativa. As noções de corpo, contato, criação, sentido, presença, experiência, excesso, comunidade e diferença são revistas de forma radical após o investimento sobre seus estudos. Muitos são os filósofos que apresentam contribuições importantes sobre os temas tratados nesta tese; *entretanto*, a opção pela fundamentação calcada principalmente em Nancy e Bataille se dá justamente em função do modo de relação corporal estabelecido por eles no tratamento das questões. Em suas bases de pensamento, as temáticas citadas operam como agentes de ação não apenas filosófica, mas também poética na relação *entre* elas e a vida, o que as aproxima do campo artístico de forma significativa.

Sobre a noção de *entre* trabalhada na tese, cabe dizer que muitos pensadores empregam em suas obras conceitos que se aproximam ou se relacionam com a ideia de *entre*. Listo aqui algumas das noções que foram estudadas durante a construção da pesquisa: *inter* (Martin Buber sobre o encontro *entre* eu e tu, e o sujeito que acontece na relação com outros sujeitos); *intervalo* (Emmanuel Lévinas sobre o existir em alteridade e a revisão da ontologia tradicional); *intermezzo*, *rizoma* e *umbral* (Gilles Deleuze sobre os inter-conceitos, provisoriedades e o

pensamento como acontecimento do interstício/*entremeio*); *entre* (Georges Didi-Huberman e o dentro-fora do que vemos e do que nos olha das experiências estéticas); *redes* (Fritjof Capra e Edgar Morin e as teorias da complexidade); *estar-entre* (Jacques Rancière sobre as relações políticas e estéticas do sensível); *entridade* (Martin Heidegger sobre o ser de *Dasein* e a noção de cuidado do ser-no-mundo); *hímen* (Jacques Derrida sobre o tecido fora-dentro das arqui-escrituras, limite marginal que estremece as categorias da ontologia); *bashô* (Kitaro Nishida sobre o *entre* como lugar do nada e a autoidentidade contraditória); *entre-lugar* (Silviano Santiago e os processos fronteiros interculturais da América Latina); *hibridação* (Homi Bhabha sobre o *entre-lugar* no pensamento pós-colonial como espaço da ambivalência e a questão do contágio *entre* as culturas); *estética relacional* (Nicolas Bourriaud sobre a obra de arte visual contemporânea como interstício social e espaço alternativo); *liminaridade* (Victor Turner e as práticas rituais, sociais e performativas que desencadeiam alterações de status ou de outras características constituintes dos sujeitos) *hibridismo artístico* (Ileana Caballero sobre a interdisciplinaridade de estilos, concepções e linguagens artísticas na teatralidade contemporânea); *lugar intervalar* (Edouard Glissant sobre a dissolução das fronteiras *entre* as áreas e a poética da relação com o outro), *terceiro espaço* (Alberto Moreiras sobre a literatura latino-americana), *zona de contato* (Mary Louise Pratt sobre a copresença social organizada de grupos distintos em espaços de contato *entre* linhas de diferença).

Tais pensadores foram estudados na pesquisa de base que objetivou levantar um panorama para o estudo de doutorado, considerando-se o desafio incluso na proposta de uma reflexão sobre o *entre*. Como amparo importante para o enfrentamento deste desafio, o principal referencial teórico para esta questão é o estudo do filósofo chileno Ivan Flores Arancibia, que recentemente (2017) defendeu sua tese de doutorado na Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade Autônoma de Barcelona. Arancibia construiu um trabalho de fôlego admirável ao refletir o *entre* a partir de inúmeras referências que vão de Platão a Badiou. A questão é debatida conceitualmente em relação a história da filosofia, resgatando

o pensamento de diferentes filósofos em relação ao *entre*.

Inacabado (hϋigenh) e irresoluto, elástico e envolvente, móvel e esburacado, viscoso mas ligeiro, o *entre* circula sem contornos precisos de corpo em corpo, de discurso em discurso, de imagem em imagem. Se respira no ambiente, está na ordem do dia, na flor da pele, no pedir da boca. Está ali, por todas partes, como uma imagem flutuante que intercepta, a cada vez vaga e concretamente, as significações e acontecimentos, as tendências e fenômenos, as energias e ritmos que organizam nossa cultura. (ARANCIBIA, 2017, p. 36)¹

O estudo de Arancibia é apresentado em diferentes fragmentos desta tese fazendo par com minhas leituras livres sobre as obras do campo da Filosofia. Faço este gesto considerando ainda que grande parte dos pensamentos filosóficos se constrói tanto como reação a compreensões fixadas, quanto como desenvolvimento consequente de profundos estudos e avanços reflexivos alcançados por seus predecessores. Tais pensamentos não são, portanto, reflexões avulsas, uma vez que participam de um largo processo de desenvolvimento de teorias que excedem umas às outras, que se correspondem e dialogam no decorrer dos períodos e a partir da inserção de novas hipóteses, sofrendo, inclusive, influências de distintos campos. Dessa forma, optar por um pensamento filosófico é também considerar suas correspondências e influências diversas, tanto anteriores, quanto paralelas. É preciso dizer ainda, que a busca por um referencial teórico filosófico nasce a partir de questões surgidas no acontecimento teatral – e no campo das Artes Cênicas– e ganha espaço a partir da necessidade de tratar de elementos presentes nesse acontecimento, como o *entre*, os corpos e os elementos invisíveis da criação poética.

A opção por estruturar a tese não com capítulos, mas com fragmentos, é inspirada na poética de Artaud no que se refere a ideia de corpos não completos, mas fragmentados, desmembrados, que vão perdendo a si nos trajetos que realizam. A partir dessa inspiração, cada fragmento da tese possui autonomia em relação a

¹“Inacabado (hϋigenh) e irresuelto, elástico y envolvente, móvil y agujereado, viscoso pero ligero, el *entre* circula sin contornos precisos de cuerpo en cuerpo, de discurso en discurso, de imagen en imagen. Se respira en el ambiente, está a la orden del día, a flor de piel, a pedir de boca. Está allí, por todas partes, como una imagen flotante que intercepta, a la vez vaga y concretamente, las significaciones y acontecimientos, las tendencias y fenómenos, las energías y ritmos que organizan nuestra cultura”. Tradução minha.

uma temática, dispara conexões *entre* si e *entre* outros fragmentos, e, ainda, possui suas próprias vulnerabilidades e precariedades. Cada fragmento é composto de três diferentes formatos de produção textual e de experiência de escrita, reflexão e criação. O primeiro formato de produção textual se refere a reflexões de diálogos com autores, textos nos quais os pensamentos dos autores citados anteriormente são evocados e costurados com as questões da pesquisa. Nesses textos a fundamentação teórica da tese aparece de forma mais explícita.

O segundo formato de produção textual que compõe cada fragmento são ensaios sobre experiências artísticas relacionadas de diferentes formas com a ideia de acontecimento teatral. Tais seções são chamadas de *Acontecimentos*, experiências de escrita ensaística a partir das quais habito o *entre* nessa investigação uma vez mais. Isso, pois em alguns *Acontecimentos* ensaio sobre experiências vivenciadas por mim como artista, e em outros, ensaio sobre experiências que vivi como espectadora. Se desejo tocar o *entre* de atores e espectadores no acontecimento teatral, lanço-me nas oscilações e cruzamentos *entre* os lugares de existência de atriz, espectadora e pesquisadora. A investigação trilhada na tese sugere que o trabalho do artista é o de propor espaços poéticos para o nascimento do acontecimento. O espectador, por sua vez, comparece acionando o espaço do compartilhamento e da participação *entre* os corpos de artistas e espectadores: estando uns com os outros. Já o pesquisador desse fenômeno, só pode se aproximar da possibilidade de tocar a relação realizada *entre* esses agentes se colocando em risco, lançando-se nos lugares de experiência *entre* os tocantes, tentando enxergar e escutar o que surge e sobra, buscando pelos vestígios de um transborde inerente ao próprio tocar.

É importante dizer ainda que os *Acontecimentos* não são os objetos de análise dos textos de diálogo com autores mencionados anteriormente. Os *Acontecimentos*, a partir da proposta da pesquisa, não precisam ser explicados, compreendidos ou analisados fora de seus espaços na tese, eles são em si pensamento-criação-experiência ao se relacionarem com as temáticas abertas por cada fragmento. As artistas criadoras das experiências sobre as quais ensaio nos

Acontecimentos são Tânia Farias, Raquel Mutzenberg, Sissi Betina Venturin, Carolina Teixeira e eu.

O terceiro formato de produção textual que compõe cada fragmento da tese são os *Intervalos para excrção*. A ideia de *excrção* é trabalhada por Jean-Luc Nancy, ao abordar o movimento da escrita como toque de extremidade que o corpo faz e que o faz corpo de limite. Toda escrita, segundo o filósofo, gera uma *excrta*, que remete à outra borda dessa inscrição: uma produção que a escrita gera quando é realizada, como a outra face dela, aquilo que está fora dela, estando, simultaneamente, nela. Somente ao traçar uma linha, é possível tratar das linhas que essa linha não é (das outras linhas), ou dos espaços e elementos que essa linha funda e separa, ou, ainda, dos espaços que ela faz sobrar, que ela excreta ao ser produzida. A excrção é o que resta de uma escrita, e aquilo que resta, geralmente, não cabe ou não encontra uma utilidade convencional dentro dos textos, pois o que sobra não tem um lugar, ainda que se refira ao lugar onde o corpo pode estar no espaço onde escreve. A excrção é o corpo que está fora da fala, mas que é descoberto por essa fala. Os *Intervalos para excrção*, a partir dessa inspiração, foram trabalhados em cada fragmento como espaços de escrita aberta e experimental, nos quais apresento testemunhos sobre meu corpo e sobre outros corpos e outros acontecimentos que me atravessaram durante o processo da pesquisa.

Se o teatro é feito a partir dos corpos, com os corpos e *entre* os corpos, então aquilo que os constitui e atravessa também interessa, também, de alguma forma, constituirá e atravessará o teatro produzido por esses corpos. Nesse sentido, torno visível nos *Intervalos para excrção* o processo de adoecimento vivenciado por mim desde 2016, quando, por conta de problemas renais e neuroendocrinológicos, passei a pertencer a uma comunidade de corpos de precariedade. A vulnerabilidade e a precariedade atravessaram meu corpo, modificando a forma como percebo e vivencio meus lugares de existência como sujeito, mulher, artista, espectadora e pesquisadora. Outros e urgentes processos tomaram esses lugares de existência, logo, outras questões passaram a existir

também nesta tese: qual o lugar dos corpos de precariedade e da precariedade dos corpos nas artes da cena? Nos *Intervalos para excrição* trabalho sobre minha relação com a dor, com as filas, com as medicações, com as perdas e, sobretudo, com as limitações do corpo (chamo de precariedade o conjunto de processos como esses, que fazem aparecer os limites do/no corpo, ainda que sejam os limites de compreensão). Nas excrições, incluo também questões que pulsam nessa comunidade e, ainda, experiências vivenciadas com e por outros corpos.

Sem dúvida que o corpo é o facto *que se escreve*, mas não é de modo algum *onde* se escreve, nem sequer *aquilo* que se escreve – mas sempre o que a escrita *excreve*. Só há excrição através da escrita, mas o excrito *resta*, esse outro *bordo* que a inscrição, mesmo continuando a significar sobre um bordo, se obstina em indicar como seu outro-próprio bordo. [...] Torna-se evidente que devemos compreender a leitura não como uma decifração, mas como o tocar e o ser tocado, o contacto com as massas do corpo. Escrever, ler, questão de tacto (NANCY, 2000 pg. 84-85).

As excrições expõem o limite do corpo que escreve em experiência e se experimenta em *excrita*, é um traço que se aparta e sai, traço de corpo endereçado – do corpo da escrita aos corpos da leitura são lançados corpos fragmentados, desmembrados, costurados, emendados, rasurados, recortados, entalhados, emaranhados. As excrições tornam ainda presente um exercício que foi recorrente durante a pesquisa, a ação da retomada: foi necessário retomar muitas vezes os estudos, pensamentos, conceitos, fios da reflexão; e as excrições materializam na textura da tese, de alguma forma, a necessidade dessas retomadas. Retomar um pensamento é também a possibilidade de recriar e refazer esse pensamento, de o fazer de novo e de novo como reafirmação (e de o desfazer e de o descreir também).

A partir dos três formatos de produção textual que compõe cada fragmento (as reflexões de diálogo com autores, os ensaios sobre experiências de *Acontecimentos* e os *Intervalos para excrição*) percorro alguns temas na tentativa de tocar o *entre* do acontecimento teatral. Sobretudo, o *entre* dos corpos no acontecimento teatral, incluindo a possível precariedade pulsante nesses corpos, logo, de alguma forma, incluindo também a precariedade pulsante no *entre* produzido por esses corpos. O primeiro fragmento da tese trabalha sobre o desafio

presente em acessar o teatro para estudá-lo em uma tese, considerando o caráter **efêmero** inerente à sua realização. Uma vez que o acontecimento teatral descontinua a si por não permanecer como objeto fixável, registrável ou apreensível para estudo, torna necessário questionar sobre formas de acesso a ele que contemplem suas especificidades. Para pensar essas questões e estender ao longo da tese uma hipótese sobre a descontinuidade temporal, são abordadas as ideias de *tempo* e *memória* fundamentadas, principalmente, nas reflexões de Gaston Bachelard e Jorge Dubatti.

No segundo fragmento, resgato o nascimento das questões estruturantes desta tese, provenientes da pesquisa de mestrado que realizei no PPGAC-UFRGS no período de 2011-2012. O principal referencial da reflexão é Constantin Stanislavski, criador da noção de subtexto. *Dentre* as produções que os corpos realizam no ato de sua inscrição no mundo estão o tecido dos textos e dos subtextos, matéria do acontecimento teatral, composta de elementos **visíveis** e **invisíveis**, **concretos** e **abstratos**. Tratamos de muitas formas das comunicações *entre* os textos, logo, o questionamento sobre a possível comunicação *entre* os subtextos (criados por atores e espectadores) emerge. Nesta seção, objetivo trilhar um caminho que vá do subtexto ao *entre* para trabalhar sobre formas possíveis de pensar o *entre* que incluem, por sua vez, a contribuição do estudo de Ivan Flores Arancibia como suporte. Tal exposição dá lugar a ideia de *entre* como poética no que tange a relação do *entre* com o acontecimento teatral. Esta reflexão é fundamentada a partir dos estudos de Edith Derdyk, Octávio Paz, *entre* outros.

O *entre* que desejo tocar é o dos corpos *entre* si, pois são os corpos os **criadores** do *entre*: produtores das relações que acontecem e produtores dos elementos que se relacionam *entre* si. Por este motivo, no terceiro fragmento trabalho sobre minha leitura das noções de corpo em Jean-Luc Nancy, sobretudo das ideias de *ser-entre* e *singular-plural*. Segundo o autor, a existência é compartilhada, pois diz respeito aos corpos uns com os outros em exposição e não ao corpo como ente isolado. Assim, também são corpos expostos uns aos outros os atores e espectadores, que no acontecimento teatral partilham suas

existências: realizam o sentido do que são e do que criam no toque de suas existências em acontecimento. O teatro é o lugar onde vamos para estar uns com os outros, uns para os outros, uns *entre* os outros. Os espectadores recebem o corpo endereçado dos atores, e os atores, recebem o seu público, desejam a presença desses corpos. O teatro é o que acontece *entre* eles.

No quarto fragmento, o acontecimento teatral é pensado como experiência limite não somente por acontecer no limiar fronteiroço *entre* os corpos de atores e espectadores, mas também por habitar o limite: tanto como limite de apreensão (por ser impossível de se apropriar como objeto fixo), quanto como experiência de limite dos próprios sujeitos (pela capacidade de tensionar suas fronteiras). Conforme as obras filosóficas e poéticas de Georges Bataille, a experiência é algo que não pode ser apropriado para o uso como utilidade, é aquilo que escapa ao entendimento e permanece como desconhecido. Bataille ressalta que a compreensão racional acaba por excretar os elementos que não assimila, que não pode sistematizar, definir e encaixar. São justamente os elementos excretados o foco da questão para Bataille, *dentre* eles, está a experiência, que opera em camadas autônomas de comunicação e criação, e que nos coloca diante do **impossível**, forçando reajustes de lugar, olhar e escuta. O lugar do impossível é também ocupado pela reflexão sobre Antonin Artaud. A experiência de lê-lo hoje o apresenta como um filósofo do corpo, de um corpo fragmentado, precário, perdido, suspenso *entre* a imaterialidade e a concretude. Uma importante contribuição para pensar o *entre* é encontrada nas reflexões de Artaud sobre a peste que, no acontecimento teatral, causa **contaminações** poéticas, sustenta imagens extremas e desencadeia atritos *entre* as diversas linhas que conformam o espaço cênico. A reflexão desta seção é fundamentada nas obras de Artaud e nos estudos de Nise da Silveira, Ana Kiffer, Susan Sontag e Alain Virmaux.

O quinto fragmento trabalha sobre a ideia da **negatividade** como força pulsante do *entre*. Nas tramas do *entre* teatral, os corpos são pensados na perspectiva de corpos-negativos, não na medida de uma carência que possa ser preenchida ou sanada, mas referindo-se às precariedades, insuficiências e

incompletudes como condições de existência. Se nenhum corpo “é” na totalidade de ser, a negatividade pulsa na irrealização de si como totalidade ou acabamento. O corpo realiza-se apenas na presença do outro, em relação de contágio e em provisoriedade. A reflexão se desdobra no pensamento sobre a relação *entre* a morte e o nascimento, ao propor a ideia de que no *entre* as ausências se encontram e tocam-se. A fundamentação conceitual desta parte é construída, principalmente, a partir do encontro *entre* Artaud, Bataille, Bachelard e Nancy.

O sexto fragmento da tese implica a reflexão sobre corpo-voz e corpo-escuta como **habitantes** do *entre* do acontecimento teatral. Neste espaço, incluo as reflexões que desenvolvo no grupo de pesquisa “Palavra, Vocalidade e Escuta nas Artes Cênicas e Radiofônicas”, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS, coordenado pela orientadora desta tese, Mirna Spritzer. A efemeridade constitutiva destes elementos e a impossibilidade de partimentação da voz e da escuta fazem do espaço intersticial um lugar de forças e criações. A partir de então, proponho pensar o *entre* como um lugar para estar à escuta. Este fragmento é fundamentado sobretudo nos estudos de Mirna Spritzer, Paul Zumthor, José Gil, Mladen Dolar e Jean-Luc Nancy.

O sétimo e último fragmento da tese propõe pensar na trama de camadas de relações exercitáveis a partir da pesquisa desenvolvida. Relaciono Acontecimentos *entre* si, Acontecimentos com outros Acontecimentos, Acontecimentos com noções e conceitos estudados. Relaciono o relacionamento de Acontecimentos e noções com o *entre*. Relaciono umas relações com outras relações. Vejo essa trama como o interstício do *entre*. Essa criação plural e singular sobre as camadas do *entre* inclui ainda a ideia de corpo-teatro de Nancy, que colabora com o pensamento de que assim como os corpos produzem o *entre*, o *entre* também produz os corpos.

Ao buscar pelo *entre* no acontecimento teatral as relações tramadas se expõem como uma borda que é ao mesmo tempo escavada e protuberante. As linhas se tornam fronteiras e caminhos por onde passar. Busco pelo *entre* ao abordar a efemeridade dos acontecimentos teatrais e corporais, ao considerar os elementos visíveis e invisíveis em comunicação, ao compreender o corpo como

criador e criação, ao aceitar a existência de uma força pulsante que perfura e abre os corpos para dar lugar à essa criação, e, principalmente, ao tentar falar sobre o *entre* e ao desejar escutar o *entre* a partir de um *entrecruzamento* de áreas de estudo e de criações artísticas.

Segundo a diretora e pesquisadora Patrícia Fagundes, a arte, necessariamente relacional, ocupa um importante papel na sociedade contemporânea que tem se caracterizado pelo paradigma das redes e conexões.

Habitar a fronteira como território nômade onde as dicotomias redutoras perdem sentido e o que importa não é a “essência” e, sim, as relações, “criar espaços livres, durações cujo ritmo se contrapõe ao que impõe a vida cotidiana, favorecer um intercâmbio humano diferente das ‘zonas de comunicação’ impostas” (Bourriaud, 2006:16): essas parecem ser propostas disseminadas no tecido artístico contemporâneo. Não só no contexto de produção artística, todo pensamento atual está marcado pela reivindicação do elemento relacional, como evidenciam os conceitos recorrentes de rede, comunidade, rizoma, conexões entre o mundo, as pessoas e as coisas. (FAGUNDES, 2009, p. 34).

Aceitando habitar a “fronteira como território nômade”, os textos desta tese se movimentam *entre*: *entre* o meu pensamento e o de inúmeros estudiosos, *entre* diferentes campos de saber, *entre* diferentes criações artísticas, *entre* diferentes tempos e espaços, *entre* palavras minhas e de outros, *entre* diferentes experiências de arte, vida e escrita, mas, principalmente, *entre* a falta e o excesso. Os fragmentos da tese são compostos não apenas do que foi possível construir durante a pesquisa (do que foi ganho nela), mas também daquilo que foi perdido no caminho: a perda e a ausência também são esta tese.

Fortalecendo o propósito de habitar a fronteira como lugar de tensão e de contato *entre*, a pesquisadora e educadora Rosa Fischer aponta sobre a necessidade de circunscrevermos nossos objetos de estudo a partir do estabelecimento de relações complexas *entre* linhas de forças distintas, abrindo espaço para as multiplicidades de sentidos e de saberes:

Aprendemos com os teóricos dos Estudos Culturais que, já após a primeira década deste século XXI, o convite é aceitarmos viver nas fronteiras (de objetos e de campos de saber diversos), movidos por experimentar uma permanente tensão – teórica, metodológica e também política. Por que tensão? Porque justamente se trata de entender que não chegaremos a conhecer todos os conceitos e enunciados de todo o nosso campo e dos outros, diferentes do nosso; mas que certamente vamos aprender algo com esses outros saberes, e de alguma forma nossos achados de pesquisa

estarão relacionados com outros discursos, de outras formações discursivas e de outras áreas. [...] Tudo indica que precisamos continuar com dúvidas e perguntas, aceitando viver na “linha feiticeira”, aquela que não nos dá qualquer garantia, mas que alimenta a fome do pensamento, [...] de modo a chamar-nos constantemente ao ato político da criação e do compromisso social. (FISCHER in BUJES, BONIN, 2010 p. 17).

Constituída do cruzamento *entre* diversas linhas, a presente tese se insere nas fronteiras *entre* os campos das Artes Cênicas, da Filosofia e dos Estudos do corpo por tratar do *entre* como trama do acontecimento teatral a partir de um pensamento constituído no acontecimento do corpo. Também como um corpo, a tese está organizada conforme a ideia de expor os tecidos intersticiais que abrem os corpos uns aos outros. O *entre* vincula os fragmentos e também permite sua existência distinta *entre* um e outro, sendo um fragmento, por vezes, o *entre* de outros fragmentos – o que torna as reflexões presentes neles elementos também instáveis. Além de unir e separar, o *entre* rasga o corpo ao fora. Pensar o corpo é um exercício para pensar o *entre* dos corpos uns com os outros, ao considerar que o corpo se pensa ao pensar. Logo, pensar o *entre* é também pensar esse corpo que se lança para o *entre*, em direção a ele. Corpo que almeja que as palavras desejosas por esse lugar, ao serem ditas, possam estender um tapete de língua, projetando um caminho por onde passar. *Entretanto*, talvez o lugar não seja esse trajeto em si, mas sim os espaços que o trajeto une e, ao mesmo tempo, separa, bem no ato desse atravessamento – **o rasgo: lugar do toque quando o *entre* toca.**

Primeiro fragmento – AQUILO QUE NÃO ESTÁ

Entre Teatro e Acontecimento

Descrever uma encenação de maneira verbal ou gráfica é o mesmo que tentar fazer um esboço, por exemplo, de um certo tipo de dor.

Antonin Artaud

A presente investigação busca por uma perspectiva de pensamento que aborde o *entre* da criação teatral constituído em efemeridade por artistas e espectadores. Para isso, almejo uma estratégia que funcione como alternativa, como sugere Artaud, à tentativa de descrever elementos que não podem ser esboçados, assim como a dor. Ao indagar sobre as possíveis formas de pensar o campo teatral, o professor e pesquisador João Pedro Alcântara Gil aponta para a característica efêmera e dinâmica tanto do teatro, quanto do conhecimento em teatro:

O conhecimento em teatro não é apenas um saber acumulado pela humanidade, na qual são ordenadas as experiências sensoriais passadas. Não se trata de um mundo artístico reconhecido somente através da relação de fatos. O teatro, como arte efêmera, que só se realiza ao vivo na ação dramática, se reinventa a cada instante. Não é um conhecimento estático, onde podem ser formuladas leis permanentes e imutáveis. O conhecimento no teatro se coloca como uma manifestação artística condicionada por múltiplos aspectos da vida (GIL, 2010, p. 100-101).

A partir desse pensamento, o teatro será abordado na perspectiva de acontecimento ao considerar as impossibilidades de fixação dessa arte e de fixação de conhecimentos estáticos sobre ela. Diversos podem ser os modos de registro, mas, se filmado, fotografado ou descrito textualmente, o teatro deixou já de ser teatro. “Por seus fundamentos, as artes cênicas não possibilitam cópia” (GIL, 2010 p. 104). Dessa forma, é necessário considerar a transitoriedade do tempo, do espaço e dos corpos-sujeitos envolvidos neste acontecimento que se constrói singular a cada vez, não podendo se repetir de igual forma, nem ser registrado em sua natureza teatral.

Contribuindo para o aprofundamento da questão, o pesquisador argentino Jorge Dubatti concebe seus estudos caracterizando-os no âmbito de uma filosofia do teatro, o que permite pensá-lo a partir das especificidades de seu **acontecimento**, considerando a efemeridade intrínseca dos elementos e agentes produtores/produzidos nele. “A filosofia do teatro concebe o teatro como um acontecimento ontológico no qual se produzem entes” (DUBATTI, 2010 pg. 32-33)². O pensador propõe refletir o teatro em “seu ‘estar’ no mundo, de seu peculiar ser do estar no mundo”³ (DUBATTI, 2010 pg. 19).

O crítico projeta um pensamento filosófico sobre o teatro na medida em que teatro e filosofia se integram *entre* operação de pensamento e objeto do pensar. A partir de referências filosóficas diversas, o autor faz pensar o teatro não como teatro em si, disponível em si, mas como ser do/no mundo, radicado no seu ato provisório de estar e acontecer que é sempre contextual (espacial e temporalmente). Dubatti (2010, pg. 27) descreve que uma filosofia do teatro trata da relação do teatro com o ser, a realidade, os objetos reais e os entes ideais, com a vida como objeto metafísico, com a linguagem, com os valores, com a natureza, com Deus, os deuses e o sagrado, etc. O autor propõe aos pesquisadores do campo das artes cênicas uma reflexão de cunho ontológico sobre o teatro (e em que ele consiste) ao considerar a sua relação com o mundo.

O pensamento de Dubatti é importante para esta pesquisa, pois defende que o teatro é acontecimento, que só pode ser pensado como acontecimento, e não como bem disponível para análise a partir de sistematizações a priori ou de definições tradicionais de dicionários da Teatrologia.

A filosofia do teatro afirma que o teatro é um acontecimento [...] acontecimento que produz entes em seu acontecer, ligado à cultura vivente, à presença aurática dos corpos, e, a partir dessa proposição, elabora argumentos fundamentais que questionam o reducionismo da definição semiótica do teatro (DUBATTI, 2010 pg. 28).⁴

²“La Filosofía del Teatro concibe el teatro como un acontecimiento ontológico en el que se producen entes”. Tradução minha.

³ “De su ‘estar’ en el mundo, de su peculiar ser del estar en el mundo”. Tradução minha

⁴ “La filosofía del teatro afirma que el teatro es un acontecimiento [...] acontecimiento que produce entes en su acontecer, ligado a la cultura viviente, a la presencia aurática de los cuerpos, y a partir

Tais estudos estimulam indagações sobre o que existe, o que faz o teatro existir e o que o teatro faz existir. Mas, para tratar das camadas produzidas no acontecimento, é necessário tratar antes da **efemeridade** do acontecimento teatral e refletir sobre os modos de acessá-lo considerando sua especificidade. O que existe quando pensamos em acontecimentos que não existem no mesmo ato do pensar sobre eles? Parte das artes visuais continuam a existir de forma materializada quando se trata de uma pintura exposta na parede, por exemplo, mesmo que afastada de um sujeito espectador, é possível registrar ou descrever com maior segurança a sua localização como obra em seu suporte fixo. A literatura também pode continuar nos livros na estante, ainda que seja possível refletir sobre diferentes formas de fruição a cada investimento de leitura. O cinema também opera de modo semelhante, pois tais fenômenos produzem objetos de arte que se tornam independentes dos corpos que os criaram, objetos que realizam trajetos próprios, que passam a pertencer a uma rede de diálogo com outros objetos de arte, além de possuírem maior expectativa de vida que seus pintores, escritores e cineastas. Diante desses objetos, o elemento efêmero está no sujeito que os frui. Mas como pensar o teatro ao considerar que ele não continua em nenhum objeto/suporte, que ele não estará em nenhum lugar que não seja o espaço-tempo de seu *acontecendo*, dependendo da relação *entre* atores e espectadores? Aqueles atores e espectadores específicos, naquela data e hora específica, produziram juntos um *entre*⁵ como criação teatral, algo que não pôde ser repetido na data seguinte, que não pôde permanecer.

Uma coisa importantíssima é começar a ter categorias que reconheçam a realidade do acontecimento, como a categoria do 'teatro perdido'. Quando vou falar do teatro como crítico, eu falo no passado, não no presente. Estamos falando do perdido, mesmo que o tenhamos visto há dez minutos. Isso implica em primeiro lugar que, a partir dessas categorizações,

de esa proposición, elabora argumentos fundamentales que cuestionan el reduccionismo de la definición semiótica del teatro". Tradução minha.

⁵ É possível dizer que no processo de criação teatral vivenciado por artistas já há muitos *entres* pulsantes. Mas nesta tese o recorte realizado se refere especificamente ao *entre* criado no contato de atores e espectadores como o espaço-tempo (também, de diferentes formas, processual) para o qual o processo de criação vivenciado por artistas endereça-se.

formulemos do que podemos falar e do que não podemos falar. (DUBATTI apud ROMAGNOLLI; DE LIMA MUNIZ, 2014 p. 256).

O teatro descontinua ao invés de permanecer: acaba no mesmo ato que o cria. A bem conhecida especificidade dessa arte é a sua efemeridade, sua perspectiva relacional e singular, e a necessidade da presença dos corpos envolvidos, atores e espectadores. Nesse sentido, o que existe quando pensamos o acontecimento teatral que já não existe como teatro? Como pensar o teatro que pertence mais às ordens do estar que do ser? “Se estudar o teatro é estudar o acontecimento teatral, é indispensável encontrar as ferramentas para estudar o acontecimento, ou ao menos para problematizar as dificuldades e possibilidades de seu acesso” (DUBATTI, 2010 pg. 45)⁶.

Se o teatro, diferentemente de outras artes, descontinua como teatro e não pode ser conservado como acontecimento (independente da forma de registro), devido ao seu caráter efêmero e experiencial, talvez possa continuar ou proporcionar algum tipo de acesso se tratado em termos de memória. Para tratar daquilo que o acontecimento teatral faz existir, é necessário antes refletir sobre como o acontecimento existe no ato do pensar sobre ele e de que formas pode ser acessado e discutido, por exemplo, em uma tese.

⁶ “Si estudiar el teatro es estudiar el acontecimiento teatral, es indispensable encontrar las herramientas para estudiar el acontecimiento, o al menos para problematizar las dificultades y posibilidades de su acceso”. Tradução minha.

Acontecimento I

Sou atriz, agora, no meio da cena, durante a ação. Ao mesmo tempo em que tudo transcorre em conformidade com a trajetória projetada da encenação, existe outro. Um outro espaço dentro desse acontecimento, enquanto ele acontece. Uma camada que me suspende. Espaço 'entre', onde chove. Os pingos da chuva caem sobre mim não apenas de cima, mas de todos os lados, de frente e também de baixo. Ao mesmo tempo. Vêm ora leves e espaçados como garoa, ora intensos em fortes rajadas. Meu corpo agora é água, sendo tocado por água. As ondulações que cada gota causa ao cair me mantêm em movimento. Fluído. Fluxo incessante que eu não domino. Entretanto, percebo nítida e violentamente quando as gotas me atingem e formam ondas circulares espalhando-me, transformando a água em rio, em oceano. Transbordo, alastro, escorro incontrolavelmente pelos espaços.

Meu corpo: levitação e confronto, volto à órbita! De repente, é como se de mim saíssem os pingos da chuva. Dos meus olhos são lançadas as gotas, de minha boca e de cada um dos meus poros, em todas as direções, destinadas a tudo e todos que ali estão. Lanço-me sem saber se me terei de volta. Há um Eu nesse instante, sendo invadido e invadindo em mútua contaminação. Devastação de água que não é água. Juntos na inundação, nós formamos um único tornado. Tornar em comum, tornar-me, tornar-nos: nós. Após as marcas da devastação, deixei de ser aquela e passei a ser esta. Mas, sem ponto de parada, novamente deixei de ser, já fui, sou outra, serei ainda. Daqui a pouco, a próxima ação. Outra tempestade.

E isso é tudo que eu lembro. Nada de rostos. Deles eu não me lembro. Da porta de entrada eu não lembro, da cor e da textura do chão, da altura do teto, da quantidade de pessoas, do dia do ano, se fazia frio eu também não me lembro. Nem do texto eu lembro bem. É frustrante, não sei se eu não estava em mim ou se estava muito em mim a ponto de não lembrar. Eu busco pelos rostos, mas eles não vêm. O que restou é tão disforme que parece mais uma alucinação do que um espetáculo teatral. Talvez eu não me lembre daqueles rostos, porque aqueles rostos, talvez, não existam mais.



Imagem 1- fotografia: Edegar Starke

Encontrei essa foto, um dos poucos registros que tenho daquela montagem. O figurino era vermelho, a sala tinha janelas grandes, eu podia ver o público primeiro da janela, enquanto chegavam no espaço. Vejo meu rosto sem contorno na imagem que não deixa ver o que há do outro lado, na direção oposta; os outros rostos, se é que existiam, já não estão mais. Raramente se fotografa o público, como se o mais interessante estivesse do outro lado. Falta fotografar o que está oculto na cena e que a faz ser como é. A falta é sentida, tanto como prática, quanto como incapacidade de registro da coisa que faltou registrar. Mas o que está oculto não se deixa desocultar. Aqui não se vê o contorno do meu rosto, faltava-lhe rosto para ser rosto. Faltava, faltava-lhe ser, simplesmente por ser falta, e agora, por já não estar.

(Relato escrito por mim em 2013, sobre lembranças e percepções do Espetáculo B612, apresentado no ano de 2010 em Blumenau- SC pelo Grupo GANJU).

Entre memória e mirante, tempo

Nesse aqui e nesse agora principia algo. O tempo cronológico sofre uma transformação decisiva: cessa de fluir, deixa de ser sucessão, instante que vem depois e antes de outros idênticos e se converte em começo de outra coisa.

Octávio Paz

Repito a questão: Como pensar o teatro que pertence mais às ordens do estar que do ser? É possível intuir que uma das interações mais significativas *entre* as ideias de acontecimento teatral e de memória está em suas relações com o tempo, uma forma de temporalidade radical, distinta do relógio e dos calendários. Isso porque dizem respeito a operações que ocorrem no presente em que estão acontecendo e não duram como bem disponível, precisam acabar para que tenhamos delas os rastros.

Por conta da necessidade de pensar o tempo, o encontro com Gaston Bachelard se faz importante para problematizar o acontecimento teatral que não continua em um objeto, tempo, espaço ou conhecimento fixável. Em *A dialética da duração* (1994) e *A Intuição do Instante* (2010), inspirado pelo princípio da complementaridade da microfísica e inquietado com a ideia bergsoniana de continuísmo, o estudioso reflete sobre a *ritmanálise*, ao tratar da ideia da descontinuidade e sobre o *instante*, ao discutir as operações temporais.

É perceptível que, quanto mais um período de tempo é ocupado, mais curto ele parece. E o mesmo vale para o oposto, quanto menos um período de tempo é ocupado, mais longo ele parece. Também é possível perceber dissonâncias *entre* um tempo compreendido como *meu tempo* em relação ao tempo do mundo. Essas impressões incitam a reflexão sobre possibilidades distintas de percepções sobre a temporalidade, referentes tanto ao corpo e às ações do sujeito, quanto ao mundo e às movimentações do entorno. A compreensão sobre o tempo, desse modo, depende da forma como nos relacionamos com ele; portanto, não é possível tratar

do tempo sem considerar tanto o sujeito implicado nessa interação, quanto a forma de relação agenciada por ele.

O ser humano nunca é fixo, ele nunca está lá, jamais vivendo no tempo onde os outros o veem viver, onde ele mesmo diz aos outros viver. Com frequência, somos seres estagnantes atravessados por redemoinhos. [...] O cronômetro é o tempo dos outros, o tempo de um outro tempo que não pode medir nossa duração. Mas não somos nós mesmos um maço mal atado de um milhão de outros tempos? (BACHELARD, 1990 p. 41).

No estudo da relatividade, já se levava em conta a existência de várias perspectivas temporais que correspondem-se, mas que não possuem durações absolutas e homogêneas. *Entre* os tantos estudiosos que se dedicaram a investigação sobre o tema, Bachelard indica a descontinuidade temporal como mote para uma distinta percepção do tempo – que, para ele, não existe em si como um grande medidor universal em um *continuum entre* passado-presente-futuro.

O Tempo é o instante, e é o instante presente que tem toda a carga temporal. O passado é tão vazio quanto o futuro. O futuro está tão morto quanto o passado. O instante não contém uma duração em seu seio, não impele uma força num sentido ou noutro (BACHELARD, 2010 p. 48-49).

Para o filósofo, a sensação de uma duração homogênea do tempo se trata de uma construção do pensamento, que se encarrega de conectar instantes isolados e associar acontecimentos para formar a ideia de duração. O hábito elege fatores significativos e conecta-os, provocando a perspectiva duracional da existência. *Entretanto*, não há, para Bachelard, plenitude de continuação que não seja atravessada por rupturas rítmicas e intervalos produzidos pelos instantes. A continuidade não é um fluxo natural, ainda que possa ser uma prática automatizada – trata-se, ao contrário, de uma sistematização artificial: “o homem incluiu o esforço de continuidade as suas ações” (BACHELARD, 1994 p. 43-44). É necessário perceber que há uma diferença *entre* a intencionalidade que desencadeia um ato e a vontade que o faz ter a impressão de continuidade, no sentido de alcançar uma ideia de duração. São a vontade e o pensamento que, através do esforço, produzem a sensação de continuidade, que, por sua vez, não será uma repetição exata ou um alargamento da ação ou da situação vivida no ato de seu desencadeamento, mas uma sucessão de descontinuidades e recriações.

Mas, ante nossa impotência para encontrar em nós mesmos essas grandes linhas uniformes, esses grandes traços simples pelos quais o impulso vital deve desenhar o devir, éramos levados, naturalmente, a buscar a homogeneidade da duração limitando-nos a fragmentos cada vez menos extensos. Mas era sempre o mesmo fracasso: a duração não se limitava a durar, ela vivia! [...] A duração, como a substância, só nos envia fantasmas. Duração e substância desempenham mesmo, uma em relação à outra, numa recíproca desesperadora, a fábula do enganador enganado: o devir é o fenômeno da substância, a substância é o fenômeno do devir. Por que, então, não aceitar, como metafisicamente mais prudente, igualar o tempo ao acidente, o que equivale a igualar o tempo a seu fenômeno? O tempo só se observa pelos instantes; a duração - veremos como só é sentida pelos instantes. Ela é uma poeira de instantes, ou melhor, um grupo de pontos que um fenômeno de perspectiva solidariza de forma mais ou menos estreita (BACHELARD, 2010 p. 34).

Assim, nada simplesmente continua como um fato fixo: *entre* instantes descontínuos, até mesmo o repouso é um estado de vibração. Haverá sempre hesitação, lacunas, intervalos e a inserção do nada sobre o tempo. Na ideia de *ritmanálise*, até as formas mais aparentemente estáveis devem sua estabilidade “a um desacordo rítmico” (BACHELARD, 1994 p. 120). Existem, em todas as coisas, vibrações que, por serem irregulares, propiciam a existência. Em tudo há um ritmo⁷: essa energia vibratória é compreendida por Bachelard como a energia da existência, fluxo de formação e deformação relativo à ambivalência inerente aos sujeitos.

No estudo sobre o tempo em *ritmanálise*, toda presença pressupõe a ausência e toda recordação pressupõe o esquecimento – a vida é, portanto, ondulação e as “transformações ocorrem em ritmos” (BACHELARD, 1994 p. 119). O tempo como uma vibração rítmica produzida com, pelo e no corpo, é um fluxo descontínuo, e nele nenhum acontecimento permanece fixo e estabelecido: “acreditar na permanência das coisas é abrir sempre os mesmos olhos à mesma fase de seu ritmo” (BACHELARD, 1994 p. 63). O tempo, segundo o pensador, não é um fenômeno

⁷Corroborando com o estudo de Bachelard sobre os ritmos, temos nas pesquisas sobre ritmos biológicos o estudo sobre o Núcleo Supra Quiásmatico, encontrado no cérebro humano (mais precisamente no hipotálamo) e que produz o ritmo circadiano- o que regula os ritmos do corpo, sobretudo os biológicos, a partir da sua interação com o ambiente (reação às mudanças de temperatura, dia e noite, sensações de fome, etc.). Desse modo, é possível afirmar que os ritmos internos de um sujeito são como uma orquestra singular e ininterrupta, que funciona em interdependência entre todas as partes do corpo em sua relação com o ambiente externo, produzindo, portanto, reações e modos comportamentais e temporais distintos de um sujeito para o outro. Cf. em CAVALCANTE; NASCIMENTO JÚNIOR; COSTA, 2006.

em si, que corre isolada e linearmente de um antes até um depois, mas sim transcorre em e através de um sujeito de forma singular e dinâmica; nele só é mantido o que é feito, reativado e reconstruído – o que é feito, reativado e reconstruído no sujeito e como sujeito. Nessa perspectiva, o presente não é explicado ou produzido pelo passado – não existe relação causal de continuidade, o passado só pode ser visualizado a partir de uma perspectiva do presente.

Será necessário, por conseguinte, do ponto de vista da própria vida, buscar compreender o passado pelo presente, longe de um empenho incessante de explicar o presente pelo passado. Por certo, depois disso a sensação da duração deverá ser esclarecida. [...] Se estabelecermos que a duração é um dado relativo e secundário, sempre mais ou menos factício, como poderia a ilusão que temos sobre ela contradizer nossa experiência imediata do instante? (BACHELARD, 2010 p. 22-23).

O passado, segundo reflete Bachelard, está liberto de datas, e a memória, a partir dessa perspectiva, não é uma espécie de armário onde as lembranças são cronológica e ordenadamente fixadas em gavetas, pois nos lembramos de *ter sido*, e não de *ter durado*: “A memória, guardiã do tempo, guarda apenas o instante; ela não conserva nada, absolutamente nada, de nossa sensação complicada e factícia que é a duração” (BACHELARD, 2010 p. 35-36). Para que seja possível adentrar nos aspectos operacionais da memória e refletir sobre formas de acesso aos acontecimentos teatrais que não continuam, apresento alguns estudos do neurocientista Antônio Damásio.

Em *O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano*, Damásio destaca que as lembranças constituintes da memória, quando acionadas, surgem sob a forma de imagens mentais que podem ser visuais, olfativas, táteis ou auditivas. Tais imagens-lembranças sofrem modificações constantemente, não serão idênticas ou repetíveis em relação à sua origem, pois operam de forma contextual e reconstrutiva. As imagens mentais estão localizadas como representações dispositivas, que não contém a figura fixa da lembrança de um acontecimento, mas os meios e caminhos que desencadeiam a reconfiguração atualizada dessa imagem.

Se você possui uma representação dispositiva para o rosto de tia Maria, essa representação não contém o rosto dela como tal, mas os padrões de disparo que desencadeiam a reconstrução momentânea de uma

representação aproximada desse rosto nos córtices visuais iniciais. [...] Não existe apenas uma fórmula secreta para essa reconstrução (DAMÁSIO 1996 p. 130).

Quando esse processo é realizado, todo o corpo participa e reage às imagens acionadas, associando-as a outros elementos relacionados ao momento atual. “Quando evocamos um objeto, evocamos não apenas características sensoriais de um objeto real, mas as reações que tivemos a esse objeto” (DAMÁSIO, 2000 p. 208). Os elementos e sensações corporais do sujeito, portanto, são também absorvidos pela memória, que, ao criar relações e conexões no ato do recordar, considera as reações vivenciadas no organismo como dados integrados à recordação do objeto. São produzidas imagens de um objeto, imagens das reações do organismo a esse objeto e, ainda, a imagem do organismo no ato de perceber e responder tanto ao objeto, quanto às reações decorrentes do encontro com ele – tudo em um só fluxo. A rapidez com que esses processos ocorrem é extraordinária, logo, não é possível que as imagens produzidas sejam registradas como arquivos ou filmes, retidos fixa e permanentemente.

Todos possuímos provas concretas de 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. Mais ainda, à medida que a idade e experiência se modificam, as versões da mesma coisa evoluem. Nada disso é compatível com a ideia de uma representação fac-similar rígida, como foi observado pelo psicólogo britânico Frederic Bartlett há várias décadas, quando pela primeira vez propôs que a memória é essencialmente reconstrutiva (DAMÁSIO,1996 p.128).

Portanto, é análoga a afirmação de Damásio com a proposição de Bachelard de que todo o conteúdo da memória, guardiã do tempo, modifica-se constantemente e está para ser reconfigurado, recriado e transformado por uma atualização no presente. “A recordação não é um bem disponível. Só podemos realizá-la se partimos de uma intenção presente.” (BACHELARD, 1994 p. 51). Na ação realizada pela memória, o presente configura o passado – o dinamismo existente em tais processos requalifica experiências, reconfigura interpretações e relaciona novas referências. A cada vez que um acontecimento é rememorado ele é recriado no presente e a partir do presente. Se rememoro o mesmo acontecimento no dia seguinte, ele será recriado de maneira distinta da data anterior. Para Bachelard

(2010 p. 33), a distinção convencional *entre* os períodos como blocos de passado, presente e futuro trata-se de um modo organizacional instituído para o auxílio da compreensão e da atuação dos corpos no mundo. *Entretanto*, a operação do tempo nesses mesmos corpos se dá de forma completamente diferente, pulsando em um fluxo rítmico de dinamismo e descontinuidade, o que altera a perspectiva duracional não só do tempo, mas também dos próprios sujeitos.

Sobre esse aspecto, Damásio explica que sempre que a memória é acionada, ao constituir uma imagem mental reconfigurada no presente, uma reação específica é provocada no organismo, que interfere direta e indiretamente no processo de construção da perspectiva identitária, relacionado ao *self autobiográfico*, ao *self central* e ao *proto-self*. Esse tipo de reação vai ao encontro do que o neurocientista intitula *memória do próprio corpo*, ou seja, o que o corpo foi e é em sua relação com o ambiente. Nessas interações, a subjetividade do sujeito é envolvida e, a cada interação – *entre* memória, presente, tendências e padrões comportamentais (de ordem cultural, social, genética, etc.) – alterações ocorrem, reajustando constantemente a noção própria de “eu”.

Quando descobrimos de que somos feitos e como somos construídos, vislumbramos um processo incessante de construção e demolição, e percebemos que a vida está à mercê desse processo ininterrupto. [...] Assim como ciclos de vida e morte reconstróem o organismo e suas partes em conformidade com um plano, a cada momento o cérebro reconstrói o sentido do self. Não possuímos um self esculpido em pedra, que, como a pedra, resista aos estragos do tempo. Nosso sentido do self é um estado do organismo, o resultado de certos componentes operando de certa maneira e interagindo de certo modo, dentro de certos parâmetros. É outra construção, um padrão vulnerável de operações integradas que tem como consequência a representação mental de um ser vivo individual (DAMÁSIO, 2000, pg. 189-190).

A partir dessa perspectiva de pensamento que propõe uma percepção efêmera do passado, agenciada por uma ideia dinâmica de memória, ocorrem transformações na forma como o sujeito percebe e se relaciona com as noções de história e identidade⁸. Segundo Bachelard, a existência humana só pode ser

⁸Para os estudiosos da pós-modernidade, como Fredric Jameson (2006), é característica determinante do período atual a sensação de perda da noção de identidade fixa, o que ocorre, segundo ele, por conta da impossibilidade de apreendermos um passado estável que possa garantir um senso de história que proporcione concretude para as próprias identidades. A percepção sobre elas passa

compreendida *ritmanaliticamente*, como manifestação dinâmica no instante a partir de sua reconstituição, na qual o sujeito se reconhece em descontinuidade – não permanece idêntico a si, não continua a ser sem que haja a reativação do impulso de ser. Essa reativação pontua uma série de renascimentos que configuram o sujeito e reiteram a sua abertura como um possível no tempo, assim como o teatro que renasce como teatro no presente a cada vez que é realizado.

A presença do presente, segundo Bachelard, é sentida no instante de sua existência, assinalando uma ruptura no sujeito, que desdobra a si no tempo para se sentir contemporâneo de si na percepção sobre o agora. Portanto, a descontinuidade é necessária para o seu encontro consigo no presente. Para o pensador, as diferentes idades e experiências se unem em uma memória viva, na qual a ação presente aciona a produção e a recriação da memória, da subjetividade e do sujeito. Os acontecimentos não são fixáveis e o tempo não é linear, mas modulado por instantes que não possuem característica duracional ou causal. Não se trata, portanto, de uma visualização sobre “a” história, mas “um” olhar sobre “uma” história – realizado na e a partir da concepção singular da memória de um sujeito que atravessa e é atravessada por sua subjetividade. Logo, ancorar de forma rígida e em causalidade o que se *é* (como identidade) com base no que se *foi* torna-se pouco preciso, uma vez que o passado nunca está dado como origem estável (a “origem”, portanto, não é estável, é recriada cada vez que rememorada).

Ora, não nos parece que o indivíduo seja tão nitidamente definido quanto o ensina a filosofia escolar: não se deve falar nem da unidade nem da identidade do eu fora da síntese realizada pelo instante (BACHELARD, 2010 p. 68).

Para o filósofo, a identidade de um sujeito nunca se completa totalmente, pois é afetada pela dinâmica dos ritmos, atualizações e reflexos – se dá em descontinuidades e em devir. A questão que surge é: sobre o que tenho poder quando perco o controle tanto sobre o senso de história, quanto sobre minha

por um antiessencialismo ou um antifundacionalismo, ou seja, pela recusa de qualquer ideia definitiva sobre a natureza das subjetividades e das identidades. Segundo o crítico, estamos submersos em diversos determinantes em constante modificação por ritmos e velocidades influenciados por fluxos globais de interatividade, o que impossibilita que qualquer estrutura, seja econômica, social, cultural, política ou identitária, alcance um caráter estável ou definitivo.

própria identidade? Como esse fator se relaciona com a prática teatral? Para Dubatti, pensar o teatro a partir de uma perspectiva ontológica é importante, pois vamos ao teatro para entrar em contato com o acontecimento do ser.

Vamos ao teatro, em suma, para ter contato com o acontecimento do ser: a vontade de ser do artista, a aparição efêmera do ser do corpo poético, a construção de subjetividade desde a produção e desde a expectativa, a fricção entre ordens ontológicas diversas. [...] Em conclusão, a arte é uma via de percepção ontológica porque contrasta e revela níveis ou ordens do ser⁹ (DUBATTI, 2010 p.44).

Sobre esse fator, o ator pode ser aqui reconhecido como aquele que historicamente trabalhou sobre múltiplas possibilidades de formas de existência e de identidades em devir, a partir do exercício com as personas e personagens, até chegar à titulada autoficção na recriação de traços biográficos em cena. Para o estudioso Hans-Thies Lehmann, o ator no teatro, é, antes de tudo, uma pessoa. Torna-se impossível dizer o que ela é de forma fixa, pois ela pode se transformar em inúmeras possibilidades de acordo com o acontecimento.

Você não pode julgar as pessoas apenas pelo ser, pelo que são, mas pelo que poderão vir a ser. Essa é uma outra dimensão artística da questão da identidade que está no centro do teatro. Por isso eu defino em alguns textos o teatro como espaço das possibilidades, onde a realidade é mais efetiva que a própria realidade (LEHMANN, 2003 p. 18).

Segundo o autor, o sujeito é um possível a surgir, e o teatro pode ser o lugar para criar e pensar esse possível. O teatro é o lugar onde a realidade dos sujeitos não está pré-determinada de forma rígida, no teatro ela pode ser criada e testemunhada. Dessa forma, os lugares de ação, de poder e de produção das identidades podem ser criados em cena tanto como crítica a como esses mesmos campos são regulamentados socialmente, quanto como possibilidade de recriação de seus espaços de alcance. Conforme exposto, um dos processos envolvidos na constituição do sujeito e de sua identidade se trata da atualização e da recriação

⁹ “Vamos al teatro, en suma, para tomar contacto con el acontecimiento del ser: la voluntad de ser del artista, la aparición efímera del ser del cuerpo poético, la construcción de subjetividad desde la producción y desde la expectación, la fricción entre órdenes ontológicas diversos. [...] En conclusión, el arte es una via de percepción ontológica porque contrasta y revela niveles u órdenes del ser”. Tradução minha.

dos elementos da memória, que atuam em descontinuidade sem participar de uma ordem causal. Já o corpo do artista em cena, executa a função (*dentre* outras funções) de expor criações que exploram possibilidades de existência igualmente inconstantes e diversas – a atualização e a recriação dos dados da memória são realizadas em cada movimento executado pelo artista nesse processo.

Segundo o chileno Amílcar Borges de Barros, que trabalha sobre a ideia de dramaturgia corporal, “poderíamos dizer que a ação cênica é um potencial de modificação, deslocamento e difração de um corpo que transita para seu (re)conhecimento e sua (re)criação na experiência estética”¹⁰ (BARROS, 2011 p. 97). Através das ações físicas e vocais, o material impresso no corpo como um “repertório ativo¹¹” de memória se expõe e recria-se, já que o ator trabalha sobre um eu múltiplo de si que envolve uma espécie de historicidade corporal. Um corpo de memória é revelado e modificado em ação teatral, e nele se inscrevem traços e rastros que passam a participar como matéria artística: matéria que esse corpo *é* e *tem* no mesmo movimento. O trajeto percorrido pelo artista ao longo de sua vida, as marcas culturais, sociais e políticas, as cicatrizes objetivas e subjetivas, e as rotas de experiências são tramados no corpo e no espaço cênico como uma dramaturgia testemunhal feita por fios de memória que tanto revelam o sujeito, quanto recriam seu repertório. Borges apresenta a ideia de cartografia de vestígios como mote para uma arqueologia corporal dinâmica do ator feita de memória e recriada pela memória. O corpo em cena, dessa forma, é um lugar de testemunho que considera que a memória dos corpos constrói a memória dos espaços e

¹⁰ “podríamos decir que la acción escénica es un potencial de modificación, desplazamiento y difracción de un cuerpo-objeto que transita hacia su (re)conocimiento y su (re)creación en la experiencia estética”. Tradução minha.

¹¹ Durante minha pesquisa de mestrado “A procura de um subtexto contemporâneo”, nomeei “repertório ativo do ator” o arcabouço movente de dados que nutrem e constituem os subtextos. Ao questionar o que faz com que estas criações, *entre* elas os subtextos, sejam não apenas moventes, mas singulares, e tenham potência ou sentido direto apenas para o ator que a criou, chegamos à memória, um corpo-memória. A partir desta reflexão, a fonte do repertório ativo é a memória que visualizada como movente e ativa, atualiza-se no presente dinâmico do corpo, propiciando que traços, imagens, sensações, aspectos culturais e a série de elementos que possam existir neste fluxo, sejam revisitados e transformados num refazer contínuo de si. O corpo do ator, portanto, não apenas tem ou possui um repertório ativo de materiais que influem e constituem as criações artísticas. O corpo é esse repertório ativo, que além de fornecer matéria-prima viva, é também o tecelão da criação.

tempos e que as memórias dos espaços e tempos constroem a memória dos corpos. Assim, a esfera particular e a pública se fundem em cena ao expor, direta e indiretamente, a memória impressa como corpo no corpo. A relação *entre* o ator e o sujeito contemporâneo (que perdeu o senso de identidade fixa) se faz importante, não para oferecer respostas, mas para aproximar caminhos nos quais potenciais criativos possam gerar modos de compreensão e produção, quem sabe, das próprias identidades.

Este “eu” multiplicado, di-ferido, trans-ferido e re-codificado longe de uma unidade, desarticula o tempo linear e evoca imagens, pensamentos, gestos e impulsos que confrontam a subjetividade com o estabelecido; é a manifestação da crise e a instauração das identidades múltiplas. [...] O corpo se faz inquieto e se revela constantemente em ação, constantemente a partir de sua tendência a descolar-se, a materializar suas fronteiras (BARROS, 2011 p. 58)¹².

Mas como o espectador, em sua constituição de sujeito, pode ser também pensado nessa perspectiva, sobretudo na relação estabelecida *entre* ele e o artista, *entre* ele e o acontecimento teatral? Direcionando-se a essa reflexão, pensadores do teatro como Patrice Pavis comentam sobre o lugar do espectador a partir da relação que a criação teatral estabelece com a produção de sentido. Pavis afirma que a tentativa de “tradução” ou de indução de um sentido único nos espetáculos teatrais de modo linear ou narrativo – que o espectador teria a função de entender de forma homogênea – vem sendo, ao longo das vertentes teatrais, substituída pela exploração sobre a abertura de sentidos, na medida em que possibilidades diversificadas de criação e interpretação sobre a encenação passam a ser consideradas. O motivo pelo qual o espectador vai ao teatro e a sua função dentro desse acontecimento se modificam quando se torna impossível prever uma única conduta fixa para a criação teatral, bem como sobre limites generalizáveis relativos ao processo de recepção. O lugar do sentido no teatro, a partir dessa perspectiva,

¹²“Este “yo” multiplicado, di-ferido, trans-ferido y re-codificado lejos de la unidad, desarticula el tiempo lineal y evoca imágenes, pensamientos, gestos e impulsos que confrontan la subjetividad con lo establecido; es la manifestación de la crisis y la instauración de las identidades múltiples. [...] El cuerpo se hace inquieto y se rebela constantemente en la acción, constantemente hacia su tendencia a desplazar-se, a reificar sus fronteras”. Tradução minha.

não é necessariamente o texto dramático¹³, desloca-se em direção aos artistas e aos espectadores: ambos produtores de sentidos múltiplos (que se correspondem de distintas formas) e participantes ativos da construção de um acontecimento.

A encenação tinha como função, “nos seus primórdios”, fazer passar o sentido do texto para o palco, utilizar a representação como um meio para explicar a peça. Esclarecer, tornar sensível o sentido da peça não é uma tarefa desprezível, nem mesmo inútil, mas, no entanto, não é a finalidade do trabalho teatral. Assegurar a legibilidade não é, evidentemente, possível a não ser num fundo de ilegibilidade (PAVIS, 2010 p. 363).

Tais deslocamentos, *entre* lugares vinculados à produção de sentido e as funções desempenhadas pelos artistas e espectadores, podem ser aqui relacionados com percepções contextuais sobre a temporalidade, na medida em que visualiza-se, em diversas práticas do teatro contemporâneo, a rejeição ao que é fixo ou ao que pretende fixar formas de produção e de recepção artísticas. É por esse motivo, *entre* outros, que parte das realizações cênicas da atualidade se aproxima das noções de tempo e memória aqui expostas ao evidenciar em cena questões como: multiplicidades não fixáveis de criação e de recepção teatral; ideias de temporalidades não necessariamente contínuas ou lineares (podendo o tempo ser diluído, estendido ou fragmentado em cena); e ao trazer uma ideia de texto que é revelado corporalmente em cena e não representado como ‘verdade’ repetida tal qual – e que, por sua vez, deveria ser entendida como tal pelo espectador. Tempo, texto, ação, sonoridade, espacialidade e sentido acontecem no ato de sua realização/criação no acontecimento teatral. Segundo Lehmann, pensador do teatro contemporâneo, o tempo no teatro se refere a uma vivência temporal partilhada *entre* atores e espectadores, não podendo ser mensurado, apenas experimentado. A criação teatral abre espaço para que outros tempos sejam produzidos e experienciados em cena, estabelecendo diferenciações *entre* o tempo do cotidiano e os tempos criados e vivenciados no acontecimento teatral, o que afeta

¹³ A reflexão sobre a autonomia da cena teatral em relação ao texto dramático é também significativa no percurso criativo de Antonin Artaud, cujo pensamento será abordado no quarto fragmento da tese. Segundo o poeta, mais do que reproduzir modelos dramatúrgicos ou modelos técnicos de encenação é necessário existir como criação: mais do que reproduzir uma fala, importa o fato de haver voz.

diretamente a recepção e a produção de sentido que não encontram uma sucessão linear para amparar sua percepção de forma estabelecida. Repetições, alargamento ou aceleração de ações, inversões de causa e efeito, e saltos temporais são alguns dos procedimentos trabalhados no teatro para que o tempo seja não um dado *a priori* e fixo, mas um elemento de criação junto dos demais elementos artísticos.

O tempo tem para nós uma função fortemente ideológica. Com a descontinuidade do tempo, podemos nos sentir em casa. Com a descontinuidade ou com uma nova construção desse tempo que não a da continuidade, a gente pode perceber ou suspeitar que existem outras possibilidades de tempo ou de construção dessa realidade. (LEHMANN, 2003, pg. 11)

O teatro, na perspectiva de acontecimento, torna-se metáfora do tempo, da descontinuidade temporal e da poética do instante de Bachelard. Como acontecimento do instante, descontinua no tempo e em si mesmo (e descontinua no tempo porque descontinua em si), evidencia a efemeridade de forma radical ao descontinuar seus tempos na impossibilidade de sua duração como teatro. O filósofo nos faz pensar sobre como a descontinuidade do tempo encontra o ser, fazendo-o descontinuar, e, ainda, sobre como a descontinuidade inerente ao ser faz o tempo descontinuar em si e no mundo. Os acontecimentos de efemeridade, como o teatral, desse modo, transformam-se em memória como marcas.

A partir da concepção de Bachelard sobre o tempo, assim como a memória não nos fornece “uma memória de” recordável fixa e permanente, mas sim processos dinâmicos de recriação no presente, o teatro (pensado sob os aspectos de um acontecimento teatral) tampouco pode ser descrito ou acessado em sua natureza específica senão enquanto está acontecendo. Alio essa reflexão à tradicional noção de teatro como mirante, lugar onde algo aparece para o olhar. Jorge Dubatti afirma que:

Teatro significa lugar, um mirante, onde alguém vai ver algo que aparece. Por outro lado, há a atividade de olhar. Portanto, na palavra teatro estão inscritos o território, o objeto observado e o observador (DUBATTI apud ROMAGNOLLI; DE LIMA MUNIZ, 2014 p. 254).

O teatro, desse modo, simboliza um território que não está pré-definido, mas que surge no acontecimento do olhar, na relação estabelecida *entre* aqueles que

são olhados e aqueles que olham: relação que existe somente no tempo do acontecimento mesmo. É por este motivo que optei por titular a presente tese amparada na ideia de acontecimento **teatral** e não de acontecimento **cênico**. Refiro-me a força etimológica da palavra teatro que une a ação de olhar e o lugar que aparece para ser olhado como relação de efemeridade, enquanto que a palavra cena, em sua etimologia, refere-se à noção de palco. Esse olhar, aqui, não está restrito ao campo da visão, trata-se da operação de percepção dos corpos que se dispõem ao ato de perceber, receber, vivenciar, participar e criar o teatro.

Já o deslocamento da noção de **obra** teatral em direção à ideia de **acontecimento** é tratada também por Erika Fischer-Lichte, que reflete a respeito da condição medial dessa realização estabelecida pela copresença física de atores e espectadores em interação.

Para que dita copresença seja possível, dois grupos de pessoas que funcionam como <atuantes> e <observantes> devem congregarem-se em um momento determinado em um lugar concreto e compartilhar nele um lapso de tempo de suas respectivas vidas.¹⁴ (FISCHER-LICHTE, 2011 pg. 77).

Aqui se estabelece uma compreensão do teatro como um processo em fluxo e efemeridade, tão dinâmico quanto a memória. Não há unicidade, significado, ou localização exata do acontecimento teatral que se desenvolve como aquilo que se dá *entre* as pessoas que estão **envolvidas**, por se encontrarem implicadas corporalmente, a partir de sua fisicalidade. Tal encontro não é pacífico, faz-se do confronto *entre* presenças, matérias, sentidos, sonoridades, objetos, luzes, espaços e tempos. A memória do corpo que se reconhece e recria no tempo não linear do acontecimento teatral faz do ato mnemônico um testemunho inscrito na pele, que se compartilha no *entre* dos corpos, liberando seus rastros no espaço teatral. Segundo a pesquisadora e artista Patrícia Fagundes:

Talvez seja justamente através da singularidade, da experiência vivida na carne ou da memória enquanto corpo, que se estabeleça a condição para uma zona compartilhada de experiência. Percebemo-nos no outro através de sua particularidade, de sua presença sensível, de seu testemunho marcado na pele — não através da precisão dos fatos, mas da experiência vital que

¹⁴ “para que dicha copresencia sea posible, dos grupos de personas que funcionan como <actuantes> y <observantes> deben congregarse en un momento determinado en un lugar concreto y compartir en el un lapso de tiempo de sus respectivas vidas.” Tradução minha.

lembramos por vias tortas e incompletas, que nos faz (FAGUNDES, 2013, p. 77)

Assim, no lugar de fatos concretos e relatos exatos, importa mais o movimento de recriação da memória que, ao ser realizada no acontecimento teatral, faz dos corpos em estado de partilha participantes da atualização das memórias que, de individuais, tornam-se coletivas. *Entre* a realidade como característica material do corpo e a criação teatral como mote da ficção artística há contágios nos quais não há possibilidade de separação *entre* tais esferas:

a memória em si funciona como um filtro na recriação de sensações, fatos e ideias. A ficção está contida na realidade, e a realidade na ficção. Se assumimos que a identidade não é fixa, imutável e sólida, se temos muitos "eus", então escolhemos alguns para levar para a cena. (FAGUNDES, 2013 p. 77)

O teatro é um mirante que vemos, reconhecemos sua existência, mas que não permanece ali, senão como memória em nós – que, como a própria memória, não existe em si como coisa estável, mas como movimento/processo que cria já outra coisa (segundo os estudos trilhados aqui, não se tratará da imagem exata da lembrança, nem do registro idêntico ao acontecimento, mas de uma recriação atualizada no presente). É necessário, ao falarmos a respeito de teatro, o reconhecimento de que esse fenômeno está ligado a uma ideia de temporalidade radical que une espaço e tempo. Ainda segundo Fagundes (2011, p. 3): “Na cena, o tempo se faz espaço, e ambos se fazem corpo. O ator está em um espaço, é informado por ele e simultaneamente o compõe; o espaço é sempre definido por um processo de interações. O tempo como fluxo em constante transformação”.

O espaço teatral é um lugar criado no tempo e findado nele, assim como os acontecimentos do instante de Bachelard. O acontecimento se dá nas relações estabelecidas *entre* sujeitos atores e espectadores participantes, ambos criadores da realidade teatro, que desaparece no mesmo momento em que a cortina, ou os olhos desse mirante, se fecham. E, ao fecharmos os olhos, então, o teatro sobrevive como memória, e não como teatro. Essa memória, por sua vez, existirá não como forma de acesso a “uma memória fixa”, mas como uma recriação dinâmica no presente, que já não é mais teatro, nem aquela memória. Trata-se de outro

acontecimento que nos produz o desejo de regresso ao teatro que, cada vez que lembrado, distancia-se mais e mais de sua origem. Temos como tangível mais os impactos do acontecimento e as suas reverberações em nós do que a ideia do que ele foi com precisão. Temos os rastros e os efeitos do teatro como parte integrante de uma memória que nos oferece um mirante apenas quando ativamos o olhar até ele. Para existir, o mirante necessita do olhar, e só existe no tempo em que esse olhar (ou melhor, a relação *entre* os olhares-corpos) acontece.

A memória que habita esse olhar ao mirante nos faz enxergá-lo teatro como reativação de um mundo de outros mirantes-teatro, que sobrevivem em memória e são por ela recriados em camadas infinitas. Um acontecimento que não pode durar, que precisa desaparecer se houver o desejo de voltar a ser, mesmo que seja como um outro – o teatro que será. A memória o possui como teatro somente em sua não-existência como teatro em si e, assim, o que temos são os rastros, as cicatrizes e as marcas deixadas pelo acontecimento (que só existem como marcas após o acontecimento e que se modificam no tempo). Em verdade, o que temos diante da memória e do teatro é o que agora somos (o que, daquilo que pensamos que somos, foi alterado, permaneceu ou desapareceu) depois do seu acontecimento. E se isso (que pensamos) que somos for também uma espécie de mirante, que aparece distinto a cada vez que investimos o olhar desejoso de ver-nos, ou que um outro olhar é investido em nossa direção?

A profunda relação *entre* tempo, memória, teatro, mirantes e acontecimento leva a crer, conforme o relato citado no Acontecimento I, que os rostos presentes no acontecimento teatral lembrado desapareceram com o fim do mesmo acontecimento. Mas não desapareceram sem deixar marcas: o que hoje existe diante da memória deles (do acontecimento do teatro e dos rostos) é o que agora sou após os rastros deixados por eles – um mirante atual formado por tempos descontínuos, marcado pela ausência dos rostos que foram levados, habitantes dos mirantes de teatro igualmente desaparecidos no aparecimento de sua memória em mim.

Bachelard inspira a crença de que nada dura no tempo, nada se conserva e continua simplesmente. O filósofo sugere um pensamento que considere a descontinuidade como operação de existência com o objetivo de desacorrentar o ser encadeado na horizontalidade do tempo duracional e linear. “De repente, toda horizontalidade plana se desfaz. O tempo já não corre. Ele jorra.” (BACHELARD, 2010 p. 96). Essa ideia é um empurrão inicial para tramar as reflexões da tese a partir de uma perspectiva em que o *entre* possa estabelecer outra lógica relacional que não a subordinada pela continuidade, mas que **considere a dimensão efêmera dos processos que o produzem como *entre***. A reflexão do filósofo chileno Ivan Flores Arancibia confirma essa intuição:

Certamente o problema do entre não deixou de assediar, desde tempos anteriores, o sonho de um mundo resistente, o sonho da verdade e da substância, nas nunca havia penetrado tão profundamente como hoje os fundamentos da realidade e do pensamento. Como explicar o deslocamento do ser pelo entre? Formulemos uma hipótese para a qual não dispomos de uma justificativa absoluta: o que organiza o imaginário da nossa época é a inversão da subordinação do entre à continuidade. (ARANCIBIA, 2017, p. 21).¹⁵

Aceitando esta hipótese, o acontecimento teatral e os corpos em acontecimento serão tratados nesta tese a partir do aspecto descontínuo de suas operações. Os acontecimentos descontinuum, os corpos descontinuum e, principalmente, o *entre* descontinua. Podemos dizer que o acontecimento teatral se produz como um *entre* ao relacionar os diversos elementos dos quais é feito no tempo e no espaço, mas podemos dizer ainda que o *entre* é tão efêmero quanto o acontecimento teatral.

¹⁵ Ciertamente, el problema del entre no ha dejado de asediar, desde tiempos anteriores, el sueño de un mundo resistente, el sueño de la verdad y de la substancia, pero nunca había penetrado tan profundamente como hoy los fundamentos de la realidad y del pensamiento. ¿Cómo explicar el desplazamiento del ser por el entre? Formulemos una hipótesis para la que no disponemos de una justificación absoluta: lo que organiza el imaginario de nuestra época es la inversión de la subordinación del entre a la continuidad. Tradução minha.

Intervalo para excrição: Suspende...

Desvio sobre insuficiência: um desvio necessário sobre o corpo que escreve, já que a experiência da escrita é também tema e processo de criação. Por conta da mesma preocupação em dar crédito aos autores que inspiram ou fundamentam as ideias aqui refletidas, declaro, no mesmo sentido, que a dor escreveu parte desses textos, que a dor contaminou, infectou e corrompeu o parto do pensamento. O percurso da investigação que se pretende aberta aos acontecimentos foi rasgado pela insuficiência do mesmo corpo que se investiu em sua realização e talvez por isso uma irrealização se justifique. Um corpo doente vê acontecimentos doentes? Infecta-os com suas síndromes? Suja-os com os efeitos dos efeitos colaterais sentidos? Se o corpo que ensaia adoece, ele torna doente e insuficiente o seu pensamento?

Os medicamentos

medicam os pensamentos

do corpo medicado? Peço

licença para compartilhar que

os lugares de pesquisa da

tese se intercalaram com hospitais,

filas do SUS,

postos de saúde, secretarias de saúde, unidades de pronto atendimento e laboratórios. Os exames médicos estudaram meus *entres* e, curiosamente, sou portadora de uma doença túbulo-intersticial – inflamação crônica dos rins, que provoca séries de infecções renais – relacionada a uma síndrome nefrótica que eu não conhecia até então (desconhecida que habitava meu corpo). O mais curioso ainda é que meu tecido intersticial adoeceu seriamente e, como uma relação altera o curso das outras relações, a relação *entre* os rins e a hipófise também ficou comprometida, ocasionando, como efeito colateral, além da síndrome, uma diabetes insipidus central, que faz com que os rins percam a capacidade de reter água filtrada no organismo. A diabetes foi fruto da demora no atendimento médico-hospitalar, uma vez que o tempo de dano renal intensificou e tornou permanente a falha da comunicação *entre* rins e hipófise.

Durante a escrita de uma tese sobre o *entre*, mergulhei profundamente nos *entres* desconhecidos de meu corpo e participei do encontro de outras pessoas com os *entres* desconhecidos de seus corpos; vivenciei acontecimentos radicais; toquei limites; conheci rostos, sistemas e palavras novas; senti dores em intensidades que eu não imaginava existir, que se transformaram em companhias constantes e, agora, familiares. As idas e vindas dos hospitais, as emergências, a espera e a experiência do leito, os dias intermináveis de internação, o excesso de luz, a fraqueza sem fim, o excesso de medicação para calar a queixa, a despedida das quatro colegas do quarto 3132 que faleceram, o medo da morte, a frieza dos médicos, a exaustão das enfermeiras, o sentimento de incapacidade e de dependência em contraste com o apoio e a generosidade dos amigos que cuidaram de mim com tanto carinho, a burocracia do sistema de saúde, as horas intermináveis de filas no posto, no hospital e na secretaria da saúde para requerer atendimento e solicitar medicação, o trânsito *entre* as crises agudas e o estado crônico, as inúmeras pessoas que não retornam às filas: acontecimentos que aconteceram *entre* o acontecimento das investigações aqui expostas. Acontecimentos que realizam outras camadas de operações, que contaminam alguns desvios e fissuras.

Dentre eles está a certeza de que o que temos em comum (em primeiro lugar) é o fato de sermos corpo e de que, no ato do adoecer, os corpos são corpos: apenas corpos sentindo o corpo, na experiência do/de corpo – é nesse momento que a ideia de Artaud, de que a peste ignora nomes próprios, atinge outro lugar de entendimento. Será que os efeitos colaterais dos processos de “medicação” vivenciados por Artaud foram abordados? Será que ele se tornou o efeito colateral dos processos médicos, hospitalares, psiquiátricos e sociais aos quais foi duramente submetido? Sim, Artaud, os órgãos nos traem...

Neste *entre*, também aprendi que o cuidar de si como cuidado do corpo se desdobra no outro, na medida em que o cuidado com o outro é uma forma de cuidado que retorna aos corpos. Os corpos são contagiosos de distintas maneiras e o cuidado é, nesse caso, igualmente contagioso, desdobra-se, dissolve-se. Nas experiências mais radicais, onde experimentamos o que faz o corpo, há um tipo de vínculo que contribui para a compreensão de que as existências são porosas e se atravessam por muitas forças, inclusive por um sistema que as colocam na mesma fila. Os corpos acabam refletindo suas relações (seus *entres*) construídos de traumas, desejos e acidentes de percursos biológicos, sociais, culturais e políticos, que se expõem corporalmente em manifestações infecciosas, inflamações, nódulos, distúrbios, síndromes, etc. Esses corpos são estruturas em guerra contra outras estruturas, reagindo em existência, manifestando em idioma próprio – enfermidade como fala que o corpo faz em si e direciona ao mundo.

Compartilho, ainda, que esses parágrafos foram escritos como desistência da ação de partimentar as atividades *entre* a pesquisa e o cuidado com a saúde, *entre* o pensamento e os efeitos corpóreos e colaterais sentidos nesse período, tanto pelas medicações, quanto pelos novos hábitos e limitações. Os textos escritos sofrem desencaixes de corpo, tempo e espaço. Não há imunidade *entre* os fragmentos, só há contágio. A precariedade se tornou um tema ainda mais necessário nessa tese, pois além de sua presença insistente nas tentativas de foco e significação do *entre* no acontecimento teatral, rasgou violentamente o meu corpo.

Do hospital não se ganha alta, quando deitados nos leitos os corpos às vezes vão embora (mas ficam). Permanecemos internadas em nós? Mesmo fora? Há lugares que habitamos por um determinado período e, quando saímos deles, esses mesmos lugares passam a nos habitar também. Por isso não há a alta, o hospital passou a ser um cômodo novo em meu corpo. O hospital e as mulheres de lá: Jacira, Juraci, Juliana, Noreci, Cida, Mari, Silvia. Fui profundamente marcada pela presença de muitas pessoas nesses espaços, especialmente as mulheres que serão mencionadas aqui. Elas serão mencionadas nessa tese, porque acredito que **o *entre* está cheio de gente.**

A primeira sobre quem eu gostaria de comentar é Dona Juraci, uma de minhas queridas colegas do quarto 3132, partilhado por quatro pacientes. Ela me disse: “Minha filha, a gente tem que resistir a isso tudo aqui, no final das contas a gente resiste, a gente resiste apesar até da gente mesmo”. Juraci passarinha, mulher negra, 70 anos, olhos de bolinha de gude, faladeira, esposa de seu Miguel, sem filhos. As enfermeiras a moviam com grosseria, ela sentia dor a cada toque, com dificuldade para comer tinha as bandejas lançadas sobre seu corpo que mal tinha forças para erguer. Quando as enfermeiras saíam do quarto eu tentava fazer com que ela comesse para evitar a sonda. Mas ela, ao invés de mastigar, ficava me contando que tinha saudade dos passarinhos que tinha em casa, com receio de que seu Miguel esquecesse de alimentá-los. Suas mãos ainda são imagens nítidas, as linhas profundas do rosto, sua voz rouca.

Alimentada dessas ausências que matam de fome os pássaros e as pacientes, meu olhar se desdobra em direção ao lugar dos corpos de insuficiência, precariedade ou vulnerabilidade nessa comunidade de limite, para os quais a resistência e a sobrevivência são objetivos no pensamento que diz: resisto apesar disso, resisto apesar (inclusive) de mim. Essa resistência não é a heroica, mas um movimento involuntário do corpo que segue. Eu manifesto sobre a manifestação que meu corpo diz e faz em si. Isso, pois, segundo Bataille, somos seres dilacerados e dilacerantes, pois possuímos em nós mesmos os agentes que nos dilaceram.

Em relação às capacidades físicas do corpo, nos procedimentos formativos artísticos – como os treinamentos que visam à destreza de um corpo preparado para ser superpotente (para ser capaz, inclusive, de incorporar a impotência) – há lugar para os corpos de vulnerabilidade e precariedade, onde o objetivo não seja tratá-los, consertá-los, moldá-los ou superá-los? Pensar nos corpos como são expostos em cena, seja como criação (o discurso de corpo como apresentado), ou como criador (é antes um corpo aquele que apresenta o corpo), torna-se um ponto relevante na discussão ao considerar o teatro como lugar de espelho e de crítica das imagens e movimentos dos âmbitos sociais, políticos, culturais, etc., que qualificam e alocam os corpos a partir dos parâmetros e modelos vigentes em seu circuito. Como pensar a precariedade, a vulnerabilidade e a fenda como constituintes, condição de existência e vínculo humano *entre* os sujeitos nas práticas teatrais? Faz sentido propor essa discussão aqui?

A escrita da tese é inevitavelmente influenciada por um limite novo em estado de experiência recente em meu corpo que hoje participa de uma comunidade de corpos que experimenta o adoecimento ou a precariedade como uma condição. Houve momentos em que a presente investigação foi um portal de fuga, em que meu objetivo foi não me deixar afetar pela precariedade, superá-la, não olhar para ela, não acolhê-la, pois ela é dolorosa, me impede de fazer muitas coisas e, ainda assim, é muito pequena perto da precariedade de tantos outros corpos e do mundo. *Entretanto*, a reunião dos corpos que me atravessa no momento, impede que seja possível não ser afetada pela vulnerabilidade que nos reúne. Percebi então, que, evitar olhar para (ou não tornar visível aqui) a minha precariedade, seria como, no mesmo sentido, evitar olhar para e, portanto, contribuir para a ação de invisibilização da precariedade do mundo, e dos corpos precários do mundo, das ruas e dessas filas. Tornar visível este processo é também materializar um posicionamento contrário às tendências sócio-políticas que, justamente, trabalham para invisibilizar a precariedade de nossos corpos, inserindo-nos em um sistema que nos impele a reproduzir os modelos de corpo pleno, útil, capaz, e que nos induz à tentativas obsessivas de superar qualquer limitação para corresponder a

esses modelos. Considero, portanto, um exercício também político tornar esse processo visível nessas páginas. Isso se soma ao fato de que nós, artistas das artes cênicas, trabalhamos com nosso corpo, sobre ele e a partir dele. Diferente de outras linguagens artísticas que possuem suportes de criação diversos, nós criamos teatro no corpo. Por isso, torna-se impossível não considerar as forças que atravessam e formam o corpo que faz teatro. Se fazemos teatro com nossos corpos, o teatro será também feito daquilo que faz nossos corpos.

Houve momentos em que a questão da pesquisa me fez reconhecer de forma mais tangível que – visíveis e invisíveis – os tecidos intersticiais existem e sangram (por isso é possível enxergar seus rastros, manchas e vestígios no *entre*). Uma pesquisa em arte poderia reivindicar existir (nascer) em lugares como esses? O *entre* seria um lugar adoecido? O lugar onde aparece a angústia? A guerra? A peste? A fenda? O lugar onde o que há de invisível ou de invisibilidade aparece como contágio? É preciso fugir? Lavar as mãos? Retorno...

Segundo fragmento – AQUILO QUE NÃO É DITO

O nascimento das questões: Nossos subtextos

As questões da presente tese nascem como continuidade da investigação que iniciou com a noção de subtexto, desenvolvida por Constantin Stanislavski. Este foi o foco de minha dissertação de Mestrado em Artes Cênicas (PPGAC-UFRGS) fundamentada a partir de obras do autor como *Minha vida na arte (1989)*, *El arte escénico (2003)*, *La construcción del personaje (2010)*, *Preparación del Actor (1997a)* *El Trabajo del Actor Sobre Sí Mismo en el Proceso Creador de la Encarnación (1997b)*¹⁶. A sua recorrência neste fragmento se faz necessária pois a dissertação fez emergir reflexões sobre os elementos abstratos que compõem as criações concretas que pulsam num espaço de relação *entre*. O subtexto foi trabalhado como a parte invisível do texto visível, de forma que ambas as esferas compõem um tecido único na textura teatral. Assim como as inscrições e as excrções se produzem no mesmo processo de escrita, os textos e os subtextos também constituem um o outro no processo de criação teatral.

A noção de subtexto começou a ser trabalhada por Constantin Stanislavski por volta de 1898 para ancorar a prática realizada inicialmente com as peças de Tchékhov, segundo o encenador, textos de difícil compreensão, nos quais as falas, por não apresentarem um sentido evidente, necessitavam de algum suporte, como imagens, ações interiores, objetos de atenção, recordações e outros elementos subjetivos que proporcionassem estímulo às ações físicas e vocais.

Para cada ação física ou vocal executada existe um subtexto correspondente que modula as características e intensidades desta ação compreendida como texto no sentido de textura cênica. Um simples “bom dia”, dependendo de seu subtexto, pode corresponder a estados variados, vinculados, em primeira instância, à intenção do ator, mas também aos demais elementos existentes na singularidade de sua

¹⁶ Escolhi as obras traduzidas em espanhol para estudo, pois estas são traduzidas diretamente das originais em russo, já a grande maioria das edições traduzidas em português são traduções das versões em inglês traduzidas do russo.

corporeidade, que fazem parte da produção de toda ação realizada nela/por ela. O que faz com que o seu “bom dia” seja único, impedindo que outros atores o realizem de igual forma.

O subtexto pode transformar o “bom dia” em “te amo”, pois trabalha a partir da autonomia sobre a criação de sentido para cada ação físico-vocal, libertando, assim, as palavras de seus significados fixos, permitindo acentuar, contradizer e recriar sentidos distintos a partir do investimento corporal do ator. Do mesmo modo, a ação de colocar um lenço em volta do pescoço pode, dependendo do subtexto correspondente, adquirir sentidos diversos que ultrapassam a definição do código habitual vinculado a um adorno (o lenço pode se transformar em uma corda para um enforcamento, por exemplo).

Conforme descrito em *El trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de la Encarnación* (1997b, p. 82-83), o subtexto é tudo que o ator estabelece como expressão subjetiva das ações e papéis que desempenha. Não está explícito na obra de um autor, mas é o que motiva, inspira e justifica a encenação – impelindo autonomia criativa para o ator. Compreendido como sustentáculo **invisível**, manifesta-se impulsionando as ações, evidenciando-se **visivelmente** inscrito/exposto no corpo em cena.

O Subtexto é um tecido de múltiplas e diversas linhas interiores da obra e do papel, feito por *ses mágicos*, todo tipo de ficções da imaginação, circunstâncias dadas, movimentos internos, objetos de atenção, verdades pequenas e grandes, a crença nelas, adaptações, ajustes e outros elementos similares. É o subtexto que nos faz dizer as palavras do papel. Todas estas linhas estão intencionalmente entrelaçadas entre si como os fios de um cabo e nessa forma se estendem por toda a obra em direção ao superobjetivo. Somente quando a linha do subtexto penetra o sentimento, como se fosse uma corrente submarina, se cria a linha de ação contínua da obra e do papel. E se manifesta não só através de movimentos físicos, mas também da dicção: se pode atuar não somente com o corpo, mas também com o som e as palavras (STANISLAVSKI, 1997b, p. 83)¹⁷.

¹⁷“El subtexto es un tejido de múltiple y diversas líneas interiores de la obra, y del papel, hecho de siés mágicos, todo tipo de ficciones de la imaginación, circunstancias dadas, movimientos internos, objetos de atención, verdades pequeñas y grandes, y la creencia en ellas, adaptaciones, ajustes y otros elementos similares. Es el subtexto que nos hace decir las palabras del papel. Todas estas líneas están intencionadamente entrelazadas entre si como los hilos de un cable, y en esa forma se extienden por toda la obra en dirección al superobjetivo. Sólo cuando toda la línea del subtexto va penetrado el sentimiento, como si fuera una corriente submarina, se crea la línea de acción continua de la obra y del papel. Y se manifiesta no solo com el cuerpo, sino también con el sonido de las palabras.” Tradução minha.

A reflexão específica a respeito do *sistema* de Stanislavski tornou possível não apenas a compreensão sobre a origem da noção de subtexto, mas também sobre as transformações ocorridas em seu emprego e definição ao longo do desenvolvimento dos procedimentos criativos do encenador e de seus sucessores. Além de outros estudos das áreas das Artes, da Filosofia e das Neurociências, a pesquisa para a citada dissertação foi complementada com *entrevistas* realizadas com quatorze atores de Porto Alegre de diferentes escolas e vertentes teatrais. Os atores discorreram a respeito de seus processos criativos e entendimentos sobre o subtexto a partir de seus trabalhos cênicos com, por exemplo, teatro de rua, teatro para crianças, teatro ritual, teatro com foco em improviso, dramaturgias clássicas, máscaras, bonecos, dança-teatro, teatro e circo, teatro e rádio, teatro e pedagogia, teatro performativo e teatro e tecnologias, o que proporcionou uma espécie de panorama diversificado de práticas realizadas na cidade.

O subtexto foi narrado pelos *entrevistados* como algo familiar e até mesmo óbvio, por constituir, de forma integrada, os atores e suas práticas; mas, ao mesmo tempo, foi descrito como enigmático e complexo, pela falta de compreensão e domínio sobre os elementos envolvidos em sua criação, advindos, muitas vezes, de níveis inconscientes, sem que o ator os perceba e possa manipular voluntariamente. Presenciar um acidente no dia do acontecimento teatral, por exemplo, pode reverberar nos subtextos que esse ator trabalhará em cena: as imagens vivenciadas infiltram os subtextos, ocasionando variações nas ações físicas e vocais realizadas. Por se movimentar *entre* aspectos conscientes e inconscientes, uma metodologia fixa para a criação dos subtextos parece ser impensável. Nem mesmo Stanislavski impôs um método; não há um único caminho correto a seguir, pois a cada processo os subtextos serão criados de formas diferentes a partir de estímulos ligados à temática do espetáculo e ao processo de construção, às pessoas envolvidas, ao espaço utilizado e ao arcabouço de vivências pessoais do ator (relacionado às instâncias inconscientes e conscientes de sua corporeidade). A cada ação, o subtexto não é reproduzido: ele se reativa e refaz, pois participa de um movimento inerente aos elementos que envolve. Cada elemento criado, além de agir como

sustentáculo, possui associações e desperta seus próprios estímulos criadores. Os ajustes constantes necessários em decorrência de seu dinamismo se realizam como uma atualização orgânica. Metaforicamente, o subtexto pode ser visualizado como a parte submersa de um iceberg, fragmento que dá sustentação à parte visível e que constitui o iceberg como um todo, interferindo nos seus deslocamentos e formas.

A respeito da identificação do trabalho de subtexto nas práticas contemporâneas, saliento que um dos estudos mais importantes para a pesquisa, e que se desdobra na presente tese, foi sobre a memória. Os atores *entrevistados* relacionaram o subtexto com o que possuem de mais pessoal em um procedimento artístico. Perguntando-se sobre o que torna essa criação singular para cada criador, a memória foi indicada pelos *entrevistados* como o elemento mais particular de um sujeito. As informações encontradas nas referências bibliográficas também relacionam essa criação aos dados subjetivos e singulares do ator, a qualquer fator que possa sustentar a ação teatral, *entretanto*, que não foge a uma ligação direta com o mundo de experiências e formação particular do sujeito, sugerindo uma característica identitária para essa criação.

A ligação do trabalho de subtexto com a memória constitui um dispositivo do real nos processos ficcionais do teatro, já que o arcabouço de vivências singulares e cotidianas do ator alimenta em dinamismo a produção de subtextos em seus processos artísticos. Há algum tempo deixou-se de falar do subtexto preparado e fixado por completo previamente, em trabalhos de mesa, por exemplo, em que se buscava um “alimento” para a forma. Igualmente, não se tratam de justificativas psicológicas interiorizadas, mas de ações, associações, imagens em fusão, materiais concretos e objetos de atenção. Principalmente no último período de seu trabalho, com o *Método das ações físicas*, Stanislavski reafirma sua investigação sobre a união psicofísica do ator e sobre a não separação *entre* os trabalhos ditos interiores e exteriores. Compreende nesse momento que as criações subjetivas estão localizadas nos corpos e que as ações físicas são constituídas de elementos visíveis e invisíveis. O encenador percebeu, ao longo de sua trajetória,

que o corpo não precisa de significados anteriores para justificar suas ações: ele já carrega e produz os seus próprios vocábulos, sua própria matéria-prima de subtextos. A partir de tal compreensão, propus a noção de *repertório ativo do ator* para tratar da fonte de elementos envolvidos na criação de subtextos.

Assim como tratado no fragmento anterior desta tese, já que os elementos da memória são dinâmicos e se recriam no presente, este *repertório é ativo*, pois se torna fonte de imagens, sensações e recordações atualizadas constantemente, modificando, também, os subtextos acionados em cena, impedindo que sejam fixos. A memória, portanto, torna-se, através do *repertório ativo*, um dispositivo de impressão e expressão no qual um elemento particular se torna matéria artística na criação de subtextos. Estremece, assim, os limites *entre* o particular e público, uma vez que elementos singulares da memória evidenciam-se, pelo *repertório ativo* de cada ator, nos subtextos e, conseqüentemente, nas ações do corpo em cena.

A compreensão sobre o subtexto, sua criação e os elementos envolvidos nesse trabalho evidenciou, ao fim da pesquisa, a sua relação com o que há de mais singular na criação do artista. Como espaço da impressão pessoal de cada ator, varia de acordo com o que se pretende trabalhar e o que se possui como *repertório ativo*. Por ser amparado por esse *repertório*, o subtexto poderia ser visualizado como a memória do ator; logo, a partir da ideia de corpo-memória¹⁸, como o próprio corpo do ator no personagem¹⁹ ou na criação exposta em cena.

A respeito da terminologia do conceito, a dissertação objetivou realizar a abertura de seus territórios como alternativa para (re)significá-lo no presente. O subtexto é comumente relacionado a um perfil de trabalho de ator datado e vinculado ao *sistema* de Stanislavski, sobretudo às ideias de personagem psicológico, fidelidade ao texto dramático e estruturas fixas de representação.

¹⁸ Conforme abordado na dissertação citada, o conceito criado por Jerzy Grotowski, que deu continuidade a investigação principiada por Stanislavski sobre o tema, intitula-se *corpo-memória* e origina o pensamento de que “o corpo não tem memória, mas é memória” (FLASZEN; POLLASTRELLI, 2007 p. 173).

¹⁹ Entende-se aqui por personagem não apenas as criações sobre obras dramáticas, mas a criação que coloca em movimento o corpo do ator em estado cênico, para além do personagem psicológico tradicional.

Entretanto, a noção foi trabalhada na pesquisa a partir de perspectivas atuais em termos práticos e teóricos, tornando possível, inclusive, a revisão de sua terminologia. O termo “texto”, como um determinante dessa criação, pode ser repensado, já que a origem da palavra, derivada do latim *textus*, possui o significado de “tecido”.

Em algumas perspectivas, sobretudo semióticas, ler um texto pode equiparar-se a perceber o mundo, ou melhor, perceber o tecido do mundo como um texto social. Ao atuar no mundo, “escrevemos” tecidos-textos e, ao mesmo tempo, somos parte do tecido-texto do mundo. Essa leitura não é rígida ou neutra, dado que toda percepção pressupõe uma espécie de apropriação sempre reconstrutiva do objeto lido. O subtexto, na perspectiva de texto-tecido ou de textura, perde a relação exclusiva com um texto dramático como pressuposto exclusivo da atuação. A sua noção se abre a múltiplas dimensões: uma canção, uma imagem ou um movimento, por exemplo, podem ser compreendidos como textos que também comportam a existência de subtextos. Tal reflexão se relaciona com tendências contemporâneas das práticas teatrais que trabalham com outros estímulos como propulsores criativos das encenações que não necessariamente o texto dramático.

O prefixo *sub*, percebido comumente como inferior/abaixo, também pode ser repensado a fim de superar a tradicional ideia dicotômica de criação interior *versus* criação exterior ou profundidade *versus* superfície. Isso porque, ao tratarmos de texto na perspectiva de tecido, é necessário considerar que tessituras são *entrelaçadas*: as partes que o constituem se *entrelaçam* para formar o tecido. Como em um bordado, não há início ou final evidente, cima ou baixo – o que existe é um conjunto, em que os diversos fios se complementam. Nesse sentido, os aspectos subjetivos e abstratos estão *entrelaçados* aos aspectos objetivos e concretos. O prefixo *sub*, ainda se analisado como pode ser compreendido na palavra substância (do latim *substare*, sub = base) ou na palavra sujeito (do latim *subjectum*, sub = suporte), dá margem para que o subtexto alcance o sentido de base, ou de suporte para o texto-tecido – base que não está abaixo, mas sim nos próprios fios, pois se tratam de fios *entrelaçados* em tecido. Recordando Stanislavski (1997b, p. 83),

“o subtexto é um tecido de múltiplas e diversas linhas”. Logo, se texto, a partir dessas reflexões, é tecido do mundo, texto é também tecido do corpo. Se a base do texto-tecido do corpo é também tecido, então é, também, corpo. O subtexto do corpo é o próprio corpo em seus tecidos. **A proposta é pensar o corpo como subtexto do texto, pois o subtexto não pertence ao texto, mas ao corpo. O subtexto acontece quando o corpo toca o texto e o faz ser texto em si, tornando a si o subtexto de seus textos.**

O subtexto contemporâneo, conforme a pesquisa citada, por ser nutrido por um *repertório ativo*, recria-se a cada momento em que é acionado; não é fixo, está sempre em transformação, assim como a memória e o sujeito no tempo. Considerando esse fator, a finalização da investigação de mestrado foi pontuada a partir da seguinte questão: se o subtexto do corpo é o corpo em seus tecidos e processos (junto às relações *entre* si e à sua volta que, por sua vez, envolvem a memória e seu dinamismo) e o subtexto não é fixo, o corpo o pode ser? Como pensar o corpo como subtexto dessa forma?

Acontecimento II

Faz poucos dias que presenciei a “Desmontagem Evocando os Mortos-Poéticas da Experiência” da atuadora gaúcha Tânia Farias, do grupo Ói Nois Aqui Traveiz de Porto Alegre. Nessa experiência, a artista compartilha com o público as trajetórias de criação de algumas das personagens que constituem o repertório do grupo entre 1999 e 2011. Nessa experiência, os subtextos são desnudados, transformam-se nos próprios textos do acontecimento, dissolvem as fronteiras entre arte e vida, entre público e privado, entre atriz e personagem, “abrem” o corpo do acontecimento teatral para ressoar a memória dos mortos e dos vivos entre nós.

A primeira que surge do corpo de Tânia diante de nossos olhos e ouvidos é Sophia, personagem de “Viúvas: Performance sobre a Ausência”, construída a partir da novela “Viudas” do chileno Ariel Dorfman. Ela chega até nós da Ilha do Presídio e de muitos outros lugares da América Latina. Sophia é tecida na minha frente enquanto a atriz conta sobre o contato do grupo com a Ilha onde o Acontecimento foi realizado em Porto Alegre, lugar utilizado para o encarceramento de presos políticos durante a Ditadura Militar no Brasil. Como partes do corpo da personagem Sophia, são posicionados no espaço cênico de forma quase material: as grandes pedras molhadas, as grades enferrujadas que restam como ruínas na ilha e as noites escuras daqueles tempos. As águas que contornam a Ilha do Presídio saem da boca da atriz com a memória de que elas, as águas, são as que levam e que trazem: corpos, imagens, cantos, sons, sonhos. A ausência dos corpos desaparecidos na ditadura militar é espacializada na vinda de Sophia. As mães da Praça de Maio da Argentina, a luta pelos direitos humanos na América Latina e a dor das mulheres que esperam, que são espera, enclausuradas num luto sem fim, rodeadas de túmulos sem chão, também constituem esse corpo em formação. O peso que faz com que Sophia chegue por completo em nossa frente é a vocalização dos nomes de desaparecidos políticos brasileiros; a pulsação desses nomes no corpo de Tânia traz Sophia como que viva para conosco conversar. Ela chega nos

olhos da atriz, na sua voz, numa postura que torna velhas as pernas e concreta a sua sabedoria sobre a dor.

De “A Missão – Lembrança de Uma Revolução”, construído a partir do texto de Heiner Müller, a atriz Tânia Farias desnuda os subtextos de Sasportas, personagem tecida com as cores e intensidades do universo haitiano. A narração de imagens e de fotografias acionam o desejo de estar diante do desconhecido dessa cultura e desses povos no corpo de uma personagem feita e agora refeita dos princípios do Vodou, estudado pelo grupo no processo de criação da montagem. Esses elementos evocados no presente por Tânia são os rastros da chegada dela até outro corpo. Imagens e estudos que, impregnando o corpo da atriz, desenham o encontro com Eleguá, Exu, como forças constituintes da personagem. Sasportas, de Eleguá tem a malandragem, a sexualidade e a ingenuidade presentes também em um menino de rua. Da pesquisa por um longo período consecutivo sobre movimentação de quadril, Sasportas surge com uma base firme e gingada, aparece com uma estrutura de corpo enraizada com o chão. Ela ri alto, olha no fundo dos nossos olhos com seu olho meio fechado, grita e balança a cabeça como que dona dos caminhos abertos pelos Exus. Nos movimentos de Sasportas percebo como cada um dos elementos narrados por Tânia para a criação da personagem tomam lugar, acionam forças e modulam formas que se comunicam mutuamente de maneira dinâmica diante de nós.

A atriz compartilha mais duas personagens, a primeira é Kassandra de “Aos que virão depois de nós – Kassandra in process” criada a partir da novela de Christa Wolf e a segunda é Ofélia de “Hamlet máquina”, realizada a partir da peça de Heiner Müller. Uma delas, uma personagem complexa, com contradições. A outra, não uma personagem, mas uma força. Tânia as compõem de gestos, de referências textuais, de fragmentos de mulheres, de histórias reais de mulheres, de vivências pessoais específicas, de partituras corporais extensas. Entre tremores e golpes, timbres de vozes diferentes surgem.

Kassandra e Ofélia foram criadas pela atriz em diferentes épocas, mas a oportunidade de vê-las ressurgir no presente faz pensar o quanto os subtextos são

contagiosos, o quanto as personagens, quase que autonomamente, influenciam umas às outras nos entremeios do corpo de Tânia, talvez sem que ela mesma saiba. O golpe no ventre de uma se tornaria subtexto da outra? Se somaria à sua dor? As lágrimas de uma mulher na plateia e o calor do dia infiltram a textura dos subtextos e textos que a atriz revela no acontecimento da Desmontagem? As histórias e cores costuradas nos entres de cada personagem se tornam nossas quando a atriz as oferece a nós?

Quando descobrimos que os fios que costuram tais texturas são constituídos, em grande parte, pela luta das mulheres e pelas questões políticas de nosso país, percebemos que também são nossos esses subtextos, que por linhas mais invisíveis que visíveis formamos, ali, um nós. No final da desmontagem, percebi que eu não estava mais em mim, que algo de mim tinha migrado daquela cadeira na plateia para o espaço de cena da atriz, como se algum contorno do meu corpo tivesse se aberto e parte de meus subtextos também tivessem sido revelados. E quando eu fui embora, percebi que alguma coisa de mim havia ficado lá.

Voltei.

Voltei para abraçar e agradecer a atriz, não soube dizer mais que isso.



Imagem 2- Fotografia: Rafael Saes (divulgação)

Desmontagem Evocando os mortos – Poéticas da experiência, Grupo *Ói Nois Aqui Traveiz*, Terreira da Tribo, 2018.

Observação: *Dentre* os 14 artistas colaboradores da citada dissertação sobre o subtexto realizada nos anos de 2011-2012, Tânia Farias foi uma das *entrevistadas*, naquela ocasião a artista me disse: “Está tudo aqui, é preciso trabalhar o corpo para acessar essa memória contida nos ossos, contida na musculatura. É preciso saber que se tem um osso, Artaud falava isso, porque existe muita coisa nesse osso.” (FARIAS in LAZZARETI, 2013 p. 100).

Do subtexto ao *entre*

Desdobrando as questões levantadas anteriormente, pode-se afirmar ainda que o trabalho de subtexto opera nos espaços de produção de sentidos que o ator ocupa ao construir seus singulares universos para as ações que executa. Conforme já mencionado, o sentido não participa de uma transmissão direta e fixa que vai do artista ao espectador. Não se trata de transmissão, mas de criação conjunta, em que ator e espectador participam, sem hierarquia²⁰, da construção dos sentidos do acontecimento, que acontece justamente *entre* eles. Trata-se aqui de uma ideia de sentido não-fixo, criativo, compartilhado, ruidoso. O artista propõe um espaço para o nascimento do sentido, mas esse acontecimento depende da presença do espectador e da relação *entre* seus corpos. A discussão sobre o subtexto, nessa perspectiva, sofre desdobramentos quando as práticas redefinem os lugares e as funções criativas dos participantes.

O lugar do espectador e a relação de atribuição de sentido e criação cênica se modificam no decorrer do tempo, reverberando variações nas propostas de encenação e nas compreensões sobre elas. Cabe enfatizar que um dos meios para a expressão, comunicação e produção dos sentidos é o trabalho de subtexto que age como um modulador de sentido para o texto (na perspectiva de textura realizada em cena, que inclui ações físicas e vocais, movimentos, sonoridades, manipulação de objetos, etc.)²¹, influenciando nas nuances, direções e intensidades apresentadas. Abordar o trabalho de subtexto, portanto, pode ser interessante para compreender as formas como os artistas e os espectadores se relacionam com a noção de sentido na atualidade. Ao repensar como abordar os processos

²⁰ É importante pontuar que a não hierarquia sobre a produção e a propriedade dos sentidos não denota igualdade *entre* as funções de atores e espectadores. Suas funções e responsabilidades se diferenciam de forma dinâmica e ambas são fundamentais, participando como criadoras de sentidos para o acontecimento teatral.

²¹ Josette Féral (2015) reflete sobre as diferentes formas de textos trabalhados pelas artes cênicas na atualidade, sugerindo a ideia de “texto espetacular” para o conjunto de elementos que compõem a representação, essa perspectiva não se refere a dependência do espetáculo a um texto dramático prévio a ser executado. O texto a que se refere é produzido na relação *entre* os corpos e os demais elementos da cena.

comunicacionais que ocorrem em cena, parte das funções e possibilidades antes discutidas especificamente dentro da esfera de trabalho do artista se desdobram como possibilidades e funções também presentes na esfera do espectador.

Nesse aspecto, a atividade do espectador abrange um processo físico, segundo Fischer-Lichte, no qual estão inclusos vivência compartilhada, contágios anímicos e experiências sinestésicas. O espectador experimenta em seu corpo ser participante de um acontecimento teatral, no qual a relação de poder criativo *entre* os papéis dos atores e espectadores sofre constantes modificações e ajustes.

Os fenômenos isolados, emergentes e percebidos em sua materialidade, podem suscitar no sujeito receptor grande quantidade de associações, ideias, pensamentos, recordações, sentimentos, e brindar-lhes com a possibilidade de colocá-los em relação com outros fenômenos. Sem dúvida, são percebidos como significantes que podem se referir a distintos fenômenos, deslocar-se a diversos contextos e colocar-se em relação com os mais diversos significados, o que converge a uma enorme pluralização das possibilidades de significação²² (FISCHER-LICHTE, 2011 p. 281).

O espectador, nesse panorama, é participante ativo da cena que realizará em conjunto com os atores ao construir suas próprias narrativas a partir dos estímulos percebidos. Pode-se intuir, assim, que, atualmente, o subtexto pode estar presente não apenas nos atores, mas também no espectador, que criará seus próprios subtextos a partir dos estímulos recebidos. Essa pode ser uma maneira de visualizar a presença do espectador em cena e as possibilidades de uma partilha *entre* atores e público, que criam subtextos em conjunto ao realizar as produções de sentido na correspondência *entre* essas criações. Isso, pois os espectadores também são produtores da textura do acontecimento teatral, na perspectiva de texto como tecido. Logo, também há espaço no campo do espectador para a produção de subtextos.

Por meio da mudança de papéis, coloca-se em manifesto que o processo estético da realização cênica se executa sempre como autogeração, como espiral de retroalimentação autopoietico em contínua mudança. Autogeração quer dizer que todos os participantes a criam conjuntamente, mas que ela

²² “los fenómenos aislados, emergentes y percibidos en su materialidad, los que pueden suscitar en el sujeto receptor gran cantidad de asociaciones, ideas, pensamientos, recuerdos, sentimientos y brindarle con la posibilidad de ponerlos en relación con otros fenómenos. Sin duda, son percibidos como significantes que pueden referir a los distintos fenómenos, trasladarse a diversos contextos y ponerse en relación con los más diversos significados, lo que conlleva una enorme pluralización de las posibilidades de significación”. Tradução minha.

não pode ser completamente planejada, controlada e, por assim dizer, produzida por nenhum deles em concreto, que escapa tenazmente ao poder de disposição de cada um deles. Daí resulta ser de pouca ajuda falar de produtores ou receptores. Trata-se melhor de cogeneradores que, em distinta medida e de distinta maneira, contribuem para a criação da realização cênica, mesmo sem poder determiná-la. No processo pelo qual se influenciam mutuamente, criam a realização cênica; é nele que a realização cênica, por sua vez, os cria a eles como atores e espectadores²³ (FISCHER-LICHTE, 2011 p. 102).

Convergindo com a tendência percebida em parte das práticas e teorias teatrais da atualidade sobre a cogeração do acontecimento e a multiplicidade de sentidos em trânsito, o subtexto reafirma sua constituição pelo fato de não ser fechado e unívoco em sua definição, metodologia, ordem de construção, conteúdo, constância e forma de acesso, uma vez que cada ator opera de distintas formas sobre essa criação. Do mesmo modo, a sua criação, desdobrada nas possibilidades de produção do espectador, abrange múltiplos reenvios, funcionando tanto como resposta aos estímulos percebidos por ele a partir da cena, quanto como estímulo para as respostas concebidas. Os subtextos existem, de acordo com essa reflexão, singulares e dinâmicos nos atores, e também nos espectadores. São construídos, portanto, em um espaço de pluralidade *entre* os corpos, subtextos de atores que produzem subtextos nos espectadores que, por sua vez, acionam subtextos nos atores – e assim por diante. Camadas de uma criação que possui leis autônomas e que instauram outras possibilidades comunicacionais regidas por uma linguagem tão movente quanto os elementos que a constituem.

Aprofundando a questão, cabe perguntar como se **comunicam** esses textos-tecidos, **texturas de invisibilidade *entre* os corpos** dos atores e espectadores e, ainda, como essa interação forma sentidos e reverbera nos corpos, podendo

²³“Por medio del cambio de roles se pone de manifiesto que el proceso estético de la realización escénica se ejecuta siempre como autogeneración, como bucle de retroalimentación autopoiético en continuo cambio. Autogeneración quiere decir que todos los participantes la crean conjuntamente, pero que no puede ser completamente planificada, controlada y, por así decirlo, producida por ninguno de ellos en concreto, que escapa tenazmente al poder de disposición de cada uno de ellos. De ahí resulte de poca ayuda hablar de productores o receptores. Se trata más bien de cogeneradores que, en distinta medida y de distinta manera, contribuyen a la creación escénica, aunque sin poder determinar-la. En el proceso por el que influyendo mutuamente crean la realización escénica, es en el que la realización escénica, a su vez, los crea a ellos como actores y espectadores”. Tradução minha

influenciar visivelmente os seus discursos e os discursos que produzem em conjunto. Falo de uma criação que não se pode ver e nem tocar de modo preciso ou óbvio, mas que influencia e forma os corpos. Para isso, é preciso imaginar a possibilidade de acessar essa trama, assim como é permitido na “Desmontagem Evocando os Mortos- Poéticas da Experiência”, abordada no Acontecimento II. Na desmontagem, foram reveladas as linhas de sustentação e estruturação de cada personagem a partir do compartilhamento destes elementos, que durante os espetáculos citados pulsam ora visíveis, ora invisíveis. Esta experiência tornou possível mostrar do que foi feita a carne de cada uma das quatro personagens da atriz Tânia Farias e de que elementos são constituídas determinadas ações. Antes de conhecê-las em carne, eu, como tendo sido espectadora de apenas uma das montagens citadas, havia criado outros subtextos para aquela personagem, havia percebido nela outro universo. Será que, naquele momento, aquilo que eu criava sobre a personagem chegava até a atriz? Será que nossos subtextos encontraram-se? **Busco por essa teia sutil que envolve, atravessa e vincula os corpos para pensar nas possibilidades emergentes de processos comunicacionais que existem em um espaço e tempo *entre*.**

É preciso dizer ainda que pensar o subtexto “do corpo” perde a eficácia, a menos que esse corpo seja repensado a partir de uma estrutura ontológica que pressuponha que o corpo seja menos protagonista que a relação *entre* os corpos, no plural. Essa provocação sugere uma hipótese para a questão anteriormente colocada: a de que o texto-tecido do corpo seja um texto partilhado *entre* os corpos e que, posteriormente, desemboca no corpo, estimulando uma reorganização e uma reapropriação do que será compreendido como próprio no corpo. Voltando ao Acontecimento II, de quantos corpos é feito o corpo de cada personagem? Da relação *entre* quantas pessoas, histórias, estudos, ações, elementos, acontecimentos e tempos é constituída a textura de cada criação? Torna-se necessário desdobrar a reflexão ainda ao espaço e tempo das relações *entre* ator e espectador. Pensar o subtexto alcança um ponto em que não é mais possível falar dele restringindo seu lugar de existência ao trabalho do ator, **o subtexto é produzido no *entre*.**

Esses textos-tecidos, se entendidos como sentido, são, portanto, uma produção complexa que opera *entre* e se produz na relação que ultrapassa os limites de cada corpo e cada ação. O subtexto do meu corpo, que é meu próprio corpo em meus tecidos, não é, necessariamente, produzido em meu corpo, mas, antes, em nossos corpos e na relação de meu corpo comigo como um outro e, ainda, de meu corpo com os elementos que estão em meu (nosso) entorno.

O sentido é a passagem e a participação de origem em origem, singular plural. O sentido é a exibição do fundo sem fundo, que não é um abismo, senão simplesmente o **com** das coisas que são, em tanto que são (NANCY, 2006 pg. 102-103).

O sentido, para Jean-Luc Nancy, excede qualquer significação e é oposto a ideia de significado, apela aos sentidos e é fruto de uma relação de contato com o outro, pressupondo alteridade. Nessa compreensão, o sentido possui lugar no corpo como a produção de orientações realizadas pelo toque e não como a interpretação rígida que visa a significação de algo a ser representado. A comunicação é aqui uma forma de toque e de contato dos corpos uns com os outros, constitui a materialidade que conforma o sentido, o que impede que ele seja propriedade da significação ou de um corpo de forma fixa.

Em contrapartida – escreve Jean-Luc Nancy – o sentido contemporâneo é muito mais o que há que designar como a relação-entre [...]. A relação designa com toda a exatidão aquilo que não é a coisa: aquilo que não é nenhuma coisa (nenhuma substância, nenhuma entelêquia), senão aquilo que [...] ocorre entre coisas, de uma coisa à outra. (ARANCIBIA, 2017, p. 138)²⁴

A partir da ideia de sentido como a relação-*entre*, é possível dizer que o incorpóreo das palavras umas com as outras é o que produz o sentido de cada uma delas. Também é possível pensar o subtexto da seguinte forma: **como o incorpóreo dos textos-tecidos dos corpos uns com os outros que produz o tecido de cada um deles**. Mas se trata, ainda, de pensar o incorpóreo como parte dos

²⁴ “En contrapartida –escribe Jean-Luc Nancy- el sentido contemporáneo es mucho más el que hay que designar como la relación-entre [...] La relación designa con toda exactitud aquello que no es la cosa: aquello que no es ninguna cosa (ninguna sustancia, ninguna entelequia), sino aquello que [...] ocurre entre cosas, de una cosa a la otra”. Tradução minha.

corpos em pluralidade, como produção de contatos e contágios, ampliando e desregulando a ideia de sentido como elemento fixo ou de propriedade de um único produtor. Trata-se de compreender o sentido, o subtexto e o corpo a partir do *entre*. Trata-se de pensar nesse tecido corpóreo e incorpóreo, visível e invisível *entre* os corpos que os abrem uns aos outros.

Intervalo para excrção: Uma fila é uma cova ao contrário

Escrevo um texto que gera outro texto fora desse texto. Se, quando um tempo é escolhido, outro é negado; e se, quando algo é lembrado, algo é esquecido, então, quando um texto é escrito, outro é ocultado. Escrevo um texto que escreve um subtexto em si, fora de si, abaixo de si, no avesso de si. O outro texto do texto. A falta que esse texto gera a partir do que ele oferece. Lugar de passagem dentro do texto, mas fora dele. É disso que se trata? O que falta e o que sobra é sempre o tema do olhar que se chama *fora*? Se o desejo é a sobra, se o desejo é a falta, com que o espaço *entre* a sobra e a falta é ocupado?

O texto é o portal da mulher que dança no contorno das letras e no meio das linhas que contornam a folha descontornando o corpo. No lugar oculto desse lugar negativo, ela dança. Ela (é) dança que faz. Ela diz que o que é visível é produzido (as visibilidades se tornam visíveis). O invisível é produzido? Torna-se invisível?

E se no ato de escrever alguma coisa, essa coisa não fosse escrita? Se nenhuma letra ficasse gravada na tela, na folha ou onde quer que seja? Como uma escrita inversa, as palavras vão parar em outro lugar (o invisível lugar). Quantos segredos, expurgos, alívios, expressões faciais e declarações poderiam ser enviados, retirados dos corpos que os guardam? E se fosse possível passear por esse lugar? O teatro poderia ser encontrado nele? O que mais?

Sentido oculto: ocupar os textos é também ocupar os corpos ao fazer dos corpos ocupantes dos textos. Ocupação que não permanece, passa e continua passando por nós. Texto invisível dos textos visíveis, textos visíveis dos textos invisíveis. Texto expelido, vomitado, suado, espremido; texto de sujeira, de resto, de cheiro. Texto que sobra, texto que é pouco, texto que falta para ser texto, texto que é quase, texto menor, texto que treme, que é o que faz a mão tremer. Subtexto, subterrâneo, subaquático, sublingual, submundo, subsistência, subdesenvolvido, subnutrido, subverter. Corpo escrito em ato de escrever, subcorpo escrito em ato

de inscrever, inscrevendo seu movimento. O subtexto é a chance de traição do texto, de subversão do texto. O subtexto é o lugar do eu. O lugar onde o eu pode fazer tremelicar uma estrutura, ainda que seja a estrutura do texto.

O subtexto é o sangue do corpo do texto.

O texto é o discurso.

O subtexto é a *própria* **ocupação** dos textos.

Mas é a febre que escreve, o vômito que escreve, não sou eu que escrevo. Se o subtexto é o que pulsa dentro do corpo quando o corpo diz e faz, então o subtexto dói. O corpo perde o corpo todos os dias. Quilos de corpo, onze litros de corpo, líquidos de corpo, sangue de corpo. Se estou me perdendo, em que lugar a perda se localiza? Qual o lugar da perda no corpo? A palavra “cabeça” pode ser substituída pela palavra “perda”, a minha perda dói. Fluídos purulentos se dissolvem e infiltram os órgãos do corpo, atingem os tecidos intersticiais, feridas intersticiais, inchaço intersticial, infecção intersticial, dor intersticial. Logo, se é intersticial, é dor de propriedade de quem? O mundo hoje é cheio de agulhas e filas. A fila é uma linha formada por muitos corpos; na fila somos o mesmo, um. Somos o organismo da mesma coisa que respira o incômodo, a espera, o sistema e a lei da falta, que faz precisar entrar em fila. Ser fila. Quais os subtextos dos textos que nos formam fila? O que nos traz?

Dizer um diz, dois dizem; não dizer, ninguém. Quem não? Silencia? O submundo é um lugar barulhento; as palavras grudam nos dedos, não soltam, melecam as coisas, viram casca e sangram. Lavam os dentes. Náuseas e calafrios são só palavras, mas partem o corpo, contorcem as tripas. Suspiro e seguro o ar. A boca diz, não sou eu que digo. A garganta diz, não sou eu que digo. O ouvido escuta, não sou eu que escuto. Eu passo quando a boca abre e me deixa entrar, cuspir. Ela me mastiga, e eu experimento que gosto ela me deixa ser. Ela diz, ela diz, “eu sou a mulher que passa por ela” (que estranho, é isso que ela diz). Passamos as duas, eu e a boca. Eu, a boca e o cachorro que vive nos textos. Cachorro escuro de escuro, sempre faminto e insatisfeito, angustiado. Imortal porque mais mortal de todos, é bicho de todos não sendo de ninguém. Cachorro da corrente quebrada, da corrente enroscada no meu pé. Carinhoso, amável, assassino, traidor. Defeca nas palavras, salta, se esfrega, dorme, baba, late e uiva. Vai perdendo seus dentes no meio delas. Corre, gira, persegue seu rabo. Cachorro de rua, cachorro sem dono. Cachorro que vive nos textos todos; às vezes, quietinho, ninguém o vê. Mas ele observa com seus olhos de escuro. Ele está lá, talvez você não esteja, mas ele está.

Abanando o rabo com uma doçura desesperada, subtexto deseja um toque, aguarda um afago e um pedaço de carne.

(o teatro também é feito disso)

Como pensar o *entre*?

A presente pesquisa atua *entre* as artes cênicas e a filosofia, desejando enxergar e escutar o *entre* dos corpos uns com os outros a partir do esforço de permanecer *entre* e fazer emergir os acontecimentos próprios desse espaço de leis autônomas e agentes efêmeros. Por uma poética do interstício, busca por um campo de saber específico, um saber que é patrimônio de um território desconhecido de si mesmo, pois possui o *entre* como operador. Atua como desconhecido e permanece estranho, pois não tem o reconhecimento como objetivo, mas sim o estabelecimento de relações. Para pensar o *entre* é preciso também, de certa forma, produzi-lo. Quando pensamos na relação *entre* os corpos para tratar do *entre* como aquilo produzido por eles nessa relação partimos, primeiro, do lugar dos corpos como produtores que fazem o *entre* existir e, quando chegamos no *entre* produzido, ele necessariamente se desestabiliza e desfaz. Isso, pois o *entre* produzido pelos corpos é dependente desses corpos, não se deixa captar como elemento isolável de seus suportes ou produtores: não existe em si de forma independente, existe distinto em cada ato de relação e não continua fora dela. O *entre* não se deixa enfocar, fixar, definir – nada se apropria, pois nele nada se conserva ou continua – esse é o motor estrutural em questão nesse tema. Segundo o estudioso do *entre*, Ivan Flores Arancibia: “o *entre* se transformou no esquema que condensa e faz inteligíveis os fenômenos e acontecimentos que impregnam nossa época. Ao mesmo tempo, sem dúvida, inexistente como tal.” (ARANCIBIA, 2017, p. 21).²⁵

A partir daí, a premissa desta reflexão é apresentar o *entre* como trama. Arancibia investigou o *entre* a partir do pensamento de inúmeros filósofos, resgatarei aqui seu apontamento sobre essa questão no pensamento de Hannah Arendt. A filósofa estabelece dois tipos distintos de *entres*. “O primeiro se refere, diz Arendt, ao ‘entre’ como algo mobilizado por ‘conteúdos objetivos’, os assuntos do ‘mundo

²⁵ “el *entre* se ha transformado en el esquema que condensa y hace inteligibles los fenómenos y acontecimientos que impregnan nuestra época. Al mismo tiempo, sin embargo, inexistente en cuanto tal.” Tradução minha.

das coisas’.” (ARANCIBIA, 2017, p. 242).²⁶ Nesse caso, no qual se encontram a maioria dos discursos a respeito do *entre*, trata-se daquilo que está *entre* as pessoas e que pode vinculá-las ou separá-las de forma explícita ou objetiva (uma mesa, por exemplo, pode estar *entre* nós).

Mas há, argumenta Arendt, outro *entre* (in-between) que não é tangível, posto que não há objetos tangíveis nos quais possa solidificar-se; o processo de atuar e falar pode não deixar resultados e produtos finais. Sem dúvida, apesar de sua intangibilidade, este *entre* não é menos real que o mundo das coisas que visivelmente temos em comum. A esta realidade chamamos a “trama” (web) das relações humanas (ARANCIBIA, 2017, p. 243).²⁷

É sobre essa trama de relações humanas, operante *entre* invisibilidades e visibilidades que essa investigação acontece. Mas como pensar no *entre* se no momento mesmo em que o focalizamos os corpos que o produziram já se modificaram no tempo não duracional? Se não há como paralisar os processos dinâmicos de relações que fundam o *entre*? Se o *entre* é tão efêmero quanto o acontecimento teatral? A hipótese lançada nesse ponto do trajeto é a de que o *entre* desemboca nos corpos que produzem-no, o *entre* se converte neles. Assim, ao olhar para os corpos, talvez seja possível perceber rastros do *entre*.

A proposta desta pesquisa não se inclina a responder sobre a origem ou fim das coisas e sim à procura por um modo de percepção que se aproxime da dualidade da dualidade, um terceiro campo que não pressupõe separações binárias *entre* estados. O princípio das interrogações se dá a partir desse terceiro estado, tentando não cair nas suposições de “uma coisa ou outra”, mas movimentar-se nas camadas de interação *entre* ambas, procurando pelas marcas de excesso ou de falta que deixam vestígios, rastros sentidos nos corpos e pelos corpos que produzem o *entre* e são pelo *entre* afetados. No entanto, é sabido que a palavra *entre* está sempre acompanhada de elementos que o fundam, utilizamo-na para

²⁶ “El primero se refiere, dice Arendt, al ‘entre’ como algo amueblado por ‘contenidos objetivos’, los asuntos del ‘mundo de las cosas’.” Tradução minha.

²⁷ “Pero hay, argumenta Arendt, otro *entre* (in-between) que no es tangible, puesto que no hay objetos tangibles en los que pueda solidificarse; el proceso de actuar y hablar puede no dejar resultados y productos finales. Sin embargo, a pesar de su intangibilidad, este *entre* no es menos real que el mundo de cosas que visiblemente tenemos en común. A esta realidad la llamamos la ‘trama’ (web) de las relaciones humanas” Tradução minha.

referenciar o espaço *entre* “um” e “outro”, *entre* “essa” coisa e “aquela”: “Sem esta complementariedade, o ‘entre’ fica interrompido no meio da boca ou abandonado no branco deserto da página” (ARANCIBIA, 2017, p. 199).²⁸ A palavra *entre*, quando aparece sozinha, gera falta, incompletude. **Será que o *entre* (se pensado sozinho e sem complemento) gera falta e incompletude nos corpos também?**

Mas insisto na palavra: “-*Entre*” é também um convite. O *entre* propõe que, seguido dele, haja uma abertura, ou um lugar onde entrar. Essa pesquisa, portanto, parte de uma linha que está aberta, de um corpo que está aberto e de um espaço que está aberto. Toda falta será aqui pensada como abertura, em que as limitações não são pontos de parada, mas portas para outras possibilidades. Abertura como modo de pensamento, no sentido de que estar aberto sugere que se esteja *aberto a* – ou seja, um direcionamento de si ao fora, já que estar *entre* é estar em relação a. Estar aberto ao mundo, aos acontecimentos, às relações, aos corpos, aos objetos; estar aberto, ainda, à própria abertura, que se abre ‘a’ – estar aberto divide o corpo ao meio, coloca-o em estado de disponibilidade aos movimentos que estão dentro e fora de si. Estar aberto não tem um fim, trata-se de uma postura receptiva que articula reajustes incessantes a partir do que existe diante de si. Reorganizações de si em função do que acontece no espaço dessa abertura, que não se fecha em nada, pois o movimento de abertura abre em função de sua condição de existência. O fim de cada abertura acontece no mesmo ato do início de uma nova, aberta mesmo quando diante do fechado. Aberto, corpo que não se enquadra em um dentro ou fora, mas que existe como um *entre*.

Há comunicações para além da linguagem no *entre*. Os textos e subtextos aqui são primeiramente inscritos e, ao mesmo tempo em que escritos, geram sua excrição e uma subscrição sem nome próprio. Isso, pois, de alguma forma, repito palavras, conceitos e reflexões de estudiosos que contaminaram a busca investida na questão (Artaud, Bataille, Nancy, Stanislavski, etc.). Tratam-se de inúmeras palavras escritas por diferentes corpos em diferentes tempos, mas que, digeridas

²⁸ “Sin esta complementaridad, el “entre” queda interrumpido en medio de la boca o abandonado en el blanco desierto de la página.” Tradução minha.

no fundo do meu corpo, fundem-se, formando outra massa entranhada de palavras estranhas e familiares. Elas ressurgem aqui; depois de buscadas neles, reformuladas em mim e enviadas a ti, chegam. Será que, em alguma medida, nos *entretocamos* ao utilizar as mesmas palavras? Habitamos essas palavras juntos, talvez? Será que nos encontramos (eu e tu, eu e eles, nós e eles) ao tocar as mesmas palavras aqui escritas e lidas, reescritas e relidas?

Ao pensar a respeito, sinto-me em uma espiral de desencaixe, um agora sem onde, pois não há um só lugar onde eu esteja caso seja coerente a hipótese de Jean-Luc Nancy²⁹ que defende que pensamento é corpo, isto é, de que o pensamento que manchou essas palavras seja meu corpo agora perdido, destrinchado, dissolvido pelos possíveis e impossíveis lugares intermediais. Torna-se e me torna desconhecida, distantes corpos e subcorpos onde estou em minha não-estada. Restos e rastros de encontros *entre* nós que nos lançamos sem ter a intenção precisa e as consequências certas do que se trata esse acidente: “pensar o entre leva o pensamento a um abismo insuperável de fratura” (ARANCIBIA, 2017, p. 52).³⁰ O que aconteceria ao pensamento então?

Desprovida da segurança epistêmica ou da estabilidade de um campo, do caráter estrutural ou paradigmático, a sombra do entre projeta ao redor de todas as coisas uma sombra operativa (*operative Verschattung*) na qual confluem a sintaxis invariante do pensamento, um aparato discursivo sobre o entre que abandona os motivos metafísicos da continuidade e da integridade, da unidade e da substancia, do consistente e sólido em benefício de conjunções e disjuntivas, rachaduras anacrônicas, heterogêneas e indecíveis, realidades borrosas, fragmentadas ou irregulares; disseminadas, virtuais, inconsistentes, singulares; a multiplicidade, os fluxos, os quiásmos, pregas e rupturas; as antiformas e o informe; o imaterial, o intensivo, espectral e incorpóreo; o quase-nada, os quase-objetos e hiperobjetos; o micrológico, abjeto e secundário, [...] Um mundo assim sacode e desenraiza o verbo ser. Um mundo assim não é já um mundo de entes ou de coisas; não é um mundo sólido. As entidades são efeitos de entridades. (ARANCIBIA, 2017, p. 34-35).³¹

²⁹ Cf. em NANCY, 2000, p. 111

³⁰ “pensar el entre lleva al pensamiento a un abismo insuperable de fractura”. Tradução minha.

³¹ “Desprovista de la seguridad epistémica o de la estabilidad de un campo, del carácter estructural o paradigmático, la sombra del entre proyecta alrededor de todas las cosas una sombra operativa (*operative Verschattung*) en la que confluyen la sintaxis invariante del pensamiento, un aparato discursivo sobre el entre que abandona los motivos metafísicos de la continuidad y de la integridad, de la unidad y de la substancia, de lo consistente y sólido en beneficio de conjunciones y síntesis disyuntivas, hechuras anacrónicas, heterogêneas e indecibles, realidades borrosas, fragmentadas o irregulares; diseminadas, virtuales, inconsistentes, singulares; la multiplicidad, los flujos, los quiasmos,

Esse pensamento sobre o *entre* como fenômeno espectral, incorpóreo, sem campo, sem verbo e sem sujeito funda desvios que buscam por resíduos, ruídos e rasgos, como sobras ou faltas. Excesso como o que resta do *entre* nos corpos, mas excesso sem utilidade evidente, pois a utilidade como troca ou justificativa não produz parâmetros que satisfaçam a demanda do *entre*. Como pensar o *entre*? Onde é preciso estar para pensá-lo? Olhando para qual ponto, falando qual língua? Aqui, pontos de vista e pontos de escuta fixos não são viáveis. Talvez seja necessário algum trabalho metodológico ainda desconhecido que não chegue nunca, que tenha como função a chegada no gerúndio, numa vinda que não cessa. A única metodologia prévia possível precisaria operar uma subversão de si a cada encontro consigo, necessitaria ter como objetivo a sua própria traição, ter o próprio fracasso como meta.

É possível dizer que o *entre* sempre esteve e está presente como constituinte de todas as relações e das possibilidades de entrarmos em relação a. Logo, é possível supor que o foco sobre as coisas em si retardou o ato do pensar o *entre* em si (guardadas as especificidades de cada *si*). Por que ocorre o deslocamento do foco que antes observava O sujeito, A coisa, O mundo, A arte (incluindo, nos estudos das artes cênicas, o foco sobre O ator, O espectador, O texto, O diretor etc.), para a observação do espaço e do tempo *entre* o sujeito e a coisa, *entre* a multiplicidade dos sujeitos e, ainda, *entre* a multiplicidade dos sujeitos e a multiplicidade das coisas? O *entre* também se apresenta como fracasso, mas, nesse caso, como fracasso da ontologia tradicional, ao fazer falhar a proposição de unidade delimitada dos sujeitos. Impedindo que os corpos cheguem ou sejam em totalidade e definição completa, o *entre* abre-os a, expondo o fato de que esses mesmos sujeitos são feitos de relações e produzidos em relações.

pliegues y rupturas; las antiformas y lo informe; lo inmaterial, lo intensivo, espectral e incorpóreo; lo casi-nada, los cuasi-objetos e hiperobjetos; lo micrológico, abyecto y secundário [...] Un mundo así sacude y desenraiza el verbo ser. Un mundo así no es ya un mundo de entes o de cosas; no es un mundo sólido. Las entidades son efectos de entridades.” Tradução minha.

“Do entre não se pode falar mais que por desvios de referências, digressões, gagueiras, relações e articulações intermináveis”. (ARANCIBIA, 2017, p. 70)³². Acrescento outra palavra pela qual o *entre* é evocado na pesquisa: insuficiência. Não há convencimento do contrário nessa tese. É necessário um texto que não busque fazer sentido, mas produzir ou partilhar o desejo de que se sinta o sentido do *entre* sem tê-lo, pois o *entre* como objeto de reflexão permanece sem possibilidade de verificação, comprovação ou definição.

Sempre que tento tratar do *entre* em si ele parece fugir, pois a existência dele é produzida além desse si. Quando o foco é retirado dos elementos produtores do *entre* e tenta focar somente ele, o *entre* se desfaz. Tento enxergá-lo, então, não com a vista do foco, mas àquela periférica, que necessita focar um ponto para perceber fora do centro – a periferia da vista como a parte não nítida do que a compõe. Do mesmo modo, tento escutar não o foco do som, não o ponto de sua nitidez, mas o seu ruído como parte pulsante de seu contorno. A imagem periférica e o ruído não são elementos relativos a eficiência de cada um dos sentidos a que correspondem, o que se relaciona com a insuficiência encontrada nas tentativas de definir (tanto em termos de foco quanto de significado) o *entre*.

O desejo de tocar o *entre* me levou à insuficiência, que também impede que qualquer significado para esse tema seja suficiente. Esse desejo se transformou na fissura de sua própria realização. Desejo que possui em si a insuficiência (ou foi possuído por ela), fazendo da irrealização sua única forma de realização. A insuficiência parece exigir, assim como o *entre*, um insignificado. Ela funciona como um mediador de um mundo autônomo criado por ela, que faz a criação do mundo possível aos insuficientes – assim como *eu*. Como posso dizer que ela está em mim e não no mundo? (Que, ao estar em mim, não a faço ser mundo, nascer no mundo?) Como pode ser possível que não seja possível partilhá-la sem que seja, da minha parte, a provocação da criação de outra insuficiência, a sua, a do mundo? São sensações diferentes e de diferença que se correspondem, despertam uma a

³² “Del entre no se puede hablar más que por desvíos de referencias, digresiones, tartamudeos, relaciones y articulaciones interminables.” Tradução minha.

outra, comunicam-se em idioma próprio; suas existências tornam possível a existência de outro corpo e de outro lugar onde se encontram e fazem seu nascimento.

Refletindo sobre Aristóteles, Arancibia diz: “Nossa palavra ‘entre’, diferente do *between* ou do *zwischen*, tem sua origem na palavra latina *inter*, cuja proveniência remota é ‘o lugar de transformação que possuem os corpos’. No *inter* ressoam os ruídos interiores do *entre*”. (ARANCIBIA, 2017, p. 97)³³ Aristóteles pensa a transformação a partir de sua meditação sobre a sensação da temporalidade, em que o *entre* é pensado, justamente, como tempo – o que denota diferença *entre* um tempo e outro, fazendo do ser, presença no presente. O *entre*, como motor alterador dos estados no tempo será, portanto, necessariamente conflituoso pois ele está “na contrariedade onde se transformam os elementos, afirma Aristóteles” (ARANCIBIA, 2017, p. 106).³⁴ Para que ocorra uma transformação é necessário atrito *entre* diferentes estados em movimento de passagem de um estado para outro, alterações anímicas e ações. Se a ideia de permanência é pacífica, a mutação é conflituosa, o *entre* está justamente no lugar do conflito em que há a transformação dos elementos. Ou melhor, o *entre* se dá como esse conflito.

O *entre* é ainda a ação de entrar em contato, “a carne é o entre do tato” (ARISTÓTELES apud ARANCIBIA, 2017, p. 105)³⁵. Nessa perspectiva, todo contato é externo e interno ao mesmo tempo, trata-se de uma trama membranosa que, ao mesmo tempo em que coloca os corpos em relação, opera transformações neles:

A pergunta final que vertebra o problema do *entre* em Aristóteles é a seguinte: qual é o efeito do *entre*? se dirá que esta é talvez a pergunta mais simples: a sensação. [...] A membrana, o antro do *entre*, produz a distorção, transfiguração, transformação ou variação das formas (*metaschmatizestai*). Escassamente utilizado no corpus aristotélico, o termo *metaschmatizestai* se encontra definido na Física: *metaschmatizestai* constituiu

³³ Nuestra palabra “entre”, en diferencia del *between* o del *zwischen*, tiene su origen en la palabra latina *inter*, cuya proveniencia remota es “el lugar de transformación que poseen todos los cuerpos. En el *inter* resuenan los ruidos interiores del *entre*.” Tradução minha.

³⁴ “En la contrariedad donde se transforman los elementos, afirma Aristóteles”. Tradução minha.

³⁵“(wste to *metaxu* tou *aptikou* h *sarx*) la carne es el *entre* del *tacto*”. Tradução minha.

um dos modos em que se diz (ou se manifesta) o “chegar a ser”, o “devir”, a “mudança a um novo estado” (gignesqai). (ARANCIBIA, 2017, p. 107).³⁶

Dessa forma, o *entre* acontece como uma passagem efêmera que ocorre a cada vez, no ato do contato das relações, acontece como alteridade sensível, realização das diferenças *entre* os estados do corpo. Para Jean-Luc Nancy, todo contato é uma relação de tato e de toque: “o mundo é tecido pelos toques dos corpos- o ar o som, os sensores, aromas e todas as outras modulações da matéria que tecem incessantemente o tecido do espaço. Corpos entre si partilhando o seu entre, o seu com, o seu contra”. (NANCY, 2015 p. 46). Estamos sempre expostos aos outros, nos tocando direta e indiretamente, eis a materialidade das relações. Mas o filósofo adverte que, ainda que estejamos nos tocando e possamos tocar os mesmos objetos (mesmo quando tocamos com os olhos essas mesmas palavras nessa linha), não ocuparemos o mesmo espaço porque haverá sempre uma interrupção e um espaçamento que, em última instância, é o toque mesmo em sua estrutura.

Nos tocamos todo o tempo, mas sem suprimirmos o lugar do outro, a relação *entre* nós só é possível pois estamos juntos e não ocupando os lugares uns dos outros. Isso, pois, por exemplo, eu nunca simplesmente leio um texto, no sentido de tocar a imagem das palavras, este movimento nunca é puro, pois todo sentir é também um sentir-se. Eu posso dizer que olho, mas meu olho olha o meu olhar ao mesmo tempo em que olha aquilo que olha. Exercitemos essa questão ao tocar com nossos olhos a palavra *ENTRE*. Antes de *entregar-se* ao *ENTRE* propriamente dito, meu corpo percebe estar diante de corpúsculos-letras que tem determinada forma e estão em determinado lugar. Logo, meu corpo percebe (por uma inteligência sensorial) estar em determinado estado (espacial e temporalmente) ao estar diante destes corpúsculos: o acesso ao *ENTRE* será o fruto de todo o processo relacional

³⁶ “La pregunta final que vertebrata el problema del entre en Aristóteles es la siguiente: ¿cuál es el efecto del entre? Se dirá que esta es talvez la pregunta más sencilla: la sensación. [...] La membrana, el antro del entre, produce la distorsión, transfiguración, transformación o variación de las formas (metaschmatizestai). Escasamente utilizado en el corpus aristotélico, el término metaschmatizestai se encuentra definido en la Física: metaschmatisei constituye uno de los modos en que se dice (o se manifiesta) el “llegar a ser”, el “devenir”, el “cambio a un nuevo estado” (gignesqai).” Tradução minha.

que excede o ato puro de significar *ENTRE*, de chegar até ele. Isso, porque este toque como estrutura se experimenta estrutura em corpo sempre que é praticado em função do que é tocado.

Sentir alguma coisa é sempre antes experimentar o que é (para esse corpo, neste momento), sentir. Trata-se aqui da identidade de um movimento, sempre a cada vez. É sempre um sentido duplo um olhar que se experimenta olhar ao mesmo tempo em que olha o que vê: a imagem vista e o olhar que olha são a relação dupla de um mesmo processo. Por isso se relacionar com o mundo é sempre se relacionar consigo. Estar *entre* outros é sempre estar em relação a si. E, por isso, nos tocamos ao ler a mesma palavra *ENTRE*, mas ao nos tocarmos nos diferenciamos em nossos modos de ser tocados pelo nosso toque. Não regressamos os mesmos, pois esse toque singular não poderá se repetir. Todo regresso se faz, então, por diferenciação de si como um registro descontínuo de si que vai produzindo rastros.

Na perspectiva da estrutura que se experimenta como estrutura quando é exercitada, eu me toco enquanto estou tocando: meu olhar se toca como olhar quando olha algo, minha escuta se toca como escuta quando escuta algo. Quando tocamos algo sentimos o toque desde dentro (do movimento que o toque realiza de dentro para fora: “estou tocando”) e desde fora (do movimento que o fora causa no tocante ao tocar: “estou sendo tocado”). São nossas exterioridades junto às interioridades que tocam, um dentro que se sente fora e um fora que se sente dentro. Segundo Nancy, o corpo é o que sente e o que é sentido de uma só vez. Aqui o toque e o contato operados pelo *entre* fazem par com o fator de alteração e transformação como dupla ação do *entre*. Se o *entre* é a ação do contato, esse fato não se refere somente a operação do contato com os corpos e coisas, mas também do contato com a arte, com a dor, com a falta, com a ausência, com os outros. Trata-se da ação de contato com o que existe e com o que não existe.

Prossigamos: qual a diferença de *entre* e ser? *Entre* e ser tem diferença? É possível ser diferença *entre*? Se pensarmos no *entre* como ação de entrar em contato, mas também como fenômeno de transformação dos estados, o *entre* se

apresenta como o lugar tanto do vínculo, quanto da diferença: de tornar diferente, alterar, transformar a partir da relação estabelecida com o outro e consigo mesmo. Nesse ato, o si mesmo se torna outro. O *entre* vincula e diferencia os corpos. E se pensarmos o *entre* como ponte, como seria?

Essa ponte teria de ser necessariamente provisória, surgindo como um habitat de indeterminação e de criação. As pontes permitem atravessar espaços (alterar o lugar onde estou, ir de um lugar para o outro) e vincular lugares (colocar diferentes espaços em relação de contato). Segundo Heidegger, a ponte não se situa num lugar, mas antes, ela é um lugar que propicia a abertura de um espaço. Com o apoio do estudo de Antonio da Silva sobre essa questão na obra do filósofo, temos que:

Objetivando uma melhor compreensão do que venha ser espaço e lugar no pensamento de Heidegger, tomamos como exemplo, a ponte sugerida pelo próprio autor. Para o filósofo alemão, a ponte pende com leveza e força sobre o rio. Ela não apenas liga margens previamente existentes, todavia é somente na travessia da ponte que as margens surgem como margens. Pela ponte, um lado se separa do outro, ou seja, ela coloca numa vizinhança recíproca a margem e o terreno. (DA SILVA, 2007, p. 128)

A ponte une e separa as margens de um rio, mas é também o que faz com que as margens surjam como margens, sejam margens. Assim, não apenas as margens fundam o *entre* por proporcionarem lugar a ele, mas o *entre* também funda as margens. A ponte cria um lugar *entre* o espaço no qual a passagem, portanto, a efemeridade é o fluxo de ocupação e ação. O *entre* na perspectiva da ponte abre lugares nos lugares, outros mundos no mundo. Mas pensar o *entre* como ponte é ainda considerar que o ato de tentar tocá-lo, de direcionar nossa percepção a ele, é também o ato desestabilizar as margens. E se as margens se desintegram ou deslocam-se, o *entre* também. Arrisco aqui uma proposição para a tese: ***Entre*: ponte provisória sem margens fixas ou estáveis, portanto, que não liga nada exatamente a nada. Não liga porque não une apenas, mas também produz diferença, e, assim, sublinha precipício. *Entre*: o lugar no lugar, espaço que permite que as diferenças sejam sentidas e produzidas. *Entre*: movimento de passagem e trânsito efêmero criado pelas margens. *Entre*: intervalo em ação de derrubada, que desfaz as margens. Logo, ponto provisório que diferencia nada a nada. Lugares do**

nada, portais de entrada e saída (que saem ao entrar e entram ao sair).

Podemos pensar nos corpos como as margens que fundam a ponte do *entre* (que dão lugar a ele), considerando que o *entre* também as funda como margens quando é criado. O *entre*, relacionando-se também com os fenômenos do contato e da transformação, ao alterar as margens-corpos nos conflitos que opera, desestabiliza a continuidade desses corpos, causa interrupções. A partir dessa proposição, para pensar um acontecimento a partir de sua operação intersticial, para pensá-lo a partir do *entre*, talvez seja necessário tentar ser o não-ser da margem desfeita. Ausentar o ser para enxergar o acontecimento visto da ponte e não da margem (visto do *entre* e não do corpo). Não para enxergar o enxergamento acontecer sobre o acontecimento, mas para tentar captar o acontecimento mais além desse acontecimento que é a ação da minha tentativa de captação. Porém, a borda e o toque pressupõem meu acontecimento para que seja possível a minha relação com outros acontecimentos. Estou fora. Para tratar do acontecimento a partir do *entre*, seria necessário que eu não o visse acontecer. Porque, se eu o vir, estarei tratando também do toque estruturante da minha visão, e não somente da visão dele. A menos que os dois nasçam juntos, que a minha percepção **nasça** junto com o acontecimento.

Como ato de nascimento, podemos tratar da metáfora do parto como operação de pensamento. A mulher que estaria nos parindo nos expulsaria de seu corpo, virando o mundo que tínhamos dentro dela (no interior de seu **Ventre**) do avesso. Se, conforme a acepção comum do termo, o que está no *interior* é o que não pode ser visto de forma concreta, ao virar do avesso, manifesta-se em invisibilidade, ou melhor, não se manifesta de forma material/visível como poderíamos presumir que fosse a condição de qualquer manifestação. Então, como se manifesta esse acontecimento se, ao dar à luz, não ilumina, mas torna atual o escuro?

Talvez o *entre* realmente inexista como tal, mas seja em si a impossibilidade da delimitação dos elementos que toca – e que existem. Portanto, que rasga ao tocar. Trata-se, assim, de uma impossibilidade dupla: a primeira de si (já que o

entre inexistente em si), e a segunda do que toca (como impossibilidade de delimitação que causa ao tocar). Não há como saber se é a impossibilidade mesma que toca, ou se o toque é que ativa a impossibilidade dos tocados, ou se é a inexistência tocando e que, ao tocar, contamina de si os tocados. Talvez o *entre* torne a verdade errante.

É importante verificar a cada oportunidade, que co-criamos e sustentamos realidades sistematizadas no reenvio dos parâmetros comportamentais – sociais, culturais e políticos. As formas como grande parte das relações *entre* os sujeitos acontecem estão instituídas e regulamentadas, e nossa atuação nelas está, em certa medida, também condicionada. A que serve essa formatação das relações? Que organização ela almeja? Que discursos de sujeito ela determina e que práticas de alteridade ela possibilita? Infelizmente, a lei vigente (e cega a toda queda) é a da autoconservação, da qual toda relação “deve” surgir e para a qual toda relação “deve” se destinar. Até o limite do conhecido, “tudo que é, é”. E “*deve* ser para *poder* ser”. Mas, e se não houvesse a dívida desse dever como herança de pais desconhecidos (os construtores desse sistema)? Se “tudo que é, é, e deve ser para poder ser”, para onde vão os que não são? Os que devem, mas não têm como pagar o ser que devem ao ser para poder? Os que não chegam, que ficam *entre* a partida e a chegada por não serem suficientes para chegar? Há os que têm, por condição de existência (por uma “falha” de fábrica), a não chegada como sina, mas vivem sem deixar de desejar o movimento da vinda, sem nunca deixar de desejar o alívio prometido que é chegar.

Para esses, talvez, o *entre* seja um fora radical.

Talvez o *entre* não seja.

Talvez o *entre* seja o lugar para não ser. O lugar que faz não ser. E, sobre o que sou, talvez o des-ser seja mais que uma descida.

Entre como poética do acontecimento teatral

Quero dizer de uma paisagem onde a linha de horizonte é um lugar de terras moventes: lugar que muda de lugar, limites que esgarçam um lugar, linha-limite que vive os acontecimentos dos encontros e desencontros entre os corpos. Corpos em estado de vôo, aéreo, gasoso, sem apegos, em suspensão. Corpos que aterrissam, condensam, saltam no chão de um céu. Quero dizer de uma experiência de tempo onde o tempo rodopia: e quanto mais o tempo vai, mais o tempo vem, sempre estando no meio de um presente em revolução. Quero dizer de uma experiência de espaço sem contornos onde os limites ampliam o espaço. Quero dizer de intensidades e de ritmos.

Edith Derdyk

Para a artista Edith Derdyk, todo ato criador se faz de um emaranhado de forças, a partir do cruzamento *entre* estados invisíveis e imateriais que se conformam concretamente nos pesos e volumes dos corpos. Assim, no ato da criação, a carne é ocupada por elementos invisíveis e o espaço é habitado pelas peles. São feitos de permeabilidade os *entres* que, ao desembocarem em nossos corpos, fazem deles lugares de atravessamentos.

Tudo parece concorrer para a evidência de um espaço e um tempo em aberto entre o que existe em potencial vagando e pulsando em algum lugar de nosso ser – a vontade, o desejo, a necessidade – e o embate corporal com a matéria e suas circunstâncias efêmeras almejando uma perenidade. (DERDYK, 2001, p. 12).

No acontecimento teatral, são criadores tanto os artistas, quanto os espectadores. Há laços pulsantes *entre* eles, que formam pontes como um lugar possível, tangível e sem delimitações fixas. Reafirmo aqui, que este lugar não é pacífico e tranquilo, o *entre* e o acontecimento teatral expõem, de formas sutis à extremas, corpos em atrito, camadas em contradição e linhas em confronto. Segundo Fagundes, para haver encontro, também é necessário que exista o desencontro:

A colaboração criativa demanda uma lógica contraditorial, que conceba uma dinâmica de convivência de heterogeneidades e contradições, que celebre as diferenças, as conexões entre múltiplos pontos de vista: autonomia e acoplamento coexistindo em um sistema autopoiético de relações. A renúncia à ideia de unidade perfeita não significa o abandono da ideia de cumplicidade e encontro no processo criativo, ao contrário: só podemos nos encontrar ao admitir o desencontro, só

podemos ser cúmplices ao aceitar diferenças, só podemos trabalhar em grupo reconhecendo a autonomia e a singularidade de cada um, e então estar aberto ao outro. (FAGUNDES, 2009, p. 37)

Em se tratando da criação operadora do Acontecimento teatral, o *entre* se apresenta como conflito, mas também como ponte extensiva e lugar tanto para os corpos (de atores e de espectadores), quanto para o acontecimento artístico. O lugar, nesse caso, refere-se também à ação de ligar. O acontecimento teatral é constituído, a partir da inspiração na ideia de trama, de diversas linhas: cada elemento que compõe o acontecimento age como uma linha na tessitura teatral. São linhas as ações corporais e vocais, as palavras, as sonoridades, os objetos, as luzes, os personagens, os corpos, as presenças, os gestos, os sentidos, os silêncios, os textos, os subtextos, os espaços e tempos, as sensações, os pensamentos, os desejos: elementos que se *entrelaçam* de forma dinâmica na criação poética do acontecimento teatral. Na costura das linhas “além de furar e cortar, ligar é condição. Estabelecimento de vínculos *entre* os dois furos: frente e trás, antes e depois, passado e futuro, memória e projeção. O vínculo é a ponte, a linha que liga o que é”. (DERDYK, 2010, s/p). Ligar é vincular, mas é também acender, que é também atear fogo. O *ENTRE CRUZA O FOGO*.

Há no *entre* do acontecimento teatral uma operação fundamental: **a poética**. A relação poética tecedora das linhas e pontes do encontro teatral convida os corpos a ingressarem em um lugar-mirante criado em um tempo descontínuo. É preciso e é possível, em estando no acontecimento teatral, inventar um tempo e um espaço, inventar um mundo, inventar os corpos, inventar o teatro. Segundo Derdyk, a palavra **poética** convoca um campo historicamente profundo:

O que aqui se deseja vislumbrar é uma noção mais próxima do sentido originário da palavra *poética*. O radical grego *poiein* aponta para uma direção que se aproxima da origem da própria palavra *fazer*: um fazer em comunhão com uma especificidade espiralada onde o corpo espelha e reflete outras modalidades para o fazer, abolindo as molduras prévias do ser para mergulhar numa conjugação dos tempos dos infinitivos. (DERDYK, 2001, p. 26).

O *entre* poético se dá no acontecimento teatral operando como uma pulsão o fazer: fazer criação, fazer abertura nos corpos, fazer o nascimento da presença,

fazer o encontro das ausências, fazer camadas de relações, fazer confronto, fazer a perda, fazer construção, fazer o acontecimento teatral. Nesse ato de fazer, o tempo e o espaço cotidianos são ocupados e substituídos pela produção de tempos e espaços poéticos. Trata-se de um deslocamento de contextos e da abertura para a criação de outros habitats de existência e de percepção. “Imagino a poética criadora como um lugar atemporal onde algum eu possa estar, ser e fazer” (DERDYK, 2001 p. 31). O impulso do fazer poético é trabalhado, segundo a artista, a partir dos vãos do *entre*:

E é deste vão existente entre o que se observa e o que se absorve, entre o que se pensa e o que se fala, entre o que se imagina e o que se deseja, entre o que se lembra e o que se esquece, é neste vão instalado no espaço de tempo entre a intenção e a realização que o impulso de fazer no corpo do ser se faz. (DERDYK, 2001, p. 26).

A poética da criação teatral, a partir da inspiração nos estudos de Edith Derdyk, é constituída de tramas que tem como função o fazer: fazer a criação como a instauração de uma existência criada no encontro *entre* atores e espectadores, portanto, criação em comum que reverbera na construção do acontecimento teatral e nos próprios corpos. Jorge Dubatti reflete sobre esta ideia a partir da filosofia do teatro, nela a poética (como disciplina de estudo) trabalha sobre a *poiesis*. A *poiesis* teatral traz uma complexidade ontológica à discussão por unir dimensões de produção, de recepção e de convívio. A *poiesis* lança a alteridade na realidade cotidiana, fazendo a produção de algo novo (um ente poético) que se separa do cotidiano, mas que não preexiste a ele, surge nele/com ele para se deslocar dele na criação do acontecimento teatral. Essa operação, segundo Dubatti, possui um caráter efêmero, imprevisível e irrepetível.

O ente poético possui outro regime de funcionamento, relações, produção de sentido e valores em relação à realidade cotidiana, e contrasta com os dela. A *poiesis* não é regida pelo senso comum da experiência cotidiana; ela segue radicalmente em outra direção: instala um regime de oposição, um conflito, uma negação radical. A partir de sua alteridade, a *poiesis* é autônoma e soberana e exige saberes específicos para sua intelecção. Entender a *poiesis* requer aceitar suas características específicas e a dinâmica que elas impõem: é preciso ter em conta sua entidade metafórica e oximórica, a violência contra a gramática da natureza e da realidade cotidiana, a artificialidade, a negação radical do ente “real”, a propriedade de desterritorialização, des-subjetivação e ressubjetivação, despragmatização e pragmatização, a suspensão do critério de verdade e falsidade [...]. A

função primária da *poiesis* não é a comunicação nem a geração semiótica de sentidos ou, ainda, a simbolização cultural, mas a instauração ontológica: fazer um mundo existir, fazer nascer (ou renascer com variações em cada encontro) um novo ente, fazer um acontecimento e um objeto/diversos objetos existirem no mundo. (DUBATTI, 2016 p. 51-52)

Segundo esse pensamento, há produções poéticas realizadas de distintas formas: o fazer poético do acontecimento teatral, o fazer poético dos elementos criados no acontecimento, e o fazer poético dos corpos implicados também como entes poéticos em criação. A *poiesis* acontece no corpo de atores e de espectadores de formas individuais e coletivas, excedendo os campos de produção e recepção ao conformar uma poética como convívio, na qual o fazer se dá como criação de partilha. O princípio poético do *entre* teatral, assim como na noção de poesia, desestrutura as lógicas pré-estabelecidas sobre a conduta e a identidade dos corpos e dos contextos sociais, culturais e políticos do cotidiano. A poética aparece como pulsão de possível, movendo contextos regulamentados e fundando uma trama criativamente subversiva nos conhecimentos instituídos e vigentes.

“A linha é uma divisória incerta.[...] A linha ocupa um espaço entre” (DERDYK, 2010, s/p). Quando as linhas da trama teatral costumam, abrem vetores, esparramam-se, essa costura atravessa os tecidos do espaço cotidiano. A linha que costura poeticamente faz dos corpos no acontecimento teatral também agulhas: perfuradoras e esburacadas, conquistadoras de formas e escavadoras de matérias, corpos que afetam e são afetados uns pelos outros. As experiências singulares testemunhadas a partir da memória dos corpos se tornam linhas plurais que tramam tempos, histórias, lugares, desejos, gestos, dores. Essas linhas, além de constituírem o acontecimento teatral, também se tornam matérias poéticas que passam a vagar autônomas pelo *entre*. Das fontes corporais de cada uma dessas correntes há apenas rastros e, de repente, percebemos que uma história nossa renasce na boca do outro. De repente, somos tocados por matérias e partes de outros corpos que circulavam pelo ar. Quando escutamos o *entre*, percebemos as matérias invisíveis que restam no espaço, a pulsação desses elementos gera pequenas turbulências em algumas regiões (dentro e fora de nós). Somos chamados a escutar com o corpo todo os rastros deixados, criados, expelidos, e, de alguma forma, somos

tocados pelos corpos que os produziram – assim damos lugar a eles, em nós. Quando o *entre* infiltra, ele rasga. Mas ao realizar esse processo, o *entre* faz infiltrar e faz rasgar também aquilo que vaga nos espaços intersticiais. O *entre* não entra sozinho. Ele faz entrar junto de sua entrada aquilo que se abre nele. Quando o *entre* está, o que pulsa no *entre* também está. O que pode ser encontrado nos espaços e tempos que não tem nome próprio, dono e data? Costuras são tramadas quando linhas estranhas atravessam nossos corpos-agulha como entes poéticos do acontecimento teatral. A poética do *entre* pulsa junto das marcas que restam no *entre*, a criação que se faz é tão pública quanto íntima, tão nossa quanto dos outros. Perceber o *entre* é considerar ser penetrado pelos restos que pulsam nele, é arriscar que algo de nossos corpos fuja em direção a ele e passe também a restar. Em *O Arco e a Lira*, Octavio Paz nos diz:

A experiência poética é uma revelação de nossa condição original. E essa revelação é sempre resolvida numa criação: a de nós mesmos. A revelação não descobre algo exterior, que estava aí, alheio; o ato de descobrir entranha a criação do que vai ser descoberto: nosso próprio ser. Nesse sentido, pode-se dizer, sem temor de incorrer em contradição, que o poeta cria o ser. Porque o ser não é algo dado, sobre o qual se apoia nosso existir, mas algo que é feito. O ser não pode se apoiar em nada porque o nada é seu fundamento. Assim não lhe resta outro recurso senão segurar-se em si, criar-se a cada instante. Nosso ser consiste somente numa possibilidade de ser. Ao ser não lhe resta nada senão ser-se. Sua falta original – ser fundamento de uma negatividade – obriga-o a criar a sua abundância ou plenitude. O homem é carência de ser, mas é também a conquista do ser. O homem é lançado para nomear e criar o ser. Essa é a sua condição: poder ser. E nisso consiste o poder de sua condição. (PAZ, 1982 p. 187).

Essa passagem causa arrebatamento, sugere o fundamento de uma negatividade pulsante nos corpos, fazendo da experiência poética o motor da criação como condição da existência. Corpos que *perdem* o ser para *poder fazer* o ser. “Entre o nascer e o morrer a poesia nos abre uma possibilidade” (PAZ, 1982, p. 188). Uma conciliação para os edifícios de dualidades é possível na poesia como motor poético que faz morte e vida pulsarem não como oposições, mas como um *entre*. “O teatro acontece sempre entre, entre pessoas, entre elementos, objetos, espaços, tempos, entre- ocupa interstícios, vazios temporários que oferecem mundos a explorar”. (FAGUNDES, 2016. p. 164). Seria o caso de dizer aqui, que essa intensiva relação não apenas oferece mundos, mas cria mundos, que a poética do *entre* no

acontecimento teatral se refere justamente a possibilidade operacional de criar mundos, corpos e mirantes.

Para Antonin Artaud e Georges Bataille, a dimensão poética, aliada ao preceito da ideia de poesia, não pode ser pensada ou produzida pelos parâmetros organizados da razão, ela incita uma forma de pensar desconhecida, planta buracos e fendas nas conexões racionais instituídas. Artaud recorre à poesia para construir sua ideia poética de acontecimento teatral por entender o princípio de desordem presente nela, que subverte as relações *entre* as coisas e seus significados, funções e deveres habituais.

Compreende-se assim que a poesia é anárquica na medida em que põe em questão todas as relações entre os objetos e entre as formas e suas significações. É anárquica também na medida em que seu aparecimento é a consequência de uma desordem que nos aproxima do caos (ARTAUD, 1993 p. 37).

O teatro seria, justamente, a poesia em ação no espaço, a poética em questão se refere a possibilidade de refazer o teatro e de refazer o corpo, propósitos almeçados por Artaud. O ato de fazer, enraizado na noção de poética, torna possível que outros possíveis sejam criados. Isso, pois Artaud lutou incansavelmente contra a regulamentação do possível, uma vez que todas as nossas possibilidades de existência e de ação no mundo estão, segundo ele, previamente regulamentadas e instituídas pela ordem vigente. Os modelos de sujeito, os modelos de arte, os modelos de comportamento aceitável, os modelos de normalidade, os modelos de saudável, todos eles estão instituídos e instituem as formas como nos é permitido existir. A ação poética, ao contrário, permite que sejam criadas e experienciadas outras formas de existência corporais e artísticas que não as pré-estabelecidas pela ordem vigente. Também para Bataille, a poesia e a experiência poética são acontecimentos soberanos distintos da vida organizada e controlada, fazem a linguagem trair a si e destituem o seu poder sobre o significado e o funcionamento das coisas, dos corpos e dos saberes. A operação poética violenta os significados e formatos fixos, violenta as imagens estabelecidas sobre modelos de conhecimento e de sujeito. Trata-se de uma violência a favor de nós, que não faz vítimas para exemplo de castigo, mas desestabiliza agressivamente as

convenções instituídas e subverte os domínios do pensamento. Bataille trabalha sobre a questão poética como chance de luta contra a domesticação dos sentidos e a regulamentação da necessidade das tripas. O poeta chama atenção para as formas de comunicação poéticas que unem forças semânticas e não semânticas se tocando em contágio tangível na poesia e nos corpos febris como poesia. Segundo Artaud, a poesia liga o teatro com a magia que, se partilhada *entre* ator e espectador, cria um estado poético capaz de materializar no espaço criações que podem subverter, como mágica, as convenções mais estruturais de nossa razão. Para o artista, o teatro ocidental entrou em decadência a partir do momento em que rompeu com o espírito de anarquia que constitui o princípio operatório da poesia.

O teatro continua a viver acima do real, a propor ao espectador um estado de vida poética que, se impelido ao extremo, só conduziria a precipícios, mas assim mesmo preferível à vida psicológica simples sob a qual sufoca o teatro de hoje em dia. Este é o grau em que o teatro usa da magia da natureza, permanece marcada por uma coloração de tremor de terra e de eclipse, onde os poetas fazem falar a tempestade, onde o teatro enfim se contenta com o lado físico acessível da alta magia. (ARTAUD, 2014, p. 75).

Artaud, que também trata da questão poética no teatro como uma violência necessária, deseja em seu teatro uma desordem que repercuta como desorganização do corpo. Isso, pois a operação poética desorganiza o cotidiano estruturado para a reorganização criativa de outro mundo, o do acontecimento teatral. Essa desorganização necessária no contexto cotidiano para a construção do acontecimento teatral abre um intervalo nesse mesmo contexto para a criação de outro. Segundo Artaud, o acontecimento teatral torna concreta no espaço a criação poética que desencadeia formas de comunicação extremas como somente a peste é capaz de causar.

Enquanto as imagens da peste em relação com um poderoso estado de desorganização física são como os derradeiros jorros de uma força espiritual que se esgota, as imagens da poesia no teatro são uma força espiritual que começa sua trajetória no sensível e dispensa a realidade. (ARTAUD, 1993 p.19)

A operação poética violenta formas e contextos estabelecidos e subverte conexões habituais, para isso, age não como mais uma relação *entre* as outras relações, mas como uma espécie de enfermidade que infiltra todas as relações, de

modo que as comunicações convencionalmente instituídas no cotidiano falhem e se tornem ruído e contaminação. A operação poética está *entre* as artes sem se deixar delimitar em um gênero. Soberana em relação aos sujeitos, ela pode estar, inclusive, nos lugares em que não parece haver poesia, onde ninguém a fez voluntariamente, ao mesmo tempo em que pode não estar onde se espera que ela esteja. Artaud, por exemplo, titulou-se um poeta não como alguém que declama poesias, mas como um sujeito que as vive em seu próprio corpo. Em suas forças de desestabilização das interpretações e formas habituais, a poesia e a dor se aproximam, pois a dor também faz a linguagem fracassar e é ao mesmo tempo que tangível, material e destruidora, uma fenda do incomunicável e intraduzível nos corpos. A dor corta as palavras, impede a organização do pensamento, parte o corpo, arranca o sujeito de si, atira o corpo ao seu extremo. A dor faz a violência nascer no corpo, é um fenômeno imediato, de uma atualidade tão absurda quanto a sensação de sua interminável passagem. A dor despersionaliza o corpo e funda um outro modo de perceber e se relacionar com o mundo como a instauração de uma membrana deformadora – o mundo torna-se também dolorido e doloroso. A dor expulsa o corpo do cotidiano da normalidade, mas quando a dor é crônica, os distúrbios infiltram os entornos e a precariedade da vida risca o corpo até um cansaço sem nome, então a dor toma o corpo.

A dor inventa um outro corpo no corpo, enquanto que a operação poética inventa outro mundo no mundo. As lógicas de funcionamento dos corpos e mundos cotidianos anteriores são desligadas e outro espaço e tempo nascem sem idioma reconhecível, sem tradução possível, os seres e a atmosfera que surgem aparecem com o mesmo poder que possuem de evaporar quando tentam ser definidos ou analisados pelos corpos e mundos anteriores – esses são ocupados pelas invenções da dor e da ação poética, não tendo outra possibilidade de existência nesses momentos que não seja a espera. A dor e a criação poética ensinam o corpo e o mundo a esperar. A espera é um tempo desorientado, algo que não se executa, mas se vive como um padecer sem resolução, pois o retorno que o mundo e corpo antigos esperam realizar não acontece por meio de uma restituição direta. O corpo

e o mundo que foram inventados deixam marcas, rachaduras, feridas, cicatrizes e manchas que impregnam os tecidos das tramas. O retorno dos antecessores é pontuado por sustos, desconfortos e desajustes.

Desorientadora como a dor, a ação poética faz do *entre* do acontecimento teatral um fenômeno errante. Torna-o uma ponte que não estabelece vínculos seguros, abre buracos na ponte, agencia atravessamentos *entre* pontos não imaginados, funda margens delirantes, e, em última instância, leva os corpos à queda na água. Outras formas de percepção são necessárias para esta operação, nossos padrões perceptivos não possuem as diretrizes condizentes com a poética que reinventa seus sentidos a cada criação. A característica poética é mais que uma camada de relação no acontecimento teatral, é uma membrana que infiltra todas as camadas do *entre* teatral, fazendo dos corpos pontes para poesia. É preciso lembrar de Valère Novarina (2009, p. 47) quando diz: “A poesia nunca foi tão política.” Ao infiltrar os corpos, o *entre* do acontecimento teatral desorganiza as estruturas estabelecidas de seus organismos e, em algum lugar deles, é possível *fazer*. “A boa nova do teatro – onde a poesia é ativa – é que o homem ainda não foi capturado.” (NOVARINA, 2009, p. 48). Neste teatro, os homens, as mulheres e o acontecimento podem ser feitos como ato de criação poética, ato de poesia como política.

A poesia é política, porque permite que se diga não ao mundo organizado, comercializado, instituído e organizador, comercializador e instituidor dos corpos. A poesia permite que sejam inventadas outras formas de violência que não a do extermínio dos corpos diferentes por parte de grupos (sociais, religiosos, culturais), que não a causada pelo machismo, racismo, homofobia e xenofobia. A poesia permite que outro tipo de fome seja inventado que não o da miséria social fruto do descaso das políticas públicas. A poesia permite que outras destruições sejam inventadas que não as ecológicas e a dos recursos naturais. Permite que outros modos de corrupção sejam criados que não os governamentais que marcam nosso país. A poesia permite que outra crueldade possa ser criada: a crueldade como necessidade da poesia atua contra a crueldade como desumanidade do mundo. A

poesia faz da dor uma arma não contra a dor, mas contra a própria arma. O mundo estabelecido abre espaço em si para a poesia, mas a poesia não tem em si espaço para o mundo estabelecido. Não opera sob princípios lógicos daquele espaço, não pode ser experienciada a partir dele, obriga que outro mundo seja inventado para que nele a poesia possa circular.

Octavio Paz faz lembrar que a pedra que faz uma escada é a mesma que faz uma escultura, é o modo de relação estabelecido *entre* o corpo e a matéria que faz surgir a sua forma. Logo, o fazer poético inclui as relações como criadoras das formas produzidas, considerando seu caráter efêmero e singular. Ainda evocando o poeta:

Octavio Paz escreveu as seguintes linhas: “se não é a metafísica, senão a história o que define o homem, haverá que deslocar a palavra ser do centro de nossas preocupações e colocar em seu lugar a palavra entre”. Breve como um monograma, aguda como uma incisão, esta frase captura como nenhuma outra a transformação do entre em uma característica fundamental do imaginário da nossa época. E, sem dúvida, a atualidade do entre está pendente. Nada menos a vista. Nada mais postergado e esquecido. O entre insiste no coração da época, insiste em nossas realidades sociais, políticas, técnicas, estéticas, urbanas, mas se resiste a ser pensado por si mesmo. (ARANCIBIA, 2017, p. 21).³⁷

Penso o *entre* nesta tese desejando que os toques sobre as fronteiras de limite possam dissolvê-las recriando lugares para que o *entre* atue. A ideia de *entre* e de acontecimento teatral se tornam próximas, pois envolvem uma dimensão espacial e temporal provisórias e descontínuas, fundam um lugar de possível e de *fazer*, mas um lugar não estratificado, sem dono, sem nome próprio. Poderíamos dizer um não-lugar, um lugar aberto, mas prestes a perder-se. O *entre* existe *entre* um corpo e outro e dentro do próprio corpo, somos feitos de tecidos intersticiais que ligam e separam as partes do corpo. Da mesma forma, o *entre*, se pensado como invisibilidade, ocupa os espaços ociosos do corpo, assim como o pensamento ocupa o vazio, assim como a voz ocupa o silêncio. O *entre* é também uma trama

³⁷ Octavio Paz escribió las siguientes líneas: “si no es la metafísica sino la historia la que define al hombre, habrá que desplazar la palabra ser del centro de nuestras preocupaciones y colocar en su lugar la palabra entre”. Breve como un monograma, aguda como una incisión, esta frase logra capturar como ninguna otra la transformación del entre en una característica fundamental del imaginario de nuestra época. Y, sin embargo, la actualidad del entre está pendiente. Nada menos a la vista. Nada más postergado y olvidado. El entre insiste en el corazón de la época, insiste en nuestras realidades sociales, políticas, técnicas, estéticas, urbanas, pero se resiste a ser pensado por sí mismo. Tradução minha.

que liga e desliga os lugares dos corpos e dos acontecimentos. O *entre* perfura os corpos e o *entre* dos corpos fende o espaço. O *entre* é como um buraco que vem perfurando meu pensamento. Como uma trama que avança, ao tocar a desordem como poder da operação poética, também encontramos no *entre* a desordem do mundo:

[...] o que caracteriza nossa época é o deslocamento do ser pelo entre. Este deslocamento pode definir-se como um “acontecimento sísmico”. Um acontecimento sísmico produz deslocamentos de terreno e dinamismos energéticos; não produz campos, paradigmas ou epistemes, senão uma instabilidade aberta [...] não se trata somente de resgatar o entre ou o intervalo no mundo, senão de pensar desde o entre a desordem do mundo. (ARANCIBIA, 2017, p. 47-48)³⁸

O corpo, por ser *entre* dentro e fora de si, aproxima as noções de ente e *entre*. O *entre* não responde sobre a origem ou final das coisas, ele aparece como e enquanto processo das coisas. Estamos sempre no meio, *entre* descontinuidades permanentes. No meio? O começo foi já um *entre*, o final também será. Assim que um acontecimento teatral termina, por exemplo, os corpos que o fizeram se transformam em linhas para fundar *entres* em outros acontecimentos. O *entre* é a interrupção de qualquer continuidade.

É preciso pontuar aqui que há diferença *entre* meio e *entre*, segundo Arancibia. O estudioso, ao trabalhar sobre a ideia de *entre* desde o pensamento de Aristóteles esclarece que os tradutores e comentaristas deste filósofo converteram o *entre* de sua obra em *medium*, o que afetou o curso e o foco de muitas vertentes da história da filosofia. Tal compreensão faz com que aspectos do *entre* sejam perdidos, como, por exemplo, a sua fragilidade e a sua força fragilizadora. “Ali onde o meio é liminal, diz Tim Ingold, o entre é arterial; ali onde o meio é antecipado pelo fim, o entre não tem finalidade; ali onde o meio assegura uma continuidade, o entre é anfractuosa e desanfractuosa [...]. Esta diferença metaxológica atravessa o pensamento contemporâneo.” (ARANCIBIA, 2017, p. 68-

³⁸ “[...] lo que caracteriza nuestra época es el desplazamiento del ser por el entre. Este desplazamiento puede definirse como un “acontecimiento sísmico”. Un acontecimiento sísmico produce desplazamientos de terreno y dinamismos energéticos; no produce campos, paradigmas o epistemes, sino una inestabilidad abierta [...] no se trata solo de rescatar el entre o el intervalo en el mundo, sino de pensar desde el entre el desorden del mundo.” Tradução minha.

69)³⁹. Segundo o filósofo chileno, o *entre* não pode ser reduzido ao meio, pois o *entre* causa indeterminações no meio. A partir desta reflexão e retornando a ideia de *entre* como trama, lembremos que trama não é apenas o *entrelaçamento* dos fios, mas, segundo os dicionários, é também armação, complô. Mas trama é descrita nos dicionários ainda, como doença de pele e peste. Esse fato torna o título desta tese também uma singela homenagem a Antonin Artaud, que fez da operação poética uma espécie de magia que se instala *entre* nós:

Violência e Recusa. Estes dois pólos significativos de um estado de espírito impossível, de uma misteriosa eletricidade, indicam o caráter anormal da poesia dessa época, que não era mais poesia no sentido dado à palavra, porém a emissão magnética de um sopro, uma estranha espécie de magia instalada entre nós (ARTAUD, 2014 p. 73).

Assim, a trama indeterminante do *entre* no acontecimento teatral é infiltrada em todas as suas linhas pela operação poética, tornando-se uma conspiração epidêmica feita de violência e de recusa, que cria o fazer dos corpos e do acontecimento como construções poéticas e abertas. Tramando, se os limites como fronteiras designam diferença, quando elas são abertas, vazam, causando contágios irreversíveis. **Podemos, evocando Artaud, substituir a palavra comunicação, por contaminação.** “Se sou poeta ou ator não é para escrever ou declamar poesias, mas para vivê-las.” (ARTAUD apud MATTOS, 2015 p. 145-146). A contaminação inclui as imagens borradas da visão periférica e os ruídos sentidos pela escuta. A contaminação inclui os corpos de insuficiência e precariedade. A contaminação inclui os outros e inclui as invisibilidades, as forças, os desejos e a dor. A contaminação dá lugar ao que não tem lugar, utilidade ou justificativa. A contaminação rasga a comunicação tradicional ao mesmo tempo em que rasga o contorno dos corpos. Contaminação: a atuação poética do *entre* onde o *entre* atua e como o *entre* cria no acontecimento teatral.

³⁹ “Allí donde el medio es liminal, dice Tim Ingold, el entre es arterial; allí donde el medio es anticipado por el fin, el entre no tiene finalidad; allí donde el medio asegura una continuidad, el entre es anfractuoso y desanfractuoso [...] Esta diferencia metaxológica atraviesa el pensamiento contemporáneo”. Tradução minha.

Terceiro fragmento - AQUILO QUE NÃO É

Acontecimento III

Na calçada, em frente ao mercado público de Porto Alegre em torno de 11 horas da manhã, uma pessoa se contorce no chão. Ela está vestida com trapos de roupas e panos de cor bege, parecidos com ataduras, que cobrem todo seu corpo, deixando à mostra apenas seus olhos e boca. Parece ser uma mulher. E está grávida! Possui enxertos que se assemelham a deformidades espalhadas por seu corpo de aspecto sujo.

Algumas pessoas se aproximam curiosas, preocupadas.

Devemos ajudar a moça a se levantar?

Você está passando mal, moça?

Observam e se entreolham como se perguntassem o que está acontecendo, essa é a questão que possuem em comum. Ao ver um grupo de pessoas próximas umas das outras olhando com curiosidade para o corpo no chão, mais pessoas se aproximam. Aproximam-se, pois são chamadas pela proximidade dos corpos juntos olhando na mesma direção. São chamadas pelos que foram chamados a olhar. Se pudesse ser visto de cima, o conjunto desses corpos formaria uma moldura para o corpo no chão; o cordão e o aglomerado de corpos forma um desenho disforme no espaço, que se aproxima e distancia.

A mulher se contorce com mais intensidade, parece estar em trabalho de parto. As pessoas olham e riem, estranhando a movimentação. Se perguntam:

que loucura é essa?

não é de verdade, é?

não, é um show que ela tá fazendo.

ah, inventam cada uma!

que coisa mais estranha, parece que tá toda amarrada aí no chão.

Dois ou três tiram fotos e filmam. O que será isso para eles?

Quando ela começa a dar à luz, as expressões de espanto se tornam mais evidentes. O parto é feito pela própria mulher, sozinha no chão, que, do meio de suas pernas, tira com suas mãos uma cabeça.

Uma cabeça sem corpo.

Só uma cabeça.

Sinto o cheiro da cidade suja. A textura da calçada fria. Deitada em frente ao mercado, vejo diante dos meus olhos o céu sem nuvens, algumas cabeças se aproximam, me olham. Cabeças que invadem o azul absoluto que pulsava diante de mim. Comentam, riem, tentam encontrar meu olhar. Me fotografam. Alguns chegam bem perto. Amamento a cabeça com meu seio. Percebo que eles notam que minha barriga de grávida continua lá, como um corpo sobre o meu corpo, só barriga e braços de um boneco acoplado. No topo desse corpo sobre o meu corpo, há o encaixe para a segunda cabeça, minha segunda cabeça.

Rompo a roda e saio pelas ruas, olho para trás e vejo que as pessoas ficam a sós com o vazio que deixei no centro da roda.

As pessoas seguem com os olhos os rastros que o corpo da mulher que tem outro corpo no seu corpo vai deixando pelo espaço. Ela para diante de um homem que passa pela rua. Ela acaricia seu rosto com o braço do boneco. As duas cabeças olham para a cabeça do homem, que, assustado e encantado, sorri. Ele olha em volta e vê mais pessoas se aproximando, tirando fotos. Ela segue andando. O que será, para ela, isso que acontece?

Vejo aquele corpo com outra cabeça engatada chegando perto do restaurante. Enquanto trabalho, espio essa coisa estranha que eu nunca tinha visto.

o que será que é isso?

será que tem mais gente?

será que querem alguma coisa?

Limpo a mesa rápido e tento mandar uma foto disso para o meu filho, porque se eu contar ele não vai acreditar. Eu nem saberia contar, é um bicho, será?

O corpo com outro corpo continua a rasgar as ruas e a afetar os olhares dos transeuntes, que estranham o que os seus olhos encontram. Em pontos distintos da cidade, ela faz nascer a cabeça mais duas vezes, fazendo seu parto com as próprias mãos, parindo uma cabeça sem corpo. Doa seu próprio corpo para a cabeça que fez nascer. As pessoas que passam sofrem uma passagem diferente,

param, desencaixam seu fluxo habitual; no acidente do encontro, tornam-se parte do acontecimento. Seus passos diminuem, a expressão facial é alterada. Quando olham, tornam-se espectadores, sem convite anterior, sem algum tipo de determinação sobre as possíveis condições ou aptidões necessárias para vir a se tornar um espectador. Simplesmente se tornam espectadores – dos moradores de rua aos executivos, sem mais ou menos importância. O acontecimento os faz ser, naquele instante, uma parte essencial da criação que reverbera o nascimento do acontecimento – e o nascimento do parto da cabeça. Agentes que tornam o corpo que se contorce no chão um possível da criação. Ao se perceberem parte de um público, comunicam-se como corpos-sujeitos que olham para o mesmo lugar, seus comportamentos se ajustam em um diálogo oculto que sincroniza parte de seus movimentos e reações. A pulsação conjunta desse público acidental afeta a intensidade do parto.

Nasce a cabeça!

Quando um espectador se propõe a ajudar a mulher que tenta se levantar do chão ao amamentar a cabeça sem corpo, outro espectador também se aproxima, auxiliando o auxílio proposto pelo primeiro espectador. A mulher que amamenta a cabeça sem corpo aceita e toca o rosto dos atuantes da cena que a ajudam a levantar, acontecimento que é visto pelos novos corpos-sujeitos que passam sem simplesmente passar. São espectadores dos espectadores que deixaram de ser espectadores; atuam com a artista, formando um trio de artistas aos olhos dos que chegam.

Voltam a ser espectadores. A mulher segue andando pela rua, deixando a roda para trás mais uma vez, tornando-se espectadora dos corpos que passam por ela, percebe e recebe as reações dos transeuntes ao seu movimento pelas ruas. Recepção invertida de um acontecimento que se dá nos corpos que olham, param, descontinuam, reagem, estranham, sorriem.

Olhares de arte que criam em conjunto o que é essa coisa estranha que acontece, que acontece dos dois lados e entre eles. O corpo que anda atado com outro corpo acontece pela rua. Os corpos que olham acontecem quando olham e veem

sua passagem habitual interrompida por esse olhar. Corpos espectadores e atores que fazem em conjunto o acontecimento do que trocam e fazem nascer, acontecem no mesmo movimento do que fazem acontecer. Fazem acontecer a criação que, em comum, produzem no encontro de suas existências partilhadas e sentidas, tornando-se um para o outro, um com o outro, corpos que passam uns pelos outros deixando rastros e vestígios uns nos outros, vestígios de um acontecimento que passou.



Imagem 3 - Fotografia: Milena Machado.

Performer Raquel Mutzenberg realizando a intervenção urbana *Maiêutica*, apresentada em 18 de maio de 2017 em Porto Alegre.

Corpos em acontecimento

O acontecimento teatral é uma criação realizada a partir da relação *entre* diversos elementos em operação poética e efêmera: textos, subtextos, ações físicas, ações vocais, espaço, tempo, objetos, luzes, sonoridades e, principalmente, corpos. É importante observar que são os corpos em relação a principal matéria desse acontecimento e que são os corpos os criadores da maioria dos elementos que se relacionam nesse *entre* teatral (textos, ações, vozes, objetos, sonoridades, etc.). O acontecimento teatral pressupõe o encontro e o contato dos corpos uns com os outros, segundo Fagundes (2009, p. 38): “Não podemos falar de encontro sem evocar o corpo. Corpo e encontro são fenômenos relacionados”. Para pensar o *entre* desse acontecimento, é necessário pensar também os corpos implicados. Neste fragmento da tese, o corpo é o tema a ser abordado e que, em correspondência, encontra-se no cerne das discussões no âmbito da pesquisa em artes cênicas, uma vez que as investigações acerca do ator, dançarino, performer, artista circense, diretor, coreógrafo, espectador, professor, técnico, músico, cenógrafo, *entre* outros envolvidos no campo, referem-se, antes da abordagem direta à sua função, a uma compreensão contextual da noção de corpo ao qual estão atrelados. São corpos antes de ascenderem aos seus papéis. “Corpo: O teatro acontece em, com e entre os corpos de atores e espectadores”. (FAGUNDES, 2011, p. 3)

A concepção sobre o corpo (sobre o que ele é, faz, pode, necessita, e sobre como é percebido, descrito e narrado) é influenciada por movimentos de diversos campos, e sua problematização é relevante para as artes da cena que consideram a criação que possui lugar no corpo do artista e as práticas de encontro *entre* os corpos de artistas e espectadores – o que pressupõe a base do acontecimento teatral.

Para desenhar uma perspectiva de corpo que dialogue com o *entre*, o presente texto é fundamentado principalmente nas obras de Jean-Luc Nancy, como *Corpo fora* (2015), *Ser Singular Plural* (2006), *Corpus* (2000), *El sentido del Mundo*

(2003), *Un sujeito?* (2014b), *O peso de um pensamento* (2011), *Arquivada* (2014a) e *El intruso* (2007). A reflexão apresenta minha leitura sobre seu pensamento a respeito dos corpos, fruto de estudos realizados desde 2012, quando foi iniciada a busca por fundamentações teóricas que alcançassem a ideia de *entre* almejada. Apresento a próxima seção no intuito de embasar a reflexão acerca dos processos relacionais estabelecidos no acontecimento teatral incitada pelos rastros nascidos na experiência do *Acontecimento III*.

Corpo e corpos em Nancy

Para Jean-Luc Nancy, o corpo é questão basilar desde o princípio de sua produção teórica, segundo a qual um corpo é sempre corpo-sujeito, reafirmando a oposição ao pensamento dual cartesiano que partimenta mente e corpo. O corpo é sempre matéria e imaterialidade – ou "existência encarnada", como afirmou Maurice Merleau-Ponty, quem muito trabalhou em prol da superação das dicotomias da tradição filosófica. Destaca-se, nesse panorama, o forte movimento em direção a uma ontologia da existência calcada no corpo, disparada por Heidegger com a ideia de ser-no-mundo, perpassando por Merleau-Ponty com sua fenomenologia-vivencial encarnada e chegando a Nancy, que, junto a Derrida, concebe no *tocar* o sentido de corpo-sujeito em presença.

O pensamento a respeito do corpo delineado por Nancy, assim como grande parte das obras filosóficas, se constrói tanto como reação a compreensões fixadas – neste caso, sobre a ideia de corpo e sujeito –, quanto como desenvolvimento consequente de estudos e avanços reflexivos alcançados por seus predecessores. São reflexões que participam de um largo processo de desenvolvimento de teorias e práticas de diferentes campos que se correspondem, influenciando, direta e indiretamente, a compreensão e o desenvolvimento dos conceitos.

A partir da pesquisa sobre a obra de Nancy, junto a suas referências e correspondências filosóficas, o corpo será concebido na presente reflexão como aquilo que posso ver e que está delimitado por minha pele, mas também como aquilo que não posso ver (meus pensamentos, sentimentos e sensações) e que

está para além dessa borda visível (não se deixam delimitar). E será compreendido, ainda, como aquilo que está em meu entorno, somado às relações que ali se estabelecem (e como se estabelecem). O corpo pode ser pensado, assim, como um pedaço do espaço do mundo, que compreende a si e suas camadas: “o vazio, o espaço, o tempo, o sentido e a relação (cinco termos cuja conexão pode ser vista sem dificuldades: eles são a quintupla determinação do entre-corpo)” (NANCY, 2015 p. 7). Como *entre*-corpo, sou fruto dessas relações e potencializador delas, o sentido que construo nessas relações só tem lugar no corpo, visível e invisível.

Segundo Nancy (2000, p. 111), se todo pensamento é de um corpo, é corpo. Dessa forma, sou ser extenso em extensão sentida como corpo. Ao mesmo tempo em que o corpo pensa o pensamento, ele é o pensamento pensado. Assim como na reflexão sobre o toque, trata-se de um corpo que sente e que é sentido de uma só vez, que produz e é produzido no mesmo movimento. A partir dessa perspectiva, corpo, sujeito e identidade se fundem *entre* aspectos subjetivos e objetivos, pulsando nos movimentos de interação dos elementos envolvidos em sua realização. Ao perguntar-se a respeito da localização dos elementos ditos subjetivos e invisíveis envolvidos nessa ideia de corpo, o filósofo conclui que o único dentro possível do corpo são os órgãos e suas funções. “O corpo só é corpo fora: pele exposta, rede de receptores e emissores sensíveis. Todo de fora e nada como ‘eu’ envelopado no interior” (NANCY, 2015 p. 65). Uma luta interior, nesse sentido, seria a luta dos órgãos *entre* si. Dessa forma, “um corpo não está somente fora: ele mesmo é um fora” (NANCY, 2015 p.7), ultrapassando o jogo dicotômico interior-exterior e abrangendo as camadas visíveis, invisíveis e o entorno relacional, conforme mencionado.

Meu corpo não é somente minha pele virada para o fora: ele já é ele mesmo o fora em relação a mim, o fora em mim e para mim – oposto a mim por mim mesmo, por me distinguir da unidade. Estranho estrangeiro para os outros e de início a esse outro que eu me torno graças a ele. Onde sou em meu pé, em minha mão, em meu sexo, em minha orelha? Onde sou nesse rosto, nesses seus traços, vestígios, vieses e estremecimentos? Quem sou sobre os contornos dessa boca que diz ‘eu’? (NANCY, 2015 p. 46).

A partir desse ponto, existir significa se distinguir tanto do nada, quanto de outras existências. “Um único existente é impossível: seria sua própria negação, pois

não poderia se expor ao fora e nem enquanto um fora” (NANCY, 2015 p. 7). Aqui o foco sobre o corpo como ente isolado é deslocado quando o pensamento recai sobre os corpos uns com os outros, considerando-se que o corpo como construção é fruto das relações dos corpos *entre* si, que, por sua vez, referem-se a corpos que estão no mundo como parte do mundo. Os estudos de Nancy tratam mais da relação *entre* os corpos que dos corpos em si como entes isolados, tensionando a ideia de modelos hegemônicos de conceituações sobre “O corpo”, que pretendam endossar a construção dos corpos e atenuar sua infinita gama de diversidade. A exposição dos corpos é o que estabelece suas relações: os corpos estão sempre expostos uns aos outros.

Um corpo não ‘é’ no sentido que se costuma supor que uma coisa ou um conceito ‘é’ – posto delimitado, estabilizado em algum lugar. Um corpo só é fazendo e se fazendo – sempre fora de tudo que poderia contê-lo (NANCY, 2015 p.8).

Só existe *eu* porque existe *nós*, só existe o *um* porque há o *outro*. Já que não é possível falar de um corpo isolado, mas sempre de corpos uns com os outros, a premissa adotada por Nancy (2006, p. 110) defende que a exposição é anterior à identificação. Identificação essa relacionada tanto ao fato de identificar-se a si, quanto ao trabalho da produção da identidade de si. Estamos expostos a outros corpos e a nós mesmos. Ex-postos.

Exposto, portanto: mas sem por a vista aquilo que, anteriormente, tinha estado escondido, fechado. A exposição, aqui, é o próprio ser (e a isso se dá o nome de existir). Ou melhor ainda: se o ser, como sujeito, tem por essência a autoposição, aqui a autoposição é ela própria, enquanto tal, por essência e por estrutura, a exposição. *Auto= ex= corpo*. O corpo é o ser-exposto do ser (NANCY, 2000 p. 34).

Essa exposição só é possível como exercício de alteridade, refutando a ideia de um indivíduo central e isolado dos demais, protegido em si, delimitado. O corpo, na perspectiva de Nancy, é sempre *em relação*; não que seja feito de relação apenas, mas *é* relação. O corpo-sujeito não existe previamente à relação: “Cada ‘eu’ existe e não passa de um ato de sua relação dirigida ao mundo” (NANCY, 2014a p. 25) O singular, desse modo, não é nem o produto, nem a produção, mas

o ser em ato da relação. Lembremos que a relação possui lugar no *entre*, acontece como *entre*, como vínculo e diferença, contato e transformação.

A relação é contemporânea da singularidade. O um quer dizer: os uns e os outros, os uns com os outros. O que aí significa este “e” ou este “com” não envolve nada menos que a textura do mundo, o mundo enquanto ser-exposto-dos-uns-aos-outros. [...] O singular não produz sua singularidade a partir de um recurso próprio, ao contrário, o faz a partir do recurso mais comum (NANCY, 2003 p. 65)⁴⁰

Para tratar do tema, o estudioso desenvolve, em *Ser Singular Plural* (2006), uma das noções mais importantes de sua obra: a ideia de **ser-entre** ou ser-com. Segundo Arancibia, Nancy trata do *entre* como o motor do desfalecimento da ontologia tradicional que pretende fixar ou definir o “ser”. O ser apresenta-se, no pensamento do filósofo francês, como aquilo que se dá *entre* nós. “Como se anuncia o entre? O entre, diz Nancy, se apresenta no desfalecimento da ontologia” (ARANCIBIA, 2017, p. 85)⁴¹. Nancy desenha uma “ontologia do corpo” como alternativa à ontologia tradicional a partir da ideia de que **o corpo é o ser da existência**. Mas, também esclarece que a existência é o que partilhamos, não como propriedade que *tenhamos* em comum, mas como algo que ocorre *entre*, no com dos corpos uns com os outros.

Na verdade, o *comum*, ou o que se poderia chamar de maneira menos confusa de *com*, nada possui de uma continuidade igual a si mesma. Ao contrário, continuidade que se opera por descontinuidade. A relação que faz o sentido implica uma diferença *entre* os sujeitos da relação sem a qual nenhuma relação seria possível (NANCY, 2015 p.15).

A participação opera, nesse pensamento, como exposição do ser, em que afetamos e somos afetados. Dirige-se a uma ideia de comunidade como ser da relação que partilhamos – e não um aspecto comum no sentido de igual a todos, que legitima uma definição fixa e, por consequência, a exclusão das demais. Não se tratará de igualdade, mas de partilha, interdependência, copertença e, sobretudo,

⁴⁰“La relación es contemporánea de singularidad. El uno quiere decir: los unos y los otros, los unos con los otros. Lo que allí significa este “y” o este “con” no involucra nada menos que la textura misma Del mundo, el mundo en cuanto el ser-expuesto-de-los-unos-a-los-otros [...] lo singular no produce su singularidad a partir de un recurso propio – al contrario, lo hace a partir del recurso más común.” Tradução minha.

⁴¹ “¿Cómo se anuncia el entre? El entre, dice Nancy, se presenta en el desfallecimiento de la ontología, allí donde decaen nuestras estructuras de sentido.” Tradução minha.

diferença. Desse modo, o plural precede a singularidade e a torna possível por um diferir *entre* singularidades. Qualquer orientação de si e do mundo com o processo de elaboração de sentidos se dá como fruto das relações *entre* os corpos-sujeitos.

O ser ou o entre compartilha as singularidades de todos os surgimentos. A criação tem lugar em todas as partes e sempre- mas não é esse o único acontecimento, o advenimento, senão a condição de ser cada vez o que é, ou de não ser o que é mais que <cada vez>, surgindo singularmente a cada vez (NANCY, 2006 p. 32).⁴²

Para o filósofo, surge, assim, outra existência fora do “eu mesmo”, na qual participam “tu e eu” não em relação de comunhão, mas de comunicação, de modo que a relação com o outro faz parte da orientação sobre si. Logo, o corpo, junto ao que ele é ou pode ser, não pode ser tido como posse. As relações nos constituem ao mesmo tempo em que nos destituem.

Corpo próprio – se diz para distingui-lo do corpo estranho: mas próprio de que propriedade? Ele não é um atributo de minha substância, não é uma possessão de meu direito, mesmo que, sob alguns aspectos, eu possa identificá-lo com algum desses papéis. Ele é próprio por ser eu não sendo meu. Se fosse meu como um atributo ou uma possessão, eu poderia dele abusar até suprimi-lo (NANCY, 2015 p. 46).

Esse é o limite próprio de toda singularidade: não se trata de um vínculo social, mas existencial, em primeiro lugar. Estar exposto carece de que se esteja exposto *a*. A singularidade, nesse pensamento, se dá como diferenciação que, para existir, precisa de um ‘a que’ se diferenciar. Singularizo-me em diferenciação a outro singular, singularizo-me em relação a ele e ao mesmo tempo a mim. Então, esse limite (ou esse *entre*) é o lugar das singularidades, que necessitam do plural para existir como singulares. “O ser é singular e plural, a cada vez, indistintamente e distintamente⁴³” (NANCY, 2006 p. 44). É singular, pois não se confunde com outra coisa, e é plural, pois sua existência não existe encerrada em si – existe aberta ao outro.

⁴² “El ser o el entre comparte las singularidades de todos los surgimientos. La creación tiene lugar por todas partes y siempre -pero no es este único acontecimiento, o advenimiento, sino a condición de ser cada vez lo que es, o de no ser lo que es más que <cada vez>, surgiendo singularmente cada vez”. Tradução minha.

⁴³ “El ser es singular y plural, a la vez, indistintamente y distintamente”. Tradução minha.

Não só toda gente é diferente, senão que todos diferem- não de nada e sim uns dos outros. Não diferem de um arquétipo ou de uma generalidade. Os traços típicos (sejam étnicos, culturais, sociais, de generalização, etc.) cujos esquemas próprios constituem por sua parte outro registro de singularidades, não só não suprimem as diferenças singulares, mas as colocam como um relevo. Enquanto que as diferenças singulares não são só <individuais>, mas infra-individuais: nunca é a Pedro ou a Maria que eu encontro, senão um ou outro em tal <forma>, em tal <estado>, com tal <humor>, etc. (NANCY, 2006 p. 24).⁴⁴

Assim sendo, o com é anterior ao ser. O *sou* é precedido pelo *somos*. É possível exercitar esse pensamento considerando a sua densidade, esclarecendo que toda relação é um jogo de proximidade e distância (contato e transformação). Ser fruto e potencializador das relações não remete apenas à disposição de corpos e coisas; a própria forma como nos percebemos se dá pelo acontecimento das singularidades. Por esse motivo, nenhuma definição está acabada: formular aquilo que sou é fazer a relação do que sou, e isso sempre se dá *em relação* (por proximidade e distância, contato e transformação). “Há proximidade, mas na medida em que o extremo do próximo acusa a distância que o aumenta. [...] Entrar em contato significa dar-se sentido um ao outro” (NANCY, 2006 p.21).

A auto-orientação se faz por jogos de relação de forma mais existencial que topológica, das camadas mais simples às mais complexas. Exemplos: “Estou sentada nesta cadeira, muito próxima dela (proximidade) – ao mesmo tempo em que distante de sua constituição atômica (distância)”; “Somos tanto brasileiros (vínculo) – quanto de estados, cidades, bairros, ruas e casas diferentes (diferença)”; “Nós dois temos cabelos (aproximação) – tanto quanto os seus são curtos e os meus compridos (diferenciação). Quanto mais curtos seus cabelos forem, mais compridos serão os meus (modulação das singularidades uma relação à outra)”; “Nós todos temos um gosto pelas artes cênicas (pluralidade em contato/vínculo) –

⁴⁴ “No solo toda la gente es diferente, sino que todos difieren – no de nada, sino unos de otros. No difieren de un arquetipo o de una generalidad. Los rasgos típicos (Sean étnicos, culturales, sociales, de generación, etc.), cuyos esquemas propios constituyen por su parte otro registro de singularidad. No solo no suprimen las diferencias singulares, sino que las ponen de relieve. En cuanto a las diferencias singulares, no son Solo <individuales>, sino infra-individuales: nunca es a Pedro o a Maria a quienes encuentro, sino a uno o a otra en tal <forma>, en tal <estado>, de tal <humor>, etc.”. Tradução minha.

tanto quanto essas afeições se diferenciam em vertentes e escolas (singularização em diferenciação)”. Quantas camadas de relações plurais-singulares são produzidas no *entre* dessas comunicações? A auto-orientação faz construir um sentido para si que só existe em relação ao outro e que não permanece. Se pensarmos no *entre* como o movimento de proximidade e distância, vínculo e diferença, contato e transformação, há em Arancibia uma correspondência:

A sensação, que é uma alteração ou uma afecção que se produz no entre, não pode explicar-se como uma modificação do semelhante pelo semelhante, ou do diferente pelo diferente. O entre sucede sempre como contrariedade. Mas tem que ser, a cada vez, o trânsito do “diferente ao semelhante, do heterogêneo ao homogêneo”. (ARANCIBIA, 2017, p. 113).⁴⁵

O *entre* se apresenta assim, a partir de seu caráter de deslocamento (de proximidade e afastamento) e alteração. Segundo Nancy:

Trata-se igualmente e talvez ainda mais de uma ontologia do “entre”, do afastamento ou da ex-posição somente pela qual qualquer coisa como um “sujeito” pode se dar. Um sujeito, que assim terá dois caracteres fundamentais: de não ser substância e de estar exposto aos demais sujeitos (NANCY, 2015 p. 108).

Por conta de suas exposições, a nuance de minha singularidade depende e determina a nuance da singularidade do outro; nessa perspectiva, há contágio e interdependência. Nancy elucida que o espaço *entre* que se abre na relação plural é a forma de acesso do sujeito a si mesmo, pois é o modo como se percebe e diferencia. “O <<entre>> é a distensão e a distância aberta pelo singular enquanto tal, e como seu espaçamento de sentido⁴⁶” (NANCY, 2006 p. 21). **O *entre*, assim, não é apenas partilha voltada ao plural, mas também forma de acesso a si como singular.**

⁴⁵ “La sensación, que es una alteración o una afección que se produce en el entre, no puede explicarse como una modificación de lo semejante por lo semejante, o de lo diverso por lo diverso. El entre sucede siempre como contrariedad. Pero tiene que ser, a la vez, el tránsito de “lo diverso a lo semejante, de lo heterogéneo a la homogéneo”. Tradução minha.

⁴⁶ “El «entre» es la distensión y la distancia abiertas por lo singular en cuanto tal, y como su espaciamento de sentido”. Tradução minha.

Intervalo para excrição: ou excreção?

Que ano horrível. Escrevo essas páginas como um lugar de memória, pois não lembro, simplesmente não me lembro de muitas semanas desse ano. Não lembro de muitas visitas que recebi, não lembro de muitos dias, não lembro do que eu disse, do que escutei, não lembro onde eu estava. Não lembro de alguns dias em que escrevi muitas páginas desta tese, lembro apenas que eu escrevia deitada, lia deitada, que eu mergulhava em fluxos de pensamentos que produziam viagens sem fim. A dor era absurda, alucinante, fazia uma espécie de contração em todo meu corpo a ponto de se tornar também uma dor muscular geral e não localizada apenas na região dos rins. Eu estava na terceira infecção renal em menos de 5 meses. Doía tudo, tudo era dor. Meus amigos queriam me levar para uma emergência mais uma vez, mas os hospitais que atendem pelo SUS estavam lotados, sem leitos disponíveis.

-As emergências estão atendendo apenas casos de risco de morte-

Tirando os acidentes, os que chegaram nesse ponto de risco devem ter tido o direito ao atendimento negado em algum momento também. É não sendo atendido que se chega nesse risco. Mas como estou com febre, como há sangue abundante e nítido em minha urina, como estou sentindo uma dor que não me deixa ficar reta ou caminhar, os atendentes me deixam entrar na observação da emergência. Nesse período, eu estava urinando, com muita dor, *entre* 7 e 11 litros a cada 24 horas (a quantidade normal de urina para 24h é *entre* 500ml e 1,5l). Eu não sabia ainda, mas a síndrome renal tinha reverberado como efeito de sua ação não devidamente tratada uma diabetes insipidus central. Eu fazia uma quantidade assustadora e avermelhada de urina o tempo todo, às vezes a cada 3 minutos. Quatro amigos estavam comigo, mas os atendentes não deixaram que uma amiga entrasse como acompanhante na observação da emergência. Entrei sozinha. E lá dentro da sala de observação me deitaram em uma maca, enquanto um homem mais velho estava deitado no chão do corredor.

Eu pedi para ir ao banheiro, não conseguia ir sozinha por causa da dor, precisava muito fazer xixi, estava sentindo muita dor. Na primeira vez que pedi, a enfermeira

me acompanhou e ajudou. No segundo pedido ela fez o mesmo, mas dessa vez com grosseria, havia mais e muita gente para ser atendida. Na terceira vez ela passou a me ignorar completamente. Eu pedia muitas vezes e era como se ela não escutasse. A dor era muita, mas ela havia administrado um medicamento que começava a fazer efeito. Eu apaguei. Acordei com a maca molhada e suja de sangue. Ela gritou comigo. Me senti péssima, um lixo. Não havia mais colchões disponíveis no setor. A maca não poderia ser aproveitada por outro paciente. Ríspida, ela me colocou sentada em uma cadeira. O homem continuava deitado no corredor.

Já estou tomando antibióticos novamente, a dor também está silenciada, eu continuo sentada, mas não sinto mais meu corpo. Uma mulher grita. Eu só quero ir embora. E é isso que acontece depois dessa noite, não há leitos e eu posso continuar com o tratamento e a medicação de casa. Tudo continuou igual, a dor, o sangue, a quantidade de urina, a febre. A diabetes foi descoberta apenas três meses e meio depois, quando eu felizmente consegui uma internação, que infelizmente durou muito mais tempo do que eu gostaria.

Nesse período, apesar de não conseguir me mover minimamente sem uma dor lancinante, apesar dos efeitos colaterais dos medicamentos, da alteração absurda que eles produziam em minha percepção, eu recebi, contraditoriamente, a maior manifestação de amor que já tive em toda a minha vida. Meus amigos limpavam o meu apartamento onde moro sozinha, faziam comida e cuidavam com muito carinho de mim. Havia até uma escala feita pela Amanda, amiga que se incumbiu de chefiar e fiscalizar os cuidados. As idosas do meu prédio me levavam água todos os dias. As mulheres que trabalhavam na lavanderia onde eu lavava roupa enviavam recados e bilhetes. E Seu Bigode, o morador de rua que acompanhava meus movimentos todos os dias, ficou muito preocupado com a menina que havia sumido. Foi até dar parte do meu desaparecimento no mercadinho da esquina.

Nesse período, eu, antes tão independente e suficiente, aprendi a pedir ajuda, aprendi a receber cuidado, aprendi a me sentir merecedora do cuidado e da ajuda. Aprendi a me sentir merecedora do amor. Aprendi.

Os meses foram passando.

A fase aguda deu lugar à crônica.

Como forma de processar o que estava acontecendo em meu corpo, mas sem entender muito bem, intensifiquei o meu contato com as plantas. Acho que meu vínculo com elas vem da forte relação que minha avó tinha com as plantas, lembro dela plantando de tudo na lavoura (um de seus lugares preferidos na nossa casa no interior do Paraná). Lembro dela, da Dona Adele, fazendo chás para curar os doentes da família e do bairro, várias vezes as pessoas do bairro iam até ela para pedir chás. Ela contava que tratou com chás de quebra-pedra e espinheira santa meu avô que faleceu antes de eu nascer, ele morreu, justamente, de insuficiência renal. Ela fazia receitas de todo tipo com plantas. Mas também benzia com muita fé a casa e a gente com um galho farto de arruda. Ela vivia com uns pedaços de folha sobre as manchas vermelhas que tinha no rosto. Fazia cremes para o cabelo com folhas de babosa. Fazia uns chás amargos e misteriosos pra mim que eu detestava tomar.

Pois bem. Já estudante, moradora de Porto Alegre, eu sempre escolhia as plantas mais bonitas das floriculturas e feiras. Levava para o meu apartamento, cuidava delas e se elas ficavam doentes ou morriam eu as jogava fora. Depois de passado o período agudo da doença, passei, sem uma decisão voluntária ou consciente sobre isso, a escolher as plantas doentes das feiras e floriculturas, escolhia as mais feias. Eu era tomada por algo que me fazia, inclusive, recolher às vezes as plantas mortas que as pessoas deixavam na rua. Quem é que escolhe as plantas doentes para ter consigo? Pra que elas servem? Elas não enfeitam a casa, não são úteis para fazer chás.

Meu apartamento, com o passar dos meses, se tornou um hospital de plantas com direito até a uma UTI suspensa na parede. Eu cuidava delas. E elas cuidavam de mim. Cuidavam do meu corpo doente, que não podia mais dançar, que tomava muitos remédios, que sentia dor todos os dias, mas que já se encontrava em um estado crônico, agora não mais uma emergência, apenas uma questão de hábito em processo de reconhecer, acolher e continuar. Eu observava o processo de morte de algumas plantas. Mas dessa vez não as jogava fora quando já estavam mortas. Eu também observava o processo de cura de muitas plantas que se revigoravam de formas impressionantes. O mais incrível era observar que, às vezes, em alguns casos, depois de meses, as plantas que estavam mortas renasciam. Um brotinho surgia no vaso já vazio ou dos galhos secos e quebradiços que haviam restado. Um caso raro em meu hospital de plantas foi uma espada de São Jorge, que, depois de um ano morta, amanheceu com sete brotinhos verdes e reluzentes.

Hoje há mais de trinta vasos de plantas espalhados em meu apartamento de um quarto. Algumas estão mortas, outras vivas e floridas, algumas em processo de cura, algumas de adoecimento. Outras apenas estão. Eu estou com elas. O amor tão imenso que recebi nesse ano ainda reverbera em meu corpo, o cuidado é contagioso e se desdobra na forma como hoje me relaciono com os outros e com elas. Eu vejo beleza nos galhos secos emaranhados das plantas, também há vida neles, acho que o que essas plantas querem me dizer está escrito, justamente, nesses emaranhados. E elas dizem. Que ano bonito.

Acontecimento teatral plural-singular

Existimos, segundo este pensamento, ex-postos uns aos outros, uns para os outros. Essa questão remonta ao acontecimento teatral, em que o corpo do ator se apresenta ao corpo do espectador e o corpo do espectador se direciona ao encontro do corpo do ator em espaços de exposição como compartilhamento (compartilhamos a exposição). Corpos-sujeitos que se expõem uns aos outros, uma relação na qual algo se cria como um fazer poético. No ato desse encontro no acontecimento teatral, a exposição dos corpos faz aparecer também o que está exposto nesses corpos: a memória como testemunho, as linhas de ação, os lugares de existência inscritos nas peles. Essa exposição, por sua vez, realiza a recriação atual desses elementos: da memória como repertório artístico e dos corpos como existências singulares e plurais. O acontecimento teatral, assim como os corpos, é constituído de elementos visíveis e invisíveis e de operações relacionais, portanto, o teatro inclui o que posso ver ao que não posso ver.

No espaço de encontro propiciado pelo acontecimento teatral estão os participantes compartilhando seus espaços corporais de produção e de percepção de si e do outro. No teatro produzimos e compartilhamos um pedaço do espaço do mundo, de um mundo em criação poética. Outra aproximação *entre* o pensamento de Nancy e o acontecimento teatral é que, assim como o corpo na concepção do filósofo está sempre fora, o artista no teatro também sempre direciona sua produção poética para o fora (em direção ao outro e ao espaço), mesmo com ações aparentemente comedidas, elas se destinam ao fora. Da mesma forma, os corpos dos espectadores conformam existências que não se encerram nelas mesmas, ao estar no acontecimento, esses corpos agem em direção ao fora de si mesmos para fundar o mirante do teatro. Os corpos se tocam nesse fora, e se aproximam uns dos outros no acontecimento teatral:

Encontramo-nos então na ordem do corpo e do teatro. O corpo é o que vem, aproxima-se em uma cena – e o teatro é o que dá lugar à aproximação de um corpo. (NANCY, 2016 p. 226).

A partir da exposição inicial a respeito do pensamento de Nancy, é possível delinear alguns aspectos em relação ao acontecimento teatral ao considerar como norteadora a ideia de corpo-sujeito que concebe seu ser em e como relação, na qual o *entre* se torne acesso a si e à criação artística. Destaco como pesquisadora do campo, a necessidade de pensarmos a arte produzida em relação aos movimentos dos diversos âmbitos que constituem o espaço e tempo no qual a prática artística está inserida. Para tratar do acontecimento teatral e falar de corpo nesse campo, é preciso refletir sobre a rede de interações que influenciam as compreensões dessa noção, já que elas se desdobram nas formas como o corpo e as próprias relações são percebidas e sistematizadas. Assim, é almejado aqui um pensamento sobre a arte que não existe encerrada em si e para si, senão como produto de seu lugar e, simultaneamente, produtora desse mesmo lugar como ética primeira. Assim como na ideia de corpo relacional de Nancy, Jorge Dubatti enfatiza em suas obras a necessidade de pensar o teatro não como fenômeno isolado, mas reposicionar o foco sobre o acontecimento teatral, que considera o seu acontecer no mundo como parte do mundo.

Acreditamos firmemente que o teatro só pode ser compreendido a partir da observação de sua práxis singular, territorial, localizada, e não desde esquemas abstratos a priori. De seu “estar” no mundo, de seu peculiar ser do estar no mundo⁴⁷ (DUBATTI, 2010 p. 19).

As formas como o corpo-sujeito é exposto nas práticas teatrais, seja como criação (o corpo-sujeito como é apresentado em cena) ou como criador (é antes um corpo-sujeito aquele que apresenta), é fator a ser destacado na presente reflexão, abordando o teatro como espelho e produtor dessas imagens em relação à sociedade. Como um corpo faz parte da singularização do outro no acontecimento teatral? No momento presente, a cena teatral é tocada por questões que engessam e qualificam modos de identidade e necessita responder a um chamado que a influencia direta e indiretamente. Os corpos em cena são corpos que se pretendem contagiosos, desejam contagiar. Voluntariamente ou não, assinalam um

⁴⁷ “Creemos firmemente que el teatro sólo puede ser comprendido a partir de la observación de su praxis singular, territorial, localizada, y no desde esquemas abstractos a priori. De su ‘estar’ en el mundo, de su peculiar ser del estar en el mundo”. Tradução minha.

posicionamento político, promovem discursos de corpo – mesmo mudos, são corpos de discurso: promovem formas de estar juntos, apresentam modelos de corpo, instituem poderes de ação *entre* si e realizam um *nós* que possui partes visíveis e invisíveis, pois, como na reflexão sobre os textos e subtextos, atuam em muitas camadas.

A exemplo de diversos estudos da atualidade do campo das Ciências Humanas que enfocam questões sociais, étnicas, de gênero, cultura e nacionalidade, são debatidos processos de subjetivação e modos de interação *entre* diferentes padrões identitários. O forte reflexo dos movimentos de territorialização, calcados na ideia de proteção dos “iguais” a partir da distância em relação aos “diferentes”, tensiona o sentido de história, evidenciando rastros de narrativas dominantes que chegam à base estrutural da linguagem. E, se as identidades como grandes edifícios fixos e definidos (“A” mulher, “O” homem, “O” latino, “O” negro, “O” indígena) já não contemplam a multiplicidade existente na concepção singular-plural de cada sujeito, é a alteridade que chama um olhar atento ao outro como parte fundante de si. Diante dessa reflexão, e a partir dos estudos em Nancy, como pensar em alternativas ontológicas em que se considere o ser de forma mais descontínua do que fixa, mas sem anulá-lo ou suprimi-lo?

No acontecimento teatral, a infiltração poética que contamina as camadas do *entre* torna possível a intensificação das possibilidades criativas não só sobre o acontecimento em si, mas também em relação aos corpos como existência. No Acontecimento III, por exemplo, temos uma operação poética em curso pelas ruas da cidade que produz tanto o parto de uma cabeça realizado pela artista, quanto o parto do acontecimento teatral, quanto o parto criativo do lugar e das ações dos corpos espectadores que participaram da construção do acontecimento. O corpo da artista que se debatia no chão, em frente ao mercado, pulsava como um possível para o fazer da criação poética. Os olhares dos espectadores podiam criar diferentes possibilidades para aquele corpo cheio de ataduras: um morador de rua, uma múmia, um fugitivo de algum hospital, um boneco, um bicho, um...

Também os espectadores viam seus lugares de ação e existência recriados como entes poéticos quando passavam a atuar junto com a artista, ou quando se tornavam os alvos do olhar da artista como uma espectadora de seus espectadores. Alguns espectadores se tornavam ajudantes do parto, outros eram presenteados com carinho como se fossem o pai do recém-nascido, outros realizavam a cobertura fotográfica do acontecimento que, por ser urbano, não define fronteiras rígidas que determinam o que está fora ou dentro do espaço cênico. Toda a rua é já dramaturgia e ação, enquanto que o acontecimento teatral é constituído com (e não sobre) o acontecimento da rua. É infinita a multiplicidade de possibilidades criativas que cada corpo-sujeito constrói em si e que constrói a partir de seu olhar em direção aos outros no acontecimento teatral. Nesse exemplo, não há papéis fixos, não há espaço fixo, não há corpo fixo. O nascimento como metáfora do ato poético, de fazer nascer outro corpo no próprio corpo é uma importante colaboração para a presente reflexão. Em *Maiêutica*, a artista dá à luz a outros corpos em si diversas vezes a partir da relação que estabelece com os corpos dos transeuntes. A intensidade da reação dos espectadores modula a intensidade e repetição dos partos. A artista faz o parto de si muitas vezes durante o acontecimento teatral de forma objetiva e também subjetiva. A instauração da trama poética dá lugar também à recriação das possibilidades de existência dos corpos que entram em contato com o acontecimento teatral e a artista. Ao realizar esse contato (pensando o *entre* como vínculo e como diferenciação), os espectadores têm a chance de experienciar a alteridade como alteração de si e como percepção de diferenciação do cotidiano, a rua se torna o lugar do nascimento, a artista e os espectadores se tornam possíveis da criação. Pensar o acontecimento teatral como lugar de espelho e produtor de imagens que serão, por sua vez, refletidas em outros espelhos é refletir também o modo como essas identidades são compreendidas, apresentadas, representadas e, sobretudo, criadas no acontecimento. Neste Acontecimento, a abertura ao múltiplo é experienciada poeticamente como processo de existência.

Ainda inspirada pelo Acontecimento III, que acontece no espaço da cidade, é possível dizer que os corpos no encontro teatral são mais próximos aos fenômenos do meio da rua do que dos edifícios e casas. Apresento aqui o meio da rua como alternativa às concepções ontológicas que compreendem os sujeitos como territórios fixos isolados em sua individualidade como edifícios, que concretos, acumulam (como andares de um prédio) características para solidificar um senso de identidade una. A manutenção do edifício está na conservação dos andares, mas vamos até o meio da rua. Ao transitarmos no meio da rua não é possível parar, habitualmente seríamos atropelados (talvez seja o atropelamento o resultado de estagnar-se no espaço-tempo do movimento). Quando pensamos que captamos a imagem do meio da rua, ela já nos escapou. A vida plena do meio da rua é movimento dinâmico. O mesmo carro cinza pode passar no meio da rua novamente, mas o sinal fechou dessa vez, o vidro está aberto, há uma criança no banco de trás. E mesmo se todos esses fatores pudessem se repetir, na calçada passearia um cachorro, já teriam se passado cinco minutos.

O fato é que o meio da rua não se define nem delimita-se, não é, nem não é, como se tudo fosse nele possível. Estar no meio da rua é estar *entre* as partes, *entre* camadas de tetos e chãos profundos, *entre* as casas e os edifícios, *entre* o espaço e o tempo, onde tudo transita, onde ninguém está, já passou, vai passar, fugaz, mas tangível. Tangível, pois existe um senso de ética ao ser/estar no meio da rua, assim também é possível refletir sobre as ideias de relação singular-plural aqui expostas. Porque estar no meio da rua é se relacionar inevitavelmente, neste trânsito há responsabilidade pela vida do outro, responsabilidade do outro sobre a nossa vida. O encontro com o entorno – ainda que com prováveis acidentes, trata-se de uma cooperação de vida. Nesse sentido, a relação *entre* tudo que transita pelo meio da rua, cria o meio da rua, torna-se o meio da rua naquele espaço e tempo em que o meio da rua é o meio da rua que é (e que será outro no próximo instante).

Se estar no meio da rua é estar indo para algum lugar, se essa é a função do meio da rua, podemos pensar que o meio da rua permite a chegada ao edifício

(a um território) e ao mesmo tempo já pressupõe a saída dele. A partir da já mencionada noção, a ponte não é apenas o que separa as margens, mas o que faz com que as margens surjam como margens, o território do edifício surgiria como tal por conta (*dentre* outros fatores) do meio da rua. E se o meio da rua é tão dinâmico, talvez esse edifício (o território) também seja, de alguma forma. Nesta ideia, estando/sendo no meio da rua não só se passa por territórios inúmeros, mas participa-se de territórios inúmeros, já que o meio da rua os faz surgir como tais. É como se fosse possível criarmos em conjunto esses territórios que são transitórios, já que o meio da rua o é. Se entendermos que o meio da rua também constitui a calçada, a casa e o edifício- que são (também) territórios, o meio da rua seria o canal para chegarmos a esses lugares, sairmos deles e recriá-los a partir do movimento inerente ao meio da rua e a série de relações aí acionadas. O território, como aqui especulado, seria antes de ser território e depois de ser território, o meio da rua.

A partir dessa metáfora, podemos pensar que o acontecimento teatral apresenta os seus corpos ao meio da rua como lugar para estar junto, para ser com, ser *entre*. O meio da rua do acontecimento teatral terá, necessariamente, organizações autônomas em relação ao cotidiano, pois inclui a operação poética como infiltração de suas tramas. Nesse meio da rua poético-teatral, os corpos podem ocupar o lugar dos carros, os cachorros podem se tornar semáforos, as árvores podem caminhar nas calçadas. O fato é que se a cooperação relacional *entre* esses elementos cria o meio da rua ou o acontecimento teatral, seus lugares de ação e de existência podem também ser recriados quando as relações são estabelecidas poeticamente. A questão a ser enfatizada é a característica da interação *entre* diferentes elementos que formam um mundo em comum. Assim como tudo que acontece no meio da rua é o meio da rua, tudo o que acontece no acontecimento teatral é o acontecimento teatral, quando estamos no teatro nós somos o teatro. Assim como o meio da rua é constituído de distintos elementos em cooperação, o acontecimento teatral é constituído de diferentes elementos e corpos em experiências conviviais.

Jorge Dubatti defende que o teatro como matriz é, antes de qualquer outra coisa, um acontecimento convivial. Quando estamos em estado de convívio com outros, nosso comportamento se transforma. É cotidiano o exercício em relação às mudanças comportamentais vivenciadas de forma perceptível quando estamos na presença de outro ou de outros, se o compararmos com quando estamos sozinhos. Ainda que não seja de forma consciente, as ações que desempenhamos na presença de outro consideram o fato de estarmos sob o olhar ou sob a possibilidade do olhar de alguém. Ocorrem modificações nem sempre voluntárias na forma como nos comportamos⁴⁸.

Não somos os mesmos em reunião, já que se estabelecem vínculos e afeições conviviais, incluso os não-percebidos ou conscientizados. No teatro se vive com os outros: se estabelecem vínculos compartilhados e vínculos vicários que multiplicam a afetação grupal. [...] O convívio multiplica a atividade de dar e receber a partir do encontro, do diálogo e da mútua estimulação e condicionamento, por isso se vincula ao acontecimento da companhia (do latim *cum Panis*, companheiro, aquele que compartilha o pão).⁴⁹ (DUBATTI, 2010 p. 34).

Pensar sobre o que acontece quando as pessoas estão em estado de convívio evidencia a detecção da existência do outro existente, da capacidade perceptiva de si sobre o outro e da capacidade perceptiva do outro sobre si. São olhos que se olham e corpos que se percebem vistos, ainda que seja preservado o espaço para as manchas cegas no entendimento, já que a produção plural das singularidades pressupõe um processo dinâmico.

Diferente de outras linguagens artísticas, o teatro tem sua base fundante no corpo e na ação de contato *entre* os corpos. Com a inspiração em Nancy, é possível dizer que os corpos são o ser da existência do teatro. Também é possível

⁴⁸Tais processos são estudados tanto pela psicologia quanto pelas neurociências nas investigações sobre o *efeito audiência, facilitação e inibição social, e influência social*, para mais informações a respeito consultar as obras de Robert Zajonc (Zajonc, 1980, 1965).

⁴⁹ “No somos los mismos en reunión, ya que se establecen vínculos y afecciones conviviales, incluso no percibidos o concientizados. En el teatro se vive con los otros: se establecen vínculos compartidos y vínculos vicarios que multiplican la afectación grupal. [...] El convívio multiplica la actividad de dar y recibir a partir de encuentro, diálogo y mutua estimulación y condicionamiento, por eso se vincula al acontecimiento de la compañía (del latín *cum panis*, compañero, el que comparte el pan). El teatro, en tanto acontecimiento convivial, está sometido a las leyes de la cultura viviente: es efímero y no puede ser conservado, en tanto experiencia viviente teatral através de un soporte *in vitro*”. Tradução minha

dizer que o teatro é o lugar onde o contato com o outro é fundamental, não se faz teatro sozinho, é preciso estar com, é necessário que artistas e espectadores estejam uns para os outros, uns com os outros em estado de compartilhamento e criação conjunta. Em estado de convívio, os sujeitos consideram a formulação sobre si sendo formulada aos olhos dos outros, “o teatro é uma ação compartilhada que se faz a partir do outro” (FAGUNDES, 2013, p. 79). Assim, os olhos dos outros se tornam nossos olhos nos olhos dos outros – *entre* reenvios incessantes em nós e nos outros (somos nós e, ao mesmo tempo, para os outros, o outro). Está em jogo aqui não só a possibilidade de olhar, mas a de ser olhado também como um lugar de direito em que ambas as ações (olhar alguém e ser olhado por alguém) conformam o ato de testemunho e da legitimação da existência do outro: de que o outro existe, de que o outro olha, de que o outro me vê e é visto por mim – nessa operação nos co-criamos.

Olhares de arte que criam em conjunto o que é essa coisa estranha que acontece, que acontece dos dois lados e entre eles. O corpo que anda atado com outro corpo acontece pela rua, os corpos que olham acontecem quando olham e veem sua passagem habitual interrompida por esse olhar. Corpos espectadores e atores que fazem em conjunto o acontecimento do que trocam e fazem nascer, acontecem no mesmo movimento do que fazem acontecer. Fazem acontecer a criação que, em comum, produzem no encontro de suas existências partilhadas e sentidas, se tornam um para o outro, um com o outro, corpos que passam uns pelos outros deixando rastros e vestígios uns nos outros, vestígios de um acontecimento que passou. (Acontecimento III)

Quarto fragmento- AQUILO QUE NÃO É POSSÍVEL

Experiência limite (na febre e na angústia)

A partir da reflexão sobre a efemeridade do acontecimento que descontinua em seu instante e a meditação sobre suas possibilidades de acesso a partir da memória como recriação no presente, torna-se possível a construção de um pensamento em relação aos corpos-sujeitos singulares e plurais conforme aqui abordados. É possível dizer que, no ato da reflexão sobre o acontecimento teatral, *entre* nós e o acontecimento está a memória. Ao tratar da memória como forma de acesso ao acontecimento teatral, criamos uma ponte para habitar que é igualmente efêmera e movediça, não permitindo generalizações ou determinações fixas. A memória se torna lugar de acesso, mas também de diferenciação, já que reativa um acontecimento teatral recriado em efemeridade semelhante àquela que impede que um espetáculo se repita idêntico na data seguinte de sua apresentação.

***Entre* nós e o acontecimento teatral: a memória. *Entre* memória e acontecimento teatral: efemeridade** – o que faz dos sujeitos envolvidos tanto produtores quanto produtos do que é a memória e do que é o acontecimento. A memória faz nascer em memória e como memória outro acontecimento teatral (o do presente); a lembrança de seu desaparecimento não recupera o teatro como acontecimento, mas torna possível refletir sobre ele a partir dos rastros, restos e marcas que ficam no corpo, que se transforma em lugar de acesso. Os corpos produzem o acontecimento teatral, encerram-no e tornam-se meios de acesso quando ele deixa de ser. Não-sendo, o acontecimento teatral retorna, fundindo-se novamente aos corpos que o haviam produzido, participando de novos processos efêmeros a partir de sua recriação como memória. Precisa ser um não-ser acontecimento teatral para retornar ao corpo que aciona seu desaparecimento como teatro ao fazer aparecer a sua memória. Acontecimento teatral que existe *entre* até mesmo em sua não-existência. Permanecemos no espaço efêmero, considerando a impossibilidade de uma descrição exata sobre objetos fixos,

lançando a discussão na descontinuidade não só dos tempos, mas também dos corpos.

Isso, porque os corpos-sujeitos, a partir da perspectiva apontada por Nancy, também não podem ser fixados, sendo criações singulares de uma relação plural sempre provisória e em curso, no **com** e como *entre*. Se o acontecimento teatral não *está* no momento presente em que pensamos sobre ele e se o corpo-sujeito não *é*⁵⁰, pois também não pode ser delimitado, o que pode ser dito sobre esses temas? Como?

Após essa exposição, estou ciente de que esse debate se refere ao desejo de articular em palavras um fenômeno que não cabe na linguagem, que não cabe dentro dos parâmetros conhecidos que poderiam delimitar, enfocar, definir e tornar possível uma análise concreta. Nesses termos, não há um alcance possível ao acontecimento teatral como tal. Para a sua existência como acontecimento teatral, inclui o acontecimento também efêmero dos corpos-sujeitos plurais e singulares que o produziram e foram por ele produzidos. Logo, seria mais sensato reconhecer, neste momento, que esse texto se trata de uma tese sobre o desejo, e não sobre a coisa desejada, pois a coisa desejada não se deixa agarrar.

Antes fosse possível criar, de algum modo, um tipo de acesso; que nessas linhas existisse um duplo acesso: o acesso ao nosso toque (o meu e o seu nesse instante em que aqui nos encontramos) e o acesso ao acontecimento de nosso desejo – logo, o encontro de nossos desejos, que chegam ao acontecimento somente ao não chegar até ele. Nesse sentido, não se trata do mesmo desejo pelo mesmo acontecimento, mas de outro, de outros. Isso, pois um desejo não é simplesmente dividido, mas aciona o outro, que cria o seu objeto de desejo de acordo com seus próprios parâmetros.

Assumo (assumimos?) aqui estar diante de um limite. Não podemos alcançar, apreender ou analisar com exatidão um acontecimento teatral, pois não é possível

⁵⁰ Um corpo não 'é' no sentido que se costuma supor que uma coisa ou um conceito 'é' – posto delimitado, estabilizado em algum lugar. Um corpo só é fazendo e se fazendo – sempre fora de tudo que poderia contê-lo (NANCY, 2015 p.8).

traduzi-lo ou determinar o que ele é de forma definitiva ou unívoca. **Temos, então, o impossível como objeto.** De forma semelhante como na tentativa de definir o *entre*, o limite alcançado é a insuficiência sentida pela impossibilidade de tratar do acontecimento teatral como objeto estável ou fonte segura para conclusões. É impossível que uma voz sozinha (como *eu*) defina um acontecimento teatral, ao considerar que o que ele é só é no encontro em presença dos corpos-sujeitos que o fazem, no ato mesmo de seu fazer poético, sem permanência de si em si, senão como rastro nos corpos plurais que já não o são.

A frágil turbulência do entre acontece sempre, cada vez, como a ocasião onde se acumulam, como em um turbilhão, as contrariedades do momento histórico. Mas também onde se acumulam, em síntese disjuntiva, as contrariedades do pensamento: espectro do possível, o entre acontece na maioria das vezes como espectro do impossível. (ARANCIBIA, 2017, p. 223)⁵¹

Acontecimento concebido como um *entre*, tendo como lei a impossibilidade de apreensão, foco, permanência e medição. Qualquer definição de seu movimento seria um ponto de parada no que ele é, uma estabilização momentânea e pontual de uma parte muito pequena de seu ser. Trata-se da impermanência de si como elemento necessário para ser, sendo impossível de se definir de modo fixo em termos de forma, tamanho, impacto e desdobramento. Segundo Arancibia, **o *entre* também não pode ser conceituado ou definido, justamente por seu caráter provisório, efêmero e contextual:**

Sem dúvida, a pretensão de reduzir o entre à identidade do conceito se choca com o fato de que o entre acontece sempre de forma contextual. Uma teoria do entre não é problemática porque o entre tenha um sentido único difícil de abordar, senão porque resiste à pergunta ontológica por seu significado fundamental. (ARANCIBIA, 2017, p. 45).⁵²

⁵¹ La frágil turbulencia del entre acontece siempre, cada vez, como la ocasión donde se acumulan, como en un torbellino, las contrariedades del momento histórico. Pero también donde se acumulan, en síntesis disyuntiva, las contrariedades del pensamiento: espectro de lo posible, el entre sucede la mayoría de las veces como espectro de lo imposible. Tradução minha.

⁵² “Sin embargo, la pretensión de reducir el entre a la identidad del concepto se topa con el hecho de que el entre sucede siempre de forma contextual. Una teoría del entre no es problemática porque el entre tenga un sentido único difícil de hallar, sino porque se resiste a la pregunta ontológica por su significado fundamental”. Tradução minha.

O *entre* não está localizado em um lugar específico e atua de forma descontínua, acontecendo, surgindo a cada vez a partir das relações estabelecidas. Curiosamente, a sua impossibilidade de definição e delimitação, e, portanto, o seu caráter de ilimitação, é o que nos expõe diante do limite.

O poeta e filósofo Georges Bataille trata da ideia de limite ao discutir a noção de experiência, um acontecimento que não se prende à confissão, que não pode ser traduzido, que faz o sujeito se deparar com o limite (limite de compreensão e limite de si). Nele, nada se revela como um conhecimento apreendido que, depois de conhecido, estaria apto a ser reconhecido. Ao contrário, possui o desconhecimento como início e fim, permanecendo na esfera do desconhecido e tornando estranhos aqueles que a experiência atravessa. “E digo que ela não leva a porto algum (mas a um lugar de extravio, de não-sentido)” (BATAILLE, 2016 p. 33).

Na experiência não é possível agarrar o desconhecido, já que é um saber selvagem, logo, uma espécie de não-saber, justamente por não pertencer aos parâmetros instituídos dos saberes conhecidos e, conseqüentemente, reconhecidos e legitimados. Se o agarrássemos, estaríamos diante de um objeto morto. Antes de esgotá-lo, Bataille incentiva, ao contrário, que nos lancemos diante do desconhecido, por considerar que o desconhecido nos torna desconhecidos diante dele – diante do desconhecido e selvagem, sou, para o desconhecido, desconhecido e selvagem. “A experiência é a colocação em questão (à prova), na febre e na angústia, daquilo que um homem sabe do fato de ser” (BATAILLE, 2016 p. 34).

A ideia de experiência como meditada pelo filósofo é importante para essa reflexão, uma vez que é a contestação de um limite de saber, posicionando o sujeito diante de um acontecimento que escapa a qualquer ordem e a qualquer possibilidade de categorização ou definição racional instaurada de antemão ou posteriormente, pois não possui o conhecimento e o saber como fim. Para Bataille, a experiência se trata de uma mancha cega no entendimento, uma operação que não obedece aos princípios da razão, a excede, transformando-se em excesso. “As

pressuposições dogmáticas deram limites indevidos à experiência: aquele que já sabe não pode ir além de um horizonte conhecido” (BATAILLE, 2016 p. 33).

A experiência que opera no limite habita o limite como extremo possível do sujeito. Se ela é realizada, quer dizer que foram transgredidas as barreiras, valores e autoridades que limitavam e determinavam o possível. Ela coloca em questão, segundo o pensador (2016, p. 37), a autoridade das estruturas da utilidade, do trabalho e do conhecimento como reguladores das possibilidades de existência e da determinação de significação sobre as coisas. Para Bataille, ao termos as nossas possibilidades instituídas, regulamentadas e sistematizadas, somos privados de viver o nosso possível (que se torna, portanto, impossível para nós que estamos, junto à ordem das coisas, submetidos a um possível instituído). *Entretanto*, a existência é muito maior que o conhecimento que temos dela. “Subordinar-nos ao POSSÍVEL é nos deixar banir do mundo soberano das estrelas, dos ventos, dos vulcões. O IMPOSSÍVEL não é mais minha desvantagem, é meu crime” (BATAILLE, 2016 p.229).

A experiência, assim compreendida, une agenciamentos estéticos, intelectuais, morais e experiências anteriores em uma fusão que impede que o discurso faça dela uma resposta – não pode ser matéria do discurso, pois não pode ser tratada fora de si mesma. “A experiência atinge, para terminar, a fusão do objeto e do sujeito, sendo, como sujeito, não-saber, como objeto, o desconhecido” (BATAILLE, 2016 p. 39). Dessa forma, é preciso viver a experiência para acessar os seus sentidos, e apenas vivenciando seu acontecimento, estando nele, é possível sentir os seus rastros no corpo. É necessário se deixar arrebatado pelos ruídos, se deixar absorver pela experiência e, no ato de refletir sobre ela, deixar que o ruído conduza as palavras até o momento de sua extinção – fim inevitável de toda experiência. A única forma de apreensão possível é a poética.

A apreensão divina ou poética está no mesmo plano que a aparição dos santos na medida em que ainda podemos, por meio dela, apropriar-nos do que nos ultrapassa e, sem tomá-lo como um bem próprio, ao menos reconectá-lo a nós, àquilo que já tinha nos tocado (BATAILLE, 2016 p. 35).

Não se sai da experiência com alguma resposta, não se sai simplesmente: somos, antes, tomados por ela. “A experiência não pode ser comunicada se laços

de silêncio, de apagamento, de distância não transformam aqueles que ela põe em jogo” (BATAILLE, 2016 p. 61). Assim, a transformação do sujeito que sofre a experiência também é característica no sentido de que tudo que é intenso desorienta os padrões estabelecidos. Logo, nada permanece o mesmo após a experiência, nada se conserva ao se lançar no escuro do desconhecido que ela é. Não se retorna o mesmo depois desse investimento, só é possível continuar como outro (ou seja, continuar descontinuando como mesmo). Bataille relaciona a experiência com uma operação soberana ao esclarecer que não é o sujeito que possui autoridade perante a experiência, senão a experiência que possui autoridade sobre o sujeito, que é possuído pelas coisas sempre que acredita possuí-las⁵³.

O acontecimento teatral pode ser pensado como experiência limite, portanto, por diversas aproximações. Primeiro, pela impossibilidade de ser definido ou apreendido por sistemas da razão, por se tratar de um acontecimento que não produz um saber como conclusão, que não pode ser traduzido como conhecimento generalizável. Coloca-nos, desse modo, diante de um limite em termos de compreensão. Segundo, pois a existência da experiência pulsa no mesmo ato de sua extinção; ela possui como lei a ausência da duração e a destruição de si mesma, o que se aproxima da ideia de acontecimento teatral aqui desenhada, que possui seu fim no mesmo ato de sua criação, não podendo ser explicado ou apreendido por operações realizadas fora dele. Fator que também atende o princípio da descontinuidade temporal como refletido por Bachelard, fazendo da memória uma forma de acesso efêmero aos seus vestígios. Terceiro, relacionado também a ideia de corpos em Nancy, por se tratar do exercício de alteridade radical, desdobrado, por sua vez, em duas formas.

A primeira se refere ao ato de limite vinculado à ação de estar com outros na reunião *entre* atores e espectadores, ativando a alteridade como produção

⁵³ O pensamento de Bataille me faz recordar uma passagem de Kitaro Nishida (1995 pg. 34), filósofo japonês que afirma que “la experiencia existe no porque haya un individuo, sino que el individuo existe porque existe la experiencia”. Para ele, uma experiência é um feito sem significação e não pode ser medida por sua qualidade, e sim por sua unidade como singularidade. Por esse fator, não pode ser repetida ou exercitada, possuindo sua morte como operação de existência. A experiência não pressupõe, portanto, que existe um eu que experimenta um objeto, mas que o eu também seja experimentado.

artística e corpórea em ação de singularização. O estado de partilha *entre* os corpos, do estar juntos uns com os outros em pluralidade, faz da existência do outro um fato, e da relação estabelecida *entre* os corpos, na exposição de seus limites e fronteiras, um lugar de criação. Segundo Jean-Luc Nancy (2014a, pg. 27), cujas reflexões se inspiraram, em parte, nas obras de Bataille, os corpos se tocam no *entre* que partilham, e todo contato é uma forma de tato que produz contágios e alterações. Se as fronteiras desses corpos pulsam em estado de exposição compartilhada, significa que elas se abrem *entre* si (umas para as outras), e se as fronteiras abrem, a contaminação *entre* elas é um fato. No espaço *entre* os corpos dos atores e espectadores pulsam forças e modulações de energias, influências mútuas produzem alterações, portanto, processos de alteridade nos corpos.

A segunda forma de exercício de alteridade refere-se à ideia de sujeito conforme problematizada por Bataille, noção que atravessa a forma como os corpos-sujeitos são refletidos na obra de Nancy e na presente pesquisa. Como alternativa à ontologia tradicional que aborda o sujeito como fixo, isolado em sua individualidade, viver uma experiência seria algo como transgredir os limites dessa ordem, ao transgredir os limites do *eu*, retornar outro em um gesto de limite e, portanto, romper-se, *entrar em outro*. A única continuidade possível, nesse contexto, se dá nas discontinuidades do sujeito em ação de alteridade consigo mesmo (relacionada ao outro em si). Exceder a si, um movimento em direção ao que ainda não sou com relação ao que já não sou. No acontecimento teatral, sobretudo em relação ao trabalho dos artistas, a ação criativa sobre a transformação de si é um exercício significativo uma vez que os atores trabalham sobre seus corpos como possíveis da criação com personagens, personas, autoficções, ou qualquer criação que coloque o corpo em estado cênico. É possível pensar no teatro como lugar da alteridade, como o lugar em que são criados poeticamente outros corpos nos corpos e outros mundos no mundo.

A ultrapassagem de si como um possível em si, em direção ao outro como possível de si, é parte de um desejo pelo outro, da busca pelo outro. De acordo com o poeta, ao sujeito da experiência é necessário parar de querer-se o mesmo

e ir em direção ao outro. Exceder os limites ou habitá-los significa, nesse pensamento, perder-se como continuidade, abandonar a intenção de autoconservação. Abdicar do sujeito da razão e se lançar ao desconhecido para se desconhecer como mesmo ao se encontrar como outro. A partir dos estudos em Bataille, o projeto da experiência é a destruição do projeto do sujeito que compreende a si mesmo como um projeto fixo de si. O filósofo acredita que o sujeito faz da sua vida um projeto pelo desejo de suficiência, de querer ser tudo e possuir respostas para tudo, mas é necessário, segundo ele, arruinar o que se opõe à nossa ruína. Para o poeta, odiosa não é a insuficiência, mas o desejo de suficiência. A insuficiência, no que ela é, ultrapassa os limites do significado, produz um sentimento de falta no significado do que é e assim, singulariza um espaço de incapacidade em si. Aproxima-se da palavra silêncio que, para Bataille⁵⁴, é a mais poética, sendo insuficiente por ser ela própria a garantia de sua morte. São lugares de precariedade. Silêncio: uma palavra que não é uma palavra (que não pode ser, já que a palavra silêncio é ainda um barulho, sendo o silêncio a sua abolição).

O mais estranho: não mais se querer tudo é para o homem a ambição mais alta, é querer ser homem (ou, preferindo, superar o homem – ser o que ele seria liberado da necessidade de fixar os olhos no perfeito, enquanto faz seu contrário). [...] A meus olhos, a noite do não-saber que segue à decisão: “Não mais querer ser tudo, ser portanto o homem que supera a necessidade que teve de se desviar de si mesmo” nada acrescenta ou retira ao ensinamento de Nietzsche (BATAILLE, 2016 p. 58).

Trata-se de se querer imperfeito, inacabado, insuficiente, precário; de ser lançado ao não-saber, que é a sua realidade, ao considerar que não ter resposta é uma resposta possível. “O projeto da experiência deixa de ser positivo, aquele da salvação (ser tudo), e torna-se negativo” (BATAILLE, 2016 p. 55). O princípio da experiência é sair do projeto por meio de um projeto, ou seja, que o projeto da experiência seja a aniquilação do projeto instituído do ser – o transforme em outro no extremo de si. “O extremo é a janela: o temor do extremo nos embrenha no escuro de uma prisão, com uma vontade vazia de ‘administração penitenciária”

⁵⁴ Cf. em BATAILLE, 2016 p. 48

(BATAILLE, 2016 p. 77). Para Bataille, a experiência pressupõe estados de angústia e de doença:

O arrebatamento não é uma janela para o fora, para o além, e sim um espelho. Essa é a primeira doença. A segunda é a colocação em projeto da experiência. Ninguém pode lucidamente ter experiência sem ter projetado isso. Essa doença menos grave não é evitável: o projeto até mesmo deve ser mantido. Ora, a experiência é o contrário do projeto: atinjo a experiência indo de encontro ao projeto que eu tinha de tê-la. Entre experiência e projeto se estabelece a relação da dor com a voz da razão [...] A ferida está ali, presente, pavorosa e recusando a razão, reconhecendo que esta tem razão, mas vendo nisso apenas um horror a mais (BATAILLE, 2016 p. 88).

O caráter negativo da experiência expõe a existência tanto ao seu fator de inacabamento e precariedade, quanto à sua possibilidade de realização. Somos seres despedaçados e dilacerantes, possuindo em nós mesmos os agentes que nos destroem. Angústia sentida, por exemplo, quando um órgão adoece no corpo e redefine os limites anteriores, realocando o horizonte de possível conferido à dor, portanto, ao conhecimento sobre a dor, tornando o corpo um outro – desconhecido que se apresenta no lugar do corpo conhecido e reconhecido anteriormente. A ferida desestabiliza os sentidos e as percepções sobre os acontecimentos, reflexões e caminhos. A ferida faz da razão um lugar inútil, quando percebe que ela não justifica, nem pode dialogar com a dor, já que não falam o mesmo idioma. A experiência da escrita sobre a experiência do sujeito em experiência, quando fundamentada em Bataille, torna a angústia e a insuficiência uma chance e um sinal de que os corpos de precariedade podem aqui ter lugar.

Não poderias te tornar o espelho de uma realidade dilacerante se não tivesses de te quebrar... Na medida em que opões um obstáculo a forças transbordantes, estás fadado à dor, reduzido à inquietude. Mas ainda podes perceber o sentido dessa angústia em ti: de que maneira o obstáculo que és deve se negar a si mesmo e se querer destruído, pelo fato de ser parte das forças que o quebram. Isso só é possível sob esta condição: que teu dilaceramento não impeça tua reflexão de ter lugar, o que exige que um deslizamento se produza [...] As forças que trabalham para nos destruir encontram em nós cumplicidades tão felizes – e, as vezes, tão violentas – que não poderíamos nos desviar delas simplesmente como nos dita o interesse (BATAILLE, 2016 p. 133).

Inspirado em Bataille, Nancy reflete: “Experiência: travessia até aos limites, travessia enquanto saber, e nenhum saber da travessia senão aquele que forma o próprio atravessar” (NANCY, 2011, p.115). Trata-se mais do desejo de promessa, que a promessa de encontro. Pois também não é a si mesmo que se encontra na travessia, pelo contrário, é desse si mesmo que se aparta nesse movimento. Segundo Nancy, a experiência é algo que não preexiste ao seu próprio movimento, que nasce e morre nele – limite onde e quando o nascimento morre e a morte nasce. Para o filósofo, o limite não é alcançado nunca, ao mesmo tempo em que estamos expostos sempre a ele, nele e com ele. Distância e proximidade são acessadas no mesmo movimento quando se trata do limite.

Sempre e jamais alcançado, o limite é, em suma, ao mesmo tempo inerente ao singular e exterior a ele: ex-põe-no. É imediatamente e conjuntamente o estrito contorno do seu <dentro> e o desenho do seu <fora>. Em si mesmo ele não é nada. [...] Consequentemente, o limite é igualmente o que os singulares têm em comum. (NANCY, 2011 p. 138).

Não saber é estar diante de toda a possibilidade de saber, o saber é o fim da possibilidade, é um saber. Para Bataille, em tudo há sempre algo que não se pode ver, algo de indizível, de cegueira, de doença, de incapacidade, de desespero, de sofrimento, de insuficiência, de bosque escuro, de não-saber, de noite – é preciso querer enxergar as feridas e escutar os gritos. A noite é tratada por ele como o profundo desconhecido, fenômeno abismal que rasga as fronteiras *entre* o dentro e o fora, fazendo do excesso uma visão indefinível que absorve e atravessa o sujeito, criando uma espécie de abertura *entre* ambos. Sobre essa noção e a vontade do impossível (ideia que se aproxima de nosso desejo pelo acontecimento teatral), o autor adverte:

Dentro da índole da noite, não é possível reconhecer *o que se esperava*. O desejo não pode saber de antemão que seu objeto era sua própria negação. É penosa a noite em que soçobram como vazios não só as figuras de desejo, como todo objeto de saber. Nela todo valor é aniquilado⁵⁵ (BATAILLE, 2001a p. 26).

⁵⁵ “Dentro de la índole de la noche, no puede reconocer *lo que esperaba*. El deseo no puede saber de antemano que su objeto era su propia negación. Es penosa la noche en la que zozobran como vacíos no solamente las figuras del deseo sino todo objeto de saber. En ella todo valor es aniquilado.” Tradução minha.

A partir dessa imersão e diante dos limites expostos por ela, ao se tratar da experiência da escrita e da reflexão sobre o acontecimento teatral a partir do *entre*, esse acontecimento se torna um objeto impossível, sem deixar, por ser impossível, de ser desejado nesse movimento de pensamento sobre ele. O objeto desejado permanece desconhecido, sem que haja a necessidade por parte do desejo de sair da noite. O desejo não espera, para desejar, o fim da febre, trabalha na angústia como um duplo – angústia de sua própria febre e angústia de, por desejar, não poder tocar o objeto que deseja. Trata-se de um pensamento aberto, que ao se deparar com o limite, abre-se diante dele, abre-se a ele. Não retorna após verificar a existência do limite, mas busca explorar suas possibilidades impossíveis que, como sugere Nancy, se relaciona com uma linha de contorno em comum *entre* os corpos que os atravessa. Assim, o toque de limite faz o corpo transbordar.

A propriedade do limite, que em si mesmo é sem propriedade, que forma e exterritorialidade relativamente a qualquer propriedade, consiste no seu desdobramento que também se poderia chamar o seu transbordamento: distinção dos bordos, evasão do <nada> nos seus dois bordos (NANCY, 2011 p. 139).

Abordar os corpos a partir de seus limites e a partir do limite é o objeto de desejo na atual reflexão, principalmente, porque o tema da investigação se relaciona a uma ideia de experiência que possui o limite como questão operatória. “Já não se trata de uma <queda>, já não há alto nem baixo, o corpo não é rebaixado: todo ele está no limite, no bordo externo, extremo, sem que nada o possa de novo fechar” (NANCY, 2000 p. 12). Nas bordas e margens há um princípio negativo que faz pensar a experiência a partir do inacabamento e da insuficiência dos corpos como possibilidade de ação dos limites em contato.

Intervalo para excrção: 3132

Enquanto uma coisa acontece, muitas outras coisas acontecem.

3132 é o número do quarto de hospital onde restamos.

Jacira está há mais de dez dias amarrada na cama. Ela grita "eu não era assim, eu não era assim, eu não sou, eu sou, eu não era assim eu não sou isso, o que tão fazendo comigo?".

M o r f i n a

(nós conhecemos a coceira de seu efeito colateral certo, junto com a constipação, a indigestão, os espasmos, a queda de pressão...)

Conheci Jacira lúcida na sua chegada ao quarto e agora a vejo na desorientação absoluta. Ela chora e com os olhos vidrados pede ajuda.

Jacira pede ajuda, pede para ir embora.

“Eu vou com vocês,
eu posso ir com
vocês? Eu não sei,
quero minha
Identidade.
Levaram ela. Meu
CPF, quero lalalala
fazer, me ajude.”

“Eu confio no
senhor, confio no
meu médico, meu
médico, confio
tanto no senhor.
Me ajude a ficar
boa, eu tô bem,
me deixe ir com
você. Eu quero sair
daqui.”

Olhos vidrados.

Fraldas.

Silêncio.

Ataduras amarrando as mãos e pernas.

Enquanto uma coisa acontece, muitas outras acontecem também.

Jacira tem câncer nos ossos, vai corroendo a coluna. Já contaminou os pulmões. Há vinte dias internada, precisa de uma cirurgia. Ela sente dores horríveis, a cada reclamação a enfermeira vem e aplica morfina, quantas doses forem precisas em um dia.

José Carlos, seu marido, não sai do lado dela.

Contrabando de mocotó, costelinha, chocolate e maionese, tudo escondido embaixo da cama. A comida do hospital é levada diretamente para o cachorro. Quando vem a nutricionista, ela mente descarada.

Pessoa tão boa, que o coração chega a doer. Família grande, cheia de netos e filhos. Fazia crochê e tricô, bordava e vendia nas feiras. Agora, com seus braços e pernas amarrados, vê seu próprio corpo costurado à cama.

Ela chora e grita, já foi embora. Tudo que brilhava nela foi embora. Ficou só o corpo na cama. Ela não ri mais, não conversa, não se mexe. Só pede para ir embora com seus olhos vidrados.

Mantida desde o primeiro dia com morfina, a enfermeira a manda parar de reclamar enquanto aplica outra dose.

A cirurgia foi sendo jogada pra frente, pra frente, pra frente. Quando chegar o dia dela, Jacira nem existirá mais. Um médico diz uma coisa, outro diz outra. A coitada vai ficando. Seu marido desesperado, já não consegue sorrir mais, já não consegue manter a voz sem tremor. Os médicos dizem ali no quarto, como animais, que não tem cura, químio a vida toda. Que talvez fique tetraplégica, paraplégica. Que ainda vão avaliar sobre a cirurgia, um procedimento muito caro para um caso que não tem solução.

Ela espera, mantida, sem ela. Agarra minha mão pedindo ajuda. Ela pede que eu fale algo pra ela, qualquer coisa, que eu diga o que eu quiser dizer, mas que eu diga. Talvez esse pedido venha do desejo que ela tem de se sentir escutando, de se saber ouvinte, de testar sua capacidade de entender, sua possibilidade de escutar, de sentir que ainda está aqui, que ainda existe.

Mas ela ficou lá, a que brincava que ia fugir pro baile, de batom vermelho e salto alto. A que contrabandeava maionese e escondia chocolate embaixo do travesseiro. A que olhava fundo nos olhos. A pessoa tão boa que faz doer o coração. Ela foi embora, sem sair do lugar.

A peste de Artaud: uma experiência limite

Ler Antonin Artaud hoje é uma experiência limite, algo próximo da noção de experiência em Bataille, aquilo que se pode acessar por um toque, mas que foge a qualquer possibilidade de apropriação e compreensão. No campo das Artes Cênicas, *falar com* Artaud é importante para tratar das ideias de limite, de insuficiência, de um corpo na borda ou na saída de si em direção a um *entre*. *Falar com*, no sentido também de ouvir as vozes que falam em nosso corpo quando escutamos os outros corpos, falar com Artaud na tentativa de escutá-lo no fundo ou na margem de suas letras. Para amparar essa jornada incluo, além de meu contato com as obras de Artaud, os estudos realizados por Nise da Silveira, Ana Kiffer, Susan Sontag e alguns textos do poeta traduzidos no livro de Alain Virmaux. Ler Artaud é estar disposta a encontrar os rastros e restos de seu corpo perdido e estilhaçado *entre* as palavras, é aceitar que delas nenhuma compreensão confortável ou segura possa surgir.

[...] constituindo um corpus partido, automutilado, uma vasta coleção de fragmentos. O que ele legou à posteridade não foram obras de arte completas, mas uma presença singular, uma poética, uma estética do pensamento, uma teologia da cultura e uma fenomenologia do sofrimento. (SONTAG, 1986 p. 17)

Talvez seja necessário lê-lo como se lê uma *excrição*, noção de Jean-Luc Nancy que remete à borda de fora da escrita, o lugar no qual o corpo está (ou resta) no espaço onde escreve. Talvez seus textos sejam acesso não ao seu pensamento, mas ao seu corpo. Talvez não sejam textos, mas subtextos. Para Ana Kiffer:

Ler Artaud exige abandonar as categorias que remetem ao todo, sejam elas as da falta ou as da plenitude. Abandonar esses conceitos que sustentam o próprio paradigma da ideia de obra. Diante dessa “obra” em desabamento, exige-se ouvir as vozes e os ruídos – muitas vezes estridentes – desse poeta a partir de um lugar possível para que, apesar dessa imensa desconstrução, se o tome a sério. (KIFFER apud ARTAUD; KIFFER, 2017, p. 11)

Antonin Artaud obriga, justamente, a colocar em questão, assim como a ideia de obra como composição acabada e completa, os conceitos estruturais da racionalidade ocidental. Com seu inconformismo sobre as instituições estabilizadoras

dos corpos, o poeta se dedicou a um gesto de rasgo e borramento das estabilidades, a culminar nas de seu próprio corpo. O artista viveu na carne e no espírito processos de deformação, de sofrimento e de dores física, mental, política, filosófica, existencial e artística. Nise da Silveira, precursora importantíssima da luta antimanicomial no Brasil, trata sobre o desmembramento vivenciado por Artaud ao atravessar acontecimentos terríveis nas profundezas do ser:

A psiquiatria descritiva não dispõe de definição tão exata para transmitir toda a dramaticidade dessas estranhas vivências. Limita-se a fazer a enumeração de sintomas [...]. Ao contrário, Artaud conhece por experiência própria essas vivências e consegue exprimi-las com uma clareza incrível, levando-nos a concluir que tais *sintomas* não compõem uma doença, uma entidade nosográfica definida, mas se manifestam como estados múltiplos de desmembramentos do ser. Impossível rotular Artaud. (DA SILVEIRA in LUCCHESI, 1989 p. 10).

Na poética de Artaud, forças corrosivas e de desordem infiltram as ideias concebidas de corpo e espírito, sobretudo da cisão e hierarquização cartesianas de tais elementos. Essa corrosão estremece as compreensões sobre a metafísica, a cultura e o teatro. O teatro, para ele, se serve de todas as linguagens sem pertencer ou se deixar estabilizar por nenhuma delas em definitivo. A questão da especificidade efêmera do acontecimento teatral, aqui aborda nos fragmentos anteriores, foi ferida no pensamento do poeta.

O teatro que não está em nada mas que se serve de todas as linguagens - gestos, sons, palavras, fogo, gritos - encontra-se exatamente no ponto em que o espírito precisa de uma linguagem para produzir suas manifestações. E a fixação do teatro numa linguagem - palavras escritas, música, luzes, sons - indica sua perdição a curto prazo (ARTAUD, 1993 p. 6)

Como um sujeito feito de teatro, Artaud parece ter sentido em sua própria carne o que o teatro permite criar e o que ele impede que seja fixado. A mesma impossibilidade de captação ou tradução do que é o teatro é perceptível também nas tentativas de compreensão do que são tanto a criação de Artaud, quanto a sua própria vida. Não tentar descrever o teatro, por conta de seu caráter, mas sim tratar de refazê-lo, este foi o objetivo traçado pelo poeta. O teatro, que está “a meio caminho entre o gesto e o pensamento” (ARTAUD, 1993 p. 85), ao nos expor

diante da criação caótica, movente e poética, é, para Artaud, um espaço de confronto com o estado de ser constituído/acabado de um corpo. “Um teatro liberto libera, supõe ele.” (SONTAG, 1986 p. 34). Talvez libertar o teatro de seu padrão ocidental (da dependência e fidelidade ao texto dramático e da falta de intensidade cruel na presença dos corpos e na espacialização dos elementos cênicos), seja forma de liberar o corpo de seu padrão comportamental (da domesticação dos papéis sociais, da normalização das condutas, da utilidade dos órgãos e da descartabilidade dos corpos não normativos). Ou seja, o desejo de Artaud de refazer o teatro é análogo ao propósito de refazer o corpo. Isso pois, o corpo, assim como o teatro, é feito de muitos elementos sem estar em apenas algum deles de forma específica (como em um órgão, por exemplo), o corpo não pode ser definido ou traduzido, não se deixa estabilizar no tempo para captação ou compreensão, e se criado poeticamente se torna a manifestação do impossível – como um possível a surgir, como um possível não permitido ou regulamentado, como um corpo em devir.

De algum modo, estudar Artaud se impôs e se impõe como um gesto permanente, no qual desaprender torna-se muitas vezes mais importante do que aprender. Experiência estranha, alheia e distante de tudo aquilo diante do qual nos formamos. Uma experiência, sob esse aspecto, deformadora. (KIFFER, 2016 p. 56)

Se para Bataille, viver uma experiência é, de certa forma, evocar ou tocar o **impossível**, temos em Artaud (1993, p.22) a seguinte afirmação: “[...] só pode haver teatro a partir do momento em que realmente começa o impossível”; em seu teatro há “[...] como na peste, uma espécie de estranho sol, uma luz de intensidade anormal em que parece que o difícil e mesmo o impossível tornam-se de repente nosso elemento normal”(ARTAUD, 1993 p. 24). Em se tratando de teatro como peste e da proposição sugerida por Bataille sobre pensar o impossível como um possível não instituído ou autorizado, a ideia de Artaud atinge, também, uma reivindicação sobre os limites impostos e as possibilidades regulamentadas.

O poeta diz: “Antes de mais nada, importa admitir que, como a peste, o jogo teatral seja um delírio e que seja comunicativo.” (ARTAUD, 1993, p.21). Para pensar sobre como opera esta comunicação é necessário refletir sobre as formas de

comunicação abordadas por Artaud ao longo de sua trajetória. Não é segredo que as cartas e o sentido de correspondência e endereçamento tenham sido, *dentre* todas as suas tentativas de conexão e diálogo com o mundo, a mais emblemática. Muitos autores construíram teorias formalmente rígidas como centro de seu pensamento, nas quais as cartas são geralmente apêndices secundários. Já para Artaud, as cartas (que estão na margem da obra de outros pensadores) são o lugar do saber e da criação. O poeta escreveu cartas para destinatários conhecidos, não conhecidos e imaginários. Nessas cartas, pontes são construídas no ato de materializar destinatários e remetentes, há nelas também a possibilidade de endereçar a si mesmo, de se mover em direção a outros lugares e corpos a partir da inscrição de si em suas linhas. Quando lemos uma carta escrita por Artaud para, por exemplo, um de seus médicos, nos tornamos esse médico, recebemos o corpo endereçado de Artaud em suas reivindicações, em seus gritos, em sua lucidez.

As cartas, prenes de uma escrita poética, apresentam um corpo endereçado *entre* as linhas, uma voz perdida fazendo nascer palavras, desenhos e formas, um desejo de ser escutado sem ser entendido e de ser visto sem ser decifrado. Talvez os corpos pestíferos possam ser refletidos como corpos-cartas endereçados no jogo teatral a destinos desconhecidos, estabelecendo um estado de envio, mas, sobretudo, de espera da carta que está para chegar a qualquer momento e que permanece assim, numa chegada que não cessa. Corpos-cartas que perdem seu remetente fixo no momento mesmo em que se descolam de seus criadores, transformando-se em projéteis de trajeto autônomo, carregando em si a *entrega* como ameaça e a espera como pulsação. Assim, a peste joga suas cartas no teatro, os corpos-cartas jogam a peste uns nos outros, e o jogo teatral comunica em epidemia.

Note-se que em todas as cartas selecionadas trata-se de uma travessia sobre uma experiência que ao desfazer linhas divisórias desestabiliza territórios anteriormente delimitados, uma travessia que *trans-borda* e, ao transbordar, cria zonas imprevistas entre o dentro e o fora, alargando o próprio espaço limite como espaço vivível, mesmo quando irrespirável. [...] Estamos aqui vendo mais ruelas e quebradas do que os grandes caminhos, somos convidados a olhar mais entre os lugares do que para a cena propriamente dita. Mais para os meandros e os processos do que para a obra, nesse caso ela mesma “inexistente”. Diante dessa inexistência, o leitor é chamado a entender os compromissos que a noção de “obra” engendra

e o que cai quando ela cai. Mas estará também o leitor em face a obra possível, onde a falha é constituinte e o intervalo e o lapso gestos primordiais. (KIFFER apud ARTAUD; KIFFER, 2017 p. 20).

Mais próxima da fumaça do que da forma, a leitura de Artaud hoje expõe como motores a experiência da dor, também análoga à Bataille, e, sobretudo, a ideia da peste – a peste como ideia e, ao mesmo tempo, manifestação. A peste como infiltração das ideias, contaminação do pensamento, habitante das estruturas orgânicas mais íntimas e, por outro lado, fenômeno estranho, externo, habitante do ar e dos lugares que não tem dono, como os espaços intersticiais. Corrosiva por dentro, contagiosa por fora: seria essa a experiência de acontecimento teatral desejada? Que a realização teatral tenha a força de uma epidemia? Que um contágio anímico de forças e vibrações teatrais atue como contaminador das estruturas internas dos corpos, fazendo desmoronar as ordens estabelecidas a nível orgânico como passo para a destruição das instituições fixas da vida social?

Entre o pestífero que corre gritando em busca de suas imagens e o ator que persegue sua sensibilidade; entre o vivo que se compõe das personagens que em outras circunstâncias nunca teria pensado em imaginar, e que as realiza no meio de um público de cadáveres e de alienados delirantes, e o poeta que inventa personagens intempestivamente e as entrega a um público igualmente inerte ou delirante, há outras analogias que explicam as únicas verdades que importam e que põem a ação do teatro e a da peste no plano de uma verdadeira epidemia. (ARTAUD, 1993, p. 19).

Entre a peste teatral e a corporal como fenômenos de intensificação da sensibilidade, temos a possibilidade de perceber a epidemia no plano da interação dos corpos como forma de comunicação poética, ruidosa e desorganizadora dos parâmetros do conhecimento. Comunicação essa, feita de contágios irremediáveis que infiltram os significados fixos das palavras, que atravessam os corpos e o teatro, migrando em direção à criação de outros sentidos, de outros mundos. **O impossível aqui é também a impossibilidade de imunidade *entre* os corpos, a contaminação é um fato no acontecimento teatral.**

É para apanhar a sensibilidade do espectador por todos os lados que preconizamos um espetáculo giratório que, em vez de fazer da cena e da sala dois mundos fechados, sem comunicação possível, difunda seus lampejos. (ARTAUD, 1993, p. 83).

Para isso, o seu teatro exige, tanto a interação dos universos dos artistas e dos espectadores, quanto a expressão do espaço como fruto da interação desses universos. A partir da violência espacial e corporal dos elementos em crise e atrito na multiplicidade teatral: de sons contra ações, de expressões contra músicas, de atitudes falhas contra impulsos, de ruídos contra luzes, de corpos contra palavras, de timbres contra gestos, de ossos contra músculos, de olhos contra mãos, de detalhes insignificantes contra personagens inteiros – que surge uma guerra como uma orquestra de conexão única de contágio pestífero *entre* os elementos, que termina por violentar as ordens do pensamento e por criar uma difusão de lampejos. “Entre um e outro meio de expressão criam-se correspondências e níveis” (ARTAUD, 1993 p. 91). Não haverá, desse modo, mundo puro, seguro de contaminações, mas uma múltipla desconexão contraditorial que funda uma conexão (ou uma reconexão) como um retorno a outro tipo de unidade que não a da hierarquia cêntrica ou a da separação *entre* dualidades (como duas unicidades distintas). Artaud trabalhou sobre ideias desejanter de uma espécie de conexão em rede feita da multiplicidade de elementos desmembrados, vivenciando contágio, atrito, conflito, criação, devir e caos que conformam “correspondências com relação a todos os órgãos e em todos os planos. [...] Elas podem criar uma espécie de equação apaixonante entre o Homem, a Sociedade, a Natureza e os Objetos” (ARTAUD, 1993 p.86).

Temos ainda: “o espaço teatral será utilizado não apenas em suas dimensões e em seu volume mas, por assim dizer, em seus subterrâneos.” (ARTAUD, 1993, p. 123). É preciso pensar na expressão do espaço em suas camadas tanto ocultas quanto aparentes, pois, para o poeta, o teatro se relaciona, sobretudo, com a ação de tornar material o invisível e o não criado, e imaterial o visível e o construído.

Cultura no espaço quer dizer cultura de um espírito que não para de respirar e de sentir-se vivo no espaço, que chama a si os corpos do espaço como os próprios objetos de seu pensamento, mas que, enquanto espírito, se situa *no meio* do espaço (ARTAUD apud VIRMAUX, 1978, p. 317).

O teatro, segundo o artista, pode fazer o espaço falar, isso, pois age com, no, contra e *entre* o espaço por conta da força de ocupação e materialização que possui: “Ocupando o espaço, ele acua a vida e a força a sair de seus refúgios. Ele é como a cruz de seis braços, que espalha sobre as muralhas de certos templos

mexicanos uma geometria oculta”. (ARTAUD apud VIRMAUX, 1978, p. 318). O teatro manifesta linhas tangíveis que realizam cruzamentos no espaço, podendo revelar nessa operação a vida que pulsa invisivelmente nesses mesmos espaços, fazendo aparecer uma espécie de memória do ar. Trata-se de uma ação dupla: os corpos fazem o espaço (ocupam-no, desenham formas no espaço) e o espaço faz os corpos (ocupa-os, o espaço atua no teatro e nos corpos desenhando formas neles e manifestando pulsões *entre* eles). Poderíamos dizer que, ao se materializar como teatro no espaço, o teatro faz com que se manifeste também aquilo que virtualmente habita o espaço: “Essa linguagem do espaço por sua vez age sobre a sensibilidade nervosa, faz amadurecer a paisagem descortinada abaixo dele”. (ARTAUD apud VIRMAUX, 1978, p. 318). As linhas lançadas pelo acontecimento teatral como trama formam cruces que revelam como o processo de visibilização das forças pode ocorrer, fazendo do jogo *entre* materialidade e imaterialidade uma questão da ação teatral. Essa reflexão se relaciona com a ideia de *entre* trabalhada nessa tese, pois almeja perceber as linhas que pulsam ou que restam no espaço e desembocam no corpo.

Pois além do mais, eu penso que existe uma harmonia nessas linhas, uma espécie de geometria essencial que corresponde à imagem de um ruído. Para o teatro uma linha é um ruído, um movimento é uma música, e o gesto que emerge de um ruído é como uma palavra precisa numa frase. (ARTAUD apud VIRMAUX, 1978, p.319)

O acontecimento teatral pode ser investigado sob essa perspectiva, ao incluirmos o *entre* como lugar do espaçamento *entre* o início e o final de uma linha e também como lugar da extensão e comunicação das diferentes linhas *entre* si. Cada linha corresponde a um dos elementos múltiplos dos quais o acontecimento teatral é feito: ações, sons, luzes, ruídos, cores, palavras, sensações, memórias, emoções. Os corpos do acontecimento podem ser imaginados como fontes de linhas e elementos *entrelaçáveis* nas linhas concebidas por outras fontes. É possível também refletir sobre elas como linhas das cartas escritas no espaço como ação em comum, criando emaranhados concretos e poéticos, atravessados por buracos por onde passam os gritos.

Os gritos das entranhas, os olhos que reviram, a abstração contínua, os ruídos de galhos, os ruídos de cortar e arrastar madeira, tudo isso no

espaço imenso dos sons espalhados e que são vomitados por várias fontes, tudo isso concorre para fazer levantar-se em nosso espírito, para cristalizar como que uma nova concepção, concreta, eu ousaria dizer, do abstrato. (ARTAUD, 1993, p. 60)

Esta concepção concreta do abstrato também se aproxima do desejo nessa pesquisa de tratar do *entre*. A questão pulsa quando os corpos se tornam os suportes das forças abstratas que produzem ou pelas quais são afetados. Para Artaud, trata-se de espacializar gestos, movimentos e ruídos no ar teatral, concretizar as palavras no espaço como se fossem objetos pontiagudos: de tornar materiais os elementos invisíveis, de torná-los extensos como corpos, que são tanto corpos, quanto espaço. Nos escritos do poeta, encontro seus desejos por concretizar em cena lugares transparentes, sons que produzem ecos, corpos que desaparecem, elementos *entrelaçados* a partir da relação *entre* diversas linhas.

E às vezes uma personagem pressentido o invisível que está ao redor dela parece ter o interesse em não permanecer menos invisível que os outros. E apenas nomeados seus próprios espectros acorrem, aparecem, pronunciando palavras de carne (corpo) estranhamente ligadas a todas as partes concretas do drama. (ARTAUD, 2014, p. 60-61).

A questão do Duplo nos textos e cartas de Artaud se relacionam com o *entre* no tocante aos seus sentidos espectral e corporal: “É sobre esse duplo que o teatro influi, essa efígie espectral que ele modela, e como todos os espectros esse duplo tem uma grande memória.” (ARTAUD, 1993, p. 130) Ao tratar sobre o corpo do ator, o poeta discorreu sobre um trabalho de investigação no qual fosse possível localizar onde fisicamente se alojam os sentimentos, memórias e sensações. Uma forma de musculatura afetiva foi pensada, no intuito de: exercitar na carne a fusão *entre* corpo e espírito; corporificar o abstrato; territorializar a imaterialidade da memória, dos sentidos e das emoções considerando o corpo um hieróglifo; e fazer do corpo o lugar de encontro e produção das forças invisíveis e visíveis. Tal objetivo é relacionável com o trabalho realizado também por Stanislavski com o *Método das ações físicas*, no qual os atores, justamente, buscam as correspondências possíveis *entre* corpo e elementos subjetivos. A união das esferas interiores e exteriores das criações artísticas e o trabalho psicofísico realizado a

partir da corporeidade do ator são questões ativas tanto na trajetória de Artaud, quanto na de Stanislavski.

A crença em uma materialidade fluídica da alma é indispensável ao ofício do ator. Saber que uma paixão é matéria, que ela está sujeita às flutuações plásticas da matéria, dá sobre as paixões um domínio que amplia nossa soberania. (ARTAUD, 1993, p. 131)

Artaud trabalha sobre uma materialidade sensível, na qual o reencontro com o corpo é o gesto de confronto com o dualismo cartesiano, tornando-se lugar de confluência de forças objetivas e subjetivas, e de atrito de conhecimentos instituídos que encontram na experiência da própria carne, o seu extermínio. Outra relação possível dos pensamentos de Artaud com o *entre* é a conexão *entre* o fenômeno da peste e o corpo. O corpo pestífero ou o corpo doente é o que permite que a peste, como fenômeno, seja perceptível e se prolifere. O *entre*, assim como a peste, manifesta-se no corpo porque toca-o. O *entre* sem corpo não pode *ser*. É a partir do corpo que o *entre* produz linhas de contágio.

A peste é um fenômeno necessariamente coletivo, assim como o acontecimento teatral e assim como o *entre*. Que complexa contradição contém essa questão, uma vez que Artaud pareceu ser alguém que nunca se sentiu pertencente a um coletivo. Foi excluído ou se retirou de todo grupo ou vertente da qual tentou se associar, inclusive o surrealismo, do qual Bataille também foi expulso. Além desse fator, pareceu ser um sujeito estrangeiro em relação a própria sociedade em que viveu. O isolamento surge perceptível diante dos relatos sobre as tantas vezes em que Artaud não teve lugar. Durante muito tempo o seu pensamento não teve lugar nas revistas e meios nos quais tentou publicar reflexões, não teve lugar o seu projeto de teatro em instituições nas quais buscou apoio, e também o seu corpo não teve lugar nas relações que tentou estabelecer com parte da estrutura social organizada. Sendo isolado de si mesmo, preso em centros psiquiátricos, submetido a tratamentos violentos e medicações excessivas, apartado do possível, no sentido do direito ao pensamento, do direito à vida, ao corpo e à arte, tornou-se o impossível o seu lugar. Que perspectiva de uma coletividade contagiosa e reveladora de forças extremas teve o artista? A possibilidade de estar com os outros se distanciou no decorrer de sua trajetória até a chegada da

impossibilidade de estar consigo mesmo. Segundo Nise da Silveira, a série de fracassos na comunicação com o mundo vivenciada por Artaud foi marcadamente doloroso, o poeta desejava, sentia a necessidade de comunicar-se:

Difícil como fosse, Artaud insistia, tinha necessidade premente de comunicação. [...] Mas ninguém aceitava seu convite, ou, antes, preferia negar a existência de qualquer espécie de porta dando abertura para outras formas de realidade em planos desconhecidos (DA SILVEIRA in LUCCHESI, 1989 p. 11).

O teatro e a peste de Artaud não possuem conteúdo de si em si, mas são a possibilidade de uma manifestação de forças extremas da vida. Dizer “fazer teatro”, assim como “fazer peste”, não possui sentido, não se faz teatro com teatro, não se faz peste com peste. A matéria de um e de outro estão em outro lugar que não neles, teatro e peste são já fenômenos de reverberação dos elementos dos quais são feitos. Igualmente, o *entre* não se faz de *entre*, é a relação e o fruto da relação *entre* os elementos que produzem-no.

Mas, o que causa a peste? Poderíamos dizer que bactérias, animais, toxinas. Como ela acontece? Pode ser que pelo contato com pessoas infectadas pela doença, até seu alastramento coletivo, aéreo, agudo, fatal. A peste como fenômeno já é a afetação dos corpos em relação a uma doença, já se trata dos sintomas sentidos nos corpos em relação a ela e, como ato coletivo e atmosfera em comum, da relação dos corpos uns com os outros. A peste, nesse sentido, seria a relação dos corpos com a doença e dos doentes *entre* si: a reunião destas relações individuais e coletivas como o *ser* da peste. O teatro, a partir dos pensamentos de Artaud, seria a relação, tanto efêmera, quanto epidêmica, das forças que o compõem. Por este motivo, ao mesmo tempo em que o teatro não está em nada de forma específica ou fixa, pode causar graves transtornos como numa infecção coletiva.

O “Teatro da Crueldade” como nomeia Artaud, envolve o seu público, deseja estabelecer uma ponte corporal com o espectador, colocando-o no meio do acontecimento, o que se aproxima da ideia de reunião e compartilhamento já abordados na tese, que tocam a ideia de *entre* como laço de vínculo e de diferença.

“Seria preciso igualmente que o lado estritamente espetáculo do espetáculo fosse suprimido. Ir-se-ia lá não tanto para ver, mas para participar.” (ARTAUD, 2014, p. 27). O corpo do espectador, para o poeta, não estaria apartado da possibilidade corpórea de manifestar em si a peste, caracterizando-se como um participante do acontecimento. “Será restabelecida uma comunicação direta entre o espectador e o espetáculo, entre ator e espectador, pelo fato de o espectador, colocado no meio da ação, estar envolvido e marcado por ela” (ARTAUD, 1993 p.92). A partir de seu projeto, a sensibilidade dos corpos presentes seria intensificada, porque exposta à força da peste no sentido do alargamento das fronteiras das possibilidades conhecidas sobre o corpo, o teatro, a sensibilidade e o sentido. “A agressividade que Artaud propõe é controlada e intrincadamente orquestrada, pois ele supõe que a violência sensorial pode ser uma forma de inteligência corporificada.” (SONTAG, 1986, p. 34).

Uma espécie de choque sensorial poderia ser evocado, como quando a dor faz experimentar um limite novo para os sentidos do corpo, tornando inúteis os órgãos como separações hierarquizadas ou signo da ideia de corpo máquina – feito de engrenagens, parafusos e peças distintas trabalhando produtivamente para o funcionamento das engrenagens segmentadas do mundo. Se uma peça estraga, deve ser substituída, sua inutilidade para o bom funcionamento da máquina a transforma em resto, mas um órgão, quando adoece, resta com sua inutilidade dentro do próprio corpo.⁵⁶

Não se pode negar que a vida, naquilo que ela tem de devoradora, de implacável, se identifica com a crueldade. E isto não somente no plano físico e visível, onde a crueldade está por todo lado, e adquire em todos os lugares o comportamento de uma força, mas também e principalmente no plano invisível e cósmico, onde o simples fato de existir, com a imensa soma

⁵⁶ Aqui é possível fazer um paralelo com o pensamento do sul-coreano Byung-Chul Han. Em “Sociedade do cansaço” (2015), o autor relaciona a sociedade com os sofrimentos comuns à cada época. A influência do capitalismo contemporâneo designa uma positividade violenta aos corpos para a formação de uma sociedade do desempenho. A qualquer sinal de sofrimento, o sujeito dessa sociedade busca, a partir de uma economia da medicação, a manutenção, restauração e o aperfeiçoamento de suas capacidades em prol do desempenho melhorado. Tudo gira em torno da produtividade, os tempos de descanso são, inclusive, fases de recuperação para o retorno ao trabalho. Nessa perspectiva, não só as enfermidades, mas as diferenças são também comercializáveis.

de sofrimentos que isto supõe, aparece como uma crueldade. (ARTAUD, 2014, p. 105).

A peste mostra de forma violenta o que pode um corpo, aquilo que experimentamos em experiências limites, acontecimentos extremos em que o controle e a organização racional têm pouco lugar. O teatro de Artaud pretende o mesmo, mostrar o que pode um corpo (e com isso, o que pode o teatro) não a partir dos preceitos organizadores regulamentados já conhecidos, mas de outras formas de comunicação e outras formas de estruturação orgânica. Artaud, que busca uma anarquia do resto na qual o teatro é criado a partir de suas ruínas e detritos, adverte que a crueldade não se refere ao significado fixo associado a essa palavra, mas a uma outra ideia:

Uso a palavra crueldade no sentido de apetite de vida, de rigor cósmico e de necessidade implacável, no sentido gnóstico de turbilhão de vida que devora as trevas, no sentido da dor fora de cuja necessidade inelutável a vida não consegue se manter; o bem é desejado, é o resultado de um ato, o mal é permanente. (ARTAUD, 1993, p. 100).

Talvez, trate-se da necessidade crua de fazer nascer como operação poética, unida ao fato de que fazer uma coisa nascer acarreta em fazer outras morrerem. A escolha de um caminho, como para Bataille, é a recusa de todos os outros, é um gesto de vida e morte no mesmo movimento. Como uma necessidade irrevogável, esse fazer não se apresenta para Artaud como uma escolha, mas como via única para alguma coisa poder: poder fazer; poder fazer pelo refazer; poder refazer o que foi feito por outros; poder refazer a si; poder existir.

Já que “O mal da peste toca o corpo e o transtorna ao extremo” (ARTAUD, 2014, p. 113), a experiência limite refletida por Bataille, ganha em Artaud possibilidades importantes de acesso específico no campo teatral por abordar os elementos que compõem o projeto dessa experiência. Refere-se a uma aposta e um desejo sobre o desconhecido, “[...] essa sujeição ao já conhecido, pelas limitações que impõe em todos os domínios, é a causa absoluta, direta, e não há, em suma, nenhuma outra, da queda quase orgânica do teatro ocidental atual.” (ARTAUD, 2014, p. 71). Isso se relaciona ao corpo na medida em que alarga suas fronteiras em direção a outros possíveis: “Aos olhos do meu espírito, não tendes

limites nem bordas, sois absolutamente, profundamente incompreensível.”(ARTAUD, 2014, p. 222) Falamos de uma perspectiva de corpo e de teatro feitos para outro fim que não o entendimento, e por esse motivo mesmo, tornam-se projetos impossíveis dentro das lógicas dominantes que nos circundam.

Nesse projeto, os elementos invisíveis de vibração e sutileza, como som e luz, são concretas formas de violentar os corpos pelo poder que tem de tocá-los a partir de um vínculo *entre* eles. Artaud desejou “[...] refazer o teatro de arte, de uma arte alienada, *desinteressada*, mas ao contrário, *interessar* o espectador através de seus órgãos, todos os seus órgãos, em profundidade e em totalidade.” (ARTAUD, 2014, p. 108). O objetivo por despertar um *interesse* no espectador, faz pensar o inter como um espaço de coabitação complexa, onde o corpo da carne tem lugar, onde os próprios órgãos são interessados *entre* si e pela criação teatral. O órgão, em seu caráter de unidade possui a mesma capacidade de trair o corpo que a poesia possui de trair a linguagem. Por isso, importa mais o espaço *entre* os órgãos que os órgãos como unidades técnicas isoladas.

Nesse projeto, o *entrelaçamento* e o *interesse* dos órgãos poderia gerar uma espécie de corpo em comum, feito de muitos órgãos desgarrados de seus lugares fixos e utilidades técnicas. Aos olhos de Kiffer (2016, p. 46-47), a singularidade de Artaud “desfaz o corpo como unidade, e que, desalojando-o dessa unidade, desfaz, ou ao menos desarruma, a lógica unificadora e organizadora do mundo.” Aliando tais ideias ao *entre*, é possível dizer que o poeta esteve, justamente, nos deslocamentos *entre* a alma e a carne, *entre* o espírito e o pensamento, tateando a si mesmo como trajeto em curso, encontrando o seu corpo como rastro desse caminho. Artaud fez aparecer o pensamento em ruínas, o corpo em ruínas, o espírito em ruínas, o que talvez nos faça enxergar o ***entre*** como um **arruinador** por colocar tais elementos em relação.

Fatos novos de pensamentos, abalo, animação de relações – relações não de sentimentos, do interior de um sentimento ao interior de um outro sentimento, mas do exterior de um sentimento, do lugar, do grau, da *importância* de um sentimento com a *importância* de um outro sentimento, do valor exterior, figurativo de um pensamento com relação a um outro pensamento – e de suas reações com relação a elas, de sua admissão nele, de suas dobras, de seus declives – eis a contribuição de Rimbaud. Rimbaud

nos ensinou uma nova maneira de ser, de nos manter no meio das coisas. (ARTAUD, 2014, p. 241).

As imagens extremas criadas pelas relações da peste se tornam sangue jorrado *entre* atores e espectadores, sujando a todos de forma assombrosa, contaminando seus órgãos moventes, desestabilizando seus centros e significados. Não há, pois, separação segura, apenas contágio mútuo. Os corpos, para Artaud, são permeáveis e móveis, comprovam que não há doenças, mas corpos doentes. A imaterialidade da doença, inexistente em si, perfura os corpos fazendo deles o lugar da materialização desse mal. A presença dessa questão inclui o invisível pulsante no espaço quase como um tocante desestabilizador das ordens estruturadas do corpo.

Com base na reflexão aqui trilhada, é possível imaginar a tentativa de olhar para o mundo a partir do *entre* como uma alternativa à forma de percepção dualista e continuísta, e que não possui lugar para a insuficiência. Nise da Silveira fala que Artaud olhava para o sol com arrebatamento: “O sol fascinava Artaud. E as figuras em conexão com o sol o atraíam fortemente” (DA SILVEIRA in LUCCHESI, 1989 p.13). Sobre as figuras do espaço, Artaud nos diz no texto célebre *O pesa nervos*: “E eu creio nos aerólitos mentais, em cosmogonias individuais” (ARTAUD, 2014, p. 209). Um aerólito é um corpo sólido vindo do espaço externo, que, graças a força da gravidade terrestre, adentra na atmosfera causando fenômenos luminosos manifestados pelo choque de sua entrada. Um aerólito mental poderia ser imaginado como um corpo estranho no pensamento, um movimento de invasão do fora manifestado dentro do corpo, explosão que faz escutar outras vozes no centro da cabeça, as vozes dos outros. Como o *pensamento intruso* de Jean-Luc Nancy, o aerólito mental pode dar espaço para a estrangeiridade como contato com o fora, a intrusão pela qual algo se abre, o motor de alteridade e de hospitalidade de um corpo acêntrico, fragmentado, em passagem.

As cosmogonias individuais poderiam ser imaginadas como os nascimentos dos universos que somos ou que podemos vir a ser em ação poética, ao visualizar o corpo como lugar de origem do mundo. Incluindo, ainda, a criação de seres feitos de diferença, graças a presença dos aerólitos que contaminam o espaço

com seus corpos estrangeiros. *Entre* aerólitos mentais e cosmogonias individuais, Artaud permanece incompreensível, permitindo que o imaginemos sem que seja possível decifrá-lo. Para encerrar, apresento parte de uma nota de Georges Bataille publicada como introdução de uma das cartas de Artaud publicadas após a sua morte:

O poeta Antonin Artaud morreu em 4 de Março de 1948, com cinquenta e dois anos de idade. Participou no Movimento Surrealista, ainda nos seus começos. Foi actor dramático (no teatro e no cinema), encenador (no teatro). Internado em 1937, depois de regressar de uma viagem à Irlanda, durante nove anos permaneceu nos asilos de Sotteville-lès-Rouen, Sainte-Anne, Ville-Éverard e Rodez. Em 1946 recuperou a liberdade (e os seus amigos organizaram-lhe uma sessão de homenagem no Teatro Sarah Bernhardt). O nome de Artaud ficará associado aos de Hölderlin, Nietzsche e Van Gogh. Deixará por memória um homem que consumiu um fogo interior, quis dar sinal do seu sofrimento e, sendo impossível fazê-lo com fidelidade, acabou por se extinguir. É difícil comentar os escritos de Antonin Artaud: esta obra, escreveu muito justamente Arthur Adamov, escapa a toda a tentativa habitual de crítica; e falar dela, como se fórmulas pudessem aprisionar-lhe o movimento insatisfeito, será fazer aquilo que a si própria ela recusou. (BATAILLE in ARTAUD, 1988 p. 86-87)

Sobre o desejo de tocá-lo e escutar suas vozes, continuaremos com a fome...

Acontecimento IV

É noite e estou estudando Artaud há muitos dias: um mergulho intensivo, perturbador, desconfortável, assombroso. A dor dele fala com a minha, me sinto antissocial. Perco a noção do tempo, não lembro da última vez em que comi ou que tomei banho. De repente vejo no celular a divulgação de um evento cujo nome é escrito em letras maiúsculas: A FOME, que aconteceria em uma hora.

É um sinal de Artaud, pensei.... A fome iria acontecer em breve. Eu precisava ir, tinha a necessidade cruel de ir até a fome.

Chego, é noite, pouca gente na plateia, talvez 10 ou 15 pessoas. Há muita fumaça no ar tornando inacessível a dimensão do lugar. Um corpo todo vestido de preto se move devagar enquanto muitas luzes piscam incessantes no espaço. A luz e a fumaça podem mesmo violentar a percepção do corpo, tornam-se tangíveis no acontecimento de seu contato com as peles.

Vejo um corpo de pássaro negro com plumas no lugar dos braços. A criatura encapuzada tem um zíper no lugar da boca, o zíper é aberto e apenas a boca é iluminada enquanto tudo mais permanece no escuro. O escuro é um lugar impossível, um lugar onde meu impossível é possível.

A boca diz que está confusa, que se sente em cima do muro, diz que está feliz, mas que está triste, que não iria vir, mas que está aqui. A boca diz que está cantando, mas que está em silêncio. A boca diz que está escutando, mas que é surda. A série de confrontos que a boca lança faz pensar nos atritos desejados por Artaud, nos quais não há unidade de sentido ou verdade onde se apoiar, são ossos contra músculos, órgãos contra pensamentos, pés contra braços e a boca em guerra.

A boca me deixa confusa, começa a dizer que está entre um ponto e outro, que está vivendo um rito de passagem. Me faz pensar na passagem, no que é a passagem. Ela (a boca) é uma mulher, eu também sou. Ela pergunta pra quem são os ritos. Ela diz que se fosse viver um rito, seria jogada na noite. Lançada no centro de uma floresta, teria que saber caçar para comer, teria que saber quem a

estaria caçando para comê-la. Ela estaria na presença de todas as mulheres de sua ancestral família, que segurariam seu corpo para que seu clitóris fosse cortado. Outro zíper é aberto no lugar da vagina. Você já é uma mulher? A boca permanece confusa. Os ecos que saem das duas aberturas são iluminados na noite, lugar abstrato do espaço cênico, lugar concreto da realidade na qual estamos: é noite. É noite, as poucas pessoas sentadas ao meu lado somem no escuro, o silêncio do público é cortante. Eu estou ali na frente dela como que vendo do lado de fora, um sonho.

*A máscara da noite e a máscara da mulher caem juntas, trocam-se as roupas do espaço e do corpo em cena. Linhas e faixas vermelhas amarram o corpo da mulher, ela segura o microfone e conta uma história para o resto dos corpos que permanecem na noite, nós, os outros corpos ainda seguimos na noite. Eu lembro daquela história, do homem, num país que não sei o nome, que sequestrou e estuprou a própria filha, que viveu trancafiada no porão de uma casa por anos. A filha teve uma filha do pai. A neta também foi estuprada. Quando o homem foi preso, a sua filha se jogou aos pés dele pedindo que não prendessem-no, pois ele era a sua família. Esse homem é o louco, seria o louco em todas as tribos: esse **HOMEM CRUZOU O FOGO**, ela diz.*

Mas Artaud foi tido como louco também. Quais fogos ele teria cruzado? Por que a palavra “louco” grudada no nome de Artaud é tão fetichizada na formação teatral? Artaud, por ser louco, viveu a sua vida na margem, como o outro cuja a voz não é legitimada, cujo comportamento é intolerável. Um corpo que não é útil para o funcionamento da sociedade, um corpo insuficiente para o mundo profissional, um corpo que precisa ser tratado, excluído, calado. Um louco ou um enlouquecido?

Respiro fundo, não suporto ouvir o que a mulher segue dizendo sobre a loucura, tento prestar atenção em outra coisa, mas o restante dos espectadores não faz barulhos para que a minha atenção seja desviada. Nenhum espirro, nenhuma tossida chata, nenhum riso nervoso. Olho para os fios do microfone e então percebo a

facas que substitui o salto da bota da mulher, as facas sustentando seus pés se tornam maiores que a história que ela nos obrigava a escutar.

Enjoo, suor nas mãos, sinto frio, o ar condicionado deve estar ligado, coloco um casaco e abotoo lentamente cada um dos botões, dobro as mangas, lembro de ajustar a gola. Abro um dos botões, pronto. Ela terminou a história.

Agora a atriz fala de sua família, diz que não se identifica com a própria mãe, mas sim com o pai, mesmo ele sendo uma figura ausente. Ela disse que machucaram mais as palavras que ele omitiu do que as que ele disse. Um morto vivo. Mas ela é, também, um tanto morta, um tanto viva. Personagem e atriz, ficção e realidade, sensação abstrata e concreta. Que estranho esse abismo mental que se abre no meu crânio, eu me identifico com ela que se identifica com ele, que não se identifica com nada, que se identifica com a morte, que se identifica com a vida. Abstração e concretude em Artaud: lugar onde o abstrato se torna concreto e o concreto se torna abstrato.

Despedindo-se do assunto familiar, ela diz o nome de um outro homem: Carlos. Ela, nesse momento, abre na noite o seu abismo. A mulher morta viva diz que tem fome do homem, que o queria dentro dela, o amor dele, o sexo dele, o gozo dele, o cérebro dele, o feto dele dentro dela. Mas ela também queria que ele tivesse fome dela, que ele quisesse o amor dela dentro dele, os rins dela dentro dele, junto com o pâncreas dele dentro dela. Ela queria que ele a comesse, ela queria comê-lo também.

Meus órgãos se interessam por esta ação no sentido de reagirem física e dolorosamente ao que sinto, vejo e escuto. Fico pensando o que dos outros entra em nós e o que da gente entra nos outros quando os contatos são relações de tato. Do que somos feitos e o que fazemos a partir de nós. O que ocupa o corpo ao entrar pelos nossos ouvidos e poros da pele, o que expelimos pelas narinas, o que deixamos escapar.

Agora ela veste uma tanga com cabelos enormes cobrindo sua vagina, parece uma barba enorme, e que dança, ela também tem cabelos enormes sobre o rosto. Mandalas no corpo, mandalas projetadas no espaço. Deusas indianas, rostos

pintados de azul, uma língua. Kali dança com facas que sustentam seus pés. Há uma cruz feita de facas no centro do espaço e elas formam linhas.

Como não pensar em Artaud falando com sua voz no centro da minha cabeça sobre as cruces mexicanas de linhas invisíveis que formam desenhos geométricos no espaço teatral?

Dança oriental, dança das facas, das línguas, dança das cruces que guerreiam suas linhas no espaço. Que lindo som ecoa nesse momento em que a cor azul e as mandalas feitas de tantas linhas giram em todo lugar, menos na noite de onde eu vejo tudo isso acontecer.

Falando em noite, a mulher conta enquanto dança que fez um curso de astrologia, mas que a sua bolsa não continha as suas coisas. Ela conta sobre o curso das estrelas, no qual havia uma outra mulher que tinha uma bolsa igual a dela.

De repente, um Carlos ligou para essa outra mulher, a bolsa era a mesma, o Carlos seria o mesmo? O Eduardo da outra mulher era o mesmo que o dela? O Lucas dela era o mesmo que o da outra mulher? As duas namoravam com o mesmo Fabio?

Ela tem certeza de que sim, eles são os mesmos.

A mesma mulher se apaixona pela outra mulher. Elas transam, mas a mulher mesma segue destinada a revelar a traição do homem. Ela deseja saber a verdade, ela tem fome da verdade.

A MULHER CRUZA O FOGO.

Lembro apenas de quando ela diz que amarra o Carlos na cama e espera que ele diga a verdade sobre a traição. Ela pergunta e é como se eu pudesse ver tudo da noite. Ele não responde, diz que não sabe de nada, que nunca a traiu. Ela segue perguntando segurando nas mãos uma das facas que fez cruz e linha. Ela vai cortar os dedos do pé dele. Ele acha que é brincadeira.

A MULHER CRUZA O FOGO.

Ela leva o grill para o quarto e pergunta sobre a traição mais uma vez. Ele diz gritando que não sabe de nada sobre isso. Ela corta os dedos do pé esquerdo dele, um a um, primeiro o dedão.

Minha barriga dói no meio da noite, não consigo olhar para outro lugar, não consigo escutar outra voz que não seja a dela dizendo que...

Ela corta a cabeça do pau dele que jorra sangue feito champagne. Ela coloca os dedos e a cabeça do pau dele no grill. A luz do grill fica verde. Ela se espanta com como o grill sempre sabe que a carne está pronta. O grill sabe da verdade. Ela come a carne dele, carne grelhada.

Ele grita, mas o fogo continua. Ela segue cortando as partes do corpo dele, dedos da mão, do pé. Orelha crocante, suculento nariz. A bochecha macia, ela come a cara Dele, o rosto Dele.

Com muita fome ela come a carne, as vísceras, as tripas, ela sente muita fome. Ela mastiga cada pedaço da pele dele, chupa os ossos, engole os órgãos, um a um: agora ele é um corpo sem órgãos. Ele está dentro dela, ele está nela, ele é ela, ela agora é Ele.

Vozes, ecos, ruídos, ela tem fome, tem mais espaço para sentir fome.

Sobra apenas uma mão.

Ela não sabe o que fazer com essa mão, porque se ela comer a mão que restou, tudo termina. Ela não gosta que as coisas acabem, que as coisas cheguem ao fim.

A MULHER CRUZA O FOGO

Ele não responde mais, só sobrou a mão.

A outra mulher também não responde ao telefone.

Antes ela tinha os dois, ela estava entre os dois, mas e agora?

E aquela mão sobra. O resto é, ainda, algo.

Vazio.

Ela quer devorar a mão.

Mas se ela comer ele (ou que resta dele), quem é que vai comê-la?

Depois disso, quase não há aplausos, sinto que já não temos mãos para aplaudir.



Imagem 4 - Fotografia: Jorge Diehl (divulgação)



Imagem 5 - Fotografia: Morgana Mazzon (divulgação)

Espectáculo A FOME com atuação de Sissi Betina Venturin e direção de João de Ricardo, da Cia Espaço em BRANCO de Porto Alegre, 2018.

Quinto fragmento- AQUILO QUE NÃO É VISTO

Entre corpos e insuficiência

O presente ensaio é composto a partir das ideias, já expostas, de Nancy, Bataille e Artaud. Os corpos serão abordados como ruína em seu caráter de deterioração e precariedade a partir das reflexões de Bataille em relação à ideia de teatro como peste em manifestação da crueldade de Artaud.

A ideia de *singular-plural* de Nancy age como provocadora de uma perspectiva de conduta ética sobre os acontecimentos que nos expõem em contato com as diferenças. Tal perspectiva faz pensar que as singularidades só se produzem em contato plural. E ainda, que, em exposição, a singularidade não pré-existe; que a produção e a modulação singular *entre* o lugar de um e de outro são realizadas quando um faz aparecer o lugar do outro em interdependência. Simultaneamente, a precariedade de um faz aparecer e produz a modulação da precariedade do outro, fazendo aparecer, ainda, a partir dessa relação, a precariedade do acontecimento: nosso acontecimento e acontecimento nosso. Trata-se de fazer aparecer: os assuntos sobre os elementos invisíveis que são, geralmente, evitados pela impossibilidade de compreensão evidente, são aqui importantes na medida em que toda invisibilidade possui uma correspondência visível, deixa rastros nos corpos, influencia seus lugares de acesso e de possibilidade de ser. São esses movimentos invisíveis, tangíveis moduladores das visibilidades.

A reflexão sobre a produção das vulnerabilidades e dos corpos precários promoverá aqui uma conveniente reunião: Nancy, que, como propulsão de seu pensamento, dialoga sobre o estrangeiro sem lugar (os refugiados, exilados, mutilados, excluídos, executados, violados) e os conflitos *entre* as identidades; pergunta como podemos dizer *nós* e ainda, como a filosofia produz e influencia discursos sobre os corpos e os sujeitos. Bataille, que trata da fenda, da ferida, do corpo imundo e de excesso; do sujeito sem utilidade, desqualificado, de angústia, desgraça e precariedade. Aborda a perspectiva domesticada dos corpos que se tornam servidores de si e dos projetos de si, tendo na violência (não aquela das imposições sociais, religiosas ou políticas) e na transgressão uma possibilidade de

impossível. E Artaud, por, a partir de sua ideia de teatro incompleto, tratar da dor, do corpo fragmentado e da peste como modo de contaminação poética. Ainda, por reivindicar lugares que subvertam as dominações, convenções e formatações, inclusive sobre o *normal* e o *saudável* – para ele, os gritos de dor precisam ser escutados, não devem ser calados ou ignorados.

Os pensadores citados têm em comum, além do intenso contato com a poesia, o fato de se implicarem pessoalmente nas questões que defendem em suas reflexões – seus sujeitos atravessam e são atravessados pelas temáticas que enfocam. Artaud, internado (em muitas ocasiões de forma compulsória) por diversas vezes em manicômios e hospitais psiquiátricos, tido como louco e submetido a tratamentos severos, conviveu com a dor e suas reverberações físicas e psíquicas desde a infância. Bataille, conhecido como filósofo do excremento ou marginal, comenta seu sentimento de exclusão, já que não teve lugar em meio aos filósofos “qualificados”, filho de pais indiferentes e marcado pela guerra, vê na desgraça de seu tempo e de seu próprio corpo uma chance de subversão. E Nancy, que, ao tratar da relação com os estrangeiros e o poder sobre as identidades, é atravessado por sua condição de enfermidade, quando precisa se submeter a um transplante de coração e passa a viver, a partir de então, graças à existência de um coração estrangeiro pulsando em seu próprio corpo.

Na exposição ao outro em contato com as diferenças, não há acordo que abrande o sentido; não há senso comum, trégua ou equilíbrio de necessidades – não há igualdade. Por esse motivo, os corpos encontram o *entre* também como espaço intersticial de doença, atrito, problema, angústia e buraco. É necessário tratar de um Acontecimento que se dirija aos corpos que não chegam. É necessário não admitir que limitem as possibilidades de existência dos corpos (inclusive dos corpos de precariedade), mas sim construir um pensamento em que eles habitem o limite como um lugar de experiência onde é possível (como ação de tornar o impossível possível) ver de outras formas, escutar de outras formas, falar de outras formas, viver de outras formas que não as instituídas e regulamentadas como corretas e possíveis: existir a partir da criação do possível.

Nesse sentido, é possível desenhar uma reflexão que problematize os procedimentos formativos que almejam o virtuosismo dos corpos dos artistas, bem como a perspectiva de que esses sujeitos realizem percursos que construam em seus corpos o caráter de superpreparados, energéticos, talentosos, capazes, habilidosos. Realizar o trajeto que vai do corpo supersuficiente – e que expõe o fracasso do projeto de perfeição como discutido por Bataille (2016) – ao corpo insuficiente e de precariedade é parte do desejo desta discussão, que expõe o corpo como corpo extremo de limite (segundo projetam Artaud e Bataille). O corpo da precariedade e da vulnerabilidade (o corpo que não consegue e que vivencia o limite) geralmente é relacionado a uma ideia de arte como terapia, que tende a “tratar” essas dificuldades, ou contribuir para a sua superação. Temos, ainda, exemplos de precariedade corpórea abordada como tema em inúmeras realizações cênicas que objetivam expor o corpo de modo radical e chocar seus espectadores. Mas, com poucas exceções, ainda assim, geralmente o corpo do ator que dá vida ao corpo precário é tão capacitado a ponto de dar vida (inclusive) à precariedade/incapacidade.

A ideia desta seção é problematizar a expectativa que o espectador possui por ser espectador da suficiência corpórea de modo fixo (os mortais assistindo aos deuses/Deus; fruir performances que estabelecem um precipício *entre* o poder e a possibilidade de alcance de ser do ator e do espectador) e refletir sobre formas de procedimentos e práticas de acontecimento que contemplem ideias de corpo em que estão inclusas a insuficiência e a precariedade – não como limitações que impedem a prática, ou como barreiras a serem transpostas, mas como portas para outras possibilidades artísticas. Como pensar a insuficiência não como tema ou como objeto a ser “tratado” pela prática artística, mas como corpo de arte? Pensar na precariedade como **rasgo**, caráter humano da existência, que encontra no outro existente uma correspondência?

Artaud (2014), em seu pensamento, reivindica uma forma de teatro que seja menos “espetáculo”, no qual o público comparece não para assistir um espetáculo, mas para participar de um acontecimento. Os espectadores da prática teatral

almejada por ele teriam de ter a capacidade de fazer, caso quisessem e à sua maneira, a mesma coisa que fazem os atores, que, nessa perspectiva, não demarcariam a sua supremacia sobre o poder de ser. No desejo de teatro de Artaud, não haveria um palco como espaço onde se pode ser, onde o lugar ocupado e a iluminação direcionada tornariam visível apenas um dos grupos da reunião. Tornar visível é uma questão política; nesse sentido, não se trata de fundar uma ideia de “todos iguais”, mas, sim, de tornar visíveis as diferenças, possibilitar que elas estejam – mesmo que se torne necessário, para isso, não os iluminar a todos, mas colocá-los juntos no escuro: sublinhar seus espaços de escuro, como deseja Bataille quando fala de experiência.

Os corpos em exposição contêm em si o discurso sobre a ideia de corpo que apresentam e, portanto, representam (na perspectiva de representatividade). Como se organiza uma ideia formativa para os corpos que não conduza ao projeto de excelência como discutido por Bataille, como superpotência (que gera distância vertical em relação aos impotentes), mas que se renda à sua insuficiência (àquilo que são quando não almejam a perfeição)? Como abordar um corpo de excesso, tanto por ser muito, quanto por ser pouco, tornando-se assim, parte do que sobra, do excedente – um corpo sem utilidade, excretado pelo sistema que só dá lugar aos corpos que servem nele e a ele? O teatro é o lugar que abre poeticamente espaço e tempo para a criação de outros lugares; a que corpos ele dá lugar e que corpos ele cria nesses lugares? Com ideia formativa, refiro-me aqui a uma proposta de formação que inclui aprendizagem e desaprendizagens, como abordado na reflexão de Rosa Fischer:

[..] entendemos “formação” como uma operação que se dá para além do institucional (escola, igreja, família, por exemplo), embora tais espaços sejam fundamentais [...]. Mas é importante ressaltar que a “formação” é um processo que se dá, também, para além de um sistema de autoridade, normativo ou disciplinar. Queremos sublinhar a formação como algo assumido pelo sujeito, como uma escolha da própria existência, como busca de um estilo de vida, de um cuidado consigo (e que de maneira alguma poderia ser identificado com o culto narcísico de nossos tempos). Ao contrário, a busca de constituição para si de um estilo de vida, na ética foucaultiana, teria a ver com a dinamização de uma capacidade de provocar, de dúvidas, de dedicar-se a si mesmo com vigilância e esforço, com vigor, com entrega ao genuíno desejo de desaprender o que já não nos serve e municiar-nos de discursos que nos incitam a agir eticamente e a nos transformar. Ora, todo esse

trabalho sobre si será sempre atravessado pela presença do outro [...]. Assim sendo, o grande trabalho sobre nós mesmos será o de pensar como nos tornamos o que somos, que discursos nos subjetivam, a que verdades nos amarramos (ou: que verdades nos amarram). (FISCHER in MARTINS [et al.], 2011 p. 55-56).

Trata-se, como sugere Fischer, de pensar e investir forças em uma formação como trabalho de invenção de si como uma operação atenta aos cuidados sobre si como possibilidade “de fazer de si mesmo obra de arte” (FISCHER in MARTINS [et al.], 2011 p. 56). Essa ideia de formação, inclui as experiências, as memórias, as precariedades e as relações com o entorno social, cultural e político como lugares de formação para a criação de si, compreendendo a ideia de experiência “como ato de sair de si mesmo para outra vez estar consigo, pelo caminho da linguagem, da palavra, da imagem, do som, enfim, da arte” (FISCHER in MARTINS [et al.], 2011 p. 57). É possível alargar a ideia de formação para além do âmbito institucional considerando como nossos corpos se constituem como sujeitos e como artistas responsáveis pela produção de seu campo no presente. Assumir uma formação para si é tornar consciente o trabalho sobre questões vivenciadas como lugares de aprendizado corpóreo. Essa formação estará aberta para a inclusão de temas emergentes, de necessidades atuais, de movimentos sociais, culturais e políticos contextuais. Trata-se de uma ideia de formação artística que excede o espaço universitário e se abre para um aprendizado não institucional, mas não por isso menos significativo. Refiro-me a um saber formativo que pode retornar aos espaços institucionais para torná-los mais inclusivos a partir da consideração sobre a diversidade de corpos que o constituem.

Artaud aborda (porque vive como um processo de formação de si mesmo) o corpo dilacerado, que perde a si, que rasga o tempo e deforma o espaço, trata da demolição das estruturas, de quebrar os espelhos que são reflexos de modelos instituídos das formas de ser e que também refletem esses modelos como regulamentos autoritários e excludentes. Como quebrar O espelho pode produzir a multiplicidade de muitas possibilidades de espelhos? A peste ignora os nomes próprios. Todos os corpos são, de alguma forma, contagiosos. Estamos em um

período histórico em que a falência das estruturas é tema. Como o corpo pode ser pensado como lugar da falência em diálogo com a falência de seu tempo?

Considero importante pontuar que essas questões não se referem aqui, de forma simplista, à proposição de inverter as ordens: substituir o projeto da suficiência pelo projeto da insuficiência; ou substituir a imagem da potência pela imagem da impotência – essa forma de resolução contribuiria para o mesmo fim que tentamos desafiar. Nesse sentido, o projeto de insuficiência como meta, nos tornaria igualmente servidores de formas instituídas, onde a ferida mais funda daria maior poder, contribuindo para, por um lado, uma espécie de fetichismo das desgraças, e, por outro, a possível banalização das mesmas. A compreensão que acompanha as questões lançadas na presente seção considera que nunca se é somente uma coisa ou outra (ou exclusivamente corpo suficiente ou exclusivamente corpo insuficiente, por exemplo).

A insuficiência é visualizada aqui como rasgo, rasgando até mesmo a si como irrealização de si. Por um lado, ela infiltra os projetos de suficiência na medida em que dá lugar à ambivalência e à complexidade do corpo-sujeito – expõe sua suficiência ao risco, à precariedade dela mesma. Por outro lado, ela infiltra os projetos de insuficiência não permitindo que se realize de forma plena – realizar a insuficiência, alcançar realizá-la seria um ato de suficiência. Logo, a ideia de expor e considerar um corpo de arte da insuficiência e da vulnerabilidade é incluir a precariedade não apenas para subverter a concepção virtuosística, mas também, para subverter a concepção, inclusive, da própria precariedade. O objetivo é propor uma reflexão que possa introduzir nos projetos (formativos, artísticos, perceptivos, reflexivos) a sua potencialidade de rasgo, ou seja, dissolver a insuficiência nos limites. Isso, pois, nem a suficiência, nem a insuficiência, encerram-se como completude de si, não alcançam a si mesmas como coisas inteiras nos corpos. O caráter de inacabamento rasga suas possibilidades de chegada em inteireza, abrindo os corpos-sujeitos ao fora, como possibilidade aberta para ser em provisoriedade.

A falência abordada refere-se, antes de tudo, não à falência das coisas, mas à falência das estruturas que delimitam nossa percepção sobre uma coisa ou

outra – que nos fazem definir de forma rígida o que se *é* e, portanto, que lugares se pode e não se pode ocupar.

A negatividade será o tema trabalhado nos textos a seguir com o objetivo de exercitar um pensamento a partir das provocações expostas. A negatividade injeta a ambivalência, a subversão e o rasgo nos processos que toca, e em si mesma como processo – a possibilidade de tocar o outro, é também a possibilidade de tocar a si. Lembrem que, assim como mencionado no texto “Como pensar o *entre?*”, quando o *entre* é escrito sem complementariedade gera falta. Aqui, a falta (e o que falta) e o excesso (e o que excede) são partes de uma operação de rasgo dos e nos corpos em contato. Para perceber as formas de capacidade que pulsam no corpo de incapacidade e para perceber as formas de incapacidade que pulsam no corpo de capacidade, é preciso entrar em contato, fazer aparecer tanto os rasgos da capacidade, quanto os rasgos da incapacidade, colocá-las em relação de contágio.

Acontecimento V

Fiz um curso que se chamava “Estéticas da experiência: Deficiência nos caminhos da Educação e das Artes Cênicas”, ministrado por Carolina Teixeira em Porto Alegre. A proposta do curso era pensar teórica e praticamente, a partir do campo da Deficiência, sobre questões políticas, sociais e culturais que atravessam as áreas da Educação e das Artes. Carolina, que é doutora em Artes Cênicas, artista, educadora, mulher e pessoa com deficiência, nos guiou em uma experiência profunda e transformadora, revelando o fenômeno da deficiência como espaço de saber e de criação. Conversamos sobre as camadas existentes entre as noções de eficiência, suficiência e deficiência. E ainda, o curso expandiu suas provocações incluindo não apenas a discussão específica do campo da deficiência, mas também a dos corpos precários em perspectiva mais ampla, e, ainda, a da precariedade pulsante nos corpos. Discutimos sobre a necessidade da constituição de outros processos de percepção e criação estéticas que proporcionem aos diversos corpos o direito à arte. Chegamos ao pensamento de que um corpo não precisa realizar ações de potência, ações extremas em cena, pois viver já é extremo. A barreira existe não para ser superada, mas para que aprendamos a viver com ela.

O direito à arte se relaciona com o direito ao corpo e à vida, movimento diferente da ideia de utilizar a arte para tratar o corpo, consertá-lo, moldá-lo. Pensamos sobre a discussão da superação, que parte da não aceitação daquilo que o corpo é ou de como está, que deseja sempre ajustar ou invisibilizar as falhas que o tornam menos eficiente. Discutimos também sobre os corpos que vivem a precariedade pela enfermidade, sobre a comunidade do SUS e sobre os lugares reservados para os corpos de vulnerabilidade. Nos desafiamos a pensar em práticas artísticas abertas ao exercício do direito à arte, e parte desse pensamento se deu em performance:

Formamos uma fila com nossos corpos

A nossa fila tem lugares vagos

entre uns corpos e outros
Espaços vagos de corpos que não voltaram à fila
ou que nunca puderam chegar até ela
Caminhamos pela cidade em fila
Furamos com nossa fila
o fluxo das pessoas que não são fila
Paramos em fila em frente a uma parede concreta

e sem porta

Esperamos por intermináveis minutos na fila,
olhando para esse horizonte sem entrada
Aguardando por uma chamada impossível
Esperamos de frente para a parede
como se desejássemos entrar na matéria

Porque a matéria é visível

No horizonte não há nada, só espera
Retornamos à caminhada
A fila agora é guiada por um corpo cego
Uma pessoa vendada é a primeira da fila
caminha pela rua por trajetos errantes,
subidas, descidas,
o meio da rua
Os lugares vagos da fila permanecem vazios

Vagos

Demarcando o espaço daqueles que não estão

*As pessoas olham pra nós como se vissem
uma coisa só,
uma fila feita de gente estranha passando pela rua
Carolina havia colecionado,
durante 13 anos,
imagens de artistas da cena com deficiência
Essas imagens estavam pregadas aos nossos corpos*

na fila

*Ataduras, correntes e faixas
também atravessavam nossos corpos
materializando a linha da fila
entre um corpo e outro,
entre o vazio de um corpo ausente
e a presença do outro corpo*

*A fila seguiu até uma praça
para que inscrevêssemos no espaço
os subtextos que nos trouxeram à fila*

*Fila: corpo único preenchido
de lugares ocupados e vazios
Serpente inquieta que rasteja e espera
Pelo fim da comercialização das diferenças
e da normalização dos corpos
Pela conquista do direito ao corpo,
à arte
à vida*

*Todas as deficiências são visíveis?
Que lugar é preparado para lidar
com o que o corpo não pode?
E o que o corpo pode quando não pode?
Como construir experiências artísticas
nas quais o público tenha desejo de ser
espectador de outros corpos, de corpos outros?
Qual o lugar dos corpos inaptos?
Inaptos a que?*

*Antes de chegar ao ponto final da performance,
desfizemos a fila e ocupamos uma vaga
outro lugar vago
a vaga de estacionamento para pessoa com deficiência
Juntas na vaga antes vazia
Cada uma de nós ocupou o seu lugar*

*Em seguida, Carolina nos pediu
Que entregássemos as imagens
que estavam pregadas nos nossos corpos
para as pessoas na rua*

*Entregamos uma a uma,
as imagens dos corpos com deficiência
que carregávamos no corpo
Entregamos as imagens dos outros corpos
Entregamos as imagens dos nossos corpos
Para os outros corpos*



Imagem 6- Fotografia: Carolina Teixeira



Imagem 7- Fotografia: Carolina Teixeira

A negatividade

A perspectiva da negatividade é encontrada nas reflexões dos autores tratados na tese de distintas formas, amparando um pensamento sobre o corpo do acontecimento teatral a partir da perspectiva da insuficiência como inacabamento dos corpos e do *entre* como falta. Assim como abordado no primeiro fragmento da tese, Bachelard enfoca sobre os intervalos e as oscilações dos tempos, que, mesmo em estados aparentemente imóveis, são constituídos de desacordos rítmicos. Ao resgatar *a poética do instante*, temos um corpo não estratificado, habitat e habitante de camadas em fluxos de forças, arranjos e desencaixes rítmicos. Experimenta a presença de si no presente ao desdobrar a si no desejo de estar consigo.

Fomos assim naturalmente conduzidos a um exame dos poderes negadores do espírito. Examinamos de imediato essa negação em sua raiz, reconhecendo que o espírito poderia chocar-se com a vida, opor-se a hábitos inveterados, fazer de algum modo o tempo refluir sobre si mesmo para suscitar renovações do ser (BACHELARD, 1994 p. 6)

Para ele, um universo de lacunas se dissolve nos tempos em que vivemos. Só permanece aquilo que recomeça, que é refeito, portanto, continua em descontinuidade. Bachelard, a partir de uma filosofia da negatividade, deseja uma desorganização temporal ao sujeito, que o livre da falsa ideia de permanência linear dos corpos. Trata-se de negar as condutas normatizadas, negar a compreensão estratificada sobre a duração, deixando que o tempo descontinue tais organizações: “Ainda aqui, tentamos ir mais longe com nossa filosofia da negatividade, levando nossos esforços de dissociação até o tecido temporal [...], buscando a síntese do ser na sintonia do devir” (BACHELARD, 1994, p. 9). A ideia da duração se relaciona com o desejo da posse (possuir é fazer com que algo dure como é), enquanto que a descontinuidade e as ondulações rítmicas se aproximam de um constante perder e encontrar, acabar e refazer um sujeito nunca totalmente constituído. Nesse quesito, aproximações *entre* Bachelard e Artaud são possíveis.

Se o teatro, assim como os sonhos, é sanguinário e desumano, é, muito mais do que isso, por manifestar e ancorar de modo inesquecível em nós a ideia de um conflito eterno e de um espasmo onde a vida é cortada a cada

minuto, onde tudo na criação se levanta e se exerce contra nosso estado de seres constituídos (ARTAUD, 1993 p. 88).

O inacabamento pulsante na trajetória poética e filosófica de Artaud é da ordem da necessidade irrevogável e cruel, apresentando-se como abertura para a refatura do corpo em devir. Para Bachelard (1994, p. 28): “A vida se opõe à vida, o corpo se devora a si mesmo e a alma se rói”. Esse princípio negativo é análogo aos pensamentos de Artaud também quando trata da fome, eis um corpo que come o corpo. Segundo Kiffer, a fome é exposta pelo artista como pulsão vital e abertura de intensidade do próprio vazio, a força da fome, nesse caso, relaciona-se tanto com a exposição dos buracos ocultos do corpo, quanto com a absorção do vazio. Os buracos abertos no corpo pela pulsão da fome permitem que o espaço (e o que pulsa no espaço) ocupe, invada e contamine os corpos. A fome diz ao corpo que há espaço vago no corpo. Graças a esse espaço vago, de falta, de furo, há lugar para refazer o corpo. Isso, pois a fome é de natureza distinta do ato de comer como resolução, trata-se antes de uma pulsão que é fortalecida pela falta. Em Artaud, o ato de comer só estaria relacionado com a sua crueldade poética se considerarmos que as contaminações se dão também pela alimentação, e que comer é, de certa forma, contagiar-se pelo que a comida contém (das vitaminas até as bactérias).

Ela é índice do refazer dos corpos – que passa, necessariamente pelas cavidades, o esburacar e perfurar, os vazios que permitem dilacerar ativamente e afirmativamente as organizações impostas, e mesmo a orgânica. É assim que ela se situa para além da ingestão (alimento) e da expulsão (fezes). Ela não é recusa ou fobia, mas afirmação dos corpos partidos, fragmentados, esburacados, esvaziados, destituídos da lógica logocêntrica ou mesmo da experiência fálica e heterocentrada do corpo. [...] Seria, portanto, nas fendas, nos espaços vazios que a fome importaria para a constituição dos corpos em Artaud, através dessa escrita cruel que se oferece sempre como provocação da linguagem. A fome é absorção de vazio. (KIFFER, 2016, p. 80).

A fome como motor contém uma potência de corrosão e de força lacunar como a descontinuidade temporal de Bachelard. *Entre* instantes e intervalos, há tempos recusados e tempos utilizados, há um sim, contra um não, há vazio⁵⁷ e

⁵⁷ Aqui é interessante incluir como paralelo a referência que Arancibia apresenta sobre o vazio: “Permita-me reiterar este gesto metaxológico: não há, para Aristoteles, algo assim como o “vazio” separado e incorporal; o que há é o vazio como potência da matéria”. (ARANCIBIA, 2017, p. 128).

espera. É preciso considerar tanto os vazios quanto os intervalos *entre* os distintos estados, pois, segundo o filósofo, a vida é cortada por vazios, o que corresponde com as ideias de Artaud. **Podemos pensar o *entre* como falta, no sentido de um esvaziamento que nunca se completa.** Trata-se de um esvaziamento que possibilita que nesse espaço algo seja criado, nasça, e, ainda, que as invisibilidades pulsem e manifestem-se.

Assim, o vazio⁵⁸ surge como uma possibilidade de criação de si, distinta dos padrões estabelecidos sobre o corpo, talvez se trate de pensar o vazio como corte no corpo estruturado, e assim, de negar o que se sabe sobre o corpo. Proponho a noção de corpo-negativo para pensar a negatividade como caráter da incompletude e de rasgo do corpo, que apresenta-se, dessa forma, como corpo de fome que perfura a si ao também “perfurar a lógica que nos envolve devolvendo-lhe sua própria arbitrariedade. Doravante, sua ruptura para com a espacialidade dos corpos viria necessariamente romper com a lógica temporal linear” (KIFFER, 2016, p. 221).

Assim como a poética de Bachelard, o corpo-negativo não permanece sem que haja o impulso atual de ser agora, corpo que *está* para *ser* e que deixa de *ser* para *estar* e assim por diante – fluxo no qual só existe aquilo que resiste ao reexistir em recriação. Já o vazio dessa negatividade nos prepara para a retomada do ser, para a sua recriação no presente. Ao tratar da filosofia da negatividade, o filósofo assinala:

Por que ir buscar o nada mais longe, por que ir buscá-lo nas coisas? Ele está em nós mesmos, espalhado ao longo de nossa duração, interrompendo em cada instante nosso amor, nossa fé, nossa vontade, nosso pensamento. Nossa hesitação temporal é ontológica. (BACHELARD, 1994, p. 34)

Já Artaud, em um de seus poemas traduzidos no estudo de Kiffer (2016, p. 114), diz “Entre o corpo e o corpo, nada há”. Se para Bachelard, o nada está em nós como o vazio que intervala nossa duração, podemos pensar que o *entre* é

“Permítaseme reiterar este gesto metaxológico: no hay, para Aristóteles, algo así como el “vacío” separado e incorporal; lo que hay es el vacío como potencia de la matéria.” Tradução minha.

⁵⁸ Aqui é preciso fazer referência à Peter Brook e a noção de “espaço vazio” como lugar da possibilidade, do jogo e da criação.

como o lugar do nada que somos em comum. O nada, o vazio, a abertura, a negatividade, tratam-se de lugares de possibilidades para criar o corpo, que estariam, portanto, *entre* os corpos como uma força tanto motora, quanto destrutiva. A possibilidade de contágio se dá pelas aberturas expostas, poros dilatados, feridas sangrando, buracos e partes ocas. Um motor que, ao mesmo tempo que pertencente aos corpos, é independente em relação a eles, e desapropriador do que são. Assim como o vazio do corpo corta a vida, essa abertura rasga os corpos.

“Trinta raios convergem para o eixo”, diz o Tao-te-King de Lao-Tseu, “mas é o vazio que está no meio que permite o uso da roda”. Quando há uma concordância no pensamento dos homens, onde se pode dizer que essa concordância se efetua, a não ser no vazio morto do espaço? A cultura é um movimento do espírito que vai do vazio para as formas, e das formas volta a entrar no vazio, tanto no vazio quanto na morte. (ARTAUD apud VIRMAUX, 1978, p. 317)

Em Artaud, a noção de *vazio* se relaciona com o *entre* e com os corpos-negativos também quando trata de espíritos que respiram, dos vazios diáfanos que formam a roda concreta, dos espaços ocos nos quais se materializam os órgãos. O vazio pode ser pensado também a partir dos espaços vazios *entre* os elementos que permitem o trânsito de contaminação *entre* um elemento e outro. Falamos de corpos que partilham buracos expostos no fora, em estado de contágio. O *entre* em relação a negatividade como abertura partilhada dos corpos *entre* si se aproxima da ideia de acontecimento teatral como experiência limite por incluir os limites em contato, enquanto que a negatividade segue circundando o pensamento poético de Artaud:

Eu, por mim, não sei / não há senão os seres pra acharem que sempre sabem e serem atormentados /pela obsessão do saber e a presunção de seu saber. / A ciência me ofusca / e às minhas relações com as coisas / a consciência, / é escavar com uma afirmação negadora a petulância/ de um saber passageiro, /inventar a negação de um saber. (ARTAUD, apud KIFFER, 2016, p. 101)

Aqui seus escritos se aproximam da ideia de não-saber e de experiência limite em Bataille como fluxo de negatividade: “Da experiência limite como fonte de conhecimento resulta a negação do saber.” (KIFFER, 2016, p. 112). Viver uma experiência limite, conforme refletido, seria um gesto de despojamento em relação

ao saber como possível instituído e as fronteiras organizadas dos corpos. Uma experiência da negatividade seria, nesse pensamento, um lugar de exposição ao impossível como não-saber e como noite escura. Trata-se de um movimento que rompe com o fluxo habitual das estruturas dominantes, que as nega fazendo questionar as características associadas ao que comumente se diz ser negativo. Imaginamos que a ação nesse ponto seja: negar o negativo como conhecido e negar o corpo como estabelecido. Assim como Artaud ressignifica a crueldade, desejo pela possibilidade de ressignificar a negatividade. Para seguir com essa reflexão é necessário encontrar palavras e corpos que não saibam e que não desejem saber. É necessário estar disposto ao desconhecido, ao ser estrangeiro que pulsa sob a pele conhecida. A ideia de corpos-negativos aqui refletida, expõe corpos fragmentados e abertos, opõe-se a ideia de permanência, totalidade, detenção do saber, corpo pleno. O espaço de falta, aberto pelo rasgo de negatividade que impede a totalização do corpo (a sua completude), é justamente o lugar que possibilita que os corpos sejam invadidos pelos outros e pelos rastros que pulsam no *entre*. Se os corpos estivessem inteiramente preenchidos e acabados, não haveria lugar para a criação e a possibilidade de contágio também estaria reduzida. Essa falta, portanto, é pulsão motora que abre espaço nos corpos para a criação dos corpos. O que falta e, logo, o espaço dessa falta se transforma em abertura, disposição e possibilidade.

Um corpo-negativo no contexto do acontecimento teatral é também um sujeito que nega no sentido de fazer de seu corpo e da relação com os outros corpos a criação no instante. É preciso abrir um espaço corporal em relação ao movimento da vida cotidiana para se deixar ocupar pela criação poética teatral, isto é, um gesto de rasgo que negativa a trama do cotidiano para criar outra trama. É preciso negar o fluxo habitual da realidade e gerar outra lógica estrutural de percepção e criação poéticas para aceitar o movimento deformante que fará de nosso corpo lugar de invenção coletiva. É preciso abrir espaço no corpo para viver o espaço no corpo, e para fazer do corpo um possível da criação. É preciso como uma

necessidade cruel. Essa abertura como negatividade, faz pensar em Nancy quando diz que: “O ser se dá entre nós como o evento do estar” (NANCY, 2000 p. 5)⁵⁹.

Se o ser se dá *entre*, acontece como evento coletivo que funda, ao mesmo tempo, um *nós* e um *eu* como constituintes do que chamamos *ser*. Isso, pois no encontro *entre* os corpos, não há território fixo: os corpos são e estão no limite, na intersecção aberta *entre* o estranhamento e o encontro. Se estranha, negando-se como mesmo, reencontra-se como outro, outro de si para si, que é sempre voltado ao outro. Desvios em série formam esse corpo que (se) desforma. Um corpo não terminado, que está sempre vindo, sempre em movimento de chegada, e que chega em provisoriedade no ato da vinda do outro – processo que o expropria reapropriando. **O *entre* é o efeito de negatividade nos corpos, que rasga seus contornos formulados, fazendo-os ser provisórios, assim como é o acontecimento teatral, ambos experimentam uma espécie de perda perpétua.**

⁵⁹ “El ser se da entre nosotros como el evento de estar”. Tradução minha.

Intervalo para a excrição: O coração que sonha

Mari é uma jovem de 26 anos, que passeava comigo na pracinha durante os dias intermináveis do 3132. Ela me ajudava a cuidar das mulheres do quarto. Subir cama, baixar cama, dar comida. Fazer piada. Segurar a mão. Escovar os cabelos. Mari trabalha com cobranças em telemarketing. Penso que ela deve escutar tanta coisa...

Ela tem um namorado querido que a visita todos os dias.

No seu quinto dia no quarto, Mari foi fazer um exame e deixou seu celular comigo, pediu para que eu cuidasse e apertou forte a minha mão.

Ela foi e não voltou mais.

No dia seguinte sua mãe entra no quarto chorando para recolher as suas coisas.

Mari está na UTI, durante o exame teve uma parada cardíaca e logo precisou de uma cirurgia de emergência.

Dias depois, seu corpo ainda não acordou, respira por aparelhos.

Seu coração foi operado.

Luciana, a sua mãe, me liga às vezes pra dar notícias. **Ela é costureira.** Me conta que “costura pra fora”.

Passeio próxima do corredor da UTI desejando que ela saia logo.

Semanas depois, no meio de uma tarde, sua mãe me liga dizendo que ela acordou perguntando por mim, dizendo meu nome. Eu tinha sido a última pessoa com quem ela havia conversado com consciência. Luciana pede que eu envie uma mensagem para o celular da Mari, eu envio imediatamente quase que não acreditando na notícia. Mas no dia seguinte, recebo uma resposta vinda de sua prima, informando seu falecimento.

Seu coração havia dormido.

Uma semana depois, a mãe dela me liga novamente, muito amorosa e sem jeito me pede um favor. Ela não sabia explicar porque estava me pedindo aquilo, mas queria que eu escrevesse a frase da lápide da Mari. Esse foi o pedido mais forte e estranho que já recebi em toda a minha vida. Durante a internação, eu e a filha

dela compartilhamos cuidado, afeto e um tipo de intimidade que fazia das imagens extremas algo suportável porque estávamos juntas. Eu aceitei o pedido, nunca imaginei que eu seria “autora” da lápide de uma sepultura.

“Mari, ser de coração amoroso e olhar iluminado, agradecemos profundamente por sua passagem em nossas vidas. Agora e sempre voa em nossos sonhos o anjo que retornou ao céu”.

Depois de um tempo sua mãe, a costureira, me telefonou uma última vez dizendo que havia colocado as iniciais dos nossos nomes, Angelene e Luciana (AL), ao fim da frase.

Eu me dei conta de que havia morrido um tanto também.

Um dia, alguém virá dizer: morreu.

Você já parou para pensar que em morreu, há um “Eu”.

Morr eu.

Eu cabe atrás da morte? Cabe atrás da morte eu?

Morte, nascimento e presença

Arancibia acerca o *entre* da morte na medida em que o apresenta como falta: “A pavorosa não-atualidade ou inefetividade (Unwirklichkeit Furchtbarste) do entre, que Hegel não deixará de relacionar com a morte, está sempre a espera de sua conversão (umkehrt) em ser. O entre está em falta.” (ARANCIBIA, 2017, p. 131)⁶⁰. Já Novarina, evoca a morte quando nos diz que o que o teatro oferece é um corpo desfeito no corpo: “Sob o efeito do chamado da morte – chamada sempre secretamente no teatro pelo ator e desejada no fundo de seu ser pelo público – há decomposição e abertura da realidade.” (NOVARINA, 2009 p. 80). Também para Bataille, o sujeito como falha é a consciência da negatividade que é a morte:

Apesar dessas diferenças, trata-se sempre de manifestar o Negativo (e sempre, sob uma forma concreta, isto é, no seio da Totalidade, cujos elementos constitutivos são inseparáveis). A manifestação privilegiada da Negatividade é a morte, mas a morte na verdade não revela nada. É em princípio o seu ser natural, animal, cuja morte revela o Homem a si mesmo, mas a revelação nunca tem lugar. Pois, uma vez morto, o ser animal que o suporta, o próprio ser humano deixou de ser. Para que o homem ao final se revele a si mesmo, ele deveria morrer, mas seria preciso fazê-lo em vida – olhando-se deixar de ser (BATAILLE, 2013b p. 404).

Bachelard (1994, p. 29) também relacionou a morte com o motor da perda incessante presente nos intervalos e vazios temporais: “Compreende-se por que a psicanálise tenha dado recentemente um lugar importante ao instinto de morte, à necrofilia, à necessidade de perder que dá um sentido novo, muito dialético, à necessidade de apostar.” Para Artaud (2014, p. 215), a morte também é evocada como a destruição de uma película sutil, capaz de alastrar o corpo “[...] é incontestável que a morte aparece como a dilaceração de uma membrana próxima, como o soerguimento de um véu que é o mundo, ainda informe e mal assegurado.” A crueldade do poeta sabe que a vida é sempre, também, a morte, que nossas matérias são movediças e que a força do pensamento jorra.

⁶⁰ “La pavorosa no-actualidad o inefectividad (Unwirklichkeit Furchtbarste) del entre, que Hegel no dejará de relacionar con la muerte, está siempre en espera de su conversión (umkehrt) en ser. El entre está en falta.” Tradução minha.

O borramento das estruturas institucionais, a dissolução das separações dualistas sobre corpo e mente, o inacabamento do corpo e das obras, e a perda de si em direção ao outro foram marcas acentuadas na trajetória de Artaud que aqui se relacionam com a proposta de corpo-negativo. Artaud não aceitou conviver com os limites que encerram o corpo humano, assim como Bataille, escolheu experienciar o limite como espaço de horizonte impossível, de radicalmente outro e, ao mesmo tempo, de encontro consigo e de morada. Perder a si mesmo como motor é um gesto que impede que uma identidade única seja fixada, é deixar que outras vozes e outros corpos *sejam* em nosso ser. A impossibilidade de propriedade ou de apropriação é fator determinante nesse pensamento. É preciso pontuar aqui que aquilo que não pode ser definido, significado e compreendido também não pode ser enclausurado. A multiplicidade de Artaud pode ser uma chance para que seu pensamento não seja agarrado e dominado. Artaud rasgou os contornos e limites, tanto da arte, quanto da sua própria vida, construindo, como ele mesmo disse, uma obra (de arte e de vida) falhada.

Em se tratando de Bataille e Artaud, a ideia de negatividade se relaciona necessariamente com a morte. “A poesia de Artaud é infectada, perpassada por tudo isso que ele acusa, dessa negação, da duração desse infinito, ele escava sua própria matéria para refazer um corpo – um corpo que se relaciona com a dor e com a morte – que se separa vivo para reunir outro.” (KIFFER, 2016, p. 123) Não por coincidência, Bataille ficou conhecido por muitos como o filósofo do excremento por tanto tratar das experiências da perda e do excesso (incluindo o que excede). Para ele, o sujeito precisa morrer para dar espaço a seu nascimento, excluir a si para abrir lugar ao que o dá vida. Aqui, outra ligação com Artaud que diz: “Teria sido preciso que eu cagasse sangue pelo umbigo para chegar àquilo que eu quero.” (ARTAUD apud VIRMAUX, 1978, p. 325). É nítida a proximidade *entre* eles no quesito transgressão, violência, e na poesia-filosofia do excremento, já que Bataille (2015b, p. 253) diz: “Tenho merda nos olhos/ Tenho merda no coração”. Nesse caso também é preciso negar o saber fixado sobre o excremento, abrir aberturas nas

aberturas, fazer a negatividade se voltar contra e *entre* ela mesma. Segundo Ana Kiffer:

No entanto, parece que a operação transgressora se dá sobre o próprio limite. Não se trata de ultrapassar uma fronteira onde estaria garantida a chegada noutra território [...]. Trata-se mais de cindir o próprio limite, de escavá-lo, operação escatológica sobre o próprio escatológico. (KIFFER, 2016, p. 174).

Para Bataille (que diz que a morte muge em seus ouvidos e que devemos olhar com os outros olhos do corpo), o sujeito necessita expirar para poder inspirar, assim como urinar e defecar para poder beber e comer. Considera, *entretanto*, que o que é excluído é também corpo, mas um corpo que excede o corpo, promovendo que a ausência e a falta sejam aberturas para outro (corpo). A vontade de alteridade e de sair de si são grandes estímulos para o que o pensador chamou de transgressão. E se até o excesso remete à presença da ausência, o que fazer se não se *entregar* a ela como um chamado? E se a experiência limite que se quer tocar esteja justamente aí? Tocar a falta, a ausência, os ausentes. E lançar-se a ela como única realidade tangível (que em última instância se refere a falta do próprio eu como “próprio” como também sugere Artaud). Lançar-se em direção a uma promessa de encontro que é, por sua vez, menos o encontro e mais uma abertura à outra coisa. Que não tem a que encontrar-se, não tem a que agarrar como objeto encontrado, que em última instância seria mais um movimento que um nome a reconhecer, a saber. Um movimento que não possui nome próprio ou ponto de chegada, que não tem um onde chegar, seu único sentido existente é o próprio movimento negativo como ação. “Quem não morre por não ser mais que um homem, não será nunca mais que um homem⁶¹” (BATAILLE, 1988, p. 18).

É preciso estar aberto ao encontro dessa morte como na passagem de Santa Teresa estudada por Bataille que diz “morro porque não morro”, indicando que a continuidade da vida se dá na descontinuidade dela mesma, como se cada instante a surgir prescindisse de uma morte anterior e a ela estivesse destinada para que

⁶¹ “Quien no muere por no ser más que un hombre, no será nunca más que un hombre”. Tradução minha.

haja algum depois. A descontinuidade, portanto, permanece nesse pensamento desde o princípio até aqui.

Mas, se a experiência limite destes corpos-negativos estiver tão ligada à morte, tende a estar também ao nascimento. Segundo Fagundes (2016, p. 164): “O teatro é velho. Está sempre morrendo. Mas renasce, morre e renasce, e só morrendo pode viver”. Se o teatro é o que se dá *entre* os corpos, esta operação contraditória de geração e fim pulsa no teatro e nos corpos, “estando condenado a chegar a ser homem (ou mais) me é preciso morrer agora (para mim mesmo), dar-me luz a mim mesmo⁶²” (BATAILLE, 1988, p. 17). Aqui é possível relacionar a operação dinâmica de nascimento e morte com o Acontecimento III e o conceito socrático de maiêutica que trata do princípio do parto como operação de dar à luz ao conhecimento dos sujeitos sobre si mesmos e sobre o mundo.

Podemos então também dizer, que somos fruto de uma experiência que nos gerou, nos fez nascer e que o nascimento em si é uma experiência limite. A questão do nascimento é correspondente aos processos relacionais e comunicacionais do acontecimento teatral. De acordo com Fagundes (2009, p. 33) “Do ponto de vista da cena, a possibilidade de interação *entre* artista e público reside na co-presença de corpos em espaço-tempo compartilhado, sendo a circulação de energia o elemento central do intercâmbio humano em processo”. Muitos estudiosos da área como, por exemplo, Hans-Thies Lehmann, Jorge Dubatti, Denis Guénoun e Erika Fischer-Lichte, tratam do teatro a partir da ideia de reunião e da restituição do ato coletivo como compromisso social do teatro, uma operação política que está mais na natureza do teatro como matriz do que nas temáticas que podem ser abordadas através dele. Reunir pessoas para o compartilhamento de tempo e espaço, e para a criação coletiva do nascimento de um acontecimento é um ato político. Tais estudiosos ressaltam o compromisso do teatro para com um reparo da ligação social *entre* os sujeitos, através das relações de **presença** *entre* eles.

⁶² “estando condenado a chegar a ser homem (o más) me es preciso morir ahora (para mi mismo), darme luz a mi mismo”. Tradução minha.

Nancy relacionou a ideia da presença com a de nascimento, destacando a impossibilidade de agarrar a presença como coisa, em termos de apropriação ou definição. Para o filósofo, a presença, assim como o *entre*, foge a qualquer possibilidade de significação ou representação.

A presença não vem sem apagar a Presença que a representação pretenderia designar (seu fundo, sua origem, seu sujeito). A vinda é uma <<ida e vinda>>. É um vai-e-vem, que não excede em parte alguma o mundo em direção a um Princípio ou em direção a um Fim. Mas este vai-e-vem compreendido no limite do mundo é o próprio mundo, é a sua vinda, é a nossa vinda a ele, nele (NANCY, 2011 p.117).

Mas se não é possível significar a presença, se ela é, como sugere Nancy, uma alternativa à significação, de que forma tratá-la? Como alcançá-la de outros modos que não pela atribuição de definições e interpretações? Nancy se dedicou muito sobre as questões aqui colocadas. O impasse apontado não se refere à ultrapassagem de um pensamento, como uma afirmação que excede a afirmação anterior (o pensamento da presença superando o pensamento do significado, por exemplo). Não se trata de abordar pensamentos como produtos a serem superados, mas antes, de investigar como opera o pensamento.

Nancy se detém sobre como opera o pensamento e não aos frutos dessa operação como alternativa para a tentativa de não significar a presença como único meio de chegar até ela. Para Nancy, a forma como opera o pensamento foi também instituída histórica e culturalmente, tanto quanto alguns pensamentos foram, tornando-se verdades dadas, inquestionáveis elementos que fazem parte da estrutura a partir da qual, posteriormente, percebemos o mundo e a nós mesmos. Para ele, o sujeito não é uma pergunta que pode ser respondida, mas sim, um chamado. E a resposta a um chamado não é conhecimento (conhecimento seria a resposta a uma pergunta), a resposta a um chamado é respondida pela presença.

A presença, nessa perspectiva, corresponde à outra forma de operação, sua existência é uma vinda, incompatível com uma relação dual como claro ou escuro e dentro ou fora. Dessa forma, a presença também não faz par com o significado, seja em correlação ou oposição, pois na medida de uma dualidade ela não é nenhuma das partes, ao mesmo tempo em que pode ser parte das duas. A presença não pode ser assim apreendida, pois é antes uma relação que uma coisa. Desse

modo, ao passo que é possível refletir na ideia de significado como algo passível de ser definido, representado, comunicado, a presença não pode ser “algo” ainda que seja o que torna esse algo possível. Para Nancy, o sentido tem lugar no corpo, tem no corpo o seu “o que”, já a presença é o “como” do sentido, é o seu nascimento como acontecimento e, por esse motivo, efêmero. “A nascer é essa ocultação de presença pela qual tudo vem à presença” (NANCY, 2011 p. 117).

Para Nancy a presença é nascimento, sempre uma vinda que borra a si mesma, chegada e partida no mesmo movimento. “Nascer é encontrar-se exposto, ex-istir” (NANCY, 2011 p.116) O nascimento é aquilo que surge e se apaga no seu próprio movimento e nada preexiste ou compete fora desse movimento (assim como na experiência limite, não há verdade a ser buscada para além dele, antes ou após o movimento).

A presença não é dada senão nesse surgimento e neste franqueamento que não acede à outra coisa senão ao se próprio movimento. Pode muito bem dizer-se que <<Eu = Eu>>, mas Eu não terá preexistido ao nascimento, de onde também não sairá: ele nascerá ainda para sua própria morte. [...] Nada terá preexistido ao nascimento, e nada lhe terá sucedido. Ele <é> sempre, ele não <é> jamais. Nascer é o nome do ser (NANCY, 2011 p. 117).

Para que uma criança possa nascer, vir ao mundo, o nascimento precisa ocorrer. E para que ela nasça, chegue, o nascimento igualmente precisa acabar/morrer. A presença é aquilo que faz com que algo seja e que para fazê-lo se desfaz a si. Não é o que ela faz nascer que desaparece, senão ela mesma que se retira, sua manifestação no momento do aparecimento daquilo que nasceu se dá em ausência. Há um nascimento que cada experiência desperta juntamente com a morte que ela dispara contra si. Bataille pensa a morte como ausência, o silêncio sem sentido da escuridão. Posso intuir que morrer é a única condição que o nascimento impõe, para si mesmo e para o que fez nascer. Mas será que é preciso antes morrer para nascer, ou nascer primeiro para, depois, poder morrer? Se a morte é esta negatividade, será que não estávamos mortos antes de vir aqui, agora? Para Nancy, é a morte que nasce em nós.

Ainda, segundo o filósofo francês, a presença trabalha com o sentido e essa relação desapropria a significação. O sentido é um verbo enquanto que a significação, nessa lógica, seria um nome. Nancy explica que se algo é bem

conhecido é porque é seu fim. Se algo foi significado, essa mesma significação já não possui a coisa que significou, não possui referente vivo ao qual significar, este referente já está ausente ou se transformou em outra coisa. Segundo ele, a comunicação em tanto que relação é o toque dos corpos e a materialidade que conforma o sentido impede que ele seja propriedade da significação em definitivo. Nesse contexto, a presença não pode ser agarrada, pois é ela que se apresenta como o toque, presença como toque que produz sentido no corpo e que faz com que ele seja sentido como corpo.

É necessário pontuar ainda, a relação *entre* presença e ausência. A saudade, por exemplo, existe como a presença de uma ausência. Sem a ausência, não há presença da saudade. Trata-se de um “ter lugar para”, considerando que o sujeito precisa se excluir a si mesmo para abrir lugar ao que o faz existir, (como princípio de negatividade nos destruimos a nós mesmos todo o tempo, considerando que o que é excluído é também corpo). Outro exemplo está na memória, que para ser memória, necessita da ausência do fato que a produziu. E se a memória é recriada no presente, é graças a uma ausência que será sempre presente para a possibilidade da sua existência como memória (note-se que a ausência é presente). O acontecimento teatral, nesse caso, precisa ser ausência para que haja o nascimento da memória de sua presença.

A noção de efeito, se livre do par causa-efeito, pode ser um caminho de relação interessante como próximo passo dessa reflexão. Isso porque, como na peste, a caracterização de um efeito, geralmente, se dá como alteração *entre* estados, sugere um nível de afetação corporal, como sofrer efeitos, experienciar. Nesse sentido, a presença não seria um efeito em si, mais uma vez, mas antes, a produção dele, exatamente como a relação *entre* os estados corpóreos no movimento de sua afetação em relação a algo. Operação que age como o ato da relação que se desfaz, pois já temos logo o seu efeito, que em seguida se transformará. O efeito de uma presença seria o sentido que não permanece a um significado. Nesse processo, a única presença que pode permanecer é a ausência do processo como bem disponível, ainda que seja possível sentir suas marcas. A

partir da ideia de negatividade, a ausência pode ser visualizada como operadora da presença, que, por sua vez, opera efeitos como o que é sentido como corpo em um corpo e que produz sentidos que desorientam o significado. O que é sentido não é a presença em si, mas o rastro de algo que já se retirou e deixou outra coisa em seu lugar, um corpo, mas um outro corpo.

Se pensarmos na presença como nascimento no acontecimento teatral, a relação de presença estabelecida *entre* ator e espectador faz nascer em estado de partilha o teatro como um fruto tão efêmero quanto o próprio nascimento como processo. A partir desse estímulo, é possível problematizar não necessariamente o pensamento exposto em cena, mas a operação, a forma como a própria cena é realizada e como ela proporciona relações de nascimento – da criação de um acontecimento artístico, mas também do acontecimento dos corpos, *entre* os corpos. E, portanto, visualizamos a presença como possibilidade de operação e não como objeto localizável na performance do artista, como a presença do ator para reter atenção, ou mesmo na subjetividade do olhar espectador. A presença é, antes, uma relação *entre* eles, o nascimento de algo que depende da relação *entre* os corpos-negativos em cocriação mútua e dinâmica de morte e vida.

A criação prescinde, desse modo, do fator dinâmico de um ressurgir como um motor negativo, que abre espaço para mais espaço. Trata-se de corpos que se sabem incompletos e se desejam inteiros, tendo no inacabamento como negatividade o impulso de ser no ato do encontro com o outro, em que um encontra a si e faz parte do encontro do outro consigo. O acontecimento teatral faz existir corpos que se realizam em um contato de contaminação pestífera e partilha de existência, que faz da presença outra habitante do limite: um limite não como exaustão, mas como espaço de morada dos corpos.

Os existentes partilham a negatividade do seu caminho comum, ao qual cada singularidade imprime qualquer coisa de si ao mesmo tempo que, no entanto, dele ela se retira. O caminho não leva a nenhuma destinação comum nem dominante ou totalizante: pratica somente a abertura entre eles, a circulação entre todos, o contato e a distância entre as finitudes. O limite é este <nada-em-comum> pelo qual a comunicação tem lugar> se se quiser, a partilha da nascer e da morte, e portanto a partilha de um nada ou de uma <negatividade sem aplicação>, expressão de Bataille que também se poderia transcrever nesta: <sentido sem significação>. (NANCY, 2011 p. 138).

Partilhamos de uma negatividade em comum que nos abre uns aos outros, assim, podemos pensar no *entre* como a força produzida na exposição dos corpos em pluralidade, força que, a partir do toque da presença, rasga-os, fundando uma ferida em comum, lugar de contágio que faz nascer um *nós*. O *entre* também pode ser aproximado da ideia da presença em Nancy, uma vez que “a desapareição do entre sucede como experiência do entre” (ARANCIBIA, 2017, p. 67)⁶³. Seria o caso, portanto, de pensar a negatividade como lugar da ausência que a presença dispara quando nasce, pois a presença e o *entre* não continuam. O *entre* acontece a cada vez que uma relação é realizada e não permanece em seu processo, dura um instante e se tentamos enfocá-lo, os elementos que o produziram movem-se desfocando nesse movimento o *entre* que tentávamos enxergar. Talvez seja possível afirmar que, no *entre* e em contato, não são as nossas presenças, mas as nossas ausências que se tocam.

⁶³ “la desaparición del entre sucede como experiencia del entre.” Tradução minha.

Corpos-negativos e o *entre* teatral

Pensando nas ideias expostas até aqui, é possível refletir a respeito do acontecimento teatral como o espaço e tempo para o encontro dos sujeitos atores e espectadores, como processo que desloca os contornos fronteiraços e as bordas dos corpos. Dessa forma, o acontecimento teatral estabelece novas possibilidades de desenhos para seus agenciamentos corporais, nos quais subjetividades são produzidas na experiência limite em comum dos envolvidos. A experiência é *em comum*, na perspectiva de Nancy, não se referindo à mesma, nem à igual, mas a um acontecimento em que estamos *em comum, entre*, expostos no fora e que, em pluralidade, são geradas tanto singularidades, quanto o acontecimento.

A ideia de corpos-negativos considera, por um lado, o fator de inacabamento como insuficiência dos corpos-sujeitos que prescindem da relação plural com o outro para formular a si como singular e, por outro, a perspectiva de que o acontecimento teatral é um ente poético que produz entes no ato do encontro *entre* os corpos implicados. A perda e o ganho incessante de si, que ocorrem nesse processo de contato *entre* suficiência e insuficiência remete, ainda, à ideia de teatro como lugar da perda como comenta Dubatti, por extinguir-se no mesmo ato de seu surgimento; é preciso, portanto, reconhecer “a realidade do acontecimento, como a categoria do ‘teatro perdido’” (DUBATTI apud ROMAGNOLLI; DE LIMA MUNIZ, 2014 p. 256).

O fator negativo é aqui uma força motora e um estado de abertura *entre* os corpos, não se refere a uma falta que possa ser preenchida e sanada, assim como também não almejamos consertar os corpos, resolvê-los como superação de suas falhas, mas habitar o limite e a falha para conviver **com** eles. A questão não é tapar os buracos, mas apresentá-los como abismos por onde passar. A negatividade apresenta-se, portanto, como condição de existência que permite a mutação em curso da formulação do sujeito. Esse aspecto faz pensar na quantidade de aberturas e espaços ocultos que o corpo possui em si e nos movimentos de contágio, de esvaziamento e de recriação que essas fissuras desencadeiam também

no acontecimento teatral. Para Valère Novarina, o teatro nos expõe com a negatividade ao contrapor a deformação com a formação, a destruição com a criação:

O teatro leva até a margem onde aparece por instantes no espaço o negativo do homem; ele faz isso jogando forças disseminantes, por jato de letras, voo dos gestos, e semeando a palavra espermática. O teatro vem se retirar do homem e de forma alguma acrescentar. Ele desfigura a face. Foi o que Cristo veio fazer entre nós: não somente fazer o homem, mas também desfazer o homem. (NOVARINA, 2009, p. 79)

Para ele, o teatro é capaz de desfazer e de retirar o sujeito, diminuí-lo, perfurá-lo para que algo possa acontecer nesse mesmo corpo como criação teatral. “O teatro é a arte ativa da negação de onde vem a vida. Ele vai pelas veredas de nudez e de negatividade como a matemática e a teologia que só avançam bem rindo e riscando o espaço com suas listras.” (NOVARINA, 2009, p. 80). Riscando os espaços com linhas que tramam o acontecimento teatral, os corpos-negativos são inspirados por essa ideia de negatividade e de teatro como lugar da perda. As fendas e os buracos se relacionam com o *entre* na medida em que se apresentam tanto como abertura, quanto como trama pulsante. Um buraco no chão, por exemplo, abre e separa o chão, afunda sua superfície, faz dele um chão esburacado. Também a ferida, divide a pele ao meio, expõe-na como um *entre*, revelando a carne que não estava visível sob a pele – revela o invisível que pulsa no que é visível. Um lugar vazio no teatro faz do teatro um acontecimento constituído pelo vazio; a negação é operada no teatro pelos vazios produzidos pelas ausências dos corpos (ausência dos corpos que não chegam até ele, que saem dele ou que perdemos nele) e pela ausência do próprio teatro (que ausenta a si como acontecimento no tempo). As ausências também se contaminam no acontecimento do toque *entre* elas, uma ausência minha se torna, nesse sentido, parte da ausência do outro também.

A partir da inspiração em Artaud, o corpo-negativo no acontecimento teatral é um corpo que tem fome, que é feito de fome. A operação da fome abre espaço no corpo para que o espaço *entre* no corpo. Nesse sentido, aquilo que habita o espaço, como a expressão do espaço onde pulsa uma anarquia do resto, ocupa e se manifesta nesses corpos. Aos artistas, essa operação propicia que seja

intensificada a percepção sobre os elementos que habitam os espaços: os rastros e fluxos que atravessam e compõem esses espaços, os elementos que restam neles, as ausências que pulsam neles. É possível, então, que o artista faça a manifestação do espaço e que o espaço se manifeste no que faz o artista a partir dos buracos abertos por essa negatividade motora dos corpos famintos. Já aos espectadores, a forme proporciona uma espécie de processo de esvaziamento (como moção dos vazios), que abre espaços nos corpos para que eles sejam ocupados pelo acontecimento teatral de forma intensa. Ter forme, nesse sentido, é estar aberto para que outro mundo, outros corpos e outras forças rasguem, *entrem* e se manifestem sem que haja possibilidade de satisfação, de encerramento ou de preenchimento.

No acontecimento teatral os corpos estão em estado de furo, o *entre* se apresenta então como o pulsar que fura. Na criação dos corpos-sujeitos dessa perspectiva de pensamento, um corpo-negativo não passa de negativo para positivo, pois não opera nessa base dual de operação. Ele permanece negativo no sentido de estar sempre como uma base de possibilidade a surgir, que não pode ser estancada pela criação realizada – uma vez que, ao ser formulada, oferece junto da produção de si, a sua perda. Como um rasgo, trata-se de uma estrutura aberta para o que será, assim como o teatro que perde a si e se recria distinto a cada vez que é. Por esse motivo, sugiro que a negatividade encontra a negatividade, pois os corpos-negativos realizam relações de contato e contágio *entre* si, nas quais são parte da perda e da criação uns dos outros. É neste sentido que proponho tratar da dualidade da dualidade: um terceiro estado referente a relação *entre* as coisas e não a delimitação ou oposição de uma coisa ou outra. A cada olhar investido ao corpo-negativo no acontecimento teatral, um desenho de corpo possível se forma como um possível, e não como resposta que encerra a questão, este possível pulsava sob a abertura, é revelado por ela. No mesmo ato dessa revelação, o desenho se desfaz, permanecendo negativamente aberto. Como um mar de possibilidades, surge sem se deixar fixar; possui seu movimento emergente

na relação com o movimento dos outros, participantes de um estar em comum plural.

O corpo-negativo é um espaço aber

é um espaço aberto, onde a falta de preenchimento, contorno ou acabamento se torna tema da questão e movimento, assim como uma falha na continuidade de um texto.

O acontecimento dos corpos no ato do encontro teatral não pressupõe necessariamente que eles não sejam para que possam ser apenas no acontecimento que promove o estado de convívio *entre* eles. Trata-se, nesse caso, de uma característica de incompletude inerente aos corpos-sujeitos que possuem na pluralidade e no espaço *entre* a possibilidade de singularizar a si na relação que são. Ao mesmo tempo em que os corpos são produzidos nesta relação, **a negatividade impossibilita a completude da produção dos corpos** ou o encerramento deles em si. O efeito negativo é o que permite a produção de sua existência em curso no tempo, operada, por sua vez, na perspectiva de descontinuidade, de fome, de vazio, de *entre*. “No “entre” teatral, a multiplicação convivial de artista e espectador gera um campo subjetivo”⁶⁴ (DUBATTI, 2010 p. 35).

Trata-se de um corpo de contorno tênue, rasurado, aberto. Retornando à Bataille (2016, p. 55): “O projeto da experiência deixa de ser positivo, aquele da salvação (ser tudo), e torna-se negativo”. A negatividade escava o que há de visível no corpo e faz perfurar nesse mesmo corpo (agora aberto) o que há de invisível

⁶⁴ “En el ‘entre’ teatral la multiplicación convivial de artista y espectador genera un campo subjetivo”. Tradução minha.

no espaço. A partir da metáfora da fila narrada no Acontecimento V, a negatividade pode ser pensada como a ação de tornar o espaço do corpo um lugar vago. Um lugar onde esteve um corpo, onde poderá chegar um corpo, um espaço oco que expõe o vazio *entre* os corpos como possibilidade de criação.

O pensamento trilhado até aqui faz intuir que a existência do acontecimento teatral, compreendido como experiência limite e realizado na operação poética do encontro *entre* espectadores e atores, possui camadas que agenciam tanto o acontecimento do teatro quanto o dos corpos envolvidos. Tais corpos formulam no encontro de seus corpos-negativos o que são e reafirmam seus papéis e funções ao tornar necessária e atual a função e a existência do outro como ator e espectador. O espectador torna o ator, um ator, e o ator torna o espectador, um espectador. Sustenta-se também uma relação de contato *entre* um ator que se torna espectador de seu espectador (que o tem sob seu olhar) e de um espectador que participa, como um ator, da criação de um acontecimento (que se torna agente de criação). Os corpos-negativos desenharam uns aos outros (também há desenho no teatro). No acontecimento de seus corpos, as formas e cores de seus desenhos são encontradas nos corpos em comum no espaço teatral, como uma espécie de lugar de participação de criação: os outros corpos e esse espaço são o lugar onde se vai buscar o lápis e a tinta. É preciso ir até esse lugar para pegar o lápis (ou deixar que esse lugar fure os corpos); já as tintas, inevitavelmente, contaminam suas cores, manchando tanto os corpos, quanto os espaços. Como o ser singular-plural desenvolvido por Nancy, as possibilidades de singularização dessas formas são oferecidas pela pluralidade dos corpos, que estão expostos uns aos outros. A ideia de criar em conjunto o desenho das imagens dos corpos-negativos no acontecimento teatral se inspira no gesto de Carolina Teixeira, descrito no Acontecimento V. Nessa experiência limite carregamos em nossos corpos as imagens dos corpos outros e, ao fim do acontecimento, as *entregamos* aos outros corpos para que sejam levadas como um gesto de negatização que abre em nossos corpos a pulsão para as imagens que virão. (é preciso fazer lugar ao que não têm lugar).

Sexto fragmento- AQUILO QUE NÃO É ESCUTADO

Corpo-voz *entre* Corpo-escuta

O desejo exercitado no presente estudo almejou tocar a noção de *entre* a partir da tentativa de falar sobre essa esfera e, sobretudo, de escutá-la. Falar sobre e escutar o *entre* do acontecimento teatral e dos corpos. As reflexões trilhadas até aqui buscaram pelo *entre* ao discutir questões como: a efemeridade do acontecimento teatral que não continua; os elementos visíveis e invisíveis que compõem os tecidos dos textos e subtextos no acontecimento teatral; o exercício de pensar o *entre* filosófica e poeticamente; a relação plural dos corpos que tem no *entre* a forma de acesso a si e de singularização; as impossibilidades de significação sobre as experiências e a contaminação *entre* os corpos; e os corpos-negativos que desenham de forma conjunta e provisória os contornos de seus corpos no acontecimento teatral. Além dessas discussões, as temáticas *vocalidade e escuta*, são importantes alicerces para pensar o *entre*. Tais elementos são **habitantes do espaço intersticial** do acontecimento teatral, pulsando tanto no campo do artista, quanto no do espectador propiciando experiências compartilhadas *entre* ambos ao unir sentido e presença.

Discutimos aqui, sobre as formas de relação existentes no acontecimento teatral, ao propor que, nesse mesmo acontecimento, os corpos que o produzem também acontecem: evento que se dá na relação de suas negatividades (*entre* aquilo que não está, que não é, que não é dito, que não é possível, que não é visto e que não é escutado). Procurei pelo acontecimento do encontro *entre* os artistas e espectadores, pelo espaço e tempo *entre* no qual a criação teatral (*dentre* outras possibilidades de criação) tem lugar.

Trata-se igualmente e talvez ainda mais de uma ontologia do “entre”, do afastamento ou da ex-posição somente pela qual qualquer coisa como um “sujeito” pode se dar. Um sujeito, que assim terá dois caracteres fundamentais: de não ser substância e de estar exposto aos demais sujeitos (NANCY, 2015 p. 108).

O *entre*, como estudado até aqui, não é o laço de união *entre* os sujeitos, mas um lugar de acesso como contato e de diferenciação, um espaço-tempo efêmero feito de contágios e atritos visíveis e invisíveis que se constroem singularmente na exposição dos corpos e na interação poética *entre* diversas camadas. Tratamos, nesta reflexão, da interação de corpos-negativos habitados pelo mundo e por outros corpos a partir da percepção do *entre* como uma força de rasgo, que os abre ao fora. Este processo aciona um movimento de desapropriação e de criação conjunta sobre o corpo, que se assemelha com algumas reflexões sobre a voz. Para Mladen Dolar, uma outra perspectiva ontológica é necessária para que seja possível falar a respeito da voz, que inclua a relação com o outro e a desapropriação do que se considera como próprio no corpo. Apesar de acreditarmos que os elementos implicados não possam ser delimitados fixamente dessa forma, recuperamos aqui a figura que o estudioso apresenta:

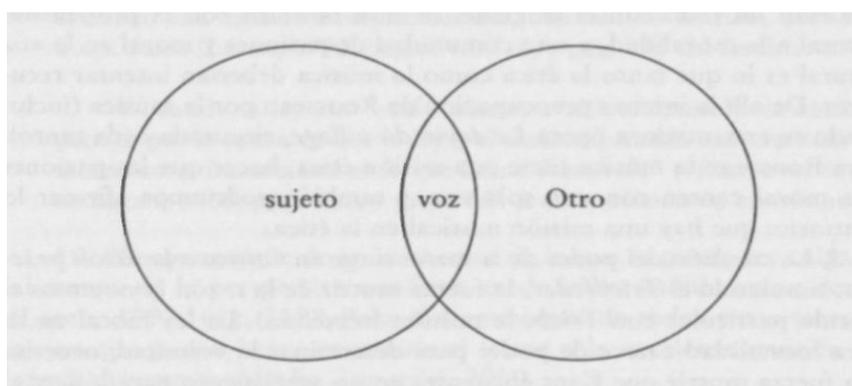


Imagem 8 - DOLAR, 2007 p. 123

Talvez a ontologia do *entre* refletida por Nancy, que inclui o pensamento sobre os corpos na perspectiva plural-singular possa ser um caminho possível para repensar esse modo de visualização e para meditar a respeito da voz: “[...] voz, que pertence a experiência mais comum, ao mesmo tempo aponta a um paradoxo ontológico, por assim dizer, requer uma nova classe de topologia e uma nova classe de ontologia⁶⁵” (DOLAR, 2014 p. 29-30).

⁶⁵ “voz, que pertenece a la experiencia más común, al mismo tiempo apunta a una paradoja ontológica, por así decirlo, requiere una nueva clase de topología y una nueva clase de ontología”. Tradução minha.

A partir desse disparador, incluo aqui as reflexões que desenvolvo no grupo de pesquisa Palavra, Vocalidade e Escuta nas Artes Cênicas e Radiofônicas, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS. A coordenadora do grupo, que também orienta esta tese, é Mirna Spritzer, atriz, professora, radialista e pesquisadora das noções vocalidade, escuta e palavra na área das Artes Cênicas no Brasil. Spritzer vem produzindo profundas reflexões, processos pedagógicos, práticas artísticas e orientando inúmeras pesquisas a respeito desses temas. Experienciei, a partir do encontro com suas reflexões, um processo de sensibilização intenso sobre práticas cotidianas como falar e ouvir. Reaprendi a escutar e a dizer, e sigo reaprendendo, pois as questões que nos apaixonam e ocupam nossos espaços de pesquisas acadêmicas e artísticas são, ao mesmo tempo, parte da forma como vemos, pensamos e produzimos a nós e o mundo; dizem de nós, daquilo que nos inquieta, nos fascina, nos alimenta – são questões que ultrapassam as fronteiras do edifício universitário, nos invadem, encontram os sujeitos, os corpos, as bocas e os ouvidos. Bocas e ouvidos são também buracos, crateras, fissuras: negatividades motoras de vida e morte.

Assim como acontece com o *entre*, os assuntos debatidos por nós no grupo Palavra, Escuta e Vocalidade nas Artes Cênicas e Radiofônicas, que atualmente reúne nove pesquisadores, escapam de uma delimitação rígida (conceitual ou reflexiva) e, por isso, apresentam-se como desafio reflexivo, uma vez que dizem respeito a elementos que não se podem ver nem tocar de forma evidente, mas que podem ser sentidos e escutados. Em relação a estes elementos efêmeros e impalpáveis é preciso pontuar, *entretanto*, que “Mesmo que alguns desses componentes não sejam propriamente materiais, definem a materialidade do teatro. Funcionam sempre em rede.” (FAGUNDES, 2011, p. 3)

Confiando nessa proposição, algumas das minhas reflexões no grupo partem das seguintes questões: o que acontece *entre* a vocalidade e a escuta? Como os corpos de voz e de escuta produzem, em relação, um *entre*? Que singularidades haverá no *entre* desses universos de voz e de escuta? Trabalho sobre a hipótese de que *entre* toque, presenças e sentidos, formas de comunicação ruidosas,

semânticas e não semânticas, fazem o encontro dos corpos que vocalizam com os corpos que escutam, justamente onde e quando a palavra nasce, pois, de alguma forma, a palavra nasce em ambos e, de alguma forma, ela os faz também nascer. As reflexões aqui apresentadas foram construídas com o aporte de diversos autores como, por exemplo, Mirna Spritzer, Roland Barthes, Murray Shaffer, Paul Zumthor, Ingrid Pelicori, Christoph Wulf, José Gil, Valère Novarina, Mladen Dolar e Jean-Luc Nancy.

***Entre* vocalidade e escuta: Acontecimento à escuta**

Nesta seção, enfatizarei o universo da escuta como possível paradigma corporal para o *entre*. Desde os processos de constituição e formação na infância, geralmente, passamos por um aprendizado da fala, nossos familiares e professores nos ensinam a falar e com o decorrer do desenvolvimento, sobretudo nas práticas de formações artísticas (das artes performativas), exercitamos diferentes tipos de técnicas vocais, diferentes formas de vocalizar. Mas como aprendemos a escutar, como seria uma aprendizagem da escuta? Como desenvolvemos diferentes e intensificadas formas de escuta, que modificam, inclusive, as formas de falar? Será possível pensar a escuta também como acontecimento? Escuta como possibilidade de estar *entre*, escuta como lugar do outro? O que significa, como exercício político, pensar na escuta como lugar de ocupação ou de poder nos tempos de hoje? Nesse período no qual tantos de nós têm tanto a dizer, reivindicando legitimamente a fala como lugar da manifestação para os diferentes temas, mas que, por vezes, quando são todos gritados ao mesmo tempo tornam difícil o ouvir, será possível realocar o lugar da escuta? Que status é vinculado à prática da escuta (e aos corpos que escutam versus os corpos que falam) nos processos de construção (identitária, social, política, cultural, artística, etc.)? Que vozes escutamos nos discursos perpetuados que difundem o saber instituído? Que vozes escutamos nos textos e livros que proliferam esses saberes? Como transformar, a partir da escuta, “a voz” desses documentos em vozes plurais? Será preciso quebrar as normas de

condicionamento perceptivo e expressivo para explorar diferentes formas de escuta? Talvez tenhamos perdido ou ainda não tenhamos explorado a capacidade de escutar profundamente, de escutar não só com os ouvidos, mas com o corpo todo – fato que influencia as nossas possibilidades de entrar em relação, mas, mais que isso, de escutar as relações. Como a forma como escutamos nossos próprios corpos se desdobra na forma como escutamos o outro? Como a forma como escutamos afeta a forma como nos dizemos e construímos nossas narrativas? Diante de tantas estruturas que não escutam e que formatam as formas de ser e de estar no mundo, condicionam e normalizam os modos de entrar em relação, como estar à escuta? Escutamos os outros desde nossas funções e papéis fixos? Como escutar a partir de uma perspectiva identitária movente e dinâmica que proporcione a quem diz a mesma possibilidade de devir? Como escutar a partir do acontecimento?

Assim como não aprendemos a perceber o mundo a partir do *entre*, e sim a partir das coisas em si, acredito que o aprendizado da escuta (voltada para o outro), se tornou subalterno em relação ao da voz (como aprendizagem de si). É preciso pontuar o fato de que a voz pode ser gravada, mas a escuta não. Evoco, mais uma vez, as palavras do filósofo e poeta Georges Bataille:

Assim, não somos nada, nem tu nem eu, perto das palavras ardentes que poderiam ir de mim até ti. [...] se é verdade que elas se endereçam a ti, viverás por ter tido a força de escutá-las (BATAILLE, 2016, p. 131).

Nos encontros do citado grupo de pesquisa, exercitamos formas de escutar com força, compreendemos a escuta como um princípio artístico, e desafiamos nossos corpos desejando nos mover pela escuta, escutando com o corpo inteiro. Intuo que essa forma de escutar com o corpo inteiro e não apenas com os ouvidos, se assemelha a tentativa de perceber os movimentos e corpos a partir do *entre*. Isso, pois essa perspectiva de ação torna as palavras elementos tangíveis como corpos, e por isso, contagiosas, talvez no sentido reivindicado por Artaud. Além disso, a percepção intensificada sobre a escuta apresenta um dizer transformado por diferentes formas de escutar. Esse contágio faz com que palavras estranhas surjam à nossa boca, e, logo, que percebamos que os outros possuem lugar em nós. Esse espaço estava vago sem que soubéssemos que ele já existia,

experimentamos assim, uma espécie de retorno e de encontro: escutamos sentindo os ecos que nos fazem retornar a nós e que nos expulsam de nós consecutivamente.

É fato que implicada nessa experiência está a voz, aqui compreendida na acepção de Paul Zumthor (1993, p. 21), que utiliza a expressão vocalidade ao invés de oralidade. Diz ele que vocalidade traz em si uma historicidade da voz e a trajetória do seu uso. A voz traz significados e palavras e, para além das palavras, incorpora sons (SPRITZER, 2010, p. 2).

A ideia de vocalidade vinculada aos estudos de Spritzer considera que a corporificação da palavra na voz produz um mundo de visibilidades e de invisibilidades, sonoro e tátil. A voz, nessa perspectiva, é não apenas veículo da expressividade, mas produtora de expressão, o que abrange aspectos subjetivos e objetivos do sujeito que vocaliza. Para Zumthor:

Falo de vocalidade, evocando através disto uma operação não neutra, veículo de valores próprios, e produtora de emoções que envolvem a plena corporeidade dos participantes (ZUMTHOR, 2005, p. 141).

A voz é aqui compreendida como componente constitutivo da corporeidade, não podendo ser fragmentada em relação ao corpo, como víamos acontecer na divisão dos exercícios para atuação organizados a partir da separação *entre* os trabalhos de corpo e os de voz. “Há um dizer no corpo. Um corpo palavra, portanto um corpo também no ouvir” (SPRITZER, 2007 p. 1). Compreender a voz como corpo converge com o movimento de pensar o corpo de forma integrada, superando os edifícios dicotômicos da tradição filosófica. Também se destaca aqui, que a característica utilitária da voz (falada e escutada) em prol da linguagem, ainda que seja o modo pelo qual a experimentamos habitualmente, não pretende alcançar o que a voz é. A potência existente aí acaba reduzida por um condicionamento perceptivo sobre o que se compreende por voz, sempre em relação ao que ela “serve”. Abrangendo processos de complexidade comunicacionais e comportamentais, sabemos que a linguagem é mais que a voz, envolve camadas objetivas e subjetivas extensas que acendem aos códigos e símbolos fixados social e culturalmente para a interação *entre* os sujeitos. *Entretanto*, mesmo sem o intuito da partimentação *entre* voz, fala e linguagem, podemos visualizar sem dificuldades

que a voz participa quase como protagonista do processo comunicacional estruturado. Afirmamos, por outro lado, que, assim como a linguagem excede a voz, a voz também excede a linguagem.

É possível falar ainda de comunicação, considerando aquilo que extrapola os reguladores tradicionais, ultrapassando a ideia de transmissão de informações, atingindo outras possibilidades de experiência. Além da característica de movimentar o sentido das palavras, desestabilizando seus significados, a materialidade da voz como presença estimula reflexões mais profundas a respeito das interações existentes *entre* as práticas falar e escutar e o toque duplo *entre* esses processos. Trata-se de algo que existe, mesmo com a linguagem, mas que existe também, sem ela (talvez disparando outros modos de existência para ela). A voz é corpo antes de pertencer à linguagem, é presença antes de formar sentido, ou seja, está antes de ser. Fala e escuta são aqui refletidos como movimentos, promovem encontros e estimulam experiências de comunicação que recriam e alargam a própria noção tradicional de comunicação. Segundo Gil:

O que é um corpo? É uma respiração que fala. [...] Enquanto o sopro se encara somente pelo seu lado puramente indicativo, ele é apenas a manifestação, rebatida no plano do tempo, de ritmos corporais; mas porque o sopro é uma mediação permanente entre o interior e o exterior do corpo, uma passagem, contem em si a própria possibilidade da expressão (sentido). [...] No entanto, não se deveria compreender esta mediação como, por exemplo, algo que permite ao sentido manifestar-se ou então (como parece pensar Husserl) permitindo que a camada indicativa da linguagem encontre o seu pleno desenvolvimento na expressão. Pelo contrário: ele não manifesta apenas as intensidades do corpo, mas constitui-as também como expressões. [...] É deste modo que o sopro se apresenta como uma espécie de princípio directivo dos ritmos corporais: como ele participa, do interior, na formação da expressão, esta reage sobre toda a camada indicativa do sentido- e, portanto, sobre o corpo: de tal maneira que o sopro- e a voz- aparecem como o que constitui o corpo em totalidade articulada no tempo (GIL, 1997 p. 88).

É possível distinguir que há sobre sopro, voz e corpo uma ligação *entre* ritmo e temporalidade que, de certa forma, agencia a produção da fala. O complexo de sons emitidos por nosso corpo é produto (e produtor) da atividade de cada célula e órgão do organismo, o que pressupõe um ritmo para sua existência que é singular para cada qual. Os estudos de Gaston Bachelard sobre a *ritmanálise*, já citada no primeiro fragmento da tese, consideram o ritmo como a ondulação da vida e

confirmam que até as formas mais aparentemente estáveis devem sua estabilidade “a um desacordo rítmico” (BACHELARD, 1994 p. 120). Em tudo há ritmo, energias vibratórias atravessadas por intervalos, atritos e vazios. São também as vibrações ritmadas, produzidas *entre* as cordas vocais e a laringe em conexão com o cérebro e as demais partes do corpo, a base do processo de vocalização.

O sopro, ao ser pensando como passagem corporal *entre* o dentro e o fora, estende-se como espaço. A voz, como o sopro, é gerada no instante da criação, no ato da passagem temporal *entre* o não dito e o já dito. A organização da passagem do sopro e da voz *entre* o corpo e o espaço, molda a expressão, que no corpo, segundo Gil, é constituída *dentre* outros elementos, pela própria voz. O que quer dizer que a voz é criadora de expressão, tanto quanto expressividade manifestada como corpo. Para o filósofo, o ser humano é auto-significado pelo motivo de falar e ouvir-se em um mesmo movimento, junto à complexidade da construção de sentidos e presenças. Em relação ao trabalho do ator, este é um fato significativo, uma vez que os exercícios sobre ações vocais são trabalhados em repetição e em intensificação de sensibilidade.

Porque fala- e se ouve- vivemos o nosso corpo numa presença imediata, não-tética, inquestionável do seu sentido (que se confunde com o dia da sua/da vida): tem assim a unidade de um sentido que se vive (e não se pensa, não visa um objecto). A infralinguagem supõe um corpo auto-significado que se constitui pelo efeito da voz. [...] Estes corpos falam e, falando, dizem-se como unidades espontaneamente significadas organizadas numa coesão aquém do sentido dito, resultado de uma dupla transfusão em que a vida passa ao sentido de tal modo que este se apresenta como tão inquestionável, tão imanente como ela: e em que o sentido, impregnando a vida, a leva a uma total presença em relação a si própria, sem separação, sem transcendência. O corpo pela sua voz, contém esta unidade da vida e do sentido (GIL 1997, p. 88-89).

Retomando a reflexão sobre o toque que se experimenta como estrutura, todo falar alguma coisa é, antes, tocar a fala como corpo, apenas falando-se é possível falar. Do mesmo modo, escutar algo para um corpo é saber-se e sentir-se escuta no mesmo ato de escutar o que se está escutando. A voz e a escuta são elementos fundamentais, não só na produção de sentido, mas também no modo como o sujeito se percebe, tangivelmente, como presença. Ao falar, produzimos a fala e, ao mesmo tempo, somos já invadidos pela fala produzida ao

escutá-la. Dessa forma, experienciamos o corpo, e nesse caso o corpo que é voz e escuta, em um contato de presença desde dentro e desde fora. Ao mesmo tempo em que produzimos essa presença como corpo que fala e escuta (em um mesmo movimento), a recriamos ao percebê-la como um toque meu em mim, já como um outro de mim.

Para Bachelard, “A voz, ser frágil e efêmero, pode testemunhar as mais fortes realidades. [...] Mas, antes de falar, é preciso ouvir” (BACHELARD, 1978 p. 314). As temáticas investigadas a partir dessa perspectiva de vocalidade lançam o olhar tanto àquele que fala, quanto àquele que escuta no campo do acontecimento teatral. Trata-se não apenas da criação do artista que vocaliza, mas também a daquele que escuta, para o qual a palavra foi endereçada. Essa é a condição de sua existência no teatro: a palavra não é simplesmente dita, ela é dita para quem escuta e para a escuta (escuta dos atores que se escutam e escuta dos espectadores para quem as palavras são endereçadas direta ou indiretamente).

A vocalidade, portanto, pressupõe o toque duplo – a vocalidade sem nenhuma escuta, é silêncio, já a escuta, sem ter a que escutar, igualmente não experimenta ser, necessita de uma voz (ainda que seja a voz do mundo, como sonoridade) que a faça escutar. Enfocando as relações de toque que a voz desencadeia como acesso de um sujeito a outro e a si, a voz acessa a própria voz como lugar no tempo de um corpo que escuta e diz. Escutar é dizer e dizer é escutar. Logo, *entre* sentidos e presenças, ao dizer, é um outro corpo que escuta, ainda que seja como o mesmo (que já não é ao ouvir). Movimento duplo no qual a voz é acesso de contato *entre* sujeitos que experienciam na escuta a voz do outro em si, contágio *entre* um e outro. Aquilo que passa de boca em boca, de ouvido em ouvido, não apenas passa sem que um experimente, em contato, o outro.

Não é possível, portanto, partimentar tais elementos, pois o que produzem é criado no toque *entre* eles. A vocalização, contaminada do corpo que a produz, excede-o, rompe as fronteiras do corpo que vocaliza e endereça à escuta, ainda que seja à sua própria escuta – corpo que se escuta no mesmo ato do dizer. A voz, para existir vocalizada, habita o *entre* na medida em que está dentro e fora

do corpo que a produz, no mesmo movimento de sua produção. Para existir proferida está dentro e ao mesmo tempo fora desse corpo, em um mesmo processo toca as duas esferas.

Voltamos a essa ambígua ontologia - ou melhor, topologia - do estatuto da voz como um “entre dois”, situada precisamente na curiosa intersecção. A voz se pode localizar na conjuntura entre o sujeito e o Outro, em um registro diferente do utilizado antes, quando a situamos na intersecção entre o corpo e a linguagem, circunscrevendo uma falta em ambos. [...] A voz é o elemento que une o sujeito e o Outro, sem pertencer a nenhum dos dois, assim como formou o laço entre o corpo e a linguagem sem ser parte deles⁶⁶ (DOLAR, 2007 p.123).

A complexidade em tratar da voz estaria em sua topologia, sua localização *entre* o dentro e o fora. Mladen Dolar estuda sobre a voz como habitante da intersecção e fundadora de um espaço *entre*, e a reflete como um fenômeno que não pode ser tido enquanto posse (a “minha” voz), pois ainda que a voz emane de dentro do corpo, ela é também uma parte do mundo que não cabe ao controle do sujeito que a proferiu, mas torna-se um projétil de trajetória própria. A boca inaugura a abertura do corpo que se lança fora quando vocaliza, encontrando no ouvido a abertura do outro corpo, na escuta que faz ressoar em si a relação dos corpos, *entre* o sujeito e o outro. A voz excede o corpo; mas, se a voz for entendida como corpo, trata-se ou de um corpo que excede o próprio corpo, ou de uma outra ideia de corpo, que engloba camadas visíveis e invisíveis e que tensiona a ideia de “próprio”. Seria a voz, inspirada pela citação de Gil, um sopro em comum *entre* o sujeito e o outro, o ser e o mundo? É preciso aqui pontuar que, quando juntos, respiramos compartilhando do mesmo ar que, como sopro, constitui o mundo da voz. A questão da complexidade topológica da voz é intensificada no acontecimento teatral no qual artistas endereçam seus corpos de voz para os corpos de escuta de espectadores como operação de trabalho, de poética e de convívio. Neste processo, além de não ser possível partimentar as

⁶⁶ “Hallamos de nuevo esta ambígua ontología -o ,más bien, topología -del estatuto de la voz como un “entredos”, situada precisamente en la curiosa intersección. A la voz se la puede ubicar en la juntura entre el sujeto y el Otro, así como antes, en un registro diferente, se la sitúa en la intersección entre el cuerpo y el lenguaje, circunscribiendo una falta en ambos.[...] La voz es el elemento que une el sujeto y el Otro, sin pertenecer a ninguno de los dos, así como formó el lazo entre el cuerpo y el lenguaje sin ser parte de ellos”. Tradução minha.

vozes e as escutas em jogo, as palavras se tornam criações coletivas dos universos de voz e escuta implicados no acontecimento. Cada palavra tem suas características criativas produzidas no instante da vocalização-e-escutamento, vivenciados assim, como elementos não separáveis.

Assim como o *entre*, segundo Dolar, a voz não pode ser descrita ou definida linguisticamente, pois isto seria reduzi-la. “A voz é outra coisa: é na linguagem aquilo que não contribui a significação; é o que não ajuda a fazer sentido. E isso poderia servir como sua definição provisória- é o que não pode ser dito, ainda que torne possível o dizer⁶⁷” (DOLAR, 2014 p.5). A voz encarna a conjunção *entre* presença e sentido e por ultrapassar as fronteiras do corpo que diz, pode ser pensada aqui como uma experiência limite também. Esta concepção aproxima-se, ainda, da reflexão de Gil quando discorre que a voz faz o sujeito vivenciar o seu corpo em uma presença imediata. Dolar, ao explanar que a “voz encarna presença”, refere-se ao aspecto de temporalidade incluso aí. Afirma que a voz é o paradigma do transitório, em um constante devir e transcorrer, o que se relaciona também com a noção de temporalidade e de negatividade aqui discutido, que substitui a ideia de duração linear pela descontinuidade dos instantes e dos corpos em devir. Segundo Spritzer:

Entendo a experiência do dizer como algo que inclui o ouvir, que pressupõe o ouvinte e que propicia uma experiência compartilhada. Um momento em que ambos se tornam sujeitos, porque sua ação é efetiva, e objetos, pois são suas histórias, suas memórias e seus corpos que as palavras, os sons, o silêncio e os suspiros traduzem (SPRITZER, 2007 p. 1).

A ideia de experiência compartilhada vivenciada no acontecimento teatral faz pensar não só nos processos de criação do artista, mas também nos do espectador e, sobretudo, nas relações criativas que esses corpos-sujeitos realizam *entre* si. Essa reflexão é convergente com os pensamentos trilhados na tese, que consideram a participação e a cocriação do acontecimento a partir das relações estabelecidas *entre* atores espectadores. Conforme a pesquisadora Erika Fischer-Lichte: “O teatro

⁶⁷ “La voz es otra cosa: es en el lenguaje aquello que no contribuye a la significación; es lo que no ayuda a hacer sentido. Y esto podría servir como su definición provisoria – es lo que no puede ser dicho, aunque hace posible el decir.” Tradução minha.

se constituiu, então, como possibilidade de que acontecesse algo entre eles⁶⁸ (FISCHER-LICHTE, 2011 p. 42).

Nesse sentido, o processo relacional implicado no acontecimento teatral faz de um estado de partilha uma possibilidade de exercício conjunto de produções e percepções múltiplas. Esse processo relacional é intensificado quando se trata dos universos de voz e escuta que, no acontecimento, só existem em relação *entre* si. Há uma espécie de propulsão movente *entre* os corpos envolvidos no acontecimento teatral, na qual um está para o outro, pelo outro, com o outro como setas que se atingem e reverberam-se. Nessa perspectiva de pensamento, o ator que dá corpo à palavra no ato de sua vocalização, endereça-se ao espectador – voz endereçada é também corpo endereçado. Essa vocalização age em fusão com a escuta que, aberta ao fora, acolhe o toque da palavra corporificada em si em reverberações dinâmicas. Assim como na reflexão sobre os subtextos em comunicação, o sentido das palavras nunca participa de uma transmissão direta e fixa que vai de um ao outro (de produtores a receptores). Não se trata de transmissão, mas sim de criação conjunta, em que a vocalização e a escuta, participam, sem hierarquia, da construção da palavra – que, justamente, acontece *entre* quem diz e quem escuta, como um sentido que se vive, conforme escreve Gil. Quando reflito a respeito de uma voz, não posso afirmar com exatidão se me refiro especificamente a essa vocalização, ou à minha escuta dela, uma vez que ambas acontecem juntas como uma experiência compartilhada.

Deste modo, as experiências criativas do dizer e ouvir trazem em si a certeza de que há um compartilhar da imaginação e da memória que nos torna mais humanos na nossa humana capacidade da linguagem. Se aqui me detenho na linguagem verbal, quero incorporá-la, ou seja, lembrar que não há dizer sem corpo e nem ouvir descarnado. Reivindico então para o ator, a ventura e o privilégio de ter no corpo seu ofício criativo. O corpo fala na contação de histórias, no teatro, na leitura em voz alta e no rádio, dizendo e ouvindo (SPRITZER, 2007, p.2).

O corpo, lugar do ofício criativo do ator, fala, dizendo e ouvindo, segundo a pesquisadora. Esse ouvir está ligado a um ato fisiológico do ser, já o escutar é um

⁶⁸ “El teatro se constituyó entonces como posibilidad de que aconteciera algo entre ellos.” Tradução minha.

ato psicológico que se mescla à percepção, apropriação e recriação. Este escutar é ser “tocado” pela fala, portanto, por quem fala. Aqui podemos refletir sobre a materialidade da voz, que subjetiva e objetivamente, pressupõe um contato, não só psicológico, mas também físico (para além das ondas sonoras que tocam a pele). Conforme Roland Barthes: “A escuta da voz inaugura a relação com o outro” (BARTHES, 1990, p. 224). Desse modo, a escuta da voz, junto ao toque pela fala, também concretiza o encontro do sujeito consigo como um outro, pois escutamo-nos desde dentro e também desde fora. Assim, é possível refletir sobre essa escuta como uma ação ativa, onde ocorre o encontro *entre* o que diz e o que escuta, como uma atenção aberta ao intervalo que se abre *entre* os corpos. **A escuta faz aparecer o *entre* do corpo no corpo e o *entre* dos corpos *entre* si.**

Escutar alguém, ouvir sua voz, exige por parte do observador, uma atenção aberta a esse intervalo entre corpo e o discurso. O que é oferecido para ser ouvido por essa escuta é exatamente o que o indivíduo não diz: a trama inconsciente que associa seu corpo como espaço de seu discurso: trama ativa que ritualiza na palavra do indivíduo a totalidade de sua história. (BARTHES, 1990 p.224)

Tal afirmação é convergente com os pensamentos do filósofo francês Jean-Luc Nancy que defende que todo dizer é, antes de qualquer coisa, uma manifestação de existência: antes da coisa que é dita há um corpo que diz e que se diz ao dizer, se diz existente quando diz, e, assim, quer e sabe poder ser escutado – deseja que a sua existência seja percebida e sentida. O que seria sentir, escutar a existência de alguém?

O que se trata de ouvir, não é o que a palavra quer dizer, no sentido em que essa vontade teria já produzido a realidade acabada de sua intenção ou de seu desejo. É preciso, antes de qualquer outra coisa, ouvir esse desejo ele mesmo: é preciso ouvir o <querer-dizer> [...] Em todo dizer, o querer-dizer, antes de dizer alguma coisa, se diz primeiramente como querer, e esse querer, antes de querer alguma coisa, se quer primeiramente como poder-se-dizer, ou seja, como poder se chamar e se responder (NANCY, 2016 p. 214).

Escutar o desejo (o querer-dizer) além de escutar a coisa dita é realizar uma abertura para receber o outro, e, ainda, para testemunhar a sua existência e, por isso, poder reafirmá-la. **Assim, se a escuta faz aparecer o *entre*, estar no *entre* é testemunhar e legitimar a existência do outro, é testemunhar o desejo e o direito**

de ser do outro. Spritzer (2007, p.1) anuncia que “a escuta ocupa o espaço”, talvez seja também correto afirmar que a escuta é um espaço a ser ocupado, que algo nos ocupa quando escutamos. “E ainda, falar é afirmar a palavra como acontecimento criativo” (SPRITZER, 2007, p. 1). Escuto, digo. Quem diz quando escuto? Quem escuta quando digo? Nas artes cênicas a escuta deveria ser uma palavra no plural? Retomando a citação de Georges Bataille (2016, p. 131) sobre as palavras, “viverás por ter tido a força de escutá-las”. Por que é preciso de força para escutar? Qual o risco iminente?

Escutar algo é deixar que a coisa escutada *entre, entre* em nossos ouvidos, viaje por nossas aberturas, *entre* elas, por buracos, poros, partes e carnes sensíveis, carnes íntimas; é deixar que a coisa *entre*, que o outro *entre*, que seja *entre* em nossas entranhas, que ressoe. É aceitar ecoar com ela – ser eco com a coisa e com alguém: se deixar tocar, antes de entender, sentir o toque, tocar o sentido, fazer sentido com, agora sim, entender, mas, talvez não. O que acontece, então? A coisa, o que é a coisa que se escuta? Não uma voz, mas a voz escutada, a coisa do escutamento de uma voz em vocalização. Uma voz que é corpo, tocada por um corpo que é escuta. E depois, o que acontece? O que se escuta se torna gente dentro da gente? É digerido? Dissolve-se *entre* os espaços ociosos do corpo? Morre? Pode infiltrar nossas células? Causar doenças? Transmitir pestes como falava Artaud? Contaminar os corpos de forma irreversível? Matar?

Será que posso dizer que fui infectada por uma frase que estava envenenada como posso dizer que comi uma torta estragada? Mas não uma frase apenas, pois as palavras não são o “problema”, mas o que fazemos com elas é. Refiro-me à coisa dita, à vocalização da coisa que eu não pude deixar de escutar, não tive como optar, já que os ouvidos não fecham. Como um ataque, a coisa dita pode ser como uma granada lançada por uma boca. Mas o ataque seria do ouvido ou da boca? Isso, pois, o corpo que diz também escuta no seu dizer e esse dizer é dito nessa escuta, sobre e a partir dela; assim como o corpo que escuta também diz em sua escuta, diz ela, diz a ela. Não se lança o “dito” a alguém sem que, ao

mesmo tempo, tenha que lançar esse “dito” a si mesmo – um envenenamento seria, nesse sentido, sempre duplo e, portanto, também um suicídio.

Sobre ter “força para escutar”, seria o caso de dizer também que, às vezes, é à força que escutamos. Ainda que seja possível, de alguma forma, escutar Bataille no eco produzido por suas palavras, nem toda a força do mundo torna possível que ele me escute quando digo que a escuta nos força a. Mas se dizer, falar, vocalizar, é sempre endereçar, para quem eu digo quando digo a quem já morreu, como Bataille, como a Artaud, a quem já não é?

Se há através da ideia de gesto vocal uma identidade na voz, um timbre e uma impressão singular, é possível refletir a respeito de uma identidade da escuta? Ao tratar da questão, Jean-Luc Nancy (2016, p. 64) diz que “a voz faz vir o outro”, o que é vir o outro? O outro de si, o outro do outro, o outro? Dizemos comumente que uma criança nasce quando grita. Isso é dito por que ela grita ou por que escuta o seu próprio grito? No livro *À escuta* (2014c, p. 70), o filósofo explica que “a ressonância é, ao mesmo tempo, a escuta do timbre e o timbre da escuta”.

‘Estar à escuta’ consistiu primeiramente em estar colocado num local escondido de onde pode surpreender-se uma conversação ou uma confissão. Escuta designou um lugar a partir de onde se escuta em segredo. ‘Estar à escuta’ foi uma expressão de espionagem militar antes de voltar, pela radiofonia, ao espaço público, não sem permanecer também, no registro telefônico, um assunto de confiança ou de segredo roubado. [...] De que segredo se trata quando se escuta propriamente, quer dizer, quando nos esforçamos para captar a sonoridade mais do que a mensagem? Que segredo se confia - que, por conseguinte, se torna também público -, quando escutamos, por eles mesmos, uma voz, um instrumento, um barulho? E o outro aspecto, indissociável, será: o que é então ser à escuta, tal como se diz ‘ser no mundo’? E o que é existir segundo a escuta, para ela e por ela, o que é que da experiência e da verdade aí se põe em jogo? O que é que aí se joga, o que é que aí ressoa, qual é o tom da escuta ou o seu timbre? Seria a própria escuta sonora? (NANCY, 2014c p. 15).

Estar à escuta é um ato corporal, envolve o corpo todo e pode ser aqui pensado como um gesto, um acordo que é de voz e de silêncio ao mesmo tempo, de receber e doar no mesmo ato. Mais do que entender uma mensagem, estar à escuta, então, é estar à espera⁶⁹ de alguém que está vindo. Esse movimento de

⁶⁹ É possível desenhar uma relação *entre* a noção de estar à escuta como estar à espera com a ideia de ser paciente hospitalar ou médica. Ser paciente e estar à espera: operação que faz do

vinda que traz alguém, também nos faz chegar nesse mesmo processo: vamos até os nossos ouvidos e abrimos a porta (mesmo que não haja uma porta) para o outro, e ainda, é preciso que *entremos* junto com ele para que ele possa entrar. Assim, escutar é um acesso duplo, a nós e aos outros. Vamos até o fora para receber e, logo, entramos; se antes estávamos dentro, retornamos – é somente dirigindo-se ao fora que é possível, então, realizar algum tipo de retorno. Nessa perspectiva há um complexo processo que, ao mesmo tempo em que nos inclina ao fundo de nós, lança-nos ao fora: abre-nos antes de nos fazer voltar. Assim, a voz do outro diz e chama, diz a si e chama, tanto a mim, quanto ao outro em mim.

Escutar é entrar nesta espacialidade pela qual, ao mesmo tempo, sou penetrado: porque ela abre-se em mim tanto quanto em meu redor, e a partir de mim tanto quanto em direção a mim: abre-se em mim tanto quanto ao fora. [...] Estar à escuta é estar ao mesmo tempo fora e dentro, é estar aberto de fora e de dentro, de um ao outro, portanto de um no outro (NANCY, 2014c p. 30).

Ainda segundo o filósofo, é possível dizer que, diferentemente do sujeito da visão que se posiciona a partir de um ponto de vista específico que relativiza a produção de sua percepção diante de um objeto, o sujeito da escuta está sempre por vir no acontecimento da vocalidade ou da sonoridade, é disparado por ele, sua presença é acionada, logo, ela nasce.

A escuta ocorre ao mesmo tempo que o evento sonoro, disposição claramente distinta da da visão para a qual, de resto, também não há <evento> visual num sentido absolutamente idêntico do termo: a presença visual já está ali disponível antes que eu a veja, enquanto a presença sonora chega: comporta um ataque (NANCY, 2014c p. 31).

Pensando sobre as questões apresentadas, temos no acontecimento teatral a possibilidade de explorar os corpos de voz e de escuta de modo ampliado: “Encontramo-nos então na ordem do corpo e do teatro. O corpo é o que vem, aproxima-se em uma cena – e o teatro é o que dá lugar à aproximação de um corpo” (NANCY, 2016 p.226). Do mesmo modo, a escuta é o que dá lugar a voz, ao corpo das palavras, “o caráter teatral implica, no melhor sentido da palavra,

estado de escuta um possível exercício ocupante do tempo em que a espera faz dos corpos corpos de espera.

uma ênfase do endereçamento: a palavra tendida em direção ao outro e assim tendida além dele e além dela mesma” (NANCY, 2016 p. 249). Refletir sobre o acontecimento teatral é pensar o lugar do endereçamento, o espaço onde vamos para receber o outro que se apresenta e se endereça, presentificação do dizer e escutar, do ver e sentir – escutar a própria escuta escutando e ver os próprios olhos vendo. Como espectadores, escutamos o que está sendo dito, ao mesmo tempo em que escutamos o desejo, pois há um corpo de artista diante de nós que se apresenta como corpo de querer-dizer, que está ali se apresentando porque deseja dizer o seu querer dizer-se. Na perspectiva do acontecimento teatral, estar à escuta é sentir-se sentir, sentir o outro e a si, receber o corpo endereçado, acolher o desejo de ser do corpo que se diz em cena e que encontra e desperta nosso desejo de ser em ressonância na escuta. O acontecimento teatral faz com que esses fenômenos sejam sentidos e intensificados como objetos de experiência.

O ator que diz também escuta o espectador que sinaliza que o espaço de escuta é também sonoro e intenso. Para Spritzer (2007, p.2) “é a voz-corpo do ator que alça a condição de presença e ousa ser uma performance, um acontecimento no presente. [...] E a escuta do ouvinte, o deixar perpassar-se pela voz que é ouvida, estabelece a sua presença presumida na fala do ator”. Nessa compreensão há um estabelecimento duplo de presença, tanto na voz, quanto na escuta: presença produzida e sentida na voz quando diz e se sente dizer; e presença produzida e sentida na escuta quando escuta e se sente escutar.

A presença, a partir desse pensamento, assim como abordada no fragmento anterior, não seria uma capacidade específica do ofício do ator no sentido de chamar atenção, tampouco um poder próprio do campo da recepção, mas uma criação conjunta que pressupõe um acontecimento em ambos, *entre* ambos, como um envenenamento duplo. Para Nancy, a presença sonora é realizada por um complexo de reenvios e encontros, a partir da ressonância tanto do lado da emissão quanto da recepção, “é co-presença ou inclusive ‘presença em presença’, se assim pode dizer-se” (NANCY, 2014c p. 34). Retomando a ideia de experiência

partilhada citada pela professora Mirna Spritzer, é possível trabalhar sobre a ideia de presença como ação coletiva, presente nas falas e nas escutas.

Nada fica retido no ouvido, uma espécie de melancolia e de perda é abordada pelo filósofo francês ao referir-se ao fato de que ouvir é sempre ouvir passar. Aqui, retornamos à relação *entre* negatividade, presença, nascimento e morte, pois escutar alguém é deixar que algo venha e, igualmente, que vá embora, logo, escutar é vivenciar a própria passagem como fenômeno temporal. Trata-se de escutar “o tempo do tempo, a desestabilização do próprio tempo no batimento de um presente que o apresenta disjuntando-o dele mesmo” (NANCY, 2014c p. 34). Do mesmo modo, é possível retornar ao fato de que o acontecimento teatral é um território que surge e desaparece no mesmo ato que o cria, descontinuando no tempo e no corpo a partir das ideias de temporalidade e efemeridade estudadas com as reflexões de Bachelard. Tal pensamento apresenta um vínculo interessante *entre* as ideias de acontecimento teatral e de escuta como acontecimento, no qual uma espécie de temporalidade radical é experimentada.

Intervalo para Excrição: Diante da palavra

Juliana, mãe de três filhos.

Internada há 22 dias...

Ela vomita, é isso que ela tem.

Vomita há dois anos.

Apenas isso.

É o que sai de sua boca no lugar das palavras.

(Está investigando a causa, sem saber que a resposta pode estar fora dos exames médicos.)

Estudou só até a 6^o série, seus irmãos são donos de bocas de drogas.

Está casada desde os 12 anos com o único homem que teve em sua vida, um homem que não foi visitá-la. Que a deixou todos estes dias sem objetos pessoais e que também não levou os filhos de 4, 9 e 14 anos para vê-la.

De todas as histórias que ela me contou durante esses dias, digo: um homem violento, machista, indiferente. Ela triste, sem chão, nem teto, não quer voltar pra casa, ainda tem muito o que vomitar.

Ela espanca

(violentamente)

seus filhos.

Eles foram sugados cedo pelo mercado das bocas.

Ela me conta isso com a **dor** na alma que desaparece pouco a

pouco.

Ela fica ali, deitada na cama, lendo e relendo por dias a fio um pequeno livrinho sobre a bíblia que esqueceram no quarto do hospital.

Ela reclama que é só o que tem pra ler, que já leu mais de 30 vezes o livrinho. Lembro que tenho comigo o livro "Diante da palavra" de Valère Novarina, que Carlinhos, um amigo querido, me emprestou.

Eu ofereço, um pouco sem jeito, dizendo que talvez ela não goste muito.

Ela aceita, dizendo que qualquer coisa nova é melhor que o livrinho que ela já sabe de cor. Juliana me conta que nunca viu um teatro na vida.

Eu espio aquela mulher de 33 anos com aquele livro nas mãos. Os olhos vidrados, as mãos agarrando com força a capa amarela.

A sua cabeça se ergue, para e fita a parede como que tomada por uma revelação.

Ela é tomada, ninguém mais escuta a voz ou o vômito de Juliana no quarto.

Ela oscila *entre* as palavras do livro e o vazio que ela encara quando levanta a cabeça e, mirando o nada, vê algo que eu não sou capaz de imaginar.

Eu pergunto o que ela está achando.

Ela diz "esse livro é muito bom, nossa!"

Diz também que quer voltar a estudar.

Ela desaparece mais uma vez dentro do livro que segura com força.

Diante da palavra, o que não está diante dela por falta de oportunidade, por falta de olhos e mãos que possam agarrar.

A que não está diante da palavra está agora em sua casa, mais uma vez, escondida do mundo, já não esperando que um dia as coisas possam ser diferentes. Merece estar diante de todas as palavras do mundo aquela que, dia após dia, vai esquecendo que desejou voltar a estudar. O que ela vê outra vez diante de si é o que falta constar no exame médico, a causa pela qual ela não faz senão vomitar. Não vomita palavras, elas faltam, elas escaparam há muito tempo.

Quem sabe em outra vida, lhe seja dada a oportunidade,
de que as palavras

possam voltar.

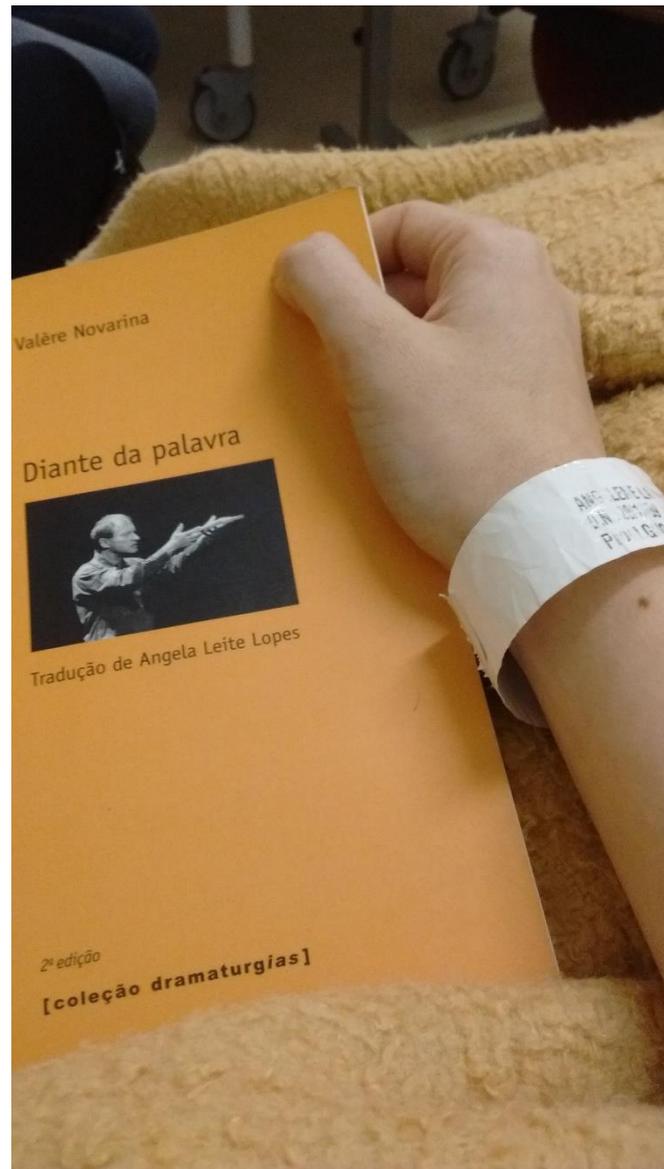


Imagem 9 – Fotografia minha

Que *entre* se escuta? No *entre*, à escuta

“– Escuta! O que é que ressoa?

– É um corpo sonoro.

– Mas qual? Uma corda, um metal ou o meu próprio corpo?

– Escuta: é uma pele esticada sobre uma câmara de ressonância, e que um outro golpeia ou dedilha, fazendo-te ressoar segundo o teu timbre o ao seu ritmo.” (NANCY, 2014c s/p).

O sujeito à escuta de Nancy pode ser aqui pensado como alguém também sujeito a, no sentido de exposto a, disposto a: escutar. Tratando-se do acontecimento teatral e do ator desse acontecimento, estaria ele dedicado a um espaço de abertura no qual ser afetado e permitir se afetar é tão poderoso e importante quanto o desejo de afetar o seu público, que, por sua vez, teria na escuta a capacidade de ativamente afetar, ainda que pensemos comumente que o poder está na fala e com quem fala. É preciso, portanto, reivindicar o poder da escuta.

Viver para ter a força de escutar, diz Bataille⁷⁰. Escutar pode afetar o outro, há pessoas que escutam com uma espécie de força que pode transformar. Sentir-se profundamente escutado é uma experiência extrema. O que se escuta não é o que estamos dizendo quando dizemos, mas a nossa existência, o segredo, o desejo de ter nosso ser sentido, testemunhado, escutado por alguém. Não é o que essas pessoas dizem, mas como escutam, são os seus corpos-escuta que tornam cada palavra intensa, poderosa, mortal, venenosa, curativa, fascinante, e esse corpos-escuta também as fazem assim retornar quando vocalizam. É possível, então, pensar a respeito de um repertório de escuta em se tratando do campo teatral, no qual os artistas intensificam suas capacidades não de dizer, mas de escutar.

Um repertório de escuta, que nos faz reconhecer espaços, vozes e sons. É um acervo de sensações, emoções, timbres, cores, agudos e graves, matéria prima para o ator. Barthes (1990, p.224) diz que “a escuta da voz inaugura a relação com o outro”. Assim, a escuta é repertório de trabalho para o ator e é, ao mesmo tempo, repercussão desse trabalho (SPRITZER, 2010 p. 3).

⁷⁰ Cf. em BATAILLE, 2016, p. 131.

Esse trabalho contribui para a proposição da formação de um corpo de arte que está à escuta, um corpo que é afetivo, que aguarda a vinda do outro e recebe-se na vinda do outro, portanto, respeita-o como a si, sabe que a vinda do outro é a possibilidade da vinda de si a si, trata-se de uma condição. Como um repertório poético dinâmico e constantemente em construção, na medida em que os espaços de ocupação *entre* um e outro são construídos, é preciso que haja espaço para um, para que exista para o outro. É preciso que exista espaços para os outros corpos no acontecimento teatral. Como no princípio da negatividade, abrir espaço, às vezes, é também um gesto de força; deixar-se ocupar pode ser doloroso, produz contágios irreversíveis, causa a demolição de muitas certezas. Deixar-se ocupar, desse modo, pode ser pensado como um exercício poético para compreender de diferentes formas o poder-ocupar (ocupar a si, ao outro, ao mundo).

A partir das inspirações em Nancy e Spritzer, estar à escuta, para o ator, é aceitar o risco de ser afetado, profundamente, de tocar esse lugar de afetação como experiência limite: de sentir o que é, para um corpo, sentir. Logo, a compreensão sobre sentir expande-se, pois a forma como nos permitimos ser tocados é premissa para formas singulares de tocar, escutar profundamente é premissa para formas singulares e profundas de dizer. Mas, em se tratando do *entre* teatral, esse espaço não é pacífico, possui atrito, é feito de conflito, trata-se de uma zona de exposição, de contato e contágio com as diferenças em relação (contato e alteração). Não se trata de entender, pois não há senso comum *entre* a voz e a escuta – por mais mesclados que estejam, *entre* esses universos não há igualdade, essa não é uma questão de idiomas, mas há corpos que não falam a mesma língua, simplesmente por não terem a *mesma* língua dentro de seus corpos. Como escutar então? Como escutar a carne, a língua, a diferença, os corpos diferentes?

A escuta é um *entre*. É uma possibilidade de estar com, de criação compartilhada, de contato feito de tato e contágio, zona de comunicação semântica e não semântica. É um tempo-lugar de encontro consigo e com outro, é relação – *entre*. A escuta está em mim, mas o meu acesso a ela depende do meu acesso

ao outro, de uma abertura negativa, de um direcionamento ao fora e um toque dentro. Estou à escuta, à espera, atenta e aberta. Como se cada corpo sonoro desembocasse em mim, numa abertura estabelecida *entre* meu corpo-negativo e cada uma das fontes dessas sonoridades; existências ruidosas – eu e as fontes. Os sons deságuam em mim, ressoam, ecoam, me fazem transbordar. Tocam e perfuram meu corpo, assim como minha voz perfura o espaço.

Sabemos que as coisas existem: uma coisa, duas coisas, três coisas, quatro coisas. Agora podemos também considerar o espaço *entre* as coisas, porque se só existissem as coisas (e não o espaço *entre* elas), existiria uma coisa só. O espaço intermediário *entre* elas é tão infinito e ativo quanto as próprias coisas. Permite a existência da diferença *entre* as distintas coisas. Permite que elas possam se tocar. As forças estão sempre em movimento *entre* as coisas, mudar o foco de percepção (da voz para a escuta e das coisas para o *entre*) é tornar mais complexo o que vemos e escutamos. Trabalhar sobre essas questões como objetos de experiência no acontecimento teatral faz da criação poética um campo de sensibilidade, ética e afetividade, e também um espaço para a recriação do corpo a partir da alteridade como motor. Dessa forma, **ainda que o *entre* não possa ser dito (por não se deixar compreender, estabilizar, definir), ele pode ser escutado.** No *entre* do acontecimento teatral é possível escutar universos em fricção: textos, subtextos, mundos e submundos de confronto, encontro e ação em comunicação poética, ruidosa e corporal. No *entre* do acontecimento teatral, à escuta permaneço. E, se escuto, o *entre* só pode ser um lugar sonoro, um lugar de força, talvez não seja um lugar, mas, precisamente, uma força.

Acontecimento VI

Esse relato se refere à experiência vivenciada no grupo que pesquisa dança-teatro no Meme Santo de Casa Estação Cultural em Porto Alegre. Em laboratórios de experimentação conduzidos por Paulo Guimarães, um grupo de 10 pessoas investiga o tema “ritual”, realizando improvisações que exploram variações como: rituais de despedida, de cura, de encontro, de alimentação, de retornos, de ascensões, etc. Parte das investigações é realizada em espaços abertos ao público, como a que descrevo abaixo. Nesses eventos, o público é convidado a assistir, mas também a participar, podendo realizar intervenções e propostas a qualquer momento. O material experimentado é base para a construção de um espetáculo em dança-teatro que está em processo. Além dos artistas que dançam/atuam, quatro músicos participam do processo criativo.

O ritual é o corpo, a descoberta do corpo, do que pode o corpo, da revelação de que o corpo não é nada que não seja a mistura doS corpoS que fazem um corpo maior e menor, imenso e minúsculo, frágil e poderoso. O rito de passagem: o rito abre a passagem para o corpo passar. Somos o que passa, abrimos passagem; sem passagem, vivemos na passagem. Passa ar, passagem da vida na morte do passo que passou e se foi, da mão que foi dada a alguém e se foi. O lugar da passagem. Aqui mora alguém. Onde menos se espera, mora uma pessoa. Numa carona de ar, ela respira. Respiramos o mesmo ar. O ritual está no ar.

Estamos em roda, há cerca de 40 pessoas dentro da sala. Os músicos improvisam com violões, flautas, tambores e vozes. Eu decido entrar e compartilhar aquele espaço com as vozes que habitam-no. O desafio lançado por Paulo Guimarães, diretor e coreógrafo do grupo, era o de propor um ritual de despedida aos presentes. Pergunto-me: que funeral espera aquilo de mim que já se foi, que celebração é necessária para que tenha passagem o rito?

No chão de madeira, no centro da roda, estendo um vestido de minha avó, que ela mesma havia costurado. Memória testemunhada no corpo e no espaço: o vestido era usado por ela apenas em ocasiões muito especiais. Caminho pelo

espaço escutando a vibração das cordas de violão em diálogo com um tambor que surge e desaparece com suavidade. Tenho nas mãos um novelo de lã vermelha de fios grossos. Em silêncio, sem dizer nada, firmo um vínculo com algumas pessoas pelo olhar, busco seus olhos e sinto seus olhares me tocar. Passo o fio em volta do corpo de uma pessoa que, com o olhar, consente minha aproximação. Atravesso a roda e, chegando ao lado oposto, enrosco o corpo de outro alguém com o fio. Passeando pelo centro da roda até as suas extremidades, vou emaranhando as pessoas com o novelo de lã e, atravessando os centros, crio uma teia de aranha na extensão do espaço, uma teia que depende dos corpos presentes como suportes e produtores da tensão e extensão dessa teia. Os fios se cruzam no centro da roda, e cada pessoa envolvida com o novelo determina uma linha diferente para a teia que se materializa no entre. O emaranhado aumenta. As direções dos fios se multiplicam, os corpos estão vinculados e separados pela extensão das linhas. Retiro a roupa que visto e, com cuidado, coloco o vestido de minha avó. Continuo a me mover pelo espaço dançando entre os fios que se cruzam, encontrando as barreiras que a teia abre no ar. Enrosco-me entre esse tecido, e a pressão que meu corpo gera dentro do emaranhado movimentava também os corpos envolvidos pelos fios da teia. O novelo segue em minhas mãos, e eu, no meio da teia, começo a enrolar o fio em meu próprio corpo, como se quisesse costurar com ele minhas pernas, braços, pescoço, meus órgãos. Enquanto emaranho meu corpo com os fios, minha voz entra no espaço.

“Esse vestido é da Adele, minha avó. Fiquei com todas as suas roupas, ainda não sei o que fazer com elas. Sou filha única, de mãe solteira e avó viúva. Fui cuidada por ela numa cidade bem pequena e, nos últimos anos, pude cuidar um pouco dela também. Ela teve Alzheimer, o buraco negro da memória. Durante os últimos três anos, o que ela mais fazia era perguntar a mesma coisa, repetidamente.

Ela me perguntava “tá chovendo?”

Eu dizia “sim, vó, tá chovendo”.

E ela respondia “que bom, né?”.

Dois minutos depois, ela perguntava: “tá chovendo?”

e eu respondia, “sim, vó, tá chovendo”.

Poucos minutos depois, ela perguntava novamente: “tá chovendo?”. E mesmo que não estivesse, eu dizia “sim, vó, tá chovendo”.

Às vezes eu abria a janela e dizia, “sim, vó, tá chovendo. Olha, escuta, como chove!”.

E, mesmo sem chuva alguma, ela olhava para o céu e dizia “que bom, né?!”.

Foram três anos assim, com a mesma pergunta: eu e ela na mesma pergunta.

Tá chovendo?”.

Continuo envolvendo meu corpo com o fio e sinto as linhas que partem dos corpos dos outros corpos e que atravessam o meu. Meus movimentos respondem a minha voz e meus olhos buscam os olhos dos outros envolvidos pelas linhas que formam a nossa teia.

“Faz três meses que a Adele morreu. E o mais louco é que, no dia do enterro dela, choveu absurdamente, choveu muito mesmo! Já no cemitério, instantes antes da última despedida, pedi que abrissem o caixão. Eu não tinha levado guarda-chuva, nem pra mim, nem pra minha mãe. As pessoas também não se deram conta de nos emprestar. Elas acharam meu pedido estranho. Mas um dos senhores que carregava o caixão me atendeu e o abriu com cuidado.

A chuva era torrencial. Ficamos ali uns minutos vendo a água tocar o corpo dela.

Chovia! Eu queria dizer.

Ela chovia.

A chuva chovia em nós.

Encharcada com a chuva, foi a última imagem dela que eu vi.

Foi chovendo que ela foi.

E nós ficamos com a chuva”.

Peço para um dos músicos pegar uma bandeja com copos de água que eu havia deixado preparada. As pessoas emaranhadas na teia comigo são convidadas a um brinde. Erguemos a água ao céu, e fazemos um brinde à Adele, bebemos aquela água juntos.

Eu não consigo me mover com tantos fios enrolados em meu corpo; o espaço havia se transformado em uma textura emaranhada. Os músicos aumentam a intensidade dos sons, que também se emaranham no espaço.

Algumas pessoas vêm em minha direção; todo o desenho do espaço se redefine, e a roda é quebrada. Elas começam a me desembaraçar dos fios. Lentamente, vão retirando os fios que envolvem meus braços, pescoço e pernas. Uma delas traz uma tesoura e corta as linhas apertadas enroladas em meu tronco. Tudo muito devagar, sem qualquer tipo de combinação prévia; mais pessoas entram. Eu conheço algumas, outras não.

Respiro de olhos fechados.

Elas me despem.

Uma delas traz a minha roupa e me veste com delicadeza.

Não faço ideia de quanto tempo isso dura, mas vejo que, nas laterais, algumas pessoas brincam, dançando com os fios que criaram vínculos entre uns e outros na teia que formamos. Ali se desenrolaram outras histórias, tensões, trações, pontas que puxaram uma a outra, corpos que se influenciaram.

Livres dos fios visíveis da teia vermelha, mas ainda de alguma forma vinculados, fazemos uma outra roda, nos olhando fixamente, mais próximos dessa vez. De repente, uma senhora de cabelos brancos entra na roda e deita no chão. Ela chora muito. Não a conheço. Ela se movimenta embalada pelas flautas e, diz:

“você contou a minha história”. Uma segunda mulher entra no centro da roda e a abraça, eu entro e acaricio seus pés, permanecemos ali, nós três...

É importante relatar que, no mesmo mês da realização dessa experiência, que eu havia intitulado “Tecidos de sangue e água”, adoeci por problemas renais (os órgãos de sangue e água) e precisei interromper minha participação prática no grupo. Depois do afastamento do laboratório, minha participação passou a ser trabalhada de outras formas, como, por exemplo, pela escrita, modificando meu lugar dentro do processo de criação.

Hoje, depois desse Acontecimento e de pensar sobre a escuta, eu escuto a chuva de outra forma. Quando escuto-a, sinto o som da queda da água, o som do movimento que o céu endereça ao chão. A chuva me faz escutar a sua existência. Ela invade os espaços secos com a sonoridade de seu preenchimento. Escuto as gotas, não o som das gotas, mas as gotas querendo me encontrar. É ela.

Às vezes a chuva acalma. Vai passando até que... gota a gota, silencia. Passou. Um pássaro anuncia o fim dessa passagem. Momento de luto pela morte da chuva. O carro que passa pela rua deve ser fúnebre, os pássaros cantam uma homenagem final, as janelas se abrem para contemplar o fim. Eu o escuto.

Eu escuto o fim.

Agora, ao lembrar da chuva eu a faço habitar a memória da chuva, meu corpo-chuva de memórias aquosas, como as de minha avó, como as memórias perdidas de minha avó. Uma escuta sem trovões a localiza no repertório das chuvas, entre o velório, o temporal da semana passada e a chuvarada breve que essa época do ano costuma trazer.

Estou doente, tudo bem, uma atriz da chuva só poderia estar destinada a cair. Mas talvez, também, a trovejar.

Está trovejando, eu, como atriz, gostaria de dizer, mas essas palavras não conseguem sair pela minha boca, elas estão dentro da minha cabeça, mas quando vou dizer

“-está trov....”

“-está....”

“-está trovej....”

“-es...”

“-está trovej...”

“-trovej...”.

Isso foi um sonho que eu tive, eu queria dizer essas duas palavras e elas não saíam da minha boca, não importa o tamanho do esforço que eu fizesse: a atriz não conseguia mais dizer.

E além disso, de quantos fios é feita a trama de um acontecimento teatral? Quantas linhas são produzidas por cada corpo, lançadas em que direções, costurando que histórias, modulando que partes do espaço? Uma teia ocupa os espaços teatrais costurando relações invisíveis e visíveis, de atração e de repulsão, de formas horizontais e verticais, apontando distância e vínculo.

Algo resta no espaço, e de repente, nos vemos surgir na boca do outro, vemos nossas histórias aparecerem fora de nós. Às vezes, compartilhamos teias sem saber. Será que o entre tem memória? Uma espécie de memória sem dono, uma memória em comum que nos atravessa?

A chuva retorna em mim como uma memória sem tempo...

Água

Água

Água

Água

Água

Água

Água

Água

Silêncio

Silêncio

Silêncio



Imagem 10 - Fotografia: Patrícia Silveira

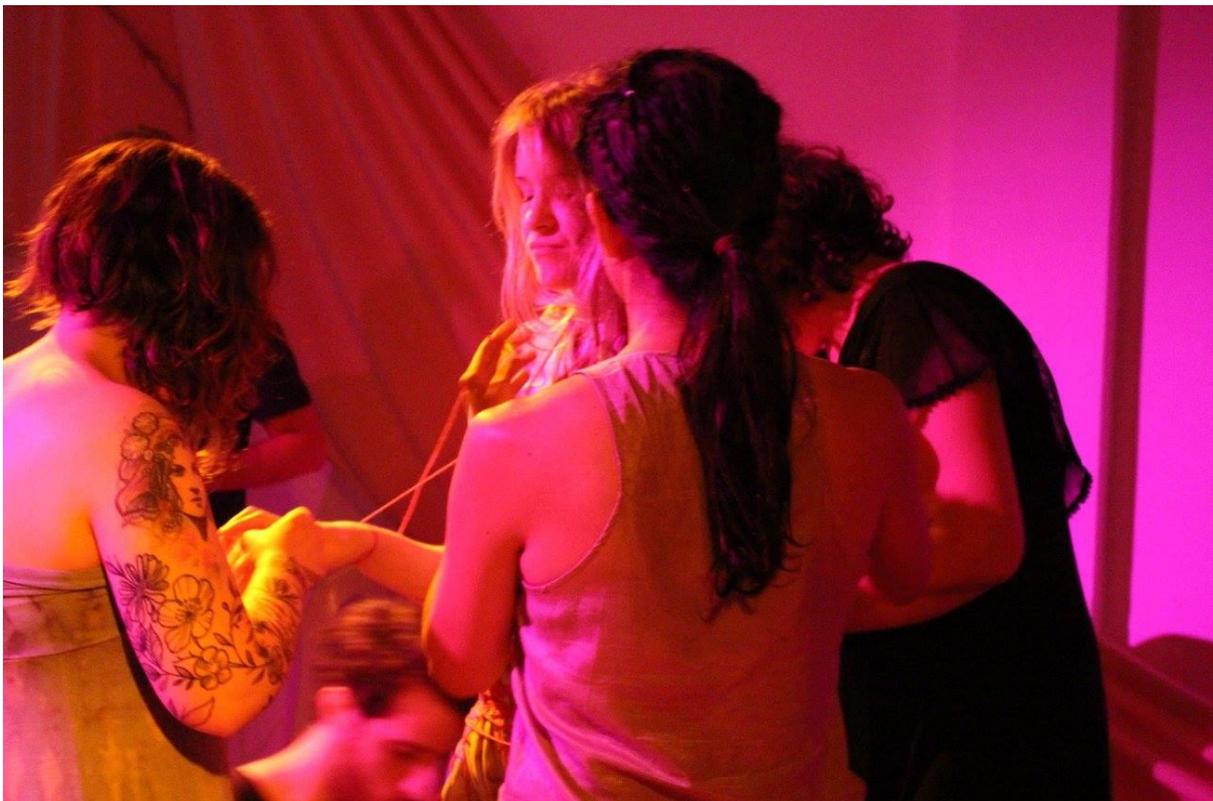


Imagem 11 - Fotografia: Patrícia Silveira

Ação performativa realizada no Meme Santo de Casa Estação Cultural, Porto Alegre, 2016.

Sétimo fragmento- AQUILO QUE NÃO...

Tramas: camadas em relação e o corpo-teatro

Um dos desejos dessa parte da tese é o movimento de pensar as relações considerando possibilidades diversas de comunicação, trata-se da tentativa de exceder a perspectiva do primeiro plano das relações que pode ser percebido de modo mais direto. Podemos pensar, a título de exemplo, sobre duas pessoas que se relacionam: um casal, ou mãe e filho, ou colegas de estudo, ou chefe e funcionário – essa relação é um fato. O acontecimento dessa relação e a forma como ela acontece, podem ser percebidos, e, é possível, inclusive, a observação de formatos e condutas de operação pré-instituídos, que influenciam e conformam a estrutura dessa relação (papéis estabelecidos, status, funções, poderes, ações realizáveis de um para o outro). Mas, em camadas que excedem essa característica – aqui pensada como primária ou de primeiro plano –, podem existir formas de comunicação *entre* esses sujeitos que operam de modo autônomo, formas de contato e contágio não instituídas – o fato de não serem percebidas de modo evidente não anula a possibilidade de sua existência e de suas influências nos corpos.

Para alcançar essa meta, os objetos de estudo teriam de se intercalar na tentativa de tornar possível o acesso às camadas de suas relações. Portanto, pretendem ser objetos os acontecimentos teatrais, o *entre*, as noções estudadas e os corpos envolvidos, assim como pretendem ser objetos as relações realizadas *entre* esses elementos e, ainda, as relações que, como processos independentes, essas relações fazem (ou podem fazer) autonomamente *entre* si – relações operadoras de um interstício como lugar de existência. De tal proposta é importante pensar nas camadas que se relacionam *entre* si de forma tanto evidente, quanto subterrânea, como a relação *entre* a cor das peles das pessoas que participam de um acontecimento teatral; a relação *entre* as alturas dos corpos; a relação *entre* as idades de uns e de outros; a relação *entre* os lugares que estão ocupando os artistas e os espectadores; a relação *entre* as formas como escutam umas pessoas e outras; a relação *entre* os desejos destes e os daqueles; a relação *entre* o que

esperam do acontecimento um e o outro; a relação *entre* os meus órgãos e os seus.

O *entre* pressupõe uma política: há troca e atrito em uma zona que possui temporalidade e espacialidade próprias, mas que não se encerra como território fixo passível de definições permanentes. O *entre* funda um lugar temporário aberto e rasgado no espaço como precipício dos corpos em comum. A partir dos Acontecimentos citados é possível refletir sobre as inúmeras camadas de *entre* produzidas além da relação imediata existente *entre* cada acontecimento e a parte da tese na qual estão localizados. A partir do Acontecimento III, por exemplo, é possível propor um pensamento sobre as camadas de relações *entre* os espectadores uns com os outros, uma vez que essa camada de relação os torna pertencentes a uma comunidade de corpos espectadores, incluindo o fato de que, como no Acontecimento III, a relação de um transeunte com um espectador o autoriza e convida a também se tornar espectador.

Ao ver um grupo de pessoas próximas umas das outras olhando com curiosidade para o corpo no chão, mais pessoas se aproximam. Aproximam-se, pois são chamadas pela proximidade dos corpos juntos olhando na mesma direção. São chamadas pelos que foram chamados a olhar. Se pudesse ser visto de cima, o conjunto desses corpos formaria uma moldura para o corpo no chão; o cordão e o aglomerado de corpos forma um desenho disforme que se aproxima e distancia. (Acontecimento III)

Além das camadas de *entres* produzidas pelos espectadores *entre* si, que propõem possibilidades de ação e instauram códigos comportamentais, as camadas de relações produzidas *entre* a artista e a cidade, também podem ser refletidas: *Sinto o cheiro da cidade suja. A textura da calçada fria. Deitada em frente ao mercado, vejo diante dos meus olhos o céu sem nuvens, algumas cabeças se aproximam, me olham (Acontecimento III)*. A relação da artista com o espaço também altera a relação dos espectadores com esse mesmo espaço. O fato de estar deitada ao chão convida alguns a sentarem-se, já a outros gera preocupação. A relação da artista com o espaço também, em outras camadas, altera a camada da relação dos espectadores *entre* si, produzindo possibilidades específicas de localização dos corpos, de receptividade e de interação com a artista. O acontecimento do parto, por sua vez, pode abrir uma camada de relação *entre* a

ação em execução pela performer e as ideias, memórias e informações que os espectadores possuem sobre o tema *nascimento*. O fato de o parto poeticamente fazer nascer uma cabeça sem corpo produz outra camada que influencia a anterior, que também altera a relação dos espectadores uns com os outros acionando determinadas reações em comum, que, também alteram a relação destes com o espaço, que também altera a relação da performer com o espaço, e assim sucessivamente. A pluralidade constituinte de um acontecimento, gera uma infinidade de camadas de relações de uns com os outros que produzem singularidades provisórias como microacontecimentos geradores de outras pluralidades. Essa ideia se aproxima da noção de espiral de afetação autopoietica de Erika Fischer-Lichte, motor visível e invisível da realização cênica em que artistas e espectadores de forma nunca totalmente previsível se afetam mutuamente.

As ações dos espectadores acontecem como respostas àquilo que percebem, do mesmo modo que as ações dos atores respondem ao que eles percebem – o que veem, ouvem e sentem – dos comportamentos e atividade dos espectadores. [...] Nos referimos, em primeiro lugar, a autopoiesis do espiral de retroalimentação, que faz com que a realização cênica se origine, e ao fenômeno da emergência; em segundo lugar, a desestabilização, quando não desmoronamento, das oposições dicotômicas; e em terceiro lugar, as situações de liminaridade que experimentam os participantes na realização cênica, e as transformações vinculadas a elas.⁷¹ (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 324).

Outras camadas de relação são abertas no próprio corpo, ao considerar que, mesmo antes de entrarmos em relação com outros corpos, em nós habitam já muitos *entres*. No Acontecimento II, isso se torna visível quando a atriz presentifica, na apresentação de uma personagem, a relação *entre* as personagens anteriores criadas por ela, que passam a formar um repertório ativo de memória como fonte de criação.

Kassandra e Ofélia foram criadas em diferentes épocas, mas a oportunidade de vê-las ressurgir no presente faz pensar o quanto os subtextos são contagiosos, o quanto as personagens, quase que autonomamente,

⁷¹ “Las acciones de los espectadores acontecen como respuestas a lo percibido del mismo modo que las de los actores responden a lo que ellos perciben – lo que ven, oyen y sienten – de los comportamientos y actividad de los espectadores. [...] Nos referimos, en primer lugar, a la autopoiesis del bucle de retroalimentación, que hace que la realización escénica se origine, y al fenómeno de la emergencia; en segundo lugar, a la desestabilización, cuando no desmoronamiento, de las oposiciones dicotômicas; y, en tercer lugar, a las situaciones de liminaridad que experimentan los participantes en la realización escénica, y las transformaciones vinculadas a ellas.” Tradução minha.

influenciam umas às outras nos entremeios do corpo de Tânia, talvez sem que ela mesma saiba. O golpe no ventre de uma se tornaria subtexto da outra? Se somaria à sua dor? (Acontecimento II)

Essas camadas são possíveis não apenas porque o corpo que presentifica as personagens é o mesmo, trata-se antes da relação *entre* os diferentes tempos do mesmo corpo, dos infinitos materiais dos quais o corpo é feito, das associações dinâmicas *entre* os elementos da memória e os subtextos. As criações que a artista realizou em diferentes vivências se tornam contagiosas *entre* si, e quando ela traz à cena uma personagem, é possível perceber em algum canto do corpo em ação os ecos das outras personagens que parecem espiar a cena através do mesmo olho.

Outra camada de relação pode ser evocada através da recorrência das linhas, texturas, tessituras *entre* diferentes Acontecimentos narrados na tese. Essas linhas podem ser percebidas de forma subjetiva como nesse caso:

Quando descobrimos que os fios que costuram tais texturas são constituídos, em grande parte, pela luta das mulheres e pelas questões políticas do nosso país, percebemos que também são nossos esses subtextos, que por linhas mais invisíveis que visíveis formamos, ali, um nós. (Acontecimento II)

Aqui, a possibilidade de fundar um *nós* se aproxima do ato de emaranhar, de fazer nó *entre* os fios construídos no acontecimento teatral. Aos poucos, a atriz vai criando correspondências *entre* personagens, textos, subtextos, imagens, estudos, gestos, movimentos políticos e pessoas. As forças que sustentam uma criação se tornam poderosas quando se interligam com as lutas contemporâneas e os processos sociais que constituem os corpos dos espectadores. Dessa forma, uma relação de vínculo real se estabelece para além do contrato fictício do acontecimento teatral. *Entre* os subtextos relativos a personagem apresentada pela atriz e os suportes imateriais que dão forma a lutas que vivemos no cotidiano, uma linha em comum é costurada. É necessário aqui, fazer menção à Stanislavski, que tratou das linhas como correntes submarinas da criação, elementos de uma tessitura formada de textos (na perspectiva de textura) e subtextos. “Todas estas linhas estão intencionalmente entrelaçadas entre si como os fios de um cabo e nessa forma se estendem por toda a obra em direção ao superobjetivo.”

(STANISLAVSKI, 1997b, p. 83)⁷². Outra camada de relação possível de ser projetada na tese é a das linhas visíveis e concretas criadas no espaço pelos Acontecimentos IV e VI.

Em silêncio, sem dizer nada, firmo um vínculo com algumas pessoas pelo olhar, busco seus olhos e sinto seus olhares me tocar. Passo o fio em volta do corpo de uma pessoa que, com o olhar, consente minha aproximação. Atravesso a roda e, chegando ao lado oposto, enrosco o corpo de outro alguém com o fio. Passeando pelo centro da roda até as suas extremidades, vou emaranhando as pessoas com o novelo de lã e, atravessando os centros, crio uma teia de aranha na extensão do espaço, uma teia que depende dos corpos presentes como suportes e produtores da tensão e extensão dessa teia. Os fios se cruzam no centro da roda, e cada pessoa envolvida com o novelo determina uma linha diferente para a teia que se materializa no entre. O emaranhado aumenta. As direções dos fios se multiplicam, os corpos estão vinculados e separados pela extensão das linhas. (Acontecimento VI)

Kali dança com facas que sustentam seus pés. Há uma cruz feita de facas no centro do espaço e elas formam linhas. Como não pensar em Artaud falando no centro da minha cabeça sobre as cruces mexicanas de linhas invisíveis que formam desenhos geométricos no espaço teatral? Dança oriental, dança das facas, das línguas, dança das cruces que guerreiam suas linhas no espaço. (Acontecimento IV)

No Acontecimento VI as linhas fazem aparecer as possíveis interconexões *entre* os corpos a partir de um desenho espacial. Nesse Acontecimento, as linhas são como veias de um corpo em comum partilhado pelos presentes, formam uma textura que ocupa todo o espaço, uma correnteza que envolve o meu caminhar como atriz, emaranha meus movimentos e faz tensão com os corpos dos espectadores, movendo-os também. As linhas tornam visíveis e materiais o invisível da memória, a relação *entre* minha avó e eu, e *entre* arte e vida. Tornam visível também o vínculo e a força de moção *entre* um corpo e outro, geram conflitos *entre* eles.

Continuo a me mover pelo espaço dançando entre os fios que se cruzam, encontrando as barreiras que a teia abre no ar. Enrosco-me entre esse tecido, e a pressão que meu corpo gera dentro do emaranhado movimentada também os corpos envolvidos pelos fios. (Acontecimento IV)

Ao mesmo tempo, as linhas tornam concreta também a distância *entre* um corpo e outro. Já no Acontecimento IV, as facas se tornam a propulsão de linhas que continuam como fios no espaço. A cruz formada pelo encontro e confronto

⁷²“Todas estas líneas están intencionadamente entrelazadas entre si como los hilos de un cable, y en esa forma se extienden por toda la obra en dirección al superobjetivo.” Tradução minha.

dessas linhas, assemelha-se a teia do outro Acontecimento. Uma camada de relação com Arancibia é aqui possível, pois ele, ao tratar do *entre*, aproxima a cruz ao X. “Cruz, intersecção, implexo, divisão, entrelaçamento. O X não tem centro; possui apenas o espessor no qual as trajetórias se sobrepõem, se recobrem e se sobrepõem.” (ARANCIBIA, 2017, p. 218).⁷³ O estudioso explana que as *entridades* são formadas por linhas acidentais que compõem intersecções com pontos de encontro no *entre* como algo que não tem centro. Ainda assim, é curioso pensar que o *entre* pulsa tanto na imagem de duas linhas expostas lado a lado, quanto nas linhas *entrecruzadas*.

Outra relação é possível, se incluirmos aqui o pensamento de Antonin Artaud, ao lembrar que o artista tratava das cruzeiras invisíveis construídas no espaço teatral a partir das diferentes linhas das quais a criação é realizada. Além das linhas da criação teatral, é preciso fazer referência às linhas das cartas de Artaud. Nise da Silveira, ao tratar de uma das cartas em que o poeta roga pelo fim dos eletrochoques, explana: “Esta carta soa como um zunir de um chicote de fios de aço” (DA SILVEIRA in LUCCHESI, 1989 p.12). Já Ana Kiffer, estudiosa de Artaud, resgata um escrito em que ele trata da ideia de linhas intersticiais:

é que essa luta, em sua essência, não cessa de ser significada concretamente por linhas e por pontos./[...] Estas linhas são o que poderíamos chamar de linhas intersticiais./ [...] Intersticiais elas são, estando como suspensas no/movimento que acompanham,/ movimento que sacode o sopro.(ARTAUD apud KIFFER, 2016, p. 222).

Materializar o confronto das linhas no espaço é tornar tangível também os combates vivenciados corporalmente em relação àquilo que lutamos contra, como o projeto de normatização dos corpos e a ideia de corpo pleno e suficiente. A noção de linha intersticial de Artaud pode inspirar um pensamento de contágio *entre* linhas materiais e abstratas, em que a linha provoca ruptura, opondo-se à ideia de linearidade (das formas e do tempo). Esse desejo faz ser possível não apenas tornar perceptíveis as texturas do espaço, mas dar ao corpo o poder de

⁷³ “Cruce, intersección, implexo, división, entrelazamiento. La x no tiene centro; posee apenas el espesor en el que las trayectorias se superponen, se recubren y sobrepasan.” Tradução minha.

traçar linhas, costurar objetos, separá-los, culminando na possibilidade de traçar as linhas do próprio corpo constituído de linhas intersticiais. “As linhas intersticiais fissuram o tempo e escavam o espaço”. (KIFFER, 2016, p. 223). O interstício abre a linha e a linha abre o interstício, é um corte que rasga o espaço e os corpos, causa falhas nas estruturas e agencia novos desenhos no ar. Por isso, Artaud trata da ideia de linha intersticial como o movimento que sacode o sopro, elemento que pode ser aqui relacionado com a reflexão sobre a voz como sopro em comum *entre* os corpos, e, ainda, com a efemeridade presente nos sopros como ações do instante, que, por sua vez, é tema de Bachelard.

Essa relação *entre* as linhas subjetivas dos subtextos do Acontecimento II e das linhas concretas dos Acontecimentos IV e VI, que por sua vez *entrelaçam-se* com ideias de Arancibia, Artaud e Kiffer, podem estabelecer ainda outra relação: a da relação dessas linhas em relação a fila como linha, assim como narrado no Acontecimento V: *Ataduras, correntes e faixas/ também atravessavam nossos corpos/ materializando a linha da fila/ entre um corpo e outro,/ entre o vazio de um corpo ausente/ e a presença do outro corpo.*

Desde aqui, a noção de visibilidade também se torna uma camada de relação possível nessa reflexão se pensarmos nos corpos invisíveis como aqueles que não tem lugar. Os corpos de insuficiência, por seu caráter de invisibilidade/invisibilizados, podem ser relacionados ao percurso dessa tese no tocante aos elementos invisíveis inerentes ao *entre*. Mais uma vez, essa relação é relacionável com Artaud, para quem esta é uma importante questão: “noção de visível que se relaciona com uma mudança no plano da visibilidade e não como uma mudança naquilo que se vê.” (KIFFER, 2016, p. 196) Aqui se reivindica que as invisibilidades tenham lugar no pensamento e no espaço, que os buracos ocos do corpo apareçam, tenham visibilidade. *A nossa fila tem lugares vagos/ entre uns corpos e outros/ Esperamos de frente para a parede/ como se desejássemos entrar na matéria/ Porque a matéria é visível. (Acontecimento V)* Nesse sentido, o desejo de Artaud por ter sua arte vista e escutada se torna outra camada de relação possível. Tornar visível é, aqui, tão importante quanto escutar. O poeta foi calado em muitas ocasiões ao

longo de sua vida, mas me refiro especificamente a censura de sua peça radiofônica “Para acabar com o julgamento de deus”. A peça foi gravada alguns meses antes do falecimento de Artaud e foi censurada pelos responsáveis da rádio francesa na qual seria difundida. Trata-se não apenas da censura sobre o direito de dizer, mas, principalmente, sobre o direito de ser escutado, o direito de ter sua existência testemunhada e reconhecida como existência. O apagamento sofrido por Artaud durante sua vida é um ponto significativo para a crítica que leva a pensar sobre os corpos marginais que não ocupam os centros de poder, de conhecimento e de reconhecimento. Sobre a privação de direitos, não é um acaso, para mim, o fato de Artaud ter morrido segurando um sapato – objeto inerente a possibilidade de caminhar, de ir, de sair, de trilhar trajetos, portanto, do direito de ir, de mover-se, de existir e criar seus próprios percursos em caminhos abertos, possíveis, de passagem livre. Direitos privamos pela série de clausuras manicomiais vivenciadas, pela série de censuras e de exclusões que sua arte e seu pensamento sofreram, e pela insuficiência de seu corpo que por vezes não tinha forças para caminhar, ir, sair, trilhar trajetos que tornassem importante calçar, ter, existir um sapato.

Incluo à essa camada também o Acontecimento II: *A ausência dos corpos desaparecidos na ditadura é espacializada na vinda de Sophia*. Nessa passagem, percebe-se o peso do apagamento como desaparecimento, e da presença das ausências vibrando espacialmente. Trago para a relação, além da menção ao fragmento que relaciona a presença com a ausência como operação, uma vez mais, o pensamento de Arancibia. O filósofo trata do *entre* como brecha e ferida ao relacioná-lo aos regimes ditatoriais latino-americanos, sobretudo o Golpe de Estado de 1973 no Chile. Uma espécie de clausura no *entre* é refletida pelo filósofo ao abordar a ditadura como trauma de um tempo. Os corpos desaparecidos recriam um luto perpétuo, eles não territorializam-se, por não terem sido enterrados permanecem vagando *entre* os tempos e os corpos. A perda desses corpos nunca acaba de se fazer presente. A clausura é intensificada quando esse luto reatualiza o passado como sombra no *entre*, impedindo o prosseguimento dos fluxos. Nesta reflexão, Arancibia recorre a obra chilena intitulada *Tentativa Artaud*.

A Tentativa Artaud não sucedeu então no ático do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Chile (1974). Tampouco aconteceu no Museu de Bellas Artes de Santiago (2008). Acontece sem testemunhas como um descomunal entre estendido anacrônica e antropológicamente que vai gerando uma sorte de imagem flutuante inconsciente na qual se imprime a história. [...] Cravada nas sombras do Golpe de Estado, a Tentativa mede o entredito da experiência (da perda da palavra, o desacampado institucional, a tortura dos corpos, os despejos e desapareções, a paralisia psíquica) na série modernizadora aberta desde 1973 (ARANCIBIA, 2017, p. 264).⁷⁴

O *Teatro e seu Duplo* de Artaud era estudado a partir das orientações de Ronald Kay por um grupo de estudantes do Instituto de Humanidades da Universidade do Chile no período de 73-74 enquanto sucedia o golpe de estado. O grupo experimentava os escritos de Artaud a partir do corpo, da ação teatral, e dos estados de medo, violência e dor coletivos que se instauravam no momento. É possível dizer que a violência e a dor tratadas por Artaud encontrava correspondência nos tempos e espaços em que viviam aqueles sujeitos no Chile. A ação teatral *Tentativa Artaud* foi realizada no prédio do Instituto de Humanidades durante o processo de tomada da Universidade pelos militares, então o grupo de estudantes performers se infiltrou nas salas onde já se encontravam equipamentos de escuta militar, televisores e instrumentos de tortura. As ações físicas dos atores são afetadas pela violência que já pulsava no espaço.

Ronald Kay fotografou a ação teatral e o espaço da faculdade em processo de ocupação interventiva, mas essas fotos não foram expostas, desde 1974 até 2008 ficaram "desaparecidas" do olhar do público. As fotografias referentes ao acontecimento teatral foram expostas publicamente pela primeira vez no Museu de Belas Artes de Santiago apenas em 2008. Outra camada de relação se faz possível aqui, pois, nesse meio tempo, Kay passou a mergulhar no rádio e na noção de escuta, por isso as suas obras visuais são também sonoras. O artista afirma que,

⁷⁴ "La Tentativa Artaud no sucedió entonces en el ático del Centro de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile (1974). Tampoco sucedió en el Museo de Bellas Artes de Santiago (2008). Sucede sin testigos como un descomunal entre extendido anacrónica y atopológicamente que va generando una suerte de imagen flotante inconsciente en la que se imprime la historia. [...] Clavada en las sombras del Golpe de Estado, la Tentativa mide el entredicho de la experiencia (la pérdida de la palabra, el descampado institucional, la tortura de los cuerpos, los despejos y desapariciones, la parálisis psíquica) en la serie modernizadora abierta desde 1973" Tradução minha.

como lugar da escuta, o rádio foi um advento profundamente marcante no Chile violentado, pois permite escutar os mortos, acessar as vozes perdidas, acessar as vozes sem homens, acessar as vozes sem mulheres. Isso se relaciona com a voz na poética de Artaud também, na medida em que se trata de uma voz que, ao ser proferida, faz, traz e executa a perda do sujeito que profere. Artaud perdia a si quando falava, perdia a si quando pensava, perdia a si quando escrevia.

Em 2008, quando as fotografias do acontecimento teatral vieram à tona, elas passaram por um processo de acoplagem *entre* paisagens sonoras e fotografias. Ronald Kay integrou às fotografias sonoridades que foram gravadas pelas escutas da época (sons de tiros, gritos, vozes assustadas). Podemos dizer que a apresentação das imagens e sonoridades em 2008 representa um aparecimento, já que o trabalho permaneceu durante mais de 30 anos recluso. Essa distância temporal de sua exibição marca o desejo de ver aparecer aquilo que desapareceu: os corpos desaparecidos e o teatro como paradigma da desapareição, da efemeridade, da perda, da negatividade. Ao aparecer a público, as imagens atualizam no presente o peso do desaparecimento – tornam presentes as ausências que permanecem flutuando na memória dos corpos. As imagens são estarrecedoras, a sensação que elas causam se aproxima de um profundo escuro.



Tentativa Artaud: Imagem 12



Imagem 13



Imagem 14 (Ronald Kay)

Aqui, outra camada de relação é possível:

Os ecos que saem das duas aberturas são iluminados na noite, lugar abstrato do espaço cênico, lugar concreto da realidade na qual estamos: é noite. É noite, as poucas pessoas sentadas ao meu lado somem no escuro, o silêncio do público é cortante. Eu estou ali na frente dela como que vindo do lado de fora, um sonho. (Acontecimento IV)

É possível relacionar este estado de escuridão com a noite como o lugar do desconhecido e do não-saber em Bataille. O poeta pensa a noite como o precipício aberto, pois quando um corpo está na noite, ele é a noite, é tomado por ela, não consegue enxergar seus contornos, perde a razão. As fronteiras *entre* o corpo e o espaço da noite são dissolvidas, a noite faz do corpo um poço sem bordas: “O mundo do sujeito é a noite: essa noite movente, infinitamente suspeita, que no sono da razão engendra monstros.” (BATAILLE, 2013a, p. 72).

Outra camada de relação que pode ser exercitada se refere às águas. Diferentes Acontecimentos que foram vivenciados em tempos distintos evocam a água. Molham-se em si e *entre* si os Acontecimentos I, II e VI.

Um outro espaço dentro desse acontecimento, enquanto ele acontece. Uma camada que me suspende. Espaço entre, onde chove. Os pingos da chuva caem sobre mim não apenas de cima, mas de todos os lados, de frente e também de baixo. Ao mesmo tempo. Vêm ora leves e espaçados como garoa, ora intensos em fortes rajadas. Meu corpo agora é água, sendo tocado por água. (Acontecimento I)

Como partes do corpo de Sophia, são posicionados no espaço cênico de forma quase material: as grandes pedras, as grades enferrujadas da ilha e as noites escuras. As águas que contornam a ilha saem da boca da atriz com a memória de que elas, as águas, são as que levam e que trazem: corpos, imagens, cantos, sons, sonhos. (Acontecimento II)

Ela me perguntava “tá chovendo?”, eu dizia “sim, vó, tá chovendo”. E ela respondia “que bom, né?”. Dois minutos depois, ela perguntava: “tá chovendo?”, e eu respondia, “sim, vó, tá chovendo”. Poucos minutos depois, ela perguntava novamente: “tá chovendo?”. E mesmo que não estivesse, eu dizia “sim, vó, tá chovendo”. Às vezes eu abria a janela e dizia, “sim, vó, tá chovendo. Olha, escuta, como chove!”. E, mesmo sem chuva alguma, ela olhava para o céu e dizia “que bom, né?”. Foram três anos assim, com a mesma pergunta: eu e ela na mesma pergunta”. (Acontecimento VI)

Essa camada de relação é poética e inspira pensar na relação do *entre* com a água, pois somos compostos de água e rodeados dela, ela está dentro e fora de nós. A chuva, como o *entre*, pulsa fora, como um fenômeno do espaço-tempo, ao mesmo tempo em que a matéria da qual ela é feita, pulsa no interior dos corpos. Assim, talvez, algo do infinitamente fora possa nos lançar para dentro e,

desde de dentro, permitir-nos enxergar fora. Já a relação *entre* a água e as linhas surge aqui a partir da lembrança sobre o poético *Haroun e o mar de histórias* do indiano, Salman Rushdie (2010, p. 57): “Olhou para a água e reparou que ela era feita de milhares e milhares e milhares de correntes diferentes, cada uma de uma cor diferente que se entrelaçavam como uma tapeçaria líquida de uma complexidade de tirar o fôlego.”

Como numa tapeçaria aquática, a água, como elemento, precisa de distintos componentes para ser água, necessita da pluralidade desses elementos para formar chuva. Chuva, torrente, garoa, tempestade, lago, rio, mar – são a confluência de inúmeras e pequenos fragmentos para chegar a ser o que são. O *entre* também, para ser *entre*, necessita de no mínimo dois pontos que se relacionem para vir a ser. A água se dá na relação *entre* os elementos que a formam. Também um corpo não tem ponto fixo, está sempre *entre*, refazendo-se a cada instante. O teatro é, no mesmo sentido, a relação *entre* distintos elementos sem se fixar em nenhum deles de forma específica. É fruto da relação *entre* os corpos artistas e espectadores, *entre* os objetos cênicos e as sonoridades, *entre* os movimentos e as luzes, *entre* as palavras e o espaço, *entre*.

A relação com as águas também expõe como o meu corpo de pesquisadora é atravessado pelos Acontecimentos e reflexões. As questões que pulsam em nossos corpos são, às vezes, moduladores da forma como vemos o mundo, direcionam o olhar e a escuta para que essas questões sejam dissolvidas e trabalhadas em nós e fora de nós. Os rins, meus traidores, são os responsáveis pelo trabalho com as águas no corpo. Por isso, talvez eu tenha involuntariamente feito dos acontecimentos teatrais rins artificiais para filtrar, ver passar e *entrelaçar* as correntes aquosas como um *entre*. Essa camada me leva até Artaud, uma vez mais, ao pensar que um dos seus órgãos traidores, o intestino, está fisiologicamente ligado com a ideia de excremento e de defecação, tão abordadas por ele em sua criação poética e filosófica. Será que tiramos de nós aquilo que não podemos tirar de nós? É preciso pontuar também, que, no caso de Artaud, os intestinos são os órgãos mais acometidos pelos efeitos colaterais dos opiáceos. Será que os órgãos

que nos traem podem sair nós ao se localizarem em nossos pensamentos, escritas, criações artísticas e cartas que endereçamos ao fora? Assim também nos tornamos corpos sem órgãos?

A partir do pensamento trilhado até aqui, outra camada de relação pode ser construída, uma vez que os diferentes Acontecimentos narrados na tese se apresentam a partir do *entre* também pela contaminação *entre* elementos, formatos e vertentes artísticas distintas, fenômeno emergente das práticas cênicas contemporâneas abordado por inúmeros pensadores da área. Correspondentes com essa tendência, algumas das experiências narradas se relacionam *entre* si por acontecerem em diferentes espaços que não o edifício teatral convencional, como em salas alternativas (Acontecimentos I e VI) e o espaço urbano (Acontecimentos III e V). Embora a criação teatral pulse sempre, ainda que de diferentes formas, em estado de partilha *entre* atores e espectadores, há, em algumas das experiências citadas (Acontecimentos III e VI), participações mais diretas por parte dos espectadores, que chegam a atuar de forma significativa com os artistas, intensificando o caráter convivial da cena. E há, em todos os Acontecimentos, um *entrecruzamento* dinâmico *entre* diferentes linguagens artísticas que incluem a dança, a performance, a música e as artes visuais. Esse aspecto se articula com a reflexão de pesquisadores como a cubana Ileana Dieguez Caballero, que discute sobre o hibridismo artístico nas teatralidades liminares da atualidade – o que contribui para a intensificação do *entre* nessa pesquisa não apenas vinculado ao aspecto relacional dos corpos *entre* si, mas também das matérias artísticas *entre* si.

Abrir um espaço de reflexão sobre a constituição das atuais teatralidades liminares neste continente não só implica em desenvolver uma análise sobre o seu complexo hibridismo artístico, mas também considerar as suas articulações com o tecido social no qual estão inseridas. [...] Usando a expressão “hibridismo artístico” me dirijo à configuração de um tecido contaminado pelos entrecruzamentos de modalidades e disciplinas diversas, como a dança, o teatro, as artes visuais, a performance art, ou à configuração de um tecido de relações “transversais” entre diferentes aspectos das diversas artes (CABALLERO, 2001 p. 21).

Nesse sentido, estar no acontecimento teatral, a partir da perspectiva apresentada, é estar no *entre* por diferentes motivos: por ser construído a partir

da relação *entre* distintos elementos (corpos, tempo, espaço, ação, palavra, texto, subtexto, gesto, sonoridade, luz, etc.); por operar *entre* diferentes formas e disciplinas artísticas (teatro, dança, artes visuais, performance, música, etc.); por relacionar aspectos políticos, sociais e culturais ao se dar, conforme Dubatti, como teatro no mundo, sempre de forma contextual; mas, principalmente, por ter como base fundamental, necessária, indispensável: a relação *entre* os corpos. Os Acontecimentos narrados na tese, em seu conjunto, relacionam-se com o desejo de vivenciar e refletir acontecimentos que tenham em suas tramas o aspecto relacional como mote intensificado no acontecimento e intensificador dos corpos. Esse propósito se relaciona também com o pensamento de Fagundes ao abordar o teatro a partir de sua dimensão relacional:

A ideia do teatro como estado de encontro significa uma busca por um tipo de fazer teatral que assume, intensifica e amplia sua própria dimensão relacional, uma prática que busca modelar universos possíveis, tanto no momento do processo de criação como no processo de apresentação. (FAGUNDES, 2009, p.38)

Podemos, ainda, relacionar esse exercício de abordar, experienciar e narrar acontecimentos a partir do *entre* com a noção de corpo-teatro de Jean-Luc Nancy, que se apresenta como uma metáfora para pensar o *ser-entre* que almeja desenhar em sua obra. O filósofo explana que o ator, ao mesmo tempo em que contracena (se relaciona com o outro ator ou sua ação cênica, seu texto e objetos como camada primária), está sempre se relacionando, simultaneamente em camadas distintas, com a cena como acontecimento que está sendo construído. O dançarino, ao mesmo tempo em que dança, executa coreografias ou improvisa, relaciona-se com a dança como realização, para qual é um agente da criação. Há um senso ético que une o “que” ao “porque” em um único movimento; a responsabilidade sobre si e suas relações reflete-se, simultaneamente, na responsabilidade sobre a construção do acontecimento como um todo do qual participa. “Relacionando-se uns aos outros, os seus atores se relacionam todos juntos com a própria cena” (NANCY, 2015 p. 15). Os sujeitos, ao se relacionarem uns com os outros, relacionam-se com o próprio *com* ou *entre* que produz a relação. Para o pensador, eles não apenas existem segundo ou a partir desse *entre*, mas como esse *entre*. A ideia de

corpo-teatro lançada no espaço de encontro *entre* atores e espectadores nos faz pensar em algumas camadas de criação, cocriação, ética, interdependência e afetividade. Uma relação de presença *entre* os corpos realiza um nascimento que se retira ao expor a criação de um corpo-teatro, exposto como manifestação daquela presença agora ausente. O corpo-teatro cria a si no mesmo movimento em que participa da criação teatral como acontecimento – constitui a pluralidade que possibilitou e possibilitará a sua singularização. Esse aspecto ultrapassa o parâmetro individualizante, fazendo que a responsabilidade sobre si recaia na responsabilidade sobre o acontecimento teatral e sobre o outro, reverberando relações que concebem realidades próprias para cada encontro, feitas de camadas visíveis e invisíveis.

Nesse sentido, também um espectador não “entra” para assistir uma encenação pré-concebida, mas há co-pertença de ambos, co-participação de um no outro. Nesse encontro teatral, segundo Nancy, o estar com o outro não pode ser substituído pela ideia do lado-a-lado de sujeitos, refere-se antes a partilha da *comparição*, do ato de vir à presença uns com os outros e uns para os outros. Sobre essa vinda, a *presença* apresenta seu pré não como anterioridade, mas como proximidade e, logo, como distanciamento: o corpo (como Criação de nascimento) é o que se aproxima e o teatro é o que dá lugar à aproximação. Nancy também recorre a Artaud para pensar essa questão: “é com efeito pela Criação – com maiúscula – que Artaud deduz, se posso dizer, o teatro” (NANCY, 2015 p. 77). Na leitura do filósofo sobre Artaud, o teatro realiza o Duplo por colocar em confronto a realidade humana e a inumana, que compõem os tempos da Criação nos quais as forças abstratas se tornam matéria e a matéria se torna força abstrata, havendo passagens dinâmicas de um universo a outro. A Criação que se apresenta se dá na pluralidade destes elementos e com os corpos, operando em cada vinda um espaçamento de singularização. Nessa perspectiva, todos os fragmentos do corpo se tornam teatro no teatro: os braços, olhos, timbres das vozes, presenças, escutas, sentidos, respirações, desejos, gestos, expressões, sensações, reações, a pele dos corpos se torna teatro.

Os afetos são aqui segundos (o amor, o ódio, o poder, a traição, a rivalidade...). Ou melhor, não passam de modulações e transcrições da grande tensão primordial entre os corpos: como eles se ajeitam crescendo um em direção ao outro ou se rejeitam, como eles se apegam e desapegam. Ou seja, como eles se relacionam uns com os outros não “através” do incorpóreo que os distingue – mas como esse incorpóreo ele mesmo. Lugar, tempo, sentido e vazio (por “vazio” devemos entender a ausência dos corpos desaparecidos ou ainda não nascidos) são a matéria e a força da relação. (NANCY, 2015 p. 80).

Relacionando o corpo-teatro com o corpo-negativo, é possível aproximar a ideia de vazio apontada por Nancy como a ausência pulsante *entre* e nos corpos. Ausência dos corpos que ainda não fizemos nascer em nós e ausência dos corpos que fomos e que já não somos mais: modulações que produzem rastros e pulsações no *entre* e que geram contaminações. A fome, em Artaud toca justamente o desejo e a pulsão de uma criação latente que se realiza *entre* os duplos incorporais e corporais para qual o teatro dá lugar. Por esse motivo, toda chegada é também uma partida e toda partida é também uma chegada: “Em ato de passagem, entre criação e descrição” (NANCY, 2015 p. 82). A cultura do espaço de Artaud que opera nos subterrâneos das linhas nas quais dançam as visibilidades e invisibilidades no ato da passagem dessas esferas *entre* si, expõem a realização de um processo: o aparecer-desaparecer como acontecimento no teatro. Esse movimento faz do teatro um signo da existência a partir da duplicação e uma intensificação da presença dos corpos que apresentam a sua apresentação ao mundo que criam poeticamente em participação mútua. Podemos imaginar o desenho de corpos com rostos sem contorno definido, que possuem seus perímetros borrados, abertos e rasurados. Um rosto vindo, outro indo, neblinas inconsistentes partilhando sua exposição. *Mas o que está oculto não se deixa desocultar. Aqui não se vê o contorno do meu rosto, faltava-lhe rosto para ser rosto. Faltava, faltava-lhe ser, simplesmente por ser falta, e agora, por já não estar. (Acontecimento I)*

Em Artaud, o rosto é uma força vazia, um campo de morte (“le visage humain est une force vide, un champ de mort”), onde os traços dos retratos viriam se inscrever. Espaço do cruzamento entre o branco do papel e os buracos vazios do rosto humano. [...]As cavidades seriam os lugares, por excelência, de proliferação do campo de morte (que é o rosto), lugar onde o rosto se desfaz em proveito do corpo. (KIFFER, 2016, p. 236)

O encontro em relação dos corpos *entre* si produz o desenho provisório de seus sujeitos, mas também o de outro corpo estranho que pulsa nos traços avessos e inversos desses contornos em ação de desenho e des-desenho. Trata-se do encontro do que existe com o que não existe em estado de nascimento e morte. Os corpos-negativos em tanto que corpos-teatrais, desenham uns aos outros, formando e deformando os desenhos não só nos corpos, mas também no espaço e do espaço, a partir de movimentos de aproximação e distância. Produzem o teatro em acontecimento no encontro e no movimento de suas fissuras. O seu encontro em deformação formula um desenho outro, autônomo e simultaneamente dependente de seus corpos (preenchido de seus vazios como corpos não nascidos ou desaparecidos). Desenho que surge quase como um membro em comum *entre* os corpos nas bordas de suas exterioridades, que existe sem que haja um nome próprio, uma possibilidade de apreensão ou de abordagem discursiva sobre ele.

Se pudesse ser visto de cima, o conjunto desses corpos formaria uma moldura para o corpo do chão; o cordão e o aglomerado de corpos forma um desenho disforme no espaço, que se aproxima e distancia. (Acontecimento III)

Esse elemento em comum desenhado a partir dos traços dos corpos uns com os outros no espaço *entre* eles, pontua o nascimento de corpos estrangeiros e deformados, que aparecem não nos corpos, mas no espaço fora deles. Esses estrangeiros que nascem no espaço retornam aos corpos, rasgando seus contornos a cada forma de movimento investida por eles (do pensamento à respiração). *Nasce a cabeça! (Acontecimento III)* Com tantos nascimentos poderíamos acrescentar uma letra e tornar o *entre* o *ventre*. Esta possibilidade é intensificada aqui pelo fato de as experiências trabalhadas nos Acontecimentos desta tese terem sido criadas, em sua maioria, por mulheres. Esta tese desejou tocar aquilo que não está, que não é dito, que não é visto, que não é escutado e que não é possível, pensando naquilo que não está no que está, no que não é dito no que é dito, naquilo que não é visto no que é visto, naquilo que não é escutado no que é escutado e naquilo que não é possível naquilo que é possível como forças outras, habitantes pulsantes desses universos. Para tocá-las é preciso desejar de outra forma, desejar outra forma (de estar, de ver, de escutar, de dizer), desejar outra forma de desejar.

Intervalo para Excrição: Amanhã

Atualmente faço acompanhamento hospitalar mensal em duas alas, na nefrologia e na neuroendócrino. Tudo começa no “guichê do Jesus”, o enfermeiro mais querido da ala da neuroendócrino do Hospital. Sempre que se chega nessa ala, vamos até o guichê do Jesus que nos concede uma senha para o atendimento médico. Se algum paciente se encontra muito mal, Jesus deixa que ele passe na frente e seja atendido. Caso contrário, recebemos um número e a espera. Quando Jesus chama nosso número, somos pesados em uma balança velha e são anotadas numa ficha nossas medidas e pressão sanguínea. Depois disso, seguimos para o corredor para a segunda espera, agora, aguardamos a chamada do Médico.

A espera é um

buraco no tempo e

um tempo no buraco.

Sendo-espera

sinto uma janela

em cada olho.

E quantos passam,

o escuro

passa,

o silêncio

passa,

a fila

passa:

também esperam.

Meu número aguarda da janela,

mas a porta só abre

quando chegar

a

minha vez...

Enquanto espero minha vez, Dona Silvia senta-se ao meu lado no corredor. Mulher de 62 anos, pede que eu veja o que está escrito em sua ficha, pois não sabe ler nem escrever. Está no ambulatório do hospital, porque seus seios começaram a produzir leite, do nada. Com seu vestido manchado de leite, ela me conta que sua última filha biológica já tem 14 anos.

Os pais de Dona Silvia, conta ela, eram alcoólatras. Eles não falavam “das coisas” pra ela, ela aprendeu sobre a vida na vida. Disse que vivia na rua quando engravidou pela primeira vez. Ela tinha quinze anos e não sabia de nada, nem como se faziam filhos, vivendo na rua os homens a chamavam e ela ia. Quando grávida, ela achava que a criança comia pela boca dentro da barriga da mãe, contou rindo, que ficava muito preocupada quando comia batata.

Não existia droga na vida dela, nem na rua, droga era coisa de rico naquela época. Mas recentemente, uma parente dela, dependente química, havia engravidado. Essa parente deixou seu bebe recém-nascido naquele hospital. Dona Silvia prontamente reclamou a posse do neném como familiar. Desde então, os seios dela produzem leite. Vai entender o corpo da gente...

Dona Silvia, aos seus 62 anos, me conta tudo isso num vestido cheio de brilho, salto alto, maquiada. Às sete da manhã, no corredor do hospital, ela me diz que nós devemos ser muito chiques. Afirma com convicção que a gente tem que usar a melhor roupa que tem hoje, não guardar para usar no outro dia, porque esse dia pode não vir. “Se eu vou no médico, eu vou chique, cheia de brilho, se eu vou no mercado, vou de salto alto, muito chique. A gente tem que usar as melhores coisas que tem hoje, porque não sabemos o dia de amanhã.” Termina dizendo “Você podia ser mais chique também, minha filha”.

Marcas que restam *entre* nós

Desse *entre* é parida a seguinte reflexão: conforme os estudos sobre a descontinuidade temporal relativa ao acontecimento teatral que descontinua em si como teatro e passa a habitar a memória no corpo, a **efemeridade** pode ser compreendida como o primeiro aspecto do *entre* teatral. Já a ideia de textos e subtextos que se produzem como tecidos de suportes, impressões e expressões dos e nos corpos de atores e espectadores, indica que há no *entre* teatral elementos concretos e abstratos, apresentando possibilidades de **comunicações** agenciadas por elementos **visíveis e invisíveis**: temos a realização de comunicações evidentes e subterrâneas como segunda característica do *entre*. Os corpos singulares-plurais, por sua vez, são os **criadores** do *entre*, são as principais fontes das linhas intersticiais que constroem a trama do acontecimento teatral: desejos, palavras, ações, sentidos, emoções, gritos, sonoridades, presenças, ausências, memória se *entrelaçam* no acontecimento a partir dos corpos: o *entre* é criado pelos corpos. A experiência limite e a peste são os indícios de que o *entre* é o lugar no qual o **impossível** habita de forma intensa e extensa: impossibilidade de permanência dos sujeitos como entes fixos, impossibilidade de significação para o *entre*, para o acontecimento teatral e para os corpos: o impossível como lugar de criação de formas não instituídas. A negatividade pode ser entendida, nesse sentido, como o **efeito** do *entre* sobre os corpos, capacidade de rasgar os contornos do corpo (pontuando sua característica de processo, incompleto, inacabado) e expor em relação de contágio os corpos-sujeitos uns com os outros, operando perdas e criações incessantes: o *entre* constrói e destrói os corpos. Já a voz e a escuta, são **habitantes** do *entre* de forma dupla: tanto por habitarem os espaços intersticiais dos corpos em si e *entre* si, como por pertencerem a efemeridade análoga a do acontecimento teatral que não permanece. Aquilo que está no *entre* é o *entre*, desse modo, o *entre* se apresenta como algo que pertence e, que, simultaneamente, não pertence aos corpos. Apresenta-se como o que é o corpo (por ser produzido pelo corpo) e que não é um corpo (por pulsar no espaço e no tempo como uma

força de negatividade que abre e rasga os corpos). Trata-se do lugar do não-ser no ser e do ser no não-ser, trata-se da trama do corpo lançada no espaço e tempo e da trama do espaço e tempo lançada no corpo.

Escutar o *entre* do acontecimento teatral é perceber a **efemeridade** dos acontecimentos do teatro e dos corpos como um constituinte; é considerar as **comunicações visíveis e invisíveis** (concretas e abstratas, semânticas e não-semânticas) *entre* os envolvidos realizadas em camadas dinâmicas; é compreender os corpos como **criadores** de si, da efemeridade e das comunicações visíveis e invisíveis; é acolher o **impossível** como uma chance para fazer nascer criações e corpos não instituídos pelo possível regulamentado, é aceitar a impossibilidade de explicações, definições e, principalmente, a impossibilidade de imunidade *entre* os corpos; é admitir o **efeito** de uma negatividade ao aceitar que há contágio e co-criação *entre* os corpos que não se completam em si mesmos como unidades acabadas, mas perdem a si por estarem expostos, abertos, rasgados e fora, uns com os outros, plurais e singulares; é escutar as vozes e os corpos como linhas que tramam o espaço e escutar a escuta que pode receber os habitantes do *entre*: rastros, pulsações, forças, atritos, corpos, restos. **O *entre* não pode ser dito, mas pode ser escutado.**

O *entre* do acontecimento teatral é poético por ser inventor de mundos. Negativa o mundo como estabelecido para criar outro, um mundo que afronta e resiste a esse mundo. Os corpos-teatro fazem o aparecimento do mundo criado, criando no *entre* seus corpos nesse nascimento de presença no qual as suas ausências se tocam. O acontecimento teatral como experiência limite, impossível de ser delimitada, faz com que os corpos se encontrem com os outros no mesmo ato em que se desencontram de si mesmos. No *entre* do acontecimento teatral a voz encontra a escuta, o corpo encontra o gesto, o texto encontra o subtexto, a palavra encontra a poesia, o visível encontra o invisível e o sentido encontra a presença. Os corpos-negativos experimentam na operação poética e como poesia uma crise de insuficiência que infiltra suas próprias organizações que não conseguem organizar (ou definir) o acontecimento. Ao fim (do mundo também destruído), resta

algo que não é compreensível, por vezes não se percebe, os corpos descontinuados retomam seus caminhos sem saber que podem ter sido infectados...

No *entre*, os corpos deixam rastros como restos que habitam os espaços. Há marcas que restam *entre* os corpos, marcas libertas de datas e de nomes próprios. Esses rastros e marcas podem ser sentidos se escutados. Abismos se abrem nos buracos dos poros e na extensão do peito, formando feridas também no pensamento. Nenhuma moldura é fixa, as manchas impregnam e fazem do rosto um buraco negro. Um toque inaugura outro corpo, que pela primeira vez na vida poderá respirar. Juntos, podemos parir o (im)próprio rosto e ver sair os pés feitos de escuro: o horizonte sempre se desloca no confronto. Nós e veias são linhas de um tempo radical, de um profundo endereçamento sem envelope. Que quando vem, nos faz chegar.

O Acontecimento teatral dessa seção é um acontecimento ainda por chegar. O *entre* é tão provisório quanto o corpo. O corpo é tão provisório quanto o *entre*. A provisoriedade é o espaço-tempo do teatro. No *entre*, o espaço-tempo é atravessado pelos restos.

O *entre*, como mostram as excrções, está cheio de gente. As vezes nosso corpo resta, justamente, com os outros. Nosso corpo está onde os outros estão. Os contornos precários dos corpos se abrem e fazem com que esses corpos invadam o mundo, enquanto que o mundo (repleto de rastros e restos) invade os corpos no mesmo movimento dessa abertura contaminadora. Nesse processo – *entre* o que foge dos corpos e o que penetra neles – são formados que corpos restarão. O que resta também rasga.

A experiência criadora arranca urgências e emergências para se soltar e liberar um mundo: tensões que se torcem entre o real e o ideal, entre o vivido e o sonhado, entre o atual e o virtual, entre o esperado e o inesperado, entre a necessidade e a vontade, *entre*. É neste lugar e neste tempo em estado de gerúndio, região indefinida e rarefeita- *entre* uma coisa e outra, entre um estado e outro-, que aparições podem ser ativadas. (DERDYK, 2001, p. 60)

E agora, o que resta *entre* a ponte provisória como lugar de morada e o precipício que se abre aqui no meu corpo como ponto de chegada?

Silêncio.

REFERÊNCIAS

ARANCIBIA, Ivan Flores. **De la metaxología. El problema del entre en el pensamiento contemporâneo.** Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Filosofia da Universidade Autônoma de Barcelona, 2017.

ARTAUD, Antonin. **A arte e a Morte.** Lisboa: Hiena Editora, 1985.

ARTAUD, Antonin. **Eu, Antonin Artaud.** Lisboa: Hiena Editora, 1988.

ARTAUD, Antonin. **Escritos de um louco.** Coletivo Sabotagem. Disponível em: <<http://www.sabotagem.cjb.net/>>. v. 6, 2014.

ARTAUD, Antonin. **Linguagem e vida/Antonin Artaud;** organização J. Guinsburg, Sílvia Fernandes Telesi e Antonio Mercado Neto. 2014.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e o seu duplo.** São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ARTAUD, Antonin; KIFFER, Ana (org). **A perda de si: cartas de Antonin Artaud.** Rio de Janeiro, Rocco, 2017.

AZEVEDO, Sônia Machado. **O papel do corpo no corpo do ator.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

BACHELARD, Gaston. **A dialética da duração.** São Paulo: Editora Ática, 1994.

BACHELARD, Gaston. **A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço / e textos de José Américo Motta Pessanha.** São Paulo: Editora Abril Cultural, 1978.

BACHELARD, Gaston. **A intuição do instante.** 2ed. Campinas, SP: Verus Editora, 2010.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio.** São Paulo: Editora Martins Fontes, 1988.

BACHELARD, Gaston. **Fragmentos de uma poética do fogo.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

BARROS, Amílcar Borges de. **Dramaturgia corporal.** Santiago: Editora Cuarto Proprio, 2011.

BARTHES, Roland. **A escuta.** In: **O óbvio e o obtuso.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto.** 4.ed. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Elos, 1996

- BARTHES, Roland. *S/Z: Uma análise da novela Sarrasine de Honoré de Balzac. Tradução de Léa Novaes.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- BATAILLE, Georges. *A experiência interior: seguida de Método de meditação e Postscriptum 1953.* Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal.* Belo Horizonte: Autêntica, 2015a.
- BATAILLE, Georges. *A parte maldita, precedida de “A noção de dispêndio”.* Belo Horizonte: Autêntica, 2013a.
- BATAILLE, Georges. *Hegel, a morte e o sacrifício.* ALEA| Rio de Janeiro | vol. 15/2| p. 389-413| jul-dez 2013b.
- BATAILLE, Georges. *História do olho.* São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- BATAILLE, Georges. *La experiência interior.* In: ____. *El aleluya y otros textos.* Madrid: Alianza, 1988.
- BATAILLE, Georges. *La felicidad, el erotismo y la literatura: Ensayos 1944-1961.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2001a.
- BATAILLE, Georges. *O Erotismo.* Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- BATAILLE, Georges. *Poemas/ Georges Bataille.* Tradução de Alexandre Rodrigues da Costa e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015b.
- BATAILLE, Georges. *Teoria da religião seguida de “Esquema de uma história das religiões”.* Belo Horizonte: Autêntica, 2015c.
- BATAILLE, Georges; TIBLOUX, Emmanuel. *Lo imposible: Historia de ratas, seguido de Dianus y de La Orestíada.* Madrid: Arena Libros, 2001b.
- BHABHA, Homi K. *O local da Cultura.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional.* São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BROOK, Peter. *O espaço vazio.* Rio de Janeiro: Apicuri, 2015.
- BUBER, Martin. *¿Qué es el hombre?* Fondo de Cultura Económica, México, 1949.
- BUBER, Martin. *Yo y tu.* Buenos Aires: Nueva Visión 1969.
- CABALLERO, Ileana Diéguez. *Cenários liminares: teatralidades, performances e política.* Uberlândia: EDUFU, 2011.
- CAPRA, Fritjof. *A teia da vida.* Editora Cultrix, São Paulo, 1997.

CAVALCANTE; NASCIMENTO JÚNIOR; COSTA. **Componentes centrais do sistema de temporização circadiana: o núcleo supraquiasmático e o folheto intergeniculado.** Neurociências, v. 3, p. 1-10, 2006.

CAVARERO, Adriana. **Vozes Plurais.** Filosofia da expressão vocal. Belo

DA SILVA, Antonio Almeida Rodrigues. **Relação entre espaço e lugar no pensamento de Martin Heidegger.** Correlatio, v. 6, n. 11, p. 124-141, 2007.

DA SILVEIRA, Nise. **Um homem em busca de seu mito.** In LUCCHESI, Marco. Artaud a nostalgia do mais. Rio de Janeiro: NUMEN Editora espaço cultural, 1989.

DAMÁSIO, Antônio. **O erro de Descartes emoção razão e o cérebro humano.** São Paulo: Editora Companhia das Letras 1996.

DAMÁSIO, Antônio. **O mistério da consciência : do corpo e das emoções ao conhecimento de si.** São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2000.

DAMATO, Diva. **Édouard Glissant: poética e política.** São Paulo: Annablume, 1996.

DELEUZE, Gilles. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia.** São Paulo: Editora 34, 2000.

DERDYK, Edith. **Linha de costura.** Belo Horizonte: Editora Arte, 2010.

DERDYK, Edith. **Linha do horizonte: por uma poética do ato criador.** São Paulo: Escuta, 2001.

DERRIDA, Jacques. **A voz e o fenômeno: Introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl.** Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1994.

DERRIDA, Jacques. **El tocar, Jean-Luc Nancy.** Buenos Aires: Amorrortu, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha.** São Paulo: Editora 34, 1998.

DOLAR, Mladen. **Que hayen una voz?** P&S Centro de investigación Psicoanálisis y sociedad, 2014.

DOLAR, Mladen. **Una voz y nada más.** Buenos Aires: Manantial, 2007.

DUBATTI, Jorge. **Concepciones del teatro.** Buenos Aires: Colihue, 2009.

DUBATTI, Jorge. **Filosofia del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad.** Buenos Aires: Atuel, 2007

DUBATTI, Jorge. **Filosofia del teatro II: Cuerpo poético y función ontológica.** Buenos Aires: Atuel, 2010.

- DUBATTI, Jorge. **Filosofia del teatro III: El teatro de los muertos**. Buenos Aires: Atuel, 2014.
- DUBATTI, Jorge. **Introdução a uma filosofia do teatro**. Edições Sesc São Paulo, 2016.
- ESSLIN, Martin. **Artaud**. São Paulo: Editora USP, 1978.
- FAGUNDES, Patrícia. **O diretor como Artista Relacional**. Cena. UFRGS , v. 20, p. 159-167, 2016.
- FAGUNDES, Patrícia. **O processo de ensaios como mecanismo de relações: um dispositivo festivo**. In: VI Reunião Científica da Abrace, 2011, Porto Alegre. Memória Abrace Digital, 2011.
- FAGUNDES, Patrícia. **O TEATRO COMO UM ESTADO DE ENCONTRO**. Cena. UFRGS , v. 7, p. 31-41, 2009.
- FAGUNDES, Patrícia. **SOBRE O ATOR NA CENA CONTEMPORÂNEA jogo, exposição e memória**. **Teatro: Criação e Construção de Conhecimento**, v.1, n.1, , p. 71-80, Palmas/TO, jul./dez. 2013.
- FERAL, Josette. **Além dos limites: Teoria e prática do teatro**. Rio de Janeiro: Perspectiva, 2015.
- FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998.
- FERRACINI, Renato. **Ensaios de atuação**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- FINTER, Helga. **El espacio subjetivo: Antonin Artaud y la utopia del teatro**. Buenos Aires: Ediciones Artes del sur, 2006.
- FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética de lo performativo**. Madrid: Abada, 2011.
- FISCHER, Rosa Maria Bueno. **Cultura e Educação, tensão nas fronteiras**. In: Maria Isabel Edelweiss Bujes e Iara Tatiana Bonin. (Org.). **Pedagogias sem Fronteiras**. 1ªed. Canoas (RS): Editora da ULBRA, 2010, v. 1, p. 9-19.
- FISCHER, Rosa Maria Bueno. **No jogo da vida, experiências e narrativas de si e com o outro**. In: MARTINS, Aracy Alves; MACHADO, Maria Zelia Versiani; PAULINO, Graça; BELMIRO, Celia Abicalil. (Org.). **Livros & Telas**. 1ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011, v. 1, p. 46-59.

- FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. **O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Fondazione Pontedera de Teatro/Edições SESC/Perspectiva, 2007.
- GIL, João Pedro Alcântara. **Fragmentos de um teatro amoroso**. Revista Cena. UFRGS, v. 08, p. 99, 2010.
- GIL, José. **Metamorfoses do Corpo**. Lisboa: Editora Relógio D'Água, 1997.
- GUÉNOUN, Denis. **A Exibição das Palavras**. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.
- HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. Tradução de Enio Paulo Giachini. - Petropolis, RJ: Vozes, 2015.
- HEIDEGGER, Martin. **Ensaio e conferências**. Petrópolis: Editora Vozes, 2002. Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- JAMESON, Fredric. **A virada cultural: Reflexões sobre o Pós-Modernismo**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2006.
- KAY, Ronald. **Tentativa Artaud**. Museu Nacional de Bellas Artes, Chile, 2008.
- KIFFER, Ana. **Antonin Artaud**. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2016.
- LAZZARETI, Angelene. **Á procura de um subtexto contemporâneo**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013.
- LAZZARETI, Angelene. **GEORGES BATAILLE: TOQUES NA EXPERIÊNCIA, UM CARRO E NOSSA DESESPERAÇÃO**. Via atlântica, São Paulo, n. 32, 177-187, 2017.
- LAZZARETI, Angelene. **Subtexto e subpartitura: uma discussão de termos**. In: VI reunião Científica da ABRACE, Memória Abrace Digital, 2011.
- LAZZARETI, Angelene; SPRITZER, Mirna. **O corpo-voz entre**. Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas, v. 1, n. 28, p. 221-231, 2017.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-Dramático e Teatro Político**. In Revista Sala Preta, 2003 v.3.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2007.
- LÉVINAS, Emmanuel. **Entre nós. Ensaio sobre alteridade**. Petrópolis: Editora Vozes, 2004.

- LUCCHESI, Marco. **ARTAUD a nostalgia do mais**. Rio de Janeiro: NUMEN Editora espaço cultural, 1989.
- MATTOS, Ricardo Mendes. **A poética de Roberto Piva nos manifestos de 1962**. Revista Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea, UFRJ, v. 7, n. 13, 2015.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.
- MOREIRAS, Alberto. **Tercer espacio: duelo y literatura em América Latina**. Santiago: ARCIS/Lom, 1999.
- MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre: Sulina, 2007.
- MUCCI, Latuf Isaias. Biografema. CEIA, Carlos. **E-dicionário de termos literários**. verbete. Disponível em:<<http://www.edtl.com.pt/index.php>>, 2010.
- NANCY, Jean-Luc. **À escuta**. Belo Horizonte: Chão de feira, 2014c.
- NANCY, Jean-Luc. **Arquívada: Do senciante e do sentido**. São Paulo: Iluminuras, 2014a.
- NANCY, Jean-Luc. **Corpo, fora**. Rio de Janeiro. 7 Letras. 2015.
- NANCY, Jean-Luc. **Corpus**. Lisboa: Veja Passagens, 2000.
- NANCY, Jean-Luc. **Demanda: Literatura e Filosofia**. Florianópolis: Editora UFSC; Chapecó: Argos, 2016.
- NANCY, Jean-Luc. **El intruso**. Buenos Aires: Amorroutu, 2007.
- NANCY, Jean-Luc. **El sentido del mundo**. Buenos Aires: La marca, 2003.
- NANCY, Jean-Luc. **Fazer, a poesia**. ALEA | Rio de Janeiro | vol. 15/2 | p. 414-422 | jul-dez 2013.
- NANCY, Jean-Luc. **O peso de um pensamento, a aproximação**. Lisboa: Palimage. 2011.
- NANCY, Jean-Luc. **Rühren, Berühren, Aufruhr [Tocar/mover, afectar, remover/excitar]**. Wien, Tanzquartier, 2010.
- NANCY, Jean-Luc. **Ser singular plural**. Madrid: Arena Libros, 2006.
- NANCY, Jean-Luc. **The birth to presence**. Stanford University Press, 1993.
- NANCY, Jean-Luc. **Un sujeto?** Adrogué: Ediciones La Cebra, 2014b.
- NISHIDA, Kitaro. **Indagación del bien**. Barcelona: Gedisa, 1995.

- NISHIDA, Kitaro. **La lógica de la Nada y la cosmovisión religiosa, Pensar desde la nada.** Salamanca: Sígueme, 2006.
- NOVARINA, Valère. **Diante da palavra.** Rio de Janeiro: 7 letras, 2009.
- NOVARINA, Valère. **Teatro dos Ouvidos.** Rio de Janeiro: 7 letras, 2003.
- NUNES, Sandra Meyer. **As metáforas do corpo em cena.** São Paulo: Editora Annablume, 2009.
- PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos.** São Paulo: Perspectiva, 2010.
- PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2005.
- PAZ, Octavio. **O Arco e a Lira.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PRATT, Mary Louise. **A crítica na zona de contato: nação e comunidade fora de foco.** Travessia, n. 38, p. 7-29, 1999.
- QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud – teatro e ritual.** São Paulo: Annablume, 2004.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política.** São Paulo: Editora 34, 2005.
- ROMAGNOLLI, Luciana Eastwood; DE LIMA MUNIZ, Mariana. **Teatro como acontecimento convival: uma entrevista com Jorge Dubatti.** Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas, v. 2, n. 23, p. 251-261, 2014.
- RUSHDIE, Salman. **Haroun e o mar de histórias.** São Paulo: Companhia das letras, 2010.
- SALLES, Cecília de Almeida. **Gesto inacabado: Processos de criação artística.** São Paulo: Editora Annablume, 1998.
- SANTIAGO, Silviano. **O entre-lugar do discurso latino-americano** In **Uma literatura nos trópicos**, v. 2, p. 9-26, 1978.
- SONTAG, Susan **Abordando Artaud** in: **Sob o signo de saturno.** Porto Alegre: L & PM Editores, 1986.
- SPRITZER, Mirna. **A formação do ator, um diálogo de ações.** Porto Alegre: Editora Mediação, 2010.

- SPRITZER, Mirna. **Dizer e ouvir**. In: IV Reunião Científica da ABRACE, 2007, Belo Horizonte. Memória Abrace Digital, 2007.
- SPRITZER, Mirna. **O corpo tornado voz: A experiência pedagógica da peça radiofônica**. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.
- SPRITZER, Mirna. **Silêncio, escuta e a performance da palavra**. In: V reunião Científica da ABRACE, 2009, São Paulo. Memória Abrace Digital, 2009.
- STANISLAVSKI, Constantin, **El arte escénico**. México: Editora Siglo XXI, 2003.
- STANISLAVSKI, Constantin. **El Trabajo del Actor Sobre Sí Mismo en el Proceso Creador de la Encarnación**. Buenos Aires: Editora Quetzal, 1997b.
- STANISLAVSKI, Constantin. **La construcción del personaje**. Madrid: Editora Alianza, 2010.
- STANISLAVSKI, Constantin. **Minha Vida na Arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.
- STANISLAVSKI, Constantin. **Preparación del Actor**. Buenos Aires: Editora Quetzal, 1997a.
- TEIXEIRA, Ana Carolina Bezerra. **A Estética da Experiência: trajetórias do corpo deficiente na cena da dança contemporânea do Brasil e dos Estados Unidos**. Tese de Doutorado, Escola de Dança/Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, 2016.
- TURNER, Victor. **O processo ritual**. Petrópolis: Editora Vozes, 1974.
- VIRMAUX, Alain. **Artaud e o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- ZAJONC, Robert Boleslaw et al. **Social facilitation**. Ann Arbor: Research Center for Group Dynamics, Institute for Social Research, University of Michigan, 1965.
- ZUMTHOR, Paul. **Escritura e Nomadismo**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.
- ZUMTHOR, Paul. **Introdução à Poesia Oral**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- WILLER, Claudio. **Escritos de Antonin Artaud**. L&PM Edições: Coleção Rebeldes & Malditos vol. 5, 1986.

Acontecimentos teatrais

FARIAS, Tânia (atriz e diretora). **Desmontagem Evocando os mortos – Póéticas da experiência**. Terreira da Tribo. Porto Alegre, 2018.

KAY, Ronald; BALBONTÍN, Juan; GARCÍA, Eugenio; PARRA, Catalina; ZURITA, Raúl (performers). **Tentativa Artaud**. Santiago-Chile, 1974.

LAZZARETI, Angelene (atriz); STARKE, Edegar (diretor). **B612**. Grupo GANJU. Blumenau, 2010.

LAZZARETI, Angelene (performer). **Tecidos de sangue e água**. Grupo MEME Santo de Casa. Porto Alegre, 2016.

MUTZENBERG, Raquel (performer e concepção). **Maiêutica**. Projeto RE-PARIR-SE. Porto Alegre, 2017.

VENTURIN, Sissi B. (atriz); RICARDO, João de (diretor). **A Fome**. Cia Espaço em BRANCO. Porto Alegre, 2018.

Cursos e disciplinas

FISCHER, Rosa M. B. **A Experiência ao Infinito: variações sobre um tema caro à educação**. (Disciplina) Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Educação, 2016.

SPRITZER, Mirna. **Poéticas da Escuta**. (Disciplina) Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2018.

SPRITZER, Mirna; LAZZARETI, Angelene. **Para ler Artaud**. (Disciplina) Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2019.

TEIXEIRA, Carolina. **ESTÉTICAS DA EXPERIÊNCIA: Arte, educação e diálogos com a deficiência**. (Curso) Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança, 2018.